

c  
h  
i  
m  
e  
r  
e  
s



A Journal  
of French and  
Italian Literature

Volume XVIII  
Number 1

Chimères is a literary journal published each academic semester (Fall and Spring numbers) by the graduate students of the Department of French and Italian at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by non-tenured Ph. D's and advanced graduate students which deal with any aspect of French or Italian language, literature, or culture. We shall consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian. In addition, we encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian; our language request here applies only to creative works.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

The annual subscription rate is \$4 for individuals and \$10 for institutions and libraries. Single copies: \$4.

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

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

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

ISSN 0276-7856

Editors: Hope L. Christiansen  
Hilda M. Doerry  
Karen A. Pearson

Assistant Editor: Caroline Thomazeau

Editorial Assistants: Claude Biselx  
Madeleine Kernen  
Véronique Nicolle  
Joy Simpson-Zinn

Advisory Board:

Robert Anderson	Mary Johnson
Corinne Anderson	J. Theodore Johnson, Jr.
John T. Booker	Janice Kozma-Southall
Jean-Pierre Boon	Norris J. Lacy
David A. Dinneen	Susan Noakes
Bryant C. Freeman	Marie-Luce Parker
	Kenneth S. White

Faculty Advisor: Norris J. Lacy

The editors of Chimères would like to express their gratitude to Raymond E. Whelan and Norris J. Lacy for their invaluable advice and support, to the Hall Center for the Humanities, and especially to Paula Crowley of the editing service, whose interest and assistance have greatly facilitated the publication of this issue.

## TABLE OF CONTENTS

FRANCIS S. HECK

The Poor Man as Saint:

A Trilogy of Poems.....5

CAROLINE THOMAZEAU

Les Faux-Monnayeurs:

remise en question d'un

"nouveau" roman ..... 15

KAREN A. PEARSON

Rosenthal dans La Grande Illusion

et La Chesnaye dans

La Règle du Jeu ..... 41

WILLIAM P. HELLING

Léon Delmont: héros virgilien?..... 49

JOY SIMPSON-ZINN

The Différance of

l'écriture féminine ..... 77



## The Poor Man As Saint: A Trilogy of Poems

The name of Marceline Desbordes-Valmore is perhaps remembered for one of her poems that is found in anthologies, namely "La couronne effeuillée." In her poetic endeavors, the poetess is influenced to some extent by the style and the imagery of Victor Hugo. In her collection of poems of 1833, Les Pleurs, she demonstrates that she wishes to accomplish what Hugo has done in his Feuilles d'automne (1831), and it is evident that "sous l'influence de Victor Hugo, sa phrase est devenue ample et sonore."<sup>1</sup> In turn, it is also true that Hugo is impressed, if not by Desbordes-Valmore's more sober and unpretentious style, at least by certain examples of her imagery. Sainte-Beuve quotes Hugo as saying of her that "vous êtes un talent charmant, le talent de femme le plus pénétrant que je connaisse."<sup>2</sup>

Eliane Jasenas reveals two examples of probable influence of Mme Desbordes-Valmore's poetry upon that of Hugo. "A Villequier" bears some resemblance to her early poem, "Aux Enfants qui ne sont plus"; Hugo's pity for women throughout the Chants du Crépuscule (1835), moreover, compares favorably with that manner of pity found in Les Pleurs.<sup>3</sup> A third probable affinity exists between Hugo and the poetess, namely the similarity between Hugo's "Le Mendiant" (Les Contemplations) and Mme Desbordes-Valmore's "Un Pauvre" (Bouquets et Prières).

Despite the date of publication of Les Contemplations (1856), "Le Mendiant" precedes the appearance of the collection by a number of years, and is even placed as early as 1843.<sup>4</sup> Bouquets et Prières also dates from 1843. Hence, the

## The Poor Man as Saint: A Trilogy of Poems

proximity of the dates of the poems, that of the composition of the former and that of the publication of the latter, is not without its importance.

In "Un Pauvre," Mme Desbordes-Valmore merely indicates that her poor man passes long nights "sous un peu de paille."<sup>5</sup> In "Le Mendiant," however, Hugo contrasts the beggar's existence with that of the peasants who, although not wealthy, possess their animals and are able to buy or trade in the market place. Furthermore, Hugo says of the beggar: "C'était le vieux qui vit dans une niche au bas/ De la montée," which implies that the man has only a hole in the wall for a domicile.<sup>6</sup> The word "niche" also suggests the place in a church for a statue of a saint; hence, "ce pauvre est un chien et un saint." Both poor men, then, live in abject poverty, but Hugo's description of the man is richer in symbolic detail.

The one consolation of these two poor men, in any case, is at night, at a time when they are able to dream, and thereby escape the misery of everyday life. The poetess presents a rather fanciful dream on the part of her poor man, a dream wherein an angel would wash his feet and generally console him. This angel entreats him and counsels him in the following words: "Ayez foi dans la mort: cette cueilleuse d'âmes/ Ne les moissonne pas pour en tuer les flammes,/ Mais pour délivrer de leur lourd vêtement, / Comme on ôte le sable où dort le diamant" (p. 85). This process of the shuffling off of the sand from the diamond as an analogy of the final separation of the soul from the body at the moment of death is a

metaphor worthy of Hugo. As for Hugo's beggar, the dream might consist only of possessing "un rayon du ciel triste, un liard de la terre" (p. 691). In both instances, this dream sequence is infinitely preferable to their miserable daily existence.

In both poems, moreover, the poor man is described as a solitary person; society has little or nothing to do with these misfits. The life of the poor man of the poetess is a continual "épreuve solitaire" (p. 85), and Hugo's beggar, even in his dreams, is "solitaire" (p. 691). This sentiment of solitude morale vis-à-vis society intensifies the sympathy already generated for the poor man in both cases.

At the end of each poem, in true Romantic fashion, both poets emotionally enter their respective poems. "Un Pauvre" terminates with the following eight verses:

Ce pauvre est plus qu'un  
     pauvre! une telle indigence,  
 Puisque Dieu la permet, ouvre  
     l'intelligence:  
 Dieu voilé parle en lui.  
     Souvent ses vieux lambeaux,  
 M'ont paru lumineux, comme si  
     de flambeaux,  
 Comme si des rayons d'une  
     auréole sainte,  
 Sa tête blanchissante et  
     paisible était ceinte.  
 Ce pauvre est plus qu'un  
     pauvre! Enfant, sois doux

The Poor Man as Saint: A Trilogy of Poems

pour lui,  
Comme tu fus hier, s'il revient  
aujourd'hui. (pp. 85-86)

The last nine verses of "Le Mendiant" are as follows:

Son manteau, tout mangé des  
vers, et jadis bleu,  
étalé largement sur la chaude  
fournaise,  
Piqué de mille trous par la  
lueur de braise,  
Couvrait l'âtre, et semblait  
un ciel noir étoilé.  
Et, pendant qu'il séchait ce  
haillon désolé,  
D'où ruisselaient la pluie et  
l'eau des fondrières,  
Je songeais que cet homme était  
plein de prières,  
Et je regardais, sourd à ce  
que nous disions,  
Sa bure où je voyais des  
constellations. (p. 692)

Mme Desbordes-Valmore's evocation of the poor man's clothing is summarized in the rather curt reference to "ses vieux lambeaux." Hugo, on the other hand, refers at first to the worm-eaten cloak; secondly, the poet dramatizes its appearance ("ce haillon désolé"); finally, he calls it a "bure," which denotes something more specifically saintly ("le mot ajoute au caractère religieux du pauvre").<sup>8</sup> Once again, Hugo

manifests his richness of detail, as he has the beggar's clothes coincide with his saintliness.

