

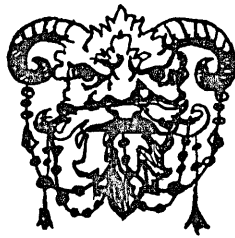
# chimères



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 en français ou en italien. Nous cherchons toujours des manuscrits de tous les étudiants gradués de langue et de littérature.

Chimères paraît deux fois par an, en automne et au printemps. Le prix de l'abonnement pour l'année scolaire est de \$3.00 (ou de \$1.75 par numéro). Adresser les chèques à Chimères.

Envoyez les manuscrits (en double), les abonnements, et toute correspondance à l'Editeur, Chimères, P.O. Box 2093, Lawrence, Kansas 66045.



## CHIMERES

---

ETE

1975

---

### Rédacteurs:

Laura Heller  
John T. Sarr

### Administrateur:

Steve Mollhagen

### Collaborateurs:

Shirley Downer  
Kathleen Gallagher      Karla Perrin  
Lee Gerstenhaber      Pat Van Sickel  
Colleen Nagel      Sue Swanson

### Conseillers Universitaires:

Anne Lacombe      Francesca D'Antoni  
Kenneth S. White

### Conseiller Stylistique:

C. de la Ménardière  
University of South Florida

## TABLE DES MATIERES

|  |    |
|--|----|
| Diane Festa McCormick: L'INSPIRATION<br>DIABOLIQUE DE VERLAINE: "CRIMEN AMORIS". . . . . | 3  |
| Alexandre Amprimoz: ORIGINALITA . . . . .  | 13 |
| Susan Ramsey: ETAT PRESENT DU <u>ROMAN DE LA ROSE</u> . . . . .                          | 14 |
| Alexandre Amprimoz: <u>TRIPTYQUE</u> : MORT ET<br>RESURRECTION DU RECIT . . . . .        | 30 |
| Anthony Fusco: LA LOGIQUE . . . . .  | 41 |
| Anthony Fusco: LES COLLINES D'OHIO. NOVEMBRE. . . . .                                    | 42 |
| Sharron Wagoner: ANDRE FELIBIEN: CRITIQUE<br>D'ART . . . . .                             | 43 |

Photographies et couverture par

Shirley et Merrill Downer



## L'INSPIRATION DIABOLIQUE DE VERLAINE:

### "CRIMEN AMORIS"

Le temps est loin où l'on pouvait à la légère regarder Verlaine comme un poète simplement décoratif et mélodieusement plaintif, et l'immoler à ses grands contemporains, Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, seuls explorateurs des abîmes métaphysiques et des mystères infernaux. On a trop longtemps associé son nom à nombre de pièces brèves, gracieuses, impressionnistes parfois, traversées de remords lugubres à d'autres moments. Mais le grand Verlaine est sans doute le poète tragique, déchiré par ses contradictions, partagé entre des saisons en enfer répétées et des élans vers le ciel, celui qui s'est principalement révélé dans les élégies, les sonnets et quelques longs "mystères", presque épiques par leur tension entre le bien et mal et par leur pouvoir d'agrandissement du réel. De ces dix ou douze pièces tantôt douloureuses dans leur remords apeuré, la plus grandiose, récemment mise à sa vraie place altière par Antoine Adam, Octave Nada, Jacques Borel et Eléonore Zimmermann, est sans doute "Crimen Amoris". La vision d'Arthur Rimbaud, "Ange et démon" à la fois, comme l'invoque un sonnet de Verlaine, telle qu'elle est offerte dans cette centaine de vers, rutilants et frémissants d'images somptueuses, sa déification et sa condamnation finale prononcée comme à regret, le mouvement ondulant des strophes, font de ce "crime d'amour" l'un des grandioses longs poèmes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Les fanatiques de catégorisation rangeraient

sans doute "Crimen Amoris" sous l'étiquette de poésie narrative ou de conte en vers. Et le conte en vers, bien qu'il ait produit de fort belles oeuvres, est souvent vu d'un regard sourcilieux par les critiques modernes. Les autres contes en vers de Verlaine, écrits à la même époque que "Crimen Amoris", peuvent en effet mériter la moue avec laquelle les ont traités les amateurs de poésie énigmatique et visionnaire. Mais "Crimen Amoris" est tout autre chose. C'est l'évocation d'une orgie diabolique, d'une révolte colossale comme celle des géants contre les dieux païens ou celle des bâtisseurs de Babel entreprenant d'excalader le ciel. Ebloui par la splendeur luxueuse de cette fête et par l'audace du jeune dieu qui se pose en rival du Christ, Verlaine se plaît à prolonger la vision de cette révolte blasphématoire et à nous interpeller pour que nous partagions son émerveillement devant ce bel et audacieux Satan: "Le voyez-vous?", "Qu'est-ce qu'il dit . . ?". Plus de six strophes sont censées reproduire les objurgations de l'Adversaire, au sens théologique du mot, et sa promesse de faire surgir un monde délivré du péché par lequel serait corrigée la maladresse du créateur.

Ce conte en vers dépasse de très loin le plan humain; il ne se réfugie pas dans un monde de fées et de magiciens ou de lutins, comme d'autres contes. L'atmosphère y est autrement orageuse. Le titre, peut-être emprunté à un élégiaque latin, n'indique point un crime passionnel; "Crimen" en latin voulait le plus souvent dire "accusation" et non "crime." Il implique plutôt une accusation lancée par l'adolescent rebelle, poussé par l'amour pour un monde d'amour, contre le Dieu qui n'a pas voulu ou su établir la loi d'amour. Le sous-titre est d'ailleurs révélateur, "Mystère". Alfred de Vigny, et Verlaine a dû se le rappeler, avait déjà donné ce même sous-titre à son grand poème, Eloa,

où Lucifer fièrement se définit "Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas." Il avait également sous-titré 'Mystère' "Le Déluge", acte d'accusation contre un Créateur qui en vient à engloutir sous les eaux la quasi-totalité de son insuffisante création. Il plane en effet une atmosphère de mystère religieux et diabolique sur le poème de Verlaine. Derrière Vigny, si Verlaine a pu songer à lui, on est tenté d'entrevoir un poète que Vigny avait beaucoup lu et qui avait remporté ses premiers grands succès avec des contes en vers, Byron. Certaines des attitudes du Rimbaud incompris, hautain, portant en lui le fardeau d'un secret qui l'isole du commun des mortels, rappellent celle du "Corsair", du "Giaour" et de "Lara".

Et pourtant ce poème de cent vers est original - plus d'un titre: par sa place dans l'oeuvre de Verlaine et le soin exceptionnel avec lequel l'auteur le révisa et le corrigea à près de vingt ans d'intervalle; par sa versification, et par le caractère diabolique et même métaphysique de la révolte contre l'ordre des choses et les prohibitions dont Dieu est rendu responsable. Une première version de "Crimen Amoris", celle où la pièce est présentée comme un "mystère", a été publiée en 1876 dans le Figaro du 9 janvier. Au lieu des sonorités graves et de la suggestion de mouvements enivrants de la troisième strophe ("épithalames", "se pâmaient", "se déroulaient", "palpitaient"), la version originelle énumérait, de manière statique et parnassienne, les "Visages d'or, corps de marbre et pieds d'argile" qui participaient à la bacchanale; et au lieu de les suggérer aux yeux et à l'imagination du lecteur, Verlaine les présentait de manière oratoire; "O qui dira dignement la danse agile . . ." Dans la onzième strophe, au second vers, Verlaine avait semblé reprendre les termes et les sons que ses premiers poèmes avaient rendus familiers. "De

cet exil aux si mornes désaveux" qui avaient trop fait souffrir l'humanité, s'écriait, excédé, Rimbaud; le texte ultérieur rendit le vers plus saisissant par l'introduction de deux comparatifs personnifiés en entités: "De ce conflit entre le Pire et le Mieux". Par contre, dans la même allocution prononcée par l'adolescent blasphémateur, Dieu était désigné comme "quelque maître têtû" (strophe XII) et deux strophes plus bas, le ton du révolté se faisait plus impérieux: il ne demandait rien moins que la mort de Dieu.

Il ne faut plus d'enfer et de paradis,  
 Il faut l'Amour! meure Dieu! meure  
   le Diable  
 Il faut que le bonheur soit seule,  
   je vous dis!

Lors de la conflagration finale (strophe XIX), tandis que les langues de feu léchaient la tour où il allait s'immoler, le rival diabolique du Christ était peint, ivre d'orgueil jusqu'à la fin. Dans la version définitive, par deux fois au contraire revient un vers où le rebelle semble accepter sa défaite en martyr repentant et, à sa façon, prier Dieu. "Il dit tout bas une espèce de prière" (strophes XIX et XX). Enfin les dernières strophes, dans lesquelles la nature paraît toute pacifiée et rend grâces au ciel d'avoir été délivrée de la menace satanique, évitent, dans le texte définitif, une abstraction trop explicative, et font voir, et presque sentir, le paysage embaumé et sauvé.

"Crimen Amoris" dans sa version définitive parut dans La libre Revue de mai 1884, puis dans Le Chat noir du 28 novembre 1885. Quand fut composée la première version? Il est vraisemblable que le poète en conçut l'idée et la médita dès les mois de 1872-73, lorsqu'il vivait avec Rimbaud à Londres

des moments tourmentées. Un manuscrit, qui a dû être une copie ultérieure, est daté de Mons, juin-juillet 1874. C'est en mai 1874 que, dans sa prison, le pauvre Lélian avait annoncé sa conversion à l'aumônier, et en août qu'il avait communiqué. Mais la dédicace à Villiers de l'Isle Adam est, elle, datée de Bruxelles, "juillet 1873". Dans Mes Prisons, le poète déclara romanesquement avoir écrit "Crimen Amoris" très tôt après son malheureux attentat du 10 juillet, alors qu'il était en détention préventive, sur du papier qui avait servi à envelopper du fromage et avec, en guise d'encre et de plume, "une allumette trempée dans du café". La date serait donc mi-juillet 1873. Elle paraît plausible. Il semble que, de la prison, Verlaine, toujours homme de lettres, ait fait parvenir à sa mère et, par l'intermédiaire de celle-ci sans doute, à Rimbaud, une version de ce poème. Rimbaud en admira peut-être la poésie, se rappela les moments d'exaltation commune à Londres et la lettre éplorée qu'il avait lui-même adressée à Verlaine, le suppliant de revenir; mais il dut sourire de la catastrophe finale par laquelle l'engloutissait celui qu'il allait désormais appeler avec dérision "Loyola".

De savants commentateurs ont loué l'emploi original qu'a fait Verlaine ici du grand vers dantesque, l'hendécasyllabe. On a remarqué qu'à plusieurs reprises dans ses pièces relatives à Rimbaud Verlaine a recours à ce vers de onze syllabes, que Rimbaud lui-même avait employé avec bonheur dans "Larmes" dès 1872. A la majesté de l'alexandrin, ce vers plus inaccoutumé ajoute une note d'étrangeté, doxie prosodique. Les sons parfois sont rudes, pour suggérer le feu qui pétille (strophe X, "claquements clairs du feu") ou la raideur des vertus prônées par l'Eglise (Trois vertus Théologiques). Ils deviennent suaves vers la fin, lorsque même les oiseaux de nuit, "les doux hiboux nagent vaguement dans l'air", réclament

après les blasphèmes retentissants, la clémence divine.

Dès les premiers vers, Verlaine a évoqué une orgie orientale dans la ville persane d'Ecbatane, avec débauche d'or, de marbre et de soie. A la strophe XVII, la conflagration allumée par Rimbaud fondra cet or, fera éclater le marbre et voler comme de l'ouate les flocons de soie. La musique est étrange, "mahométane", des démons des deux sexes s'agitent dans cette kermesse à la Jérôme Bosch ou à la Goya, bien que le rôle des femmes ait été réduit dans la seconde version; dans la première, les plaisirs étaient "tapis dans leurs yeux". Comme dans un conte médiéval, et d'ailleurs comme dans Les Fleurs du Mal, les majuscules sont nombreuses et Vertus et Vices, Péchés, Désirs et Appétits sont allégorisés. C'est dans ce décor de luxe et de luxure que se dresse le jeune héros: il est couronné de fleurs, chargé de colliers et de pierreries comme un Néron ou un Caligula; mais, sombre et solitaire, il ne se mêle pas aux ébats de ces mauvais anges en liesse. Colère et tristesse se lisent sur son visage arrosé de pleurs. Il est en proie à un désespoir quasi-divin (Verlaine le qualifie d'immortel dans la strophe VII) qui évoque celui du Christ. L'épisode rapporté par Saint Marc, dans lequel un jeune homme qui suivait le Seigneur s'enfuit, abandonnant son vêtement, lorsque Jésus est arrêté, a pu inspirer les vers de la strophe VIII où le demi-dieu Rimbaud, se déroband à l'affection des foules,

s'évada d'avec eux d'un geste agile  
leur laissant aux mains des pan de  
vêtements.

Car c'est en demi-dieu que Verlaine transfigure son jeune ami. Rimbaud lui-même, dans un poème de juillet 1871, "L'homme juste", avait suggéré

cette comparaison entre le Christ et lui: il y avait appelé le Christ "Pleureur des Oliviers". Le Juste, confrontant le Christ, s'écriait, "Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté".

Ce n'est rien moins qu'une ère nouvelle qu'annonce dans ce poème d'une grande hardiesse le Rimbaud satanique évoqué par Verlaine. Quatre ans après la parution de "Crimen Amoris", dans "Laeti et errabundi", il sera proclamé "dieu parmi les dieux" et épargné par la mort tant que lui, Verlaine, sera vivant, car, termine-t-il, "tu vis ma vie!" "Crimen Amoris" s'élève au plus haut dans sa partie centrale et blasphématoire. Que Verlaine répète ici telles vantardises de son ami qui l'avaient un moment intoxiqué lui-même, n'a que peu d'importance. Il s'associe aux déclarations de son ami. Il s'identifie lui aussi à ce Satan qui n'est pas seulement l'Adversaire et le fossoyeur de Dieu, mais qui s'écrie: "O! je serai celui-là qui créera Dieu". La loi nouvelle qu'il annonce est une loi d'amour; son évangile est un évangile de bonté. Le mot est inscrit dès la quatrième strophe: c'est la bonté qui "s'essorait" (c'était le verbe employé dans la version primitive) de cette fête aux sept péchés; c'est avec "tendresse" que le plus beau des mauvais anges embrassait les compagnons qu'il souhaitait voir communier à son nouveau culte ou à sa messe noire. Rimbaud, glorifié ici par Verlaine, a l'audace, avant Nietzsche, de s'en prendre à l'oeuvre du Christ pour la déclarer moralement déficiente, ou incomplète. Dès avant 1885, Verlaine, à travers le protagoniste de ce drame de "Crimen Amoris", s'en est pris à la morale du Christ. Le Sauveur est bien venu pour apporter non la paix, mais l'épée. Il a intensifié "ce conflit entre le Pire et le Mieux", divisé les humains par "ce schisme têteu"; Verlaine l'appelle même un combat

laid autant que dur. Avec indulgence et peut-être raillerie, dans la strophe XIV, la réponse est offerte à ce "Jésus qui crut bien faire", mais qui s'est trompé en maintenant la séparation tranchée du bien et du mal et en laissant les théologiens de son culte décréter l'enfer éternel. Hardiment et étrangement, c'est l'abolition de cet Enfer que proclame ici Verlaine par la bouche de Rimbaud. On songe à Hugo bannissant, sous la dictée de sa Bouche d'Ombre, dès 1856, les peines éternelles de l'enfer; plus encore, à Dostoevsky s'écriant peu après, "L'Enfer, c'est l'impossibilité d'aimer". Nous lisons ici, à la strophe XIV,

Par moi l'Enfer dont c'est ici à  
le repaire  
Se sacrifie à l'Amour universel!

C'est en effet le maître ou l'habitant de cet enfer qui allume la conflagration, qui jette dans le brasier, bijoux, or, soie, qui orchestre les chants résignés de ses fidèles heureux de ce sacrifice. Il immole son enfer à la nouvelle loi d'amour qu'il propose, plus large que celle du Christ.

Ce n'est pas vain artifice que d'évoquer ici, à propos de ce grandiose poème, les noms de Dostoïevsky et de Nietzsche, dont Verlaine, pas plus que Rimbaud, n'a sans doute jamais entendu parler. On aurait pu aussi bien prononcer celui de Balzac, dans ses moments d'inspiration diabolique, ou du Victor Hugo des tout premiers écrits qui, en 1824, à propos de Byron, ne pouvait s'empêcher d'admirer "ce superbe Satan qui entraîna tant d'étoiles dans sa chute". Edgar Allen Poe, dans le premier écrit de lui que traduisit Baudelaire, "Une révélation magnétique", Baudelaire lui aussi dans le chapitre IV du "Poème du Haschisch" (que Verlaine et Rimbaud



avaient pu lire) avaient évoqué le patient "magnétisé" ou le rêveur intoxiqué poussant le cri sauvage: "je suis devenu Dieu!" Ce serait écraser indûment Verlaine sous le poids de grands hommes que d'évoquer, à propos de ce poème, Platon ou Hegel qui a fait de la mort de Dieu l'un des points de départ de sa réflexion philosophique. C'est cependant dans la lignée de cette pensée révoltée, suivie avec attention et érudition par l'écrivain catholique moderne, Michel Carrouges dans sa Mystique du Surhomme, que s'inscrit ce poème de révolte métaphysique contre la distinction du Bien et du Mal qu'est le "Crimen Amoris".

Diane Festa McCormick  
Yale University



originalità

il mondo sembra così bianco  
quando caminando tra rupi  
di ghiaccio (che il sole  
fa sudare) e piramidi  
di neve si incontrano tante  
mummie  
ascolta  
come ripetono la lingua  
del vento adesso che l'aria  
è troppo stanca  
per inventare parole nuove

Alexandre L. Amprimoz

University of Western Ontario

## ÉTAT PRÉSENT DU ROMAN DE LA ROSE: 1891-1971

La critique littéraire modern du Roman de la Rose n'existait pas avant la fin du 19e siècle. A cette époque, l'étudiant sérieux était obligé de travailler sans édition critique des deux cents manuscrits existants jusqu'à l'apparence en 1910 de l'édition d'Ernest Langlois. La toute première critique s'était bornée à la recherche des sources et des influences du Roman de la Rose. Elle présentait tout simplement des passages parallèles sans s'inquiéter de l'art de Guillaume de Lorris ni de Jean de Meun. Le point de départ pour cette sorte d'étude était Les Origines et sources du Roman de la Rose (1891) d'Ernest Langlois.<sup>1</sup> F. M. Warren et Stanley Galpin ont publié l'enquête des sources dans des articles.<sup>2</sup>

A cette même époque on s'intéressait aussi au Roman de la Rose comme source de plusieurs sujets des oeuvres de Chaucer. un article de Lisi Cipriani, "Studies in the Influence of the Roman de la Rose upon Chaucer,"<sup>3</sup> a résumé ce qu'on avait fait jusqu'en 1907 et a tenté d'enregistrer tous les passages semblables. En 1914, Dean Fansler a essayé pour la première fois de grouper les passages pareils non pas selon la chronologie des oeuvres mais plutôt d'après les sujets choisis.<sup>4</sup>

Dans ces études sur les influences et les sources, les critiques n'ont manifesté aucun intérêt direct ni à la signification ni à technique arti-

stique du Roman de la Rose. Cependant toutes les études concluent à des suppositions quant à la sentencia et au manque de cohésion entre les deux parties. Ces suppositions répandues à cette première époque de la critique sont aujourd'hui le sujet d'une vaste polémique. Elles remontent à un seul article, "Un Naturaliste du XIII<sup>e</sup> siècle: Jean de Meung," de Gustave Lanson.<sup>5</sup> C'est la première étude moderne qui interprète l'allégorie et examine le style du Roman de la Rose; les idées de Lanson ont dominé la critique littéraire pendant cinquante ans. En 1975, il n'y a guère de phrase qui n'ait été mise en question, mais les deux propositions les plus disputées sont: 1) le manque total de suite dans le style et dans les idées de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun; 2) le principe directeur de la glose de la seconde partie: moquerie de l'amour courtois et philosophie d'amour gouverné de l'instinct naturel. Pendant cinquante ans ces idées ont réapparu sous la forme de suppositions dans la recherche des sources et elles ont été proposées directement par des critiques tels que Ernest Langlois, Edmond Faral, C. S. Lewis, Marcel Françon et Gerard Paré.<sup>6</sup> Ce dernier est allé jusqu'à constater en 1941 que la glose du Roman de la Rose était épuisée.<sup>7</sup> Bien qu'elles soient disputées, les idées de Lanson se voient réaffirmées de nos jours dans des oeuvres comme The Intellectual History of Europe de Friedrich Heer (1966).<sup>8</sup> Or, "Un Naturaliste du XIII<sup>e</sup> siècle" n'a proposé que des conclusions; l'article ne prétendait les appuyer ni sur l'histoire ni sur le texte du Roman de la Rose. Et les critiques qui ont affirmé les mêmes conclusions ont écrit, tout comme Lanson, sans se référer au texte du Roman de la Rose.