In both works, a luminosity emanates from the tattered clothes of the poor man. In "Un Pauvre," the clothes appear simply as "lumineux," without any elaboration; in "Le Mendiant," the illumination is exalted to the point of cosmic (Hugolesque) grandeur. The combination of light from the hearth shining through the holes in the garment, plus the outstretched cloak itself, renders the effect of many constellations of stars on a dark night for the poet, as he becomes lost in contemplation of the scene in front of him. From the basic luminosity common to both poets, therefore, Hugo weaves a magical sidereal image, while Mme Desbordes-Valmore remains more terre-à-terre. Up to this point in the two poems, then, Hugo's imagery is undoubtedly superior to the more simple descriptive passages of Desbordes-Valmore.

Both poets reflect upon the spiritual effect of the poor man upon others. For the poetess, "une telle indigence ... ouvre l'intelligence," that is to say, it should inculcate in her son (for whom the poem is dedicated) an awareness of the misery and the degradation of poverty. Her son should also realize that, concerning the poor man, "Dieu voilé parle en lui." For Hugo, on the other hand, the spiritual effect is in the determination of the role of the beggar in general in society, since for him this particular poor man assumes the role of all poor men ("Je me nomme/ Le pauvre," states the poor man in the early part of the poem.

## The Poor Man as Saint: A Trilogy of Poems

At the end of the poem, the imagery of the poetess is definitely more physical, climaxed by the transformation (a veritable cinema technique) of the poor man into a saint with brilliant raiment and a shining halo ("Comme si des rayons d'une auréole sainte,/ Sa tête blanchissante, et paisible était ceinte"). Hugo is here more succinct: the descriptive passages preceding the end are so colorful and majestic that the unembellished statement of the saintliness of the beggar ("plein de prières") is quite effective in its utter simplicity. Here at the end, then, it is Desbordes-Valmore who displays more imagery than Hugo; but, as we have indicated, Hugo already has disposed the reader for the effect.

In both "Le Mendiant" and "Un Pauvre," therefore, the poor man is considered with respect as the symbol of the saint; this symbol has become the leitmotif of the poems. The vocabulary and the basic imagery correspond to some extent in the two poems. Hugo, however, embroiders the simple pattern that he might well have borrowed from Mme Desbordes-Valmore into a detailed panorama of stars and constellations; instead of a homily, moreover, "Le Mendiant" becomes an example of the more encompassing romantisme social, which for Hugo will culminate in his great novel, Les Misérables (1862).

These two aspects of the poor man as a saint by Mme Desbordes-Valmore and by Victor Hugo are essentially synthesized by Charles Baudelaire in his poem, "La Mort des Pauvres" of 1852. Instead of proposing a homily (à la Desbordes-Valmore) or instead of injecting romantisme social (à la Hugo) into the poem, however, Baudelaire's originality

lies precisely in his extraction of the inherent spirituality latent in the two earlier poems. "La Mort des Pauvres" is, then, the spiritual quintessence of "Un Pauvre" and of "Le Mendiant" ("car j'ai de chaque chose extrait la quintessence"). Baudelaire's sonnet crystallizes this spirituality endemic in the death of the poor man in general:

C'est la Mort qui console,  
           hélas! et qui fait vivre;  
 C'est le but de la vie, et  
           c'est le seul espoir  
 Qui, comme un élixir, nous  
           monte et nous enivre,  
 Et nous donne le coeur de  
           marcher jusqu'au soir;

A travers la tempête, et la  
           neige, et le givre,  
 C'est la clarté vibrante à  
           notre horizon noir;  
 C'est l'auberge fameuse  
           inscrite sur le livre,  
 Où l'on pourra manger, et  
           dormir, et s'asseoir.

C'est un Ange qui tient dans  
           ses doigts magnétiques  
 Le sommeil et le don des rêves  
           extatiques,  
 Et qui refait le lit des gens  
           pauvres et nus;  
 C'est la gloire des Dieux,  
           c'est le grenier mystique,  
 C'est la bourse du pauvre et sa  
           patrie antique,  
 C'est le portique ouvert sur

les Cieux inconnus!<sup>10</sup>

Baudelaire's concern is not for any amelioration of the poor man here and now, in this life; his entire attention is directed to the death ("le but de la vie") and the afterlife of his subject. Whereas, moreover, both Desbordes-Valmore and Hugo grant some solace to their outcast by means of his nocturnal dreams, which accord him some consolation for his daily misery, Baudelaire places this alleviation only in death ("C'est un Ange qui tient dans ses mains magnétiques/ Le sommeil et le don des rêves extatiques"). There is, then, a definite change of perspective, all the more so since, as Judd D. Hubert indicates, Baudelaire is not merely considering those in dire physical poverty, but also the poor in spirit.<sup>11</sup> For all of these poor, death is the only goal, the only respite.

The afterlife of the poor is, however, envisioned by Baudelaire in terms of physical comfort, in contrast to their present physical suffering ("à travers la tempête, et la neige, et le givre") in all its vicissitudes. For these poor, death is the "auberge fameuse ... où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir." Not only will they be able to eat and sleep, but also they are assured that they will also have the right to sit down, these poor who have had the obligation of humbly standing and administering to the rich during their lives.

Death, then, is the only consolation and the only inspiration for the poor to continue living. For them, this future event will be the great hour

of deliverance from misery, as well as being the moment of entry into a new and different life ("C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!").

The trilogy of poems reviewed, "Un Pauvre," "Le Mendiant" and "La Mort des Pauvres" reveal the individual traits of both style and imagery of the three poets involved. Mme Desbordes-Valmore draws from her work an object lesson in charity for her son; Victor Hugo, renowned for his rich and colorful imagery, betrays that talent in his poem, as well as manifesting his espousal of le romantisme social; finally, Baudelaire's poem, by contrast with the other two, is almost Biblical in his spiritual adaptation of the basic theme of the poor man.

Francis S. Heck

University of Wyoming

#### Notes

<sup>1</sup>Eliane Jasenas, Marceline Desbordes-Valmore devant la critique (Geneva: Droz, 1962), p. 148.

<sup>2</sup>Sainte-Beuve, "Mme Desbordes-Valmore: Sa vie et sa correspondance," in Nouveaux lundis (Paris: Calmann-Lévy, n.d.), XII, 253.

<sup>3</sup>Jasenas, pp. 28 and 39.

<sup>4</sup>See René Journet and Guy Robert, Notes sur Les Contemplations (Paris: Les Belles Lettes, 1958), p. 145.

<sup>5</sup>Marceline Debordes-Valmore, OEuvres poétiques, vol. 3 (1886; rpt Geneva: Slatkine, 1972), p. 84. Subsequent references will be in the text.

<sup>6</sup>Victor Hugo, Les Contemplations, in OEuvres poétiques, vol. 2 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967), p. 691. Subsequent references will be in the text.

<sup>7</sup>Léon Cellier, ed., Les Contemplations (Paris: Garnier, 1969), p. 663.

<sup>8</sup>Philippe Van Tieghem, ed., Les Contemplations (Paris: Hachette, 1950), n. 1, p. 100.

<sup>9</sup>Charles Baudelaire, "Projet d'épilogue pour la seconde édition des Fleurs du mal, in OEuvres complètes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961), p. 180.

<sup>10</sup>Baudelaire, "La Mort des Pauvres," in OEuvres complètes, pp. 119-20.

<sup>11</sup>Judd D. Hubert, L'Esthétique des "Fleurs du mal; Essai sur l'ambiguïté poétique (Geneva: Pierre Cailler, 1953), p. 254.

Les Faux-Monnayeurs:  
remise en question d'un "nouveau" roman

Joueur de cartes solitaire, André Gide compose une oeuvre littéraire comme on ferait une réussite. Les cartes sont tout d'abord détournées face cachée, puis retournées tour à tour afin que le joueur puisse de lui-même former des combinaisons. La réussite, aussi appelée patience, se joue seul; celui qui se risque à y jouer, doit non seulement posséder un sens aigu de l'observation et du détail mais également une grande faculté d'analyse et de synthèse.

Chacune des oeuvres de Gide peut être considérée comme une "réussite," c'est-à-dire un ensemble de combinaisons que le lecteur se doit, par étapes, de déchiffrer et de manipuler. André Gide attend en effet, de la part de son lecteur, un engagement à la fois intellectuel et philosophique, le "tant pis pour le lecteur paresseux" est, là-dessus, des plus explicites dans le Journal des Faux-Monnayeurs. Le critique italien G. Debenedetti l'a d'ailleurs fort bien remarqué en considérant Les Faux-Monnayeurs comme un roman à faire ("romanzo da fare") (257-8). Ainsi, en tenant compte du travail du lecteur dans la conception qu'il se faisait du travail romanesque, André Gide modifie considérablement les formes de l'écriture romanesque et, en qualifiant Les Faux-Monnayeurs de "premier" roman, il s'inscrit inévitablement dans la lignée des nouveaux romanciers. Cette étude développera ce qui pourrait définir Les Faux-Monnayeurs comme Nouveau Roman tout en remettant en question la modernité de l'oeuvre de Gide dans le contexte

littéraire européen de la fin du XIXème siècle et du début XXème.

Les raisons qui me poussent à rapprocher Les Faux-Monnayeurs du Nouveau Roman (bien qu'il ne s'agisse pas d'une classification) sont variées. D'une part, le nom de Gide revient souvent dans les analyses sur le Nouveau Roman et d'autre part, le Nouveau Roman s'inscrit dans un mouvement de recherches et de créations littéraires qui correspond à la démarche intellectuelle d'André Gide. Les nouveaux romanciers s'opposent en effet à définir le Nouveau Roman comme genre ou école littéraire; Jean Ricardou, nouveau romancier et critique, s'accorde avec d'autres nouveaux romanciers sur l'appellation groupement négatif, qui réussirait

d'une part à préserver la sacro-sainte originalité des oeuvres (ce qui unit ces écrivains, ce n'est pas une concordance de leurs textes), d'autre part à accepter l'idée d'un ensemble (c'est leur commun refus d'une certaine littérature passée). (137)

Ayant refusé les courants littéraires de son époque (naturalisme, réalisme et symbolisme) André Gide avait ainsi, cinquante ans avant que le mouvement ne se déclenche, une attitude de nouveau romancier dans sa recherche d'une nouvelle esthétique littéraire et romanesque. En effet, cette attitude de refus va se retrouver dans la technique même du roman. Comme le fait remarquer

Germaine Brée, le Journal des Faux-Monnayeurs nous aide à comprendre les intentions de Gide:

De la technique, il éclaire surtout les refus et ce qu'ils ont d'inhérent à l'écrivain même: refus d'introduire le décor et les personnages au moyen de descriptions; refus d'inventer une intrigue où accrocher le développement ordonné de l'histoire; refus de légitimer ce qui se passe dans le roman ou même de l'organiser en "tapis roulant" pour le lecteur; refus de conclure. (Brée, 282)

Trois grands principes régissent la dynamique du roman: la mise en abyme ou le roman dans le roman, le traitement des personnages comme véhicules de la création et enfin, l'éclatement de la structure narrative et thématique vers une polyphonie du texte. "Le 'premier roman' de Gide est ainsi un texte qui porte à la fois sur l'ontologie du roman et sur son épistémologie, sur sa matière et sur sa méthode." (Krysinski, 237)

Quelles que soient leurs divergences sur la définition du concept et les fonctionnements de la mise en abyme, tous les critiques contemporains s'accordent à reconnaître comme texte majeur ce passage du Journal d'André Gide datant de l'été 1893 où pour la première fois le terme "en abyme" est employé<sup>1</sup> pour décrire un procédé littéraire et esthétique. Dans son article "Un héritage

d'André Gide: la duplication intérieure," Bruce Morrisette retrace à ce propos un historique des plus intéressants du terme de "mise en abyme" et rectifie certains abus qui ont été faits dans l'emploi erroné de l'expression (125-35). Je retiendrai ici la définition de Lucien Dällenbach qui après confrontation de Paludes et Les Faux-Monnayeurs s'est entendu sur cette définition du concept: "[E]st mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire" (Mieke Bal, 117). Lucien Dällenbach discute ensuite de trois mises en abyme élémentaires: la mise en abyme de l'énoncé, la mise en abyme de l'énonciation et la mise en abyme du code en reprenant la terminologie développée par Gérard Genette dans Figures III.<sup>2</sup> Dans l'étude des textes de Gide, il est cependant important de distinguer, dès le départ, la mise en abyme conceptuelle de la mise en abyme technique: la première faisant référence à la thématique du roman, à travers sa réflexion sur le Roman dans le roman, et la seconde faisant davantage référence à la technique stylistique de la mise en abyme, sur le plan de l'écriture romanesque.