C'est précisément ce manque d'appui textuel qui rend important le chapitre sur le Roman de la

Rose dans The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition de C. S. Lewis (1936).<sup>9</sup> Bien que les conclusions que tire Lewis s'accordent avec celles de Lanson, elles sont basées sur un examen minutieux du texte. Sa glose de l'allégorie de Lorris (une allégorie psychologique selon Lewis) se poursuit presque ligne par ligne. Il constate une différence de style et d'idées entre les deux auteurs qui est même plus grande que celle proposée par Lanson; mais la conclusion ne se fait qu'après une étude des idées dans les deux parties et elle montre la différence des éléments stylistiques.) L'article de Lewis en raison de ses preuves textuelles a frayé le chemin à quatre préoccupations principales (et des quatre domaines de la polémique) de la critique d'après 1936: la nature de l'allégorie dans le Roman de la Rose, la glose de l'allégorie, le problème de l'unité stylistique et philosophique entre Jean de Meun et le problème de l'unité stylistique et philosophique entre Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Désormais les quatre lignes de la recherche sont liées et les critiques qui essayent de traiter une seule question se trouvent dans la situation de répondre aussi aux autres. Mais lorsque la critique se tourne vers la sentencia du Roman de la Rose et la façon dont cette signification est expliquée, nous voyons à quel point nous sommes éloignés de l'épuisement qu'à constaté Paré il y a trente ans, juste au moment où se posaient les questions les plus importantes.

La discussion de l'allégorie met au point la nature de l'allégorie du Roman de la Rose. En 1936 Lewis l'avait nommée psychologique et il avait montré que chaque personnage représentait un aspect du psychisme humain. Plus tard, Charles Muscatine a élargi ce point de vue en constatant que le poème de Guillaume de Lorris était amoral.<sup>10</sup> Limités à la supposition que Jean de Meun a transgressé le

caractère psychologique de l'allégorie de Lorris, les défenseurs d'une allégorie psychologique se bornent à l'étude de Guillaume de Lorris.

Charles Dahlberg est le défenseur principal d'une sentencia morale et par là il trouve des indications de l'unité des deux poèmes. Il cite l'incorporation à l'intrigue par Jean de Meun des discours philosophiques et une référence de Guillaume de Lorris à Macrobe qui avait parlé des allégories de rêve comme la révélation de la vérité divine.<sup>11</sup> On peut facilement attribuer aux deux auteurs une sentencia morale; l'interprétation morale est donc populaire. Un grand nombre de critiques modernes acceptent sans question la nature morale de l'allégorie et cette interprétation se trouve à la base de la plupart des articles récents. Seul Rosemond Tuve dans son étude sur l'emploi et la signification de l'allégorie médiévale proteste en disant que dans le cas de la construction du Roman de la Rose, les personnages ont une signification aussi bien psychologique que morale et que toute considération de l'allégorie et toute glose doivent en relever les suggestions dans les domaines.<sup>12</sup> Mais il faut une grande oeuvre telles que The Mirror of Love d'Alan Gunnet The Roman de la Rose de John Fleming pour offrir une glose suffisamment détaillée pour réconcilier les aspects différents de l'allégorie.<sup>13</sup>

La glose minutieuse de C. S. Lewis du poème de Lorris et sa constatation sur l'impossibilité d'interpréter les concepts mal harmonisés de Meun ont également inspiré l'intérêt critique à l'interprétation de l'allégorie du Roman de la Rose. On a disputé son opinion sur les deux auteurs mais il n'y a aucun doute que The Allegory of Love a amené beaucoup d'études dans le domaine "épuisé" de la glose morale.

The Mirror of Love d' Alan Gunn (1952) était la première grande oeuvre moderne consacrée à la signification et à l'unité du Roman de la Rose. Opposé à Lewis et à Lanson sur la question de l'unité des deux poèmes, Gunn se range dans la tradition de Lanson en interprétant les discours de la Nature et du Génie comme le point culminant auquel la narration monte. Gunn explique l'apparence de chaque maître allégorique comme une leçon vers la maturité et dans l'initiation de la jeunesse aux conventions de la société et à la procréation de la race humaine. Prétendant à l'interprétation "historique" (celle que tout homme lettré aurait compris au moyen âge), Gunn situe le Roman de la Rose dans la tradition de la philosophie platonicienne qui avait pour doctrine principale le remplissage de la terre. Par sa compréhension du discours de la Nature comme ultime signification philosophique de l'amour, Gunn considère la glose morale comme progrès vers la vertu.

En 1951, D. W. Robertson a suggéré pour la première fois une interprétation foncièrement différente de l'allégorie. "The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens" est, tout comme The Mirror of Love, d'une nature historique. Robertson examine l'association symbolique des éléments des jardins dans la littérature chrétienne, ensuite il compare ces éléments aux jardins dans le Roman de la Rose et il en tire la conclusion que l'aspect moral de l'allégorie (de Lorris aussi bien que de Meun) établit la chute de la jeunesse au péché.<sup>14</sup> Bien que les critiques comme Robertson, Dahlberg et Tuve<sup>15</sup> aient continué à développer ce point de vue, une défense détaillée de l'interprétation n'a apparu qu'en 1969 dans The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography de John Fleming.



Comme Gunn, Fleming suppose une unité étroite entre les thèmes de Lorris et de Meun, mais il propose que le lien est l'emploi de l'ironie, non pas l'exposition de la signification de l'amour. Fleming renforce sa prétention à l'interprétation historique du dessein ironique par une explication des nombreuses illustrations qui illuminaient les premières éditions du Roman de la Rose. Il analyse aussi le mouvement du récit et les discours philosophiques qui révèlent une progression d'absurdités lorsqu'ils sont compris littéralement mais qui forment un poème subtil et cohérent si on les comprend comme un commentaire ironique sur un fou qui cède à la concupiscence.

Ainsi, la discussion littéraire de la glose et de l'unité du Roman de la Rose comporte essentiellement deux lignes d'interprétation: celle qui suit la progression apparente du récit et celle qui y voit une ironie mordante. Depuis 1952 (The Mirror of Love), les études sur la glose se caractérisent par la polémique. Gunn et Fleming consacrent une grande partie de leur étude à discuter et à rejeter des oeuvres telles que "Un Naturaliste du XIII<sup>e</sup> siècle" et The Allegory of Love. Pendant les années soixante, beaucoup d'articles ont apparu dont la portée était limitée et dont le but explicite était de rejeter les idées d'un camp ou de renforcer celles de l'autre. Donald Stone a écrit deux articles dans ce genre. Le premier met en question la glose de Lewis et le deuxième rejette le milieu religieux du jardin de Déduit de Lorris qu'avait proposé Robertson pour démontrer l'ironie de la chute de la jeunesse.<sup>16</sup> A. E. Milan a examiné des références au mythe de l'âge d'or pour discréditer Gérard Paré et Gustave Lanson qui avaient comparé le naturalisme philosophique de Jean de Meun à un "réalisme bourgeois" politique en citant des passages hors de leur

contexte et en les acceptant comme l'avis de l'auteur.<sup>17</sup>

Par contre, W. W. Ryding a tenté de justifier la présence de Faux Semblant parmi les maîtres de la jeunesse<sup>18</sup> ce qui est le problème le plus épineux de l'interprétation naturaliste. Gunn avait abandonné le problème en avouant enfin cette seule inconséquence dans une progression par ailleurs unifiée. Virginia W. Egbert a renforcé la glose de Robertson de la conquête de la jeunesse par le péché dans une courte étude (qui a apparu trois ans avant l'oeuvre de Fleming sur l'iconographie) des enluminures dans l'histoire de Pygmalion.<sup>19</sup>

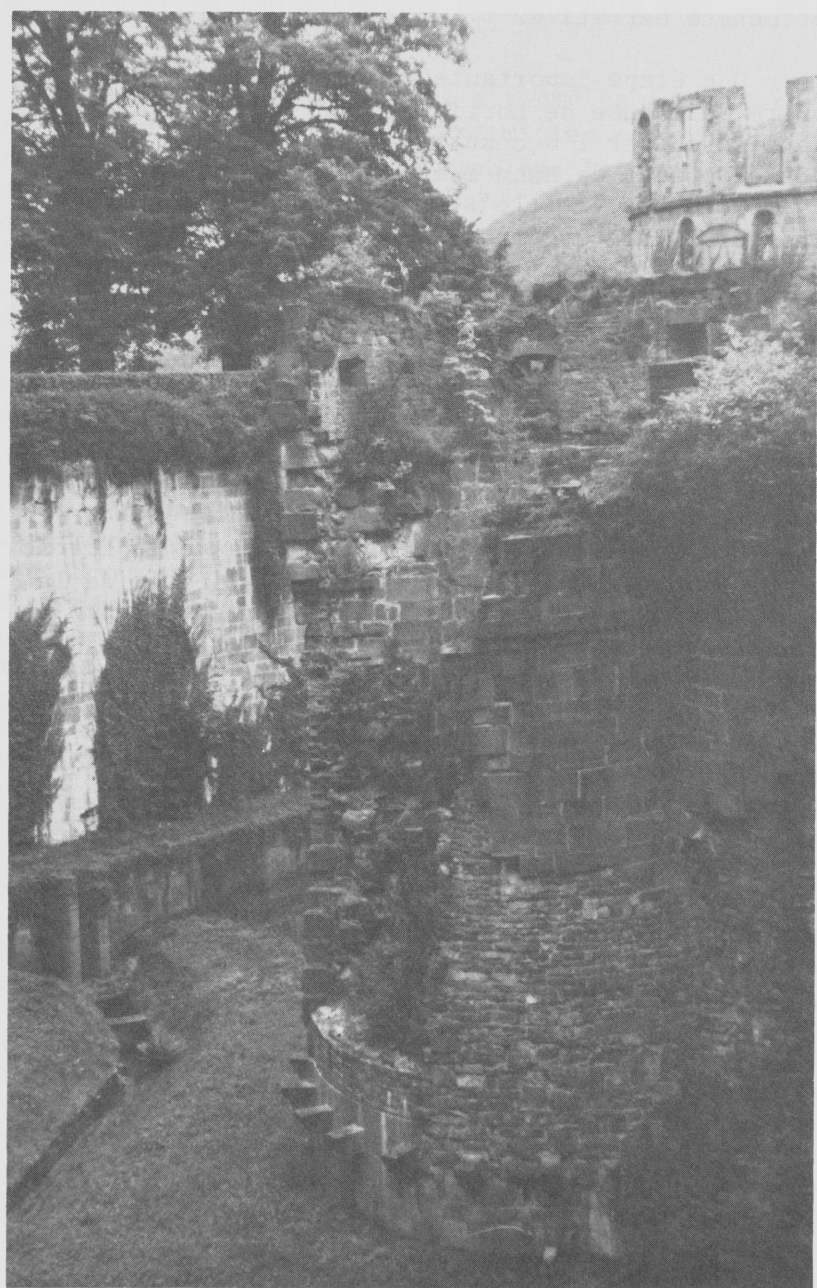
Récemment les études sur l'unité du Roman de la Rose se sont efforcées d'établir l'unité de structure et de thèmes des deux poèmes. Elles se sont donc mêlées à la polémique de deux côtés. D'abord elles ont à détruire l'idée acceptée depuis longtemps de la discontinuité stylistique (établie en 1894 par Lanson et toujours présente dans la critique jusqu'aux années cinquante). Et puisqu'elles discutent l'unité des thèmes, elles s'engagent inévitablement dans la polémique de la glose. Nous avons déjà vu que Fleming et Gunn proposent l'unité thématique du Roman de la Rose. La question principale de The Mirror of Love est en effet l'unité et en dépassant l'unité des thèmes Gunn est le premier critique à proposer l'unité de la structure. Il la démontre en examinant des figures de rhétorique qu'il retrouve dans les deux parties de l'oeuvre. D'autres qui ont traité l'unité des thèmes et de la structure sont Dahlberg dans "Macrobius and the Unity of the Roman de la Rose" (il propose l'unité de l'allégorie morale), Lionel Friedman dans "Gradus Amoris"<sup>20</sup> (l'unité de la structure narrative), et Robertson dans Preface to Chaucer (l'unité de l'allégorie morale et de la