La mise en abyme, miroir et dédoublement de l'oeuvre est le mécanisme de base des récits d'André Gide. Elle amorce une démarche romanesque tout à fait nouvelle qui efface les contours entre sujet et objet. Il y a tout d'abord un déplacement du sujet; il ne s'agit plus pour le roman d'être un tableau social ou psychologique, ou encore un récit "tranche de vie." Le roman, en tant qu'objet, devient sujet, et se propose alors d'être une réflexion sur la création. Le livre doit inciter le lecteur à une remise en question; le dépouillement de son style doit servir la

rigueur de l'analyse et de l'abstraction afin de s'ouvrir sur ce que l'on pourrait appeler une disponibilité du texte.

Toute sa vie, André Gide a été préoccupé par ce perpétuel retour sur soi que lui imposait la réflexion sur la création romanesque et tous ses récits en sont le "reflet" en abyme. Les écrivains des Cahiers d'André Walter et de Paludes, tout comme le Edouard des Faux-Monnayeurs, ne réussissent pas à achever leur roman (respectivement intitulés Paludes et Les Faux-Monnayeurs); les narrateurs de L'Immoraliste et de La Porte étroite essaient d'objectiver, voire de neutraliser leur histoire personnelle comme s'ils pensaient avoir à en rendre compte par la suite (dans L'Immoraliste Michel retrouve son immoralisme dans l'histoire des Goths qu'il étudie); dans Isabelle, c'est un jeune romancier que l'on nous propose au travail. Enfin, dans Les Caves du Vatican et Les Faux-Monnayeurs, des personnages de romanciers, Julius et Edouard, font tous deux l'expérience d'une remise en question de leur art. Sans jeu de mots gratuit, on constate que tous les écrits de Gide sont basés sur le principe d'une "réflexion" de l'acte d'écriture sur le récit lui-même. Certains y verront une projection en avant et une démultiplication du récit, d'autres, comme Germaine Brée, y verront un mouvement de rétroaction: non seulement le livre est à relire comme le préconisait André Gide, mais il est à lire à rebours (ce que la critique structuraliste qualifie de relecture en opposition à seconde lecture).

Dans Les Faux-Monnayeurs, l'imbrication des personnages rend l'analyse d'autant plus complexe.

Déshumanisés, les personnages deviennent tour à tour les "victimes" de ce que l'écrivain André Gide cherche à faire expérimenter à d'autres écrivains dans son roman (il est important sur ce point de ne pas associer systématiquement Gide à Edouard qui ne reste qu'un instrument de recherches). Les personnages peuvent ainsi être considérés comme les véhicules de la création. En reprenant l'idée de Claude Martin selon laquelle "chaque personnage des Faux-Monnayeurs est pour Gide la représentation, dynamique et autonome, d'un des moments essentiels de la création romanesque," Loïs Linder, dans son article "Le roman du roman," a développé ce point de vue.

Ainsi, on peut voir chez Bernard qui s'est soudainement libéré de toutes attaches familiales et scolaires, un romancier devant son roman à écrire. Tout au long du roman, Bernard s'essaie, passe les étapes; Loïs Linder y voit la représentation des ébauches de travail, des fragments romanesques qui n'ont pas d'aboutissement (esquisses que l'on retrouve d'ailleurs dans Le Journal des Faux-Monnayeurs). Si Bernard est un des personnages les plus importants du roman (sinon le plus important), c'est parce qu'il personnalise la démarche qu'il faudrait suivre, selon Gide, dans la composition d'un roman: "Bernard pense: --Se diriger vers un but? --Non! mais: 'aller de l'avant'" (Le Journal des Faux-Monnayeurs, 59). La distinction est ici importante pour Gide qui s'intéresse plus au processus de la création et à l'expérience qui en découle, qu'à son "produit fini."

Comparé à Bernard, Olivier a un rôle beaucoup plus explicite dans le roman. Avec ses poèmes, il

s'affiche dès les premières pages comme le jeune talent. Cependant, il ne sera, tout au long du roman, que le reflet ("en abyme") d'une certaine littérature dont il est, et fait, le pastiche (qu'il s'agisse de la revue dont il est un temps l'éditeur, de sa lettre à Bernard étouffée par l'influence de Passavant, ou encore du dîner des Argonautes). Olivier n'est pas encore prêt à écrire et, en brûlant les étapes, il se trouve pris au piège du milieu trouve dans lequel il évolue, ce qui va bien sûr à l'encontre de toute création. Selon Gide, il est nécessaire de savoir attendre afin de ne pas forcer son talent créateur.

Le vieux La Pérouse fait figure de raté, de mauvais romancier qui comme le fait remarquer Linder pourrait être rattaché à cette illustration du mauvais romancier dont Gide fait le portrait dans Le Journal des Faux-Monnayeurs: "le mauvais romancier construit ses personnages; il les dirige et les fait parler" (Journal des Faux-Monnayeurs, 54).

Lady Griffith (Lilian) est la représentation du refus, peut-être même de l'anti-roman.<sup>4</sup> Elle relève en effet d'un univers lointain et mythique et ne représente dans le roman qu'une étape de transit pour servir la métaphore du naufrage de la Bourgogne. Elle s'oppose à tout engagement et donc à toute tentative de création.

Quant à Edouard, il peut être considéré comme le rouage principal qui entraîne l'ensemble du mécanisme. Gide nous offre ici un exemple parfait de mise en abyme technique (de "réduplication

simple") d'un roman dans le roman; Edouard écrit justement un roman qu'il intitule Les Faux-Monnayeurs mais qui ne se résumera finalement qu'à une tentative d'écriture. Quand il rétorque à Laura pendant la conversation de Saas-Fée, "-- Pourquoi refaire ce que d'autres que moi ont déjà fait, ou ce que j'ai fait moi-même, ou ce que d'autres que moi pourraient faire?" (Les Faux-Monnayeurs, 1079) on décèle tout de suite ce qui intéresse le romancier (Edouard comme Gide), à savoir, remettre en question le travail romanesque plutôt que de s'évertuer à écrire systématiquement. L'écrivain ne doit plus se limiter à un univers romanesque défini, au contraire il doit s'ouvrir à la réalité extérieure afin de pouvoir dépasser dans son écriture les limites du spatio-temporel et réussir ainsi la symbiose de la réalité concrète et de la réalité idéale. Edouard l'exprime ainsi: "A vrai dire, ce sera là le sujet: la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale." Cependant, s'il s'applique à prendre note dans son carnet de cette réalité concrète qu'il pense insérer dans son roman, il n'en est pas de même pour la réalité idéale qu'il ne définit à aucun moment. Mais qu'elle soit comprise comme stylistique ou philosophique, cette réalité idéale se trouve brusquement limitée, quand, à la fin du roman, Edouard refuse de relater le meurtre de Boris. Il refuse ainsi de s'engager en tant que romancier par rapport à la réalité des faits qui lui imposerait une remise en question de sa réalité idéale, à savoir celle de la pensée intacte et détachée de la vie.