structure narrative.

Une étape importante pour établir l'unité entre Guillaume de Lorris et Jean de Meun était de discréditer l'accusation de C. S. Lewis que le poème de Jean de Meun manque d'unité interne. Dans l'article "La Vieille's Digression on Free Love," Thomas D. Hill a démontré une structure bien raisonnée dans un seul discours.<sup>21</sup> Gunn et Friedman<sup>22</sup> suggèrent la structure narrative d'une suite de leçons données à la jeunesse sous la forme de discours philosophiques. Les deux maintiennent, bien sûr, que les concepts philosophiques sont unifiés en ce qu'ils avancent vers la compréhension la plus élevée de l'amour (le remplissage de la terre) telle qu'elle est présentée par la Nature et le Génie.

Les études sur le style de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun ont commencé à se libérer de la polémique quoique quelques critiques comme Thomas Hill dans son étude de la rhétorique chez Jean de Meun préfèrent écrire contre les idées vieilles. Un article d'Alan Gunn (1962) a examiné la fonction des archétypes dans le Roman de la Rose sans référence polémique,<sup>23</sup> et Paul Strohn a démontré l'emploi d'un point de vue variable dans le poème de Lorris.<sup>24</sup> Comme on voit facilement, les études stylistiques qui sont éloignées de la polémique sont récentes, dispersées et sur des sujets disparates. Elles renferment naturellement des pré-suppositions qui touchent indirectement à la polémique.

Un des développements les plus intéressants apparaît dans les recherches récentes sur les sources, les traditions et les influences. Là, nous avons parcouru un cycle, car c'est là qu'a commencé la critique moderne du Roman de la Rose. George Economou a examiné de nouveau l'oeuvre



Alain de Lille comme source du poème de Jean de Meun, non pas avec l'intention traditionnelle de dresser une liste de vers pareils mais plutôt pour découvrir des indications de l'ironie dans ses modifications.<sup>25</sup> Deux ouvrages ont examiné l'emploi du mythe: le premier pour voir si les traditions étaient affirmées ou bien modifiées par la culture médiévale ou par les deux poètes,<sup>26</sup> et le second pour expliquer la fonction technique et esthétique du mythe dans le Roman de la Rose. Le deuxième article, "Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose,"<sup>27</sup> offre les premiers indices depuis C. S. Lewis (1936) qui insistent sur la discontinuité stylistique entre Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Des articles tels que ceux d'Economou et de Poiron ont réussi à mettre au jour des aperçus pénétrants sans se mêler à la polémique.

Alan Gunn a employé le premier la polémique comme procédé de critique littéraire du Roman de la Rose (1952). Après une vingtaine d'années de polémique nous trouvons qu'elle a inspiré bien des critiques à revoir le poème et que sa fonction principale a été de réfuter des suppositions soutenues sans examen pendant plus de cinquante ans. Or, on a vite accompli cette tâche et de nouveaux sujets de polémique se sont élevés parmi les critiques après 1950. La controverse au sujet de l'allégorie de la glose et de l'unité a tendance à poser des questions plutôt que d'y répondre. Ainsi la compréhension du Roman de la Rose reste un problème sans solution finale.

En supposant seulement que la sentencia du poème (ou des deux poèmes séparés) n'est pas à la fois ironique et non-ironique, la polémique de la glose devra continuer à jouer un rôle important dans la critique. Ni les grands ouvrages ni les articles n'ont établi la signification fondamentale

d'une façon définitive. Les grands ouvrages y ont échoué parce que leurs arguments se basent plutôt sur l'histoire que sur le poème lui-même. L'argument d'Alan Gunn dépend de la prédominance des idées platoniciennes au moyen âge. Celui de John Fleming se base sur la tradition chrétienne et l'interprétation des artistes qui ont illustré les premiers manuscrits. Or ces facteurs ne peuvent qu'établir les limites des interprétations possibles et après les avoir considérés, il faut toujours démontrer d'après le texte du Roman de la Rose la présence ou l'absence d'une ironie consciente. Ni Gunn ni Fleming n'ont établi d'une manière concluante leur interprétation du poème, bien que chacun traite d'une façon convaincante de passages. Les articles ont beaucoup contribué à la critique mais ils révèlent deux faiblesses. Les uns se basent sur des suppositions quant à l'unité et la nature de l'allégorie; les autres sont inductifs mais d'une portée extrêmement limitée. Pour établir la sentencia morale du Roman de la Rose, la critique doit poursuivre des investigations sur la présence ou l'absence de l'ironie. Et après, les études stylistiques pourront sans doute se développer car la lacune présente est attribuable à l'incertitude que les techniques littéraires voulaient montrer.

En examinant l'unité du Roman de la Rose les critiques de nos jours ont trop écrit sur les vieilles accusations de manque de suite. Les analyses de structure chez Jean de Meun sont justifiées et valables tout comme celles de la structure narrative dans les deux poèmes. Mais la critique récente ne tient aucun compte de ce que la critique ancienne a bien compris: il existe des différences fondamentales entre les deux poèmes. La discussion sur l'importance de la narration, sur la quantité de discours philosophiques et sur

l'intégration des deux devrait se relever à présent qu'on a éliminé les vieilles suppositions. Quant à l'unité thématique, les études continueront inévitablement à se lier à la discussion de la glose. Par une réaction trop forte contre l'ancienne critique, les études de nos jours ont refusé de considérer la possibilité du manque de suite.

Rosemond Tuve a signalé la direction que la critique sur l'allégorie devrait suivre: une considération des niveaux psychologiques et moraux chez Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Les critiques qui ont étudié les aspects psychologiques de l'allégorie de Guillaume de Lorris ont déjà remarqué "le danger" de ce domaine de recherche: il découvrira probablement des différences stylistiques, et les critiques ont donc hésité jusqu'ici à sonder la question.

Ainsi la polémique a joué un rôle très important dans la critique littéraire du Roman de la Rose et à moins d'une oeuvre définitive sur l'ironie elle continuera sans doute à régner (à l'exception peut-être du domaine des sources et des traditions). Sauf quelques uns les critiques n'ont pas abusé de la technique, se consacrant aussi à la discussion positive. En conclusion, la présence de querelles continuelles chez les critiques du Roman de la Rose montre l'incertitude sur ce sujet mais nous permet aussi d'espérer avoir des réponses dans la critique future.

Susan Ramsey  
The University of Kansas

## Notes

<sup>1</sup>Paris: Thorin, 1891.

<sup>2</sup>F. M. Warren, "On the Date and Composition of Guillaume de Lorris's Roman de la Rose," PMLA, XXIII (1908), 269-84. and "A Byzantine Source for Guillaume de Lorris's Roman de la Rose," PMLA, XXXI, (1916), 232-46. Stanley Galpin, "Fortune's Wheel in the Roman de la Rose," PMLA, XXIV (1909), 332-42.

<sup>3</sup>PMLA, XXII (1907), 552-95.

<sup>4</sup>Chaucer and the Roman de la Rose (New York: Columbia University Press, 1914).

<sup>5</sup>Revue bleue, quatrième série, II (1894), 35-41.

<sup>6</sup>Ernest Langlois, "Le Roman de la Rose," Histoire de la langue et de la littérature françaises, ed. Ernest Langlois (Paris: Armand Colin & Cie., 1896), 106-61. Edmond Faral, "La Littérature allégorique et le 'Roman de la Rose," Histoire de la littérature française, ed. J. Bédier et Paul Hazard, (Paris: Larousse, 1923), I. C. S. Lewis, "The Romance of the Rose," The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition (London: Oxford University Press, 1936), 112-56. Marcel Françon, "Jean de Meun et les origines du naturalisme de la Renaissance," PMLA, LIX (1944), 624-45.

<sup>7</sup>Gerard Paré, Le Roman de la Rose et la scolastique courtoise (Ottawa: Institut d'Etudes Médiévales).

<sup>8</sup>Trans. J. Steinberg (New York and Cleveland), 146-147.



<sup>9</sup>London: Oxford University Press, 112-156.

<sup>10</sup>"The Emergence of Psychological Allegory in Old French Romance," PMLA, LXVIII (1953), 161-1182.

<sup>11</sup>"Macrobius and the Unity of the Roman de la Rose," Studies in Philology, LVIII (1961), 573-82; et "Love and the Roman de la Rose," Speculum, 44 (1969), 568-84.

<sup>12</sup>Allegorical Imagery (Princeton: Princeton University Press, 1966).

<sup>13</sup>The Mirror of Love: A Reinterpretation of the Roman de la Rose (Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1952). The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography (Princeton: Princeton University Press, 1969).

<sup>14</sup>"The Doctrine of Charity in Mediaeval Li Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory," Speculum, 26 (1951), 24-49.

<sup>15</sup>Charles Dahlberg, "Love and the Roman de la Rose" et "Macrobius and the Unity of the Roman de la Rose." Rosemond Tuve, Allegorical Imagery.

<sup>16</sup>"C. S. Lewis and Lorriss' Lady." Romance No Notes, VI (1965), 196-99. "Old and New Thoughts in Guillaume de lorriss," Australian Journal of French Studies, II (1965), 157-70.

<sup>17</sup>"The Golden Age and the Political theory of Jean de Meun: a myth in Rose scholarship,"

Symposium, 23 (1969), 137-49.

<sup>18</sup>"Faus Semblant: Hero or Hypocrite," Romanic Review, 60 (1969), 163-67.

<sup>19</sup>"Pygmalion as Sculptor," Princeton University Library Chronicle, XXVIII (1966/67), 20-23.

<sup>20</sup>Romance Philology, XIX (1965), 167-77.

<sup>21</sup>"La Vieille's Digression on Free Love: A Note on the Rhetorical Structure in the Romance of the Rose," Romance Notes, XIII (1966/67), 113-15.

<sup>22</sup>Lionel Friedman, "Gradus Amoris".

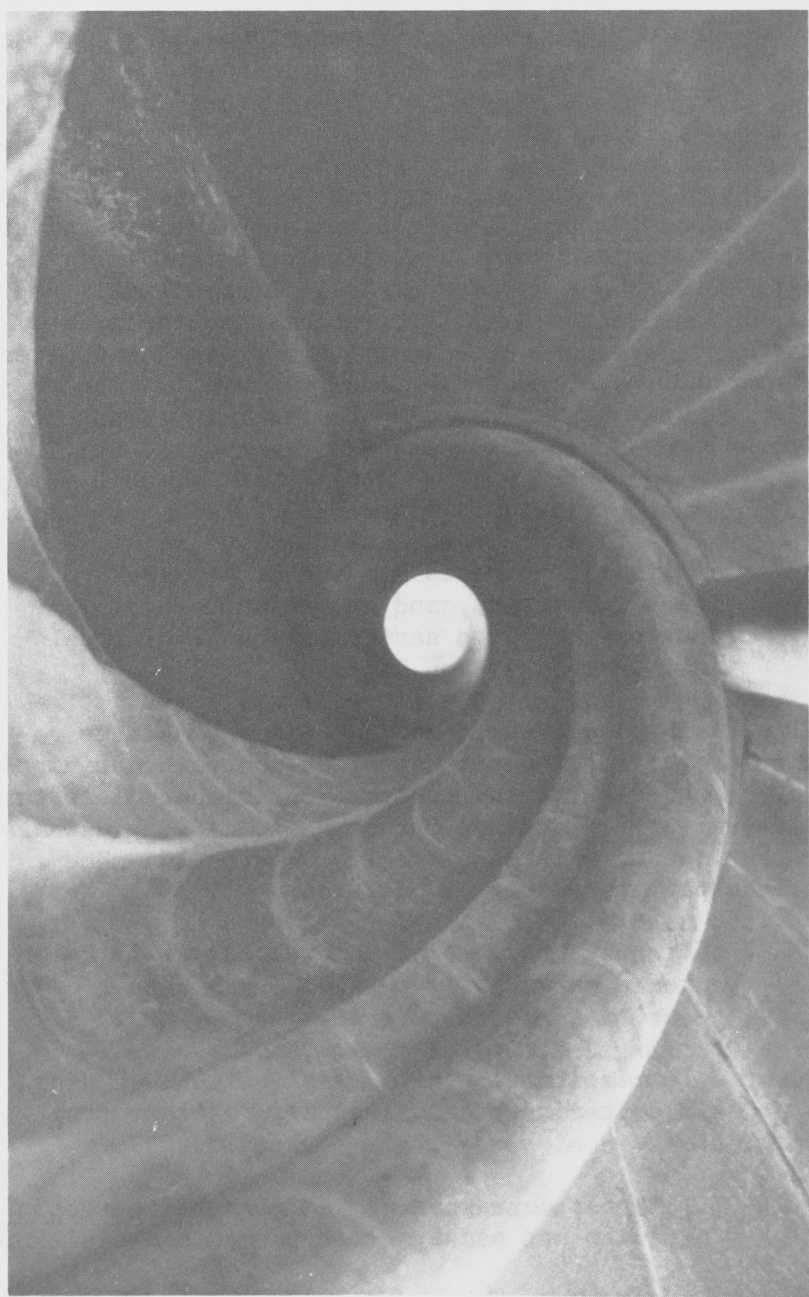
<sup>23</sup>Alan Gunn, "Teacher and Student in the Roman de la Rose: A Study in Archetypal Figures and Patterns," L'Esprit Créateur, II (1962), 126-134.

<sup>24</sup>"Guillaume as Narrator and Lover in the Roman de la Rose," Romanic Review, 59 (1968), 3-9.

<sup>25</sup>"The Character Genius in Alain de Lille, Jean de Meun and John Gower," The Chaucer Review, 4 (1970), 203-10.

<sup>26</sup>Frederick Goldin, The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric (Ithaca: Cornell University Press, 1967).

<sup>27</sup>Essays in Honor of Louis Francis Solano, ed. Raymond J. Cormier and Urban T. Holmes (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970), 153-65.



## TRIPTYQUE: MORT ET RÉSURRECTION DU RÉCIT

Avec Triptyque Claude Simon semble nous offrir pour la première fois un véritable récit satisfaisant; condition stipulée par Emile Benveniste.<sup>1</sup> En effet dans ce roman l'histoire est racontée à la troisième personne, le narrateur n'opère pas d'intervention directe; quant au temps employé il s'agit bien du présent historique. Pourtant le roman est loin d'être un retour à la tradition:

With triptyque it is absolutely impossible to apply a traditional kind of an analysis: there is no "anchor" (privileged place or person), and the relationships between the three series are purely textual in nature.<sup>2</sup>

Il est clair qu'avant Triptyque Simon à maintes reprises avait souligné ce que l'on pourrait définir par l'impossibilité du récit. Tout d'abord la nature différentielle du temps n'accordait à l'être du narrateur aucune référence stable. L'être lui-même n'échappait pas à cette condition:

Moi qui ne suis pas le même pendant la durée d'un millième de seconde puisque je ne suis pas moi.<sup>3</sup>

Quant à la mémoire elle ne pouvait qu'échouer dans son désir de reconstruction, sa nature étant trop fragmentaire:

Tenter de rapporter, de reconstituer, ce qui s'est passé, c'est un peu comme si

on essayait de recoller les débris  
dispersés, incomplets, d'un miroir  
--n'obtenant qu'un résultat incohé-  
rent--4

Il y avait enfin le problème le plus grave; celui  
de l'écriture qui se cherche dans l'espace orbital  
du langage:

L'aventure singulière du narra-  
teur qui ne cesse de chercher, décou-  
vrant à tâtons le monde dans et par  
l'écriture.<sup>5</sup>

Avec Triptyque tous ces problèmes ne se posent  
pas. A première vue rien de plus calme que ce nar-  
rateur discret qui s'exprime dès les premières pages  
d'une manière quasi-balzacienne:

Il faut un moment pour que l'oeil collé  
à la fente que l'on a agrandie se fasse  
à la demi-obscurité qui règne dans la  
grange et distingue les objets.<sup>6</sup>

Pourtant dès que l'on essaie de reconstruire le récit  
on fait face aux difficultés que Dominique Lanceraux  
avait si bien indiquées pour La Route des Flandres:

De même que sont rarement subordonnées  
les propositions, les cellules narratives  
se succèdent dans l'ignorance d'une "syn-  
taxe" des actions. Libre cours serait  
ainsi donné à un associationnisme mémor-  
iel, un ordre psychologique relayant  
l'ordre événementiel. Cependant un  
réseau d'équivoques empêche d'effectuer  
cette réduction, de centrer le récit.<sup>7</sup>

Triptyque se présente alors comme une oeuvre para-  
doxale. Par certains aspects le livre évoque les

romans antérieurs mais il contient aussi des techniques nouvelles qui le rendent, à notre avis, beaucoup plus dense, (quand on se souvient de la longueur d'Histoire ou de La Route des Flandres on est surpris par l'impact de ces 225 pages). Enfin c'est dans ce qu'il y a de commun entre Triptyque et les romans antérieurs qu'il faut chercher un point de départ pour l'étude du récit.<sup>8</sup>

C'est à ce point de l'étude que le paradoxe de Triptyque se présente d'une manière plus aiguë. En effet le retour aux dénominateurs communs avec les autres romans nous éloigne de la notion de récit pour nous rapprocher de celle de 'production' élaborée par Jean Ricardou.<sup>9</sup> Il faut alors se tourner vers la théorie des ensembles que Claude Simon a lui-même indiquée comme méthode possible pour la construction d'un récit:

Q. In the window of a book-store I saw what seemed to be a portion of Triptyque's outline. It was in three columns, A, B, C, with various notations and arrows referring from one column to another. Did you actually construct this novel according to an initial outline; or did you, in any case, follow some kind of diagram at the montage phase?

A. You saw that in each of the three columns the notations referred to images. The columns represented three "series" or, to use another word, "sets". The arrows joined an element of one of the columns to an element in another of the columns which shares a common quality. You have heard about what mathematicians call Set Theory: set A "intersects" set B on that element which possesses qualities common to both sets. For example,

consider set A composed of different colored triangles, one of which is red, and set B composed of different geometric forms (squares, trapezoids, rhombuses, circles, triangles) all of which are red. The two sets intersect at the red triangle. The mathematician then "merges" the two sets A and B including all the elements common or not common to both. And so on.<sup>10</sup>

D'ailleurs Simon avait déjà indiqué que cette méthode était à la base de la composition des Corps Conducteurs: "Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à ne plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités?"<sup>11</sup>

Tentons donc d'appliquer la théorie des ensembles à Triptyque. Soient A, B et C les trois 'ensembles-récits' qui constituent le texte. La lecture du roman nous permet de déterminer avec plus ou moins de précision ces trois zones:

- A- On est mis au courant de l'existence d'une noce. L'époux passe une grande partie de la nuit avec la serveuse de l'estaminet.
- B- Des événements complexes entraînent la noyade accidentelle d'un enfant.
- C- Dans une station balnéaire il y a des gens importants qui sont impliqués dans un fait divers.