En refusant la réalité concrète, Edouard voue inévitablement son roman à l'échec. André Gide réussit dès lors, non seulement à freiner le

processus de mise en abyme dans lequel il avait entraîné son roman, mais également à s'en détacher. En effet, Gide le termine sans qu'Edouard puisse achever le sien et Loïs Linder de noter: "Les Faux-Monnayeurs de Gide sont l'histoire réussie d'un roman qui échoue--Les Faux-Monnayeurs d'Edouard" (90).

Je ne pense pas cependant qu'il faille voir dans cet inachèvement l'image d'un échec total. Au contraire, cela s'inscrit en toute logique dans la ligne de pensée qu'André Gide s'est efforcé de respecter dans son roman comme dans les différentes oeuvres qui ont précédé Les Faux-Monnayeurs. Cet inachèvement se doit d'être compris comme ouverture et non comme échec. Dans Le Journal des Faux-Monnayeurs André Gide notait:

Ce qui m'attirera vers un nouveau livre, ce ne sont point tant de nouvelles figures, qu'une nouvelle façon de les présenter. Celui-ci s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire ... (60)

Plus qu'un procédé stylistique, la mise en abyme est devenue pour Gide un concept essentiel de la création littéraire, voire même une esthétique. C'est pourquoi il me semblait

important d'en présenter certains aspects, particulièrement explicites dans Les Faux-Monnayeurs, avant d'en présenter les retombées dans la littérature moderne. Cependant, le traitement de la mise en abyme dans les textes de Gide n'est pas la seule chose à avoir influencé les textes modernes. En effet, par un éclatement de la structure narrative, Gide a repoussé les limites de la narration et s'est engagé dans un travail polyphonique du texte, de sa structure, comme de sa thématique. Les Faux-Monnayeurs offre à ce propos un exemple magnifique de texte polyphonique.

La polyphonie ou l'art du contrepoint romanesque rassemble une variété de procédés artistiques ou de discours humains. Cependant, elle se doit d'en orchestrer les différentes variations. Si J.S. Bach a voulu libérer les formes musicales dans son "Art de la fugue," il n'en a pas moins structuré scrupuleusement l'architecture. De même, en multipliant les variations sur un même thème (comme dans son travail de la mise en abyme), ou en juxtaposant les différents thèmes, André Gide vise à créer une nouvelle unité romanesque, à purifier le roman jusqu'à en faire l'expression d'une parfaite synthèse intellectuelle.

En cherchant à intégrer la réflexion philosophique au récit et la réalité à la fiction, tout en respectant la pluralité des voix, Gide se heurte à plusieurs reprises au problème de l'équilibre nécessaire à l'unité du roman. Respecter cet équilibre entre les voix impose à Gide, non seulement de condenser les différentes

variations, mais également de les juxtaposer; l'art de l'ellipse est ici indispensable.

La polyphonie des Faux-Monnayeurs s'analyse particulièrement sur le plan de la structure narrative. André Gide passe en effet tour à tour le relais de la narration à chacun de ses personnages, et cela sous diverses formes: journaux, dialogues, essais, lettres ... Il cherche ainsi à multiplier les points de vue.<sup>5</sup> Les fragments du discours apparemment indépendants de l'ensemble, se juxtaposent, laissant au lecteur le soin de les harmoniser, d'en faire la synthèse et de rendre ainsi au roman sa polyphonie (car si le roman est polyphonique, la lecture, par contre, ne l'est pas).<sup>6</sup>

C'est par la technique de l'ellipse que Gide force le lecteur à s'engager par rapport au texte afin qu'il en fasse non seulement la synthèse, mais qu'il en développe aussi, grâce à son imagination, le contenu. Dans son Journal des Faux-Monnayeurs, Gide s'exprime d'ailleurs sur ce point de vue: "--les personnages les plus importants, (...), les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied" (39). Edouard s'exprime également là-dessus dans le roman: "La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place" (LF-M dans Roman, Récits, et Soties, Oeuvres Lyriques, 1000).

Le texte, réduit à son essence, favorise l'intervention du lecteur qui, en reliant entre

elles les différentes phases (voix) du récit, rend leur ensemble indivisible: la première condition du traitement polyphonique est ainsi respectée, la deuxième condition résidera dans l'égalité des voix. Cette égalité des voix, on la retrouve non seulement dans la multiplicité des interventions narratives par le biais des divers personnages, mais aussi à travers le style de Gide qui imprègne entièrement le texte malgré la diversité des discours. La technique narrative des Faux-Monnayeurs peut donc être considérée de type polyphonique puisqu'elle consiste en un ensemble d'essais et de variations stylistiques sur un même thème: celui de la recherche d'une écriture "purifiée."

En ce qui concerne la thématique du roman, au terme de polyphonie, je préférerais celui de variations. En effet, considérer Les Faux-Monnayeurs comme un ensemble de variations sur un seul thème (qui pourrait en l'occurrence être celui de la "fausse pièce"), serait à mon sens limiter l'envergure thématique du roman. Les Faux-Monnayeurs sont au contraire un ensemble de thèmes sur lesquels sont modelées une multitude de variations. Par exemple, le thème du naufrage de la Bourgogne (et des mains coupées), d'abord raconté par Lady Griffith, est repris plusieurs fois dans le texte avant d'être dédoublé par la "noyade" de Lady Griffith elle-même, racontée indirectement dans la lettre d'Alexandre (on peut noter au passage un autre exemple de mise en abyme).

Dans un enchevêtrement de situations, thèmes et variations se multiplient ainsi tout au long du roman. L'étude de Karin Nordenhaug Ciholas,

Gide's Art of the Fugue déploie là-dessus un éventail de thèmes fort intéressant. En passant des thèmes de l'identité et de la destinée aux thèmes du luxe et de la vérité, elle développe entre autres, le problème de la réalité, de l'aveuglement conscient et inconscient, de la fausse pièce ou encore des mains coupées, du sel et de la lumière sans oublier les thèmes mythologiques, le sphinx et Apollon et Daphné.

Polyphonie et variations aboutissent à une synthèse romanesque d'une complexité et d'une densité remarquables, et dont l'esthétique relève d'une conception de l'écriture des plus éblouissantes. Dans "L'Esthétique de la variation romanesque," Eva Le Grand notait: "(...), au-delà des procédés pluriels apparaît le ROMAN comme FORME DE LA RECHERCHE EIDETIQUE qui brusquement dévoile l'essence d'une situation humaine" (63).

Si cette formule s'appliquait initialement aux romans de Milan Kundera, elle pourrait tout aussi bien définir la démarche intellectuelle et esthétique à laquelle André Gide essaya de se tenir tout au long de sa vie et de son oeuvre, et dont Les Faux-Monnayeurs est la plus vive expression.

En apportant ainsi au roman français de nouvelles perspectives, André Gide est reconnu par les romanciers et les critiques du Nouveau Roman comme l'une des figures de proue de la recherche romanesque et littéraire contemporaine qui, comme lui, s'attache davantage à faire du roman "le domaine tout à la fois de la création d'un monde et de la réflexion critique sur cette création

même" (Martin 297): principe qui comme dans les textes de Gide, voit son application dans la technique de la mise en abyme. Les exemples de mise en abyme dans les nouveaux romans ne manquent pas. Dans Portrait d'un inconnu, Nathalie Sarraute choisit de mettre en parallèle le personnage du livre avec un tableau de musée qui porte le même titre que le roman; dans un passage de Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet, la gravure de la Défaite de Reichenfels dédouble littéralement une scène principale du roman. On retrouve le même principe dans le vitrail de Caïn de L'Emploi du temps de Michel Butor ou encore dans la statue du Voyeur de Robbe-Grillet. En ce qui concerne l'emploi de textes littéraires à l'intérieur même du roman pour refléter l'oeuvre principale, le "roman africain" de La Jalousie de Robbe-Grillet est reconnu, selon Bruce Morrissette, comme un exemple type:

Le "roman africain" de La Jalousie, dont la lecture et le commentaire qu'en font A. et Frank, aussi bien que l'image déformée que s'en fait le mari, permettent les seules intrusions dans le texte objectal ou phénoménologique de termes psychologiques applicables à une situation d'infidélité ou de jalousie.  
(136)

Mais le romancier qui a repoussé le plus loin les limites de la mise en abyme textuelle est Jean Ricardou dans La Prise de Constantinople (qui porte d'ailleurs au verso le second titre de La

Prose de Constantinople). Bruce Morrissette en présente brièvement le mécanisme.

[I]l y a d'abord un principe de création par "génération rouscellienne" où Ricardou extrait d'un jeu de huit lettres plusieurs groupes de personnages dont les noms sont des jeux de mots ou de résonnances liées à d'autres parties du roman. Dans les pages non numérotées du livre, les personnages lisent dans une bibliothèque un autre livre aux pages non numérotées, qui contient sinon la même histoire du moins une histoire toute parallèle. Certaines pages du livre intérieur sont identiques à des pages du texte principal, et on rencontre de temps à autre les mêmes paragraphes ou pages entières, sans savoir dans quel "texte" on lit. (137)

L'expérience de la mise en abyme est ici poussée jusqu'à l'extrême et ne peut aboutir qu'à une négation du texte lui-même. Si dans le Nouveau Roman

la "mise en abyme" ne semble fonctionner ni pour refléter l'oeuvre comme dans un petit miroir, ni pour donner aux

personnages romanesques un  
moyen à leur propre niveau de  
se regarder agir, se juger, se  
comprendre (avec ou sans  
conscience explicite du  
procédé), mais plutôt de  
permettre au texte lui-même  
d'atteindre des modalités  
neuves, de distordre l'espace  
romanesque pour le replier sur  
lui-même, en coupant toutes  
les attaches entre le roman et  
le monde quotidien,  
(Morrissette, 141)

il semble à présent tout à fait clair que l'oeuvre  
des nouveaux romanciers et celle de Gide aient  
évolué dans des directions diamétralement  
opposées. Si dans un même refus de la  
littérature passée les tentatives du Nouveau Roman  
comme celles de Gide ont recherché dans la mise en  
abyme une nouvelle dimension de l'écriture  
romanesque, qu'elle soit conceptuelle ou  
technique, cette même mise en abyme n'en a pas  
moins abouti à des perspectives stylistiques et  
littéraires radicalement opposées. En effet,  
André Gide avait compris la mise en abyme comme  
ouverture sur la réflexion romanesque en  
s'efforçant de ne pas perdre de vue l'importance  
de la vie. Si Edouard ne réussit pas à écrire Les  
Faux-Monnayeurs, c'est justement parce qu'il ne  
s'intéressait qu'à une intellectualisation  
parfaite de l'acte d'écriture: abstraction qui,  
détachée de la réalité concrète ne peut pas, selon  
Gide, aboutir. André Gide a su à temps maîtriser  
le processus de la mise en abyme et prendre ainsi  
position par rapport au travail de l'écrivain.  
Les nouveaux romanciers, en jouant au contraire le

jeu de l'abstraction, n'ont réussi qu'à aliéner leurs textes, à les réduire au niveau de ce que j'appellerai ici une "matérialisation intellectuelle."

Si Les Faux-Monnayeurs possède comme nous l'avons développé, les principes de base du Nouveau Roman, à savoir le traitement de la mise en abyme, les personnages comme véhicules de la création et enfin l'éclatement de la structure narrative, on ne peut cependant pas le définir<sup>8</sup> comme nouveau roman. En effet, son "humanité" et l'engagement philosophique qu'il impose à son lecteur, donne au roman une esthétique qui dépasse de loin les tentatives purement stylistiques qui verront le jour entre les années cinquante et soixante-dix. Bien que Les Faux-Monnayeurs dans sa technique ait annoncé les prémices d'un nouveau genre, le roman a su néanmoins se détacher de toute notion de genre littéraire et c'est pourquoi, aujourd'hui encore, il garde toute sa modernité.

Cependant, au moment où paraît Les Faux-Monnayeurs (en 1925), l'évolution du roman moderne est déjà considérablement engagée. C'est pourquoi, il est important de ne pas surestimer l'importance du roman de Gide.

Dans son article "Les Faux-Monnayeurs et le paradigme du roman européen autour de 1925," Wladimir Kryszynski, sur la base de trois romans européens: Paluba de Karol Irzykowski (1903), Niebla de Miguel de Unamuno et Les Faux-Monnayeurs, replace dans une perspective strictement structuraliste, les principes

inhérents au roman moderne, dont les trois romans pourraient être une illustration. En effet,

[i]ls thématisent l'acte d'écriture, utilisent le jeu parallèle et diachronique des récits, font usage fréquent des commentaires du ou des narrateurs, installent au centre de la narration comme une sorte de référence inépuisable: l'opposition entre le créateur et la création.  
(245)

Cependant, pour Krysinski (comme pour Michel Raimond ou N.D. Keypour), Gide n'a pas été jusqu'au bout de sa démarche esthétique, "il entame un procès de l'écriture, mais ne le mène pas jusqu'au bout" (Krysinski 256). Si la modernité de son oeuvre est incontestable, il n'en va pas de même en ce qui concerne son engagement par rapport à la littérature comme par rapport à son lecteur.