Pour montrer le fonctionnement du texte nous centrerons notre analyse sur le premier volet de ce triptyque.<sup>12</sup> Le texte s'ouvre sur la description d'une carte postale qui représente une station balnéaire. Le début du roman appartient donc à l'ensemble C. Cependant cette carte postale est

posée sur la table d'une cuisine située dans une des maisons d'un village où des enfants jouent et l'un d'eux finit par se noyer. La description de la carte postale appartient donc à l'ensemble B. On dira donc que le sous-texte [La carte postale--cobalt de la mer] (p. 7) appartient à l'ensemble  $B \cap C$  (B intersection C).

Tout au long du texte le lecteur s'attend à une relation causale faisant le lien entre la carte postale et son milieu ambiant. Ceci n'arrive jamais. Nous sommes donc en présence de la mort du récit dans le sens réaliste du terme. En effet aucune relation entre la station balnéaire et 'la carte postale au village' n'existe en dehors du rapport Observateur-Observé. Marquons ce fait à ce niveau: Soit 'a' le sous-ensemble [La carte postale--cobalt de la mer] (p. 7). Nous avons vu que 'a' appartient à  $B \cap C$ . Notons donc  $a \in B \cap C$ . Puisqu'il n'y a rien de commun entre 'a' et 'A' nous dirons que leur intersection est vide et nous noterons:  $a \cap A = \emptyset$ . Ceci nous permet de faire une remarque au sujet de Triptyque qui s'applique à beaucoup d'autres nouveaux romans. On a insisté sur le fait que les relations entre objets sont beaucoup plus importantes que la description des objets eux-mêmes. Cela va de soi, mais nous venons de voir un exemple qui montre que l'absence de relation est justement ce qui donne un sens au texte. Nous insistons: un sens et non pas une signification. Il va falloir maintenant intégrer notre résultat qui n'est pour l'instant qu'à l'ordre différentiel. Soit  $a_i$  ( $i=1,2,\dots,n$ ) l'ensemble des images de la station balnéaire. Ces images ne sont pas toutes simples et fixes comme la carte postale. Enumérons ces représentations en tâchant de les résumer:

$a_1 =$  [La carte postale--le cobalt de mer.] (p. 7).



$a_2 =$  [Un homme d'un certain âge--d'ombres noires.]  
 (pp. 22-23). Photo faisant partie d'une  
 pellicule cinématographique avec laquelle  
 jouent deux garçons. Ce détail ne devient  
 évident qu'après lecture de la page 83.  
 Nous avons donc:  $a_2 \in B \cap C$ .

$a_3 =$  [Couvrant le halètement--le vasistas.]  
 (p. 33). Allusion à la projection d'un  
 film dans la station balnéaire dont  $a_1$   
 est représentation (carte postale) et  $a_2$   
 est une autre représentation (pellicule<sup>2</sup>).  
 Nous avons donc ici, puisque nous apprenons  
 que le film est projeté dans le village  
 en question:  $a_3 \in B \cap C$ .

D'autre part le film contient la pellicule  
 qui contient la carte postale. Ainsi,  $a_1$   
 est inclus dans  $a_2$  qui est inclus dans  
 $a_3$ . Nous notons donc:  $a_1 \in a_2 \in a_3$ .

$a_4 =$  [D'impalpables paillettes--balancé par le  
 vent.] (pp. 33-37). Projection du film.  
 On comprend que l'on a:  $a_4 \in B \cap C$ . et  
 $a_4 \in a_3 \in a_2 \in a_1$ .

On peut ainsi vérifier ces relations dans  
 tout le texte. Le récit est donc ressuscité. Il  
 suffit d'inclure un fait dans un autre plus vague...  
 Maintenant à côté de la série  $a_i$  nous en avons  
 d'autres dont on peut indiquer le terme général:

$b =$  Un jeune marié fait l'amour dans une  
 impasse à côté de la salle de cinéma  
 avec la serveuse de l'estaminet.

$c =$  Un couple campagnard fait l'amour dans  
 une grange.

d = Un enfant tente de résoudre un problème de géométrie.

e = Une vieille femme tue un lapin.

f = Deux garçons s'amuse près de la rivière.

Ces ensembles ont des propriétés semblables à celles que nous avons mis en évidence dans la série  $a_i$ .

Au point de vue formel nous avons donc trois ensembles narratifs. Chacun d'eux est divisé en un certain nombre de sous-ensembles qui jouissent de deux propriétés fondamentales:

1. Chaque sous-ensemble est d'une manière ou d'une autre inclus dans la même série.
2. Chaque sous-ensemble peut être considéré comme un élément appartenant à l'intersection des deux autres séries.

. . .

Une question se pose. En considérant les éléments d'une même série, quel jeu est établi entre l'ordre chronologique et l'ordre textuel? Là encore on ne peut qu'indiquer une méthode. Un couple fait l'amour, deux garçons s'amuse et une vieille femme s'occupe des humbles tâches qui semblent propres à une servante. Voici une autre manière de décrire Triptyque. Le couple qui fait l'amour n'est qu'une représentation des relations sexuelles entre l'homme et la femme. A travers ses multiples métamorphoses l'auteur nous montre trois images centrales. Le premier couple, ou le premier aspect du couple, fait l'amour dans l'impasse. Le premier récit associé à cette première image s'articule selon quatre étapes principales qui, bien sûr, ne nous sont pas présentées

dans l'ordre chronologique:

1. Un garçon inconnu en smoking fait l'amour avec une femme dans l'impasse.
2. Un ensemble de garçons entre dans l'estaminet. On découvre que le marié est l'homme de (1) et la jeune serveuse est la femme de (1).
3. Après que le jeune marié a rudement traité la serveuse, celle-ci se plaint à un autre homme qui part à la poursuite du marié qui est ivre.
4. La mariée se couche à l'aube peu avant que son jeune époux rentre ivre, la figure tuméfiée--

En isolant ce 'sous-récit' du texte il est clair que la permutation suivante a eu lieu entre l'ordre textuel et l'ordre chronologique:

$$P = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 1 & 3 & 4 \end{pmatrix}$$

Les autres 'sous-récits' suivent le même genre de lois. Cependant toutes ces permutations ne font pas violence à une certaine logique. Ainsi l'encadrement du roman peut être clairement exprimé: On assiste à l'intertextualité de récits où chaque image est vue par d'autres observateurs qui sont eux-mêmes l'objet d'observation. Le roman a son cadre: le village. Son unité de temps: de midi à l'aube. A travers ce texte multilinéaire le récit semble mourir à tout moment pour ensuite ressusciter. Tout dans le texte est métaphore, c'est-à-dire transport. Ce déplacement de sens est un déplacement de responsabilité allant symboliquement de l'écriture à la lecture. C'est là le sens du sous-récit central (de la méta-

phore centrale). Une mère se débarrasse de son enfant en la confiant à une servante qui veut aller faire l'amour avec un ouvrier agricole. La servante confie l'enfant aux deux garçons qui l'abandonnent pour être fidèles à l'activité de l'écrivain: celle du voyeur. La pornographie abonde dans ce roman où les mariées couchent seules, où les vieilles égorgent des lapins, où les hommes tuent les sangliers et où les enfants se noient. . . Etudes purement formelles? Nous y verrions plutôt les vieilles obsessions de Simon: l'amour et la mort. Un livre subtil où la complexité de la forme, où la mort et la résurrection du récit tenteraient plutôt le lecteur vers l'interprétation. . .

Alexandre L. Amprimoz  
University of Western Ontario

#### Notes

<sup>1</sup>Emile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français" in Problèmes de linguistique générale (Paris: Gallimard, 1966), pp. 237-250.

<sup>2</sup>Claude DuVerlie, "Interview with Claude Simon," Substance, no. 8 (Winter 1974), p. 4.

<sup>3</sup>Claude Simon, La Corde raide (Paris: Minuit, 1947), p. 175.

<sup>4</sup>Claude Simon, Le Vent (Paris: Minuit, 1957), p. 10.

<sup>5</sup>Claude Simon, Orion aveugle (Genève: Skira, 1970), p. 15.

<sup>7</sup>Dominique Lanceraux, "Modalité de la narration dans La Route des Flandres", Poétique, 14, p. 237.

<sup>8</sup> Il s'agit tout d'abord de la composition triptyque qui avait inspiré La Route des Flandres:

. . . suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier. Claude Simon, "La Fiction mot à mot," dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Tome 2, (Paris: Union Générale d'Éditeurs, "10/18", 1972), p. 89. Simon a aussi répondu sur ce point à Claude DuVerlie:

Q. The number three has a striking importance in your work. For example, Le Vent, constructed like a baroque altarpiece, now Triptyque, and the many other books that have three parts. Does the number three play a particular role in your work?

A. No. There is nothing esoteric or systematic in my work. It just seems to me that, as in many musical compositions, a three-part construction lends itself to the type of theme and development I find most appropriate. (Op. cit., p. 6).

Il s'agit aussi des deux thèmes fondamentaux dans l'oeuvre de Simon: l'érotisme et la mort. De nombreuses études ont été dédiées à ces questions. Signalons parmi elles:

Jean Raymond, "Les signes de l'Eros" dans Entretiens, 31 (1972), pp. 121-129.

John Fletcher, "Erotisme et création, ou la mort en sursis", Entretiens, 31 (1972), pp. 131-140.

Claude DuVerlie, "Amor interruptus: The

question of Eroticism or, eroticism in question in the works of Claude Simon," Substance, no. 8 (Winter 1974), pp. 21-33.

Christiane Makward. "Claude Simon: Earth, Death and Eros," Substance, no. 8 (Winter 1974), pp. 35-43.

<sup>9</sup> Jean Ricardou, "La Bataille de la phrase," dans Pour une théorie du nouveau roman (Paris: Seuil, 1971), pp. 118-158.

<sup>10</sup> Claude DuVerlie, op. cit., pp. 9-10.

<sup>11</sup> Claude Simon, "La Fiction mot à mot," dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2. (Paris: Union Générale d'Editeurs, "10/18", 1972), p. 80.