En effet, tout en nous donnant l'illusion d'une expérimentation de l'esthétique romanesque, où le lecteur aurait apparemment un contrôle sur le texte, André Gide manipule constamment son lecteur. Dans le roman, et particulièrement dans Le Journal des Faux-Monnayeurs, André Gide ironise sur le problème de l'écriture jusqu'à remettre inévitablement en question ses propres textes. On se retrouve alors confronté au problème de la sincérité d'André Gide, problème qui l'a pourtant beaucoup préoccupé. Selon N.D. Keypour,

[c]'est par le problème de la sincérité, thème constant de la réflexion de l'homme et préoccupation obsessionnelle de l'artiste, que Gide a fait de son oeuvre un instrument de contestation permanente, jusqu'à mettre en doute le sens même du mot sincérité et la possibilité de l'atteindre.  
(239)

Traiter de l'ironie imposerait une étude à part entière, mais il est cependant important de reconnaître ici qu'elle s'applique autant envers lui-même et ses propres oeuvres qu'envers les conventions sociales, littéraires et esthétiques de son époque. Peu importe finalement si André Gide est sincère ou non; ce qui est important, c'est la remise en question qu'il impose à chacun devant tout acte de création: remise en question qui devient aux yeux de Gide, responsabilité par rapport à l'oeuvre d'art.

Si André Gide appelle un livre manqué "celui qui laisse intact le lecteur,"<sup>9</sup> il va sans dire que l'expérience qui ressort de la lecture des textes de Gide dépasse de loin la stricte expérience intellectuelle et philosophique. André Gide a su en effet provoquer chez son lecteur le désir d'engagement par rapport à la vie qu'il n'avait jamais lui-même assumé ouvertement dans ses textes. Si Gide s'est constamment détourné de son oeuvre, c'est justement en sachant pertinemment qu'il ne faisait qu'un avec elle. Son expérience de l'écriture prend dès lors l'envergure métaphorique de son humanité.

## Notes

<sup>1</sup>"J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Méniâes de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'em abyme'." André Gide, Journal 1889-1939, (Paris: Gallimard, 1941) 41.

<sup>2</sup>Lucien Dällenbach a défendu en 1976 à l'Université de Genève une thèse intitulée: Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme. Il y décrit et analyse le concept de mise en abyme, sa mise en application linguistique et ses fonctionnements dans une

perspective diachronique jusqu'au Nouveau Roman des années 50 à 70.

3 "Le style des Faux-Monnayeurs ne doit présenter aucun intérêt de surface, aucune saillie." André Gide, Le Journal des Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1937) 52.

4 "Le rôle qu'elle tient désormais, ainsi que son nom (Lilian Griffith), perpétue une longue tradition littéraire. Dans la mythologie sémite, Lilith (Lilit, Lilu) est un démon, une espèce de "she-devil", hostile surtout aux femmes enceintes et aux petits enfants." Loïs Linder, "Le roman du roman." La revue des Lettres Modernes 4 (1975): 81-91.

5 "Le roman tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène; c'est par essence, une oeuvre déconcentrée." André Gide, Préface pour Isabelle.

6 "Ne pas établir la suite de mon roman dans le prolongement des lignes déjà tracées; voilà la difficulté. Un surgissement perpétuel; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant--de l'esprit du lecteur." André Gide, Le Journal des Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1937) 53.

7 Sur la notion de "roman pur", voir Le Journal des Faux-Monnayeurs, 40-42.

<sup>8</sup>"Assumer le plus possible d'humanité. Voilà la bonne formule." André Gide, Journal 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1941) 56, le 13 octobre 1894.

<sup>9</sup>écrit Gide dans sa préface à l'édition de 1930 des Cahiers d'André Walter.

Ouvrages cités

Bal, Mieke. "Mise en abyme et iconicité."  
Littérature 29 (1978): 116-28.

Brée, Germaine. André Gide, l'Insaisissable Protée. Paris: Les Belles Lettres, 1953.

Dällenbach, Lucien. "Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme."  
DAI 38, 1978.

Debenedetti, G. Il romanzo del Novecento. Milano: Garzanti, 1971.

Gide, André. Journal 1889-1939. Paris: Gallimard, 1941.

---. Journal des Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1937.

---. Romans, Récits, et Soties, Oeuvres Lyriques. Paris: Gallimard. 1958.

- Keypour, N. David. André Gide, écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- Kryszynski, Wladimir. "Les Faux-Monnayeurs et le paradigme du roman européen autour de 1925." La revue des Lettres Modernes 6 (1975): 233-65.
- Le Grand, Eva. "L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera." L'Infini 1 (1984): 57-64.
- Linder, Lois. "Le roman du roman." La revue des Lettres Modernes 4 (1975): 81-91.
- Martin, Claude. "Toujours vivant, toujours secret" Etudes littéraires. Québec: Université Laval, 2.3 (déc. 1969): 297.
- Morrisette, Bruce. "Un héritage d'André Gide: La Duplication intérieure." Comparative Literature Studies. 8.2 (June 1971): 125-42.
- Ricardou, Jean. Le Nouveau Roman. Paris: Seuil, 1973.

Ouvrages consultés

- Bancroft, W. Jane. "Les Caves du Vatican vers l'écriture du roman." La revue des Lettres Modernes 6 (1975) 159-75.
- Bothorel, Nicole, Francine Dugast, Jean Thoraval. Les Nouveaux Romanciers. Paris: Bordas, 1976.
- Didier, Beatrice. Un dialogue à distance, Gide et Du Bos. Paris: Desclée De Brouwer, 1976.
- Geerts, Walter. "La réflexion dans Les Cahiers d'André Walter, notes pour une description de la 'mise en abyme'." La revue des Lettres Modernes 6 (1975) 9-37.
- Holdheim, W. Wolfgang. Theory and Practice of the Novel, a Study on André Gide. Genève: Droz, 1968.
- Ireland, G.W. "Le jeu des 'je' dans deux récits gidiens." La revue des Lettres Modernes 6 (1975) 69-90.
- Martin, Claude. André Gide, sur Les Faux-Monnayeurs. Paris: Minard, 1975.
- Nadeau, Maurice. Le roman français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1970.

- Raimond, Michel. Le signe des temps. Paris: CDU et SEDES, 1976.
- Ricardou, Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil, 1971.
- Robert, Marthe. Roman des origines et origines du Roman. Paris: Grasset, 1972.
- Tilby, Michael. Les Faux-Monnayeurs. London: Grant and Cutler, 1981.