<sup>12</sup> Claude Simon, Triptyque (Paris: Minuit, 1973), pp. 7-71. Toutes les références à ce texte seront simplement indiquées par le numéro de la page.

## La Logique

puisque le petit déjeuner nous attend sur la table,  
le café est chaud  
la nappe est propre;  
puisque le soleil entre sur la pointe des pieds  
par la fenêtre entr'ouverte;  
puisque tu es et que je suis,  
on s'aime.  
l'amour se crée toujours sa propre logique.

Anthony Fusco

Boston University

les collines d'ohio. novembre.

comme un vieil arbre,  
des cercles serrent mon coeur.

je suis  
poursuivi d'un adjectif  
gris-sombre  
à laquelle je ne peux pas échapper.  
mes racines vont trop loin,  
me tiennent,  
me retiennent.

Anthony Fusco

Boston University



## ANDRÉ FÉLIBIEN: CRITIQUE D'ART

André Félibien n'est pas très bien connu, mais il n'a pas été complètement oublié par les historiens de notre siècle. L'oeuvre de ce critique d'art du dix-septième siècle est assez connue aux Etats Unis. Une édition de ses Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (rpt. Trévoux: S. A. S., 1725, en 6 volumes) se trouve à la bibliothèque Spencer de l'Université du Kansas. Cette édition comprend toutes ses thèses majeures. Malheureusement, il existe très peu de critique moderne sur ses théories. Depuis l'article du célèbre Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis: A Humanistic Theory of Painting" (Art Bulletin, 22 Dec., 1940), dans lequel l'auteur revoit les thèses de Félibien, et l'article "Studies in Seventeenth-Century French Art Theory and Ceiling Painting" de Carl Goldstein (Art Bulletin, 47, June, 1965), il n'existe rien à son sujet.

Cet article s'occupe du rapport entre les théories de Félibien sur l'expression des passions, la Doctrine de l'Expression des Passions, et la méthodologie cartésienne. Essayons d'abord de définir la Doctrine de l'Expression des Passions comme elle était connue avant que Félibien ne publie ses "règles". En 1585 en Italie, Lommazzo avait promulgué sa théorie de la réaction empathique dans la Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura. Son oeuvre était la

première qui tentait de formuler une théorie ou une doctrine qui pourrait guider l'artiste dans la représentation des passions. En France, Descartes avait écrit son Traité des passions de l'âme en 1649. Descartes y proposait l'existence des "esprits animaux" qui exerçaient une pression sur la glande pinéale et causaient des changements dans les expressions de l'homme. La Raison, cependant, pouvait maîtriser ces basses émotions et pouvait changer l'apparence de l'homme.

Les théories physiologiques de Descartes ne sont plus considérées comme vraies, mais à cause de sa réputation de philosophe, ses idées étaient bien reçues. Un des personnages importants qui était persuadé de la vérité des théories de Descartes était Charles le Brun, devenu depuis peu président de la nouvelle Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Cette Académie avait été fondée par le premier ministre Mazarin en 1648. C'était l'instrument politique de l'Etat qui devait éliminer les querelles entre les peintres, qui se divisaient en trois groupes rivaux: les membres des corporations, les favoris privilégiés du roi, et ceux qui n'appartenaient ni au premier ni au deuxième groupe. Parmi ces derniers nous trouvons Vouet et ses amis. Louis XIV a employé l'Académie pour rendre impuissants ces peintres individualistes. Cette idée est attaquée par C. H. Stranahan dans A History of French Painting (New York: Scribners, 1888) où il dit, "Beulé, the permanent secretary of the Academy of Painting, in 1843 said, 'The founding of the Academy is for the great King and his Minister Colbert, le titre d'immortalité le plus pur'" (p. 19, n. 2).

Peut-être l'Académie a-t-elle mérité l'admiration du public à cause des projets qu'elle a réalisés,

ainsi pour les conférences des membres qui ont discuté les divers aspects de la peinture afin de guider et d'instruire les jeunes peintres. Un aspect très important était que Le Brun et l'Académie essayaient de codifier les changements des expressions des visages par rapport aux théories de Descartes. Ces hommes essayaient d'appliquer les idées philosophiques de Descartes sur les "lois générales de la matière" de la peinture. Félibien a pris des notes à ces conférences et il les a publiées avec une Préface où il expose ses propres idées par rapport à celles qu'il venait d'entendre.

André Félibien était gentilhomme d'Avaux et Jayercy. Il est né à Chartres en mai, 1619, mais il est allé à Paris à l'âge de quatorze ans pour y faire ses études. En 1647 il est allé à Rome comme secrétaire du Marquis de Fontenay-Marieul, et entre-temps il a fait la connaissance de Nicolas Poussin dont il est devenu ami. Après son retour en France, le Ministre Colbert l'a nommé historiographe du roi. C'était pendant cette période qu'il a pris des notes à ces conférences. Plus tard il avait d'autres postes, y compris celui de secrétaire de l'Académie d'Architecture, fondée en 1671. Il était un des huit membres originaires de l'Académie des Inscriptions, fondée par Colbert en 1663. Il est mort le 11 juin, 1695, mais son oeuvre était populaire et faisait autorité. Nous en avons des rééditions jusqu'en 1725.<sup>1</sup> Ses deux oeuvres principales sont les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture (Paris, 1669), et les six tomes des Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, y compris le chapitre concis intitulé "L'Idée du Peintre parfait."

Le noeud de sa théorie se trouve dans la "Préface" des Conférences de l'édition de 1725 des Entretiens et L'Idée du Peintre Parfait (Londres, 1707;

rpt. Genève: Slatkine, 1970). Il y a aussi des passages intéressants dans son manuel technique, Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent (Paris: Coignard, 1676). Ainsi, Félibien y donne une définition de la peinture comme l'"art qui par des lignes, et des couleurs représente sur une surface égale et unie tous les objets de la Nature, en sorte qu'il n'y a point de corps que l'on ne reconnaisse" (p. 392).<sup>2</sup> Voici une récapitulation d'une de ses théories exprimées plus tôt dans la Doctrine de l'Imitation et de la Sélectivité.

Plus tard il a précisé cette idée: "Le Peintre doit regarder la Nature visible, comme son objet; il doit en avoir une idée, non seulement comme elle se voit fortuitement dans les sujets particuliers: mais comme elle doit être en elle-même selon sa perfection et comme elle serait en effet, si elle n'était point détournée par les accidents" (L'Idée, p. 3). Il se presse d'ajouter à cette première définition, que les copies de la nature ne sont pas suffisantes, que tout dépend de la raison pour laquelle la peinture a été conçue et de son exécution, autrement dit, de la théorie et de la pratique qu'il appelle le "Père" et la "Mère" des trois éléments de la peinture: la "composition", le "dessin", et le "coloris" (Des Principes, p. 393). Ensuite il en donne des définitions.

Notons le rapport entre chacun de ces éléments et l'expression des passions. "La composition que quelques-uns nomment aussi Invention, comprend la distribution des Figures dans le Tableau; le choix des attitudes; . . . les diverses expressions des mouvements du corps, et des passions de l'âme; et enfin tout ce que l'imagination peut former, et qu'on ne peut pas imiter sur le naturel" (Des Principes, p. 393). Ici Félibien emploie le même terme que

Descartes parlant des passions. Les positions des sujets dans les tableaux sont importantes:

Le Dessein a pour objet la figure des corps que l'on représente. . . Elle demande la connaissance de l'Anatomie . . . pour bien imiter les divers mouvements que la nature peut faire.

Le coloris a pour objet la couleur, la lumière et l'ombre (qui donnent) de la force, du relief, de la fierté, et de la grâce aux Tableaux.

(Des Principes, pp. 393-394)

Dans sa "Préface" aux Conférences, Félibien écrit: "C'est encore par l'ingénieux mélange de ces couleurs et par la science qu'il y a de bien contourner les parties et d'en conserver les traits, que s'engendrent ces belles expressions et ces mouvements naturels qui font paraître de la vie et qui impriment sur un visage les passions que l'on veut exprimer" (Entretiens, p. 322). Voici une correspondance directe entre la couleur et l'expression des passions.

Pourquoi est-ce que l'expression des passions est si importante pour lui? Cet aspect d'un tableau exige une connaissance de la théorie qui aide le peintre à "connaître le sujet, et qui sert, à le rendre grand, noble et vraisemblable, comme l'Histoire ou la Fable" (Entretiens, p. 312). Un peintre doit employer la théorie, et ceci l'aidera à rendre son sujet grand, noble, et vraisemblable. Enfin, l'histoire et les fables sont deux exemples de sujets convenables. L'aspect le plus important d'un tel tableau est l'expression des passions: "Ce qui est

le plus important - la perfection de la Fable ou de l'Histoire, sont les divers expressions de joie ou de douleur, et toutes les autres passions convenables aux personnes qu'on figure" (Entretiens, p. 315).

En travaillant à l'expression des passions, Félibien souligne deux idées différentes: la vraisemblance et la simplicité: "Il faut encore que la possibilité se rencontre dans toutes les actions et dans tous les mouvements des figures, aussi bien que dans l'expression du principal sujet, afin que la vraisemblance se trouve partout comme une partie très nécessaire frappant l'esprit de tout le monde" (Entretiens, p. 314). Dans sa thèse des règles pour les peintres, il s'exprime d'une manière plus concise et directe. Dans "L'idée du Peintre parfait", Félibien ajoute à la doctrine de l'expression des passions l'idée de "grand Goût". Pour lui ceci signifie le contraire du "bas" et de l'"insipide": Que les Expressions soient justes au sujet; que les principales figures en aient de nobles, d'élèves et de sublimes, et que l'on tienne un milieu entre exagéré et insipide" (L'Idée, p. 6).

Il y a certains dangers associés aux deux idées de vraisemblance et de simplicité. Félibien se rend compte de la différence entre les coutumes des nations, et il laisse voir qu'il est lui-même philosophe en proposant des solutions à ce problème:

On peut donc considérer les actions de la Nature de deux manières, ou lorsqu'elle agit elle-même de son bon gré, ou lorsqu'elle agit par habitude au gré des autres.

Les actions purement de la Nature sont celles que les hommes feraient, si dès leur enfance on les laissait

agir selon leur propre mouvement; et les actions d'habitude et d'éducation, sont celles que les hommes font en conséquence des instructions et des exemples qu'ils ont reçus. . . . Il est bon qu'ils (les peintres) n'ignorent pas les actions différentes dont les principales Nations ont revêtu la Nature; mais comme leur différence vient de quelque affectation, qui est un voile qui déguise la vérité, la principale étude du Peintre doit être de débrouiller et de connaître en quoi consiste le vrai, le beau et le simple de cette même Nature, laquelle tire toutes ses beautés et toutes ses grâces du fond de sa pureté et de sa simplicité.

(L'Idée, p. 16)

Félibien met ensemble la peinture et la philosophie d'une manière unique. Pourtant c'est dans les citations ci-dessus qu'il y a des courants d'idées qui proviennent d'autres philosophes et théoriciens. Le souvenir de la première règle de la méthode de Descartes est évident dans la phrase où on cherche la vérité derrière le voile. Descartes avait dit: "Le premier était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle."<sup>3</sup> Sa troisième règle est "de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusques à la connaissance des plus composés" (Discours, p. 27). Félibien, lui aussi, conseille un retour à la simplicité de la Nature pour le peintre qui veut ajouter de la beauté et de la grâce à son tableau.





Les idées de Boileau y sont représentées aussi. Boileau était plus jeune que Félibien, mais tous deux ont parlé d'un "idéal" dans leurs oeuvres. Boileau a formulé une théorie qui définirait l'idéal classique en littérature quand il a écrit son Art poétique en 1674. Lui aussi souligne que la vérité en nature est le sujet idéal, mais que cette vérité doit être guidée par de beaux et raisonnables modèles des anciens qui pourraient inspirer la vraisemblance. Une fois achevée, cet idéal doit réfléchir l'adaptation harmonieuse de la forme au sujet. Cette forme doit avoir avant tout de la "clarté" et de la "simplicité."<sup>4</sup> Boileau, dans sa préface à la traduction du Traité du Sublime (1674) de Longin, parle du sublime. Comme nous l'avons vu, Félibien aussi conseille aux peintres l'emploi des passions "sublimes" dans les figures nobles des grands tableaux.

Pourquoi le peintre doit-il tant travailler? Quel est le résultat de ses efforts? Les deux citations ci-dessous nous montrent la raison d'être à laquelle Félibien croit. Elles nous montrent une correspondance entre les idées de Félibien et la théorie de Lomazzo de la réaction empathétique.

Car ce sont les modes de l'expression des passions toutes ces belles parties qui touchent d'avantage ceux qui considèrent un Tableau, et qui en les portant avec plaisir dans une parfaite connaissance du sujet que l'on traite, les font entrer dans les mêmes sentiments de joie ou d'admiration que souffrent les personnes qui sont représentées.

(Entretiens, p. 315)

Un autre Père avait une Idée de la Peinture plus juste, c'est Saint goire de Nice, qui après avoir fait une

description du Sacrifice d'Abraham,  
dit ces paroles: J'ai souvent jetté  
les yeux sur un Tableau qui représente  
ce spectacle digne de pitié, et je ne  
les ai jamais retirés sans larmes, tant  
la Peinture a su représenter la chose,  
comme si elle se passait effectivement.

(L'Idée, p. 27)

Le spectateur doit se sentir ému par la réalité de la situation et par les passions représentées par le tableau.

Pour cela, Félibien a nommé les anciens, Raphael, et Poussin comme modèles parfaits pour les jeunes peintres.

Mais il faut avouer qu'il y avait quelque chose de singulier et d'incomparable dans M. Poussin, puisque ayant trouvé l'Art de mettre en pratique toutes ces différentes manières, il les a si bien possédées et s'en fait des règles si certaines, qu'il a donné à ses Figures la force d'exprimer tels sentiments qu'il a voulu, et de faire que son sujet les inspire dans l'âme de ceux qui le voient.

(Entretiens, p. 325)

Le critique moderne Lee ajoute quelques remarques sur Félibien et son rapport avec Descartes et Boileau dans son article cité. "Félibien and LeBrun show themselves, as we have seen loyal disciples of the Cartesian doctrine that the reason has the power to impose its own valid order on 'toutes les choses qui peuvent tomber sous la connaissance des hommes'" (p. 225). Au cours de cet article,

Lee parle du rapport des idées de Félibien avec d'autres doctrines, surtout comment Félibien est en accord avec elles. En somme, "A perfect painting, then, like a perfect poem, is a logical construction of the human reason, an architectonic pensée with every least part causally related to the informing dramatic purpose of the whole" (p. 226).

L'oeuvre de Félibien est vaste. Partout dans les six tomes des Entretiens il parle des aspects de la peinture en décrivant les vies des peintres. Un article compréhensif sur toutes ses idées exigerait beaucoup plus de travail. On devrait isoler toutes les remarques sur l'expression des passions. Bien sûr, il s'en trouverait beaucoup. Ici, nous avons discuté quelques remarques pour les comprendre mieux. Mais c'est Félibien lui-même qui nous a fourni la meilleure indication de ses théories dans L'Idée.

A la fin de cet article se trouve le texte intégral du chapitre XVI, "Des Expressions," dans L'Idée de Félibien. C'est un excellent résumé des principes discutés ci-dessus, et le style dans lequel il est écrit nous montre que Félibien s'est rendu compte du style clair et élégant dit "classique", suggéré par Boileau, et qu'il l'a employé.

La prochaine étape dans l'étude des doctrines de Félibien doit être une étude sur sa vie, une biographie définitive. Ce travail doit montrer la manière dont Félibien s'est attaché à l'art et aux théories de l'art, de savoir comment Félibien et ses propres théories montrent qu'il est imitateur ou innovateur, comment il a résumé les pensées contemporaines et comment il était précurseur du dix-huitième siècle. Une telle étude nous fournira une idée claire de la place de Félibien dans le drame classique de l'histoire de l'art au dix-septième siècle.

Sharron Wagoner  
The University of Kansas

## APPENDIX

## Chapitre XVI Des Expressions.

Les Expressions sont la pierre de touche de l'esprit du Peintre. Il montre par la justesse dont il les distribue, sa pénétration et son discernement: mais il faut le même esprit dans le Spectateur pour les bien appercevoir, que dans le Peintre pour les bien exécuter.

On doit considérer un Tableau comme une Scène, où chaque Figure joue son rôle. Les Figures bien dessinées et bien colorées sont admirables à la vérité: mais la plupart des gens d'esprit, qui n'ont pas encore une Idée bien juste de la Peinture, ne sont sensibles à ces parties, qu'autant qu'elles sont accompagnées de la vivacité, de la justesse et de la délicatesse des Expressions. Elles sont un des plus rares talents de la Peinture, et celui qui est assez heureux pour les bien traiter, y intéresse non seulement les parties du visage, mais encore toutes celles du corps, et fait concourir à l'expression générale du sujet les objets mêmes les plus inanimés, par la manière dont il les expose.

## NOTES

<sup>1</sup>"Félibien (André)," Biographie Universelle, ed. M. Michaud (Paris: Desplaces, 1855).

<sup>2</sup>L'orthographe et les accents modernes sont les miens, mais j'ai laissé les lettres majuscules pour aider le lecteur à discerner ce que l'auteur croyait important.

<sup>3</sup>René Descartes, Discours de la méthode, ed. Maurice Dorolle, Sér. Classiques Larousse (Paris: Larousse, 1934), p. 26.

<sup>4</sup>XVIIe Siècle, ed. A. Lergarde et L. Michard, Vol. 3, Les Grands Auteurs Français du Programme (Paris: Bordas, 1963), pp. 339-341.

# Les bonnes feuilles

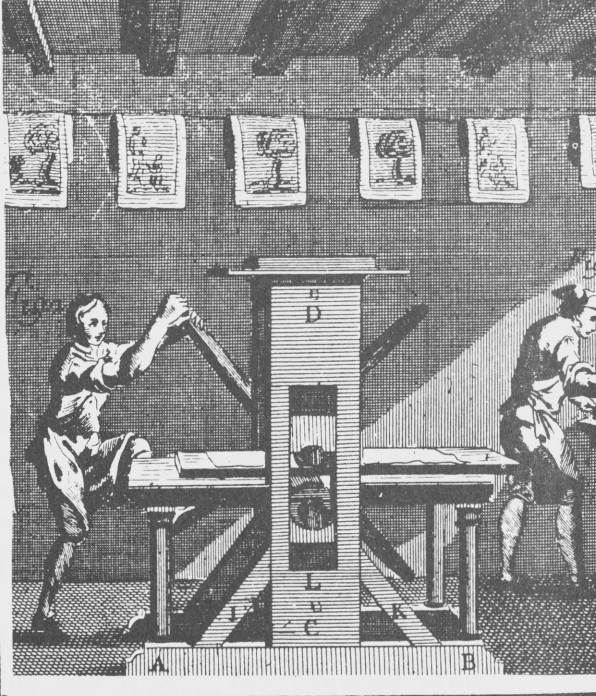
is a literary review published in the Spring and Fall by graduate students in the Department of French at the

Pennsylvania State University. Each issue features articles devoted to French language, literature, culture and comparative studies. Comparative studies include a French author, genre or theme as one of its points of reference. The editorial board welcomes manuscripts from all students of language and literature.

The subscription cost is \$4.00 for four issues. Single copies may be purchased at \$1.25 each.

Address manuscripts (in duplicate), subscriptions and all correspondence to:

The Editor, Les Bonnes Feuilles, S. 401 Burrowes Building, University Park, Pennsylvania 16802.



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 1974-75. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

ISABELLE ARMITAGE  
NICOLE ARONSON  
TOM BOOKER  
JEAN-PIERRE BOON  
BARBARA CRAIG  
JOHN ERICKSON  
BRYANT C. FREEMAN  
LEE GERSTENHABER  
J. THEODORE JOHNSON  
NORRIS J. LACY  
STEPHEN MOLLHAGEN  
JANIS L. PALLISTER  
HANS & ROSANNE RUTE  
KENNETH S. WHITE  
JOHN WILLIAMS

AMIS BIENFAITEURS:

LEYLA BACHOUR  
IRENE BERGAL  
LUCIE M. BRYANT  
BOYD G. CARTER  
DANIEL CELCE-MURCIA  
RAMONA CORMIER  
FRANCES D'ANTONI  
CLAIRE L. DEHON  
DAVID A. DINNEEN  
MARY ANN DIORIO  
MARIE GALANTI  
KATHLEEN GALLAGHER  
MICHAEL M. HEALY  
LAURA HELLER  
ANNE LACOMBE  
MURLE MORDY  
PATRICIA VAN SICKEL  
MARILYN STOKSTAD  
RONALD TOBIN

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