Rosenthal dans La Grande Illusion  
et  
La Chesnaye dans La Règle du Jeu:

Dans ses deux films, La Grande Illusion et La Règle du Jeu, Jean Renoir a engagé l'acteur Marcel Dalio pour jouer le rôle de Rosenthal aussi bien que celui de la Chesnaye. Puisque la mère de celui-ci s'appelle (selon le découpage) Rosenthal, et à cause du fait que ces deux rôles interprétés par le même acteur représentent les seuls et uniques personnages juifs dans leurs scénarios respectifs, certains critiques, comme Claude Beylie, ont été portés à constater que ces deux rôles sont assez proches. Mais est-ce qu'ils le sont vraiment?

Commençons par examiner le caractère de la Chesnaye dans La Règle du Jeu. Nous savons que c'est un marquis, un aristocrate qui a hérité sa fortune. Quant à ses parents, nous apprenons que sa mère est juive; mais sur son père, nous savons très peu sauf que l'on dit que la famille est d'origine étrangère, ce qui veut dire que la Chesnaye, selon certains, n'est pas à la hauteur de sa position dans la hiérarchie sociale. Néanmoins, quelles que soient ses origines familiales, la Chesnaye se comporte comme s'il était un représentant de la noblesse de race. Et en tant que représentant de cette noblesse, peut-être même pour se convaincre aussi bien que pour convaincre autrui qu'il y appartient vraiment, la Chesnaye essaie de préserver son monde au moyen d'une manière de vivre très stylisée, même dirait-on théâtrale.

La Chesnaye se sent troublé, menacé en fait, par le monde moderne, tel qu'il est. Il éprouve

des inquiétudes envers les situations qu'il ne peut pas maîtriser, et nous avons l'impression, en le regardant, qu'il pressent le passage de cet ordre aristocratique dans lequel il se trouve si bien à l'aise. Il échappe à ce chaos, qu'il redoute, dans le monde mesuré de ses automates et des situations structurées qu'il sait contrôler. C'est presque le monde de l'orange mécanique du dix-huitième siècle exemplifié par les automates que collectionne la Chesnaye. Cet homme préfère un univers où tout se déroule selon la règle du jeu qui y règne; et il fait de son mieux pour préserver cet univers où chaque élément contribue à l'harmonie qu'il aime.

Si nous voulons apprécier La Règle du Jeu, c'est-à-dire si nous espérons saisir l'esprit de ce film dans sa totalité,<sup>2</sup> il faut comprendre le caractère de la Chesnaye.<sup>2</sup> Ce personnage est l'incarnation de bien des aspects de la haute société moribonde dans laquelle il se trouve. Quoiqu'il ne se présente pas comme l'image stéréotypée d'un marquis,<sup>3</sup> il symbolise néanmoins sa classe sociale, qui finit de perdre sa position privilégiée dans l'Europe de la veille de la deuxième guerre mondiale.

Dans son article sur la caractérisation de la Chesnaye, Aleta Ray nous signale que Renoir permet à ce personnage d'évoluer d'une façon tout à fait naturelle, de sorte que nous, les spectateurs, avons l'impression d'observer une vraie personne à facettes, capable d'être, comme nous tous, inconséquent, en contradiction avec lui-même. Dans l'une des scènes de la fête à la Colinière, où il montre aux invités un orgue mécanique, acquisition récente dont il est très fier, la

Chesnaye se révèle à ses amis comme un mélange d'orgueil, d'humilité, de fierté, et de réticence. Le pauvre homme semble avoir le trac par moments. Mais Renoir ne nous impose jamais de résumés faciles ou définitifs du caractère de la Chesnaye, et même à la fin du film ce personnage central reste pour nous une énigme. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles La Règle du Jeu n'est pas tellement facile à saisir.

Si nous insistons sur l'importance centrale de la Chesnaye dans La Règle du Jeu, nous ne pouvons guère, par contre, insister de même sur le personnage de Rosenthal dans La Grande Illusion. Il n'y a pas de personnage-clé dans cette histoire de la Grande Guerre où, à cause de la guerre elle-même, tout le monde cherche à se définir en soi et puis cherche à se définir par rapport à ses confrères. Mais qui sont les confrères dans cette atmosphère de guerre, et qu'est-ce qui les détermine? le compatriotisme, la classe sociale, la religion, le travail ou l'humanité simple? Evidemment, il n'y a pas de réponse aisée. Les impulsions théâtrales de Boeldieu et de Rauffenstein, contrastées au vrai théâtre de l'Acteur et des autres prisonniers, les aident à se définir eux-mêmes en termes de ce qu'ils perçoivent comme le passage d'un vieil ordre social, la noblesse. Ces aristocrates, officiers de carrière tous les deux, éprouvent des liens de classe, plutôt que de nationalité; ils observent les mêmes formules sociales et ils peuvent s'adresser en trois langues au moins. Mais, à la différence de Rauffenstein, Boeldieu sait que cette aristocratie à laquelle il appartient n'a plus guère de vitalité. Est-ce, alors, la raison pour laquelle il se sacrifie afin de laisser échapper Maréchal et Rosenthal, représentants

peut-être d'un nouvel ordre social inévitable? Enfin, nous ne pouvons pas savoir cela avec certitude.

Mais sans traiter l'effroyable complexité des caractérisations dans La Grande Illusion, dont en effet il n'est pas question dans cet essai, nous pouvons bien constater que même s'il n'y a pas de personnage-clé dans le film, il y a cependant Rosenthal, qui a la capacité de traverser des lignes de démarcation sociales, politiques, religieuses, et linguistiques. Hors du camp des prisonniers, dans la société d'avant-guerre, il y a certains qui l'auraient sans doute traité en paria, ce juif de famille de banquiers nouveaux-riches. Et en fait, dans le camp on fait assez grand cas du judaïsme de Rosenthal. Mais tandis qu'on l'aurait méprisé pour ses richesses en temps de paix, dans le camp on l'estime pour ce qu'il peut apporter au bien-être du groupe. Sa famille peut lui offrir des cadeaux d'alimentation, que Rosenthal partage très volontiers avec ses compagnons. En plus, ce "sale juif" procure des vêtements/costumes pour les présentations théâtrales des prisonniers.

Si Rosenthal joue le rôle d'unificateur dans le camp de prisonniers, il le joue également après son évasion avec Maréchal. Encore une fois il contribue au bien-être de ses frères humains lorsqu'il sert de liaison entre Maréchal, qui ne parle que le français, et Elsa, la fermière, qui ne parle que l'allemand. Donc Rosenthal, l'étranger suspect (car, en effet, beaucoup de français ont considéré les juifs des étrangers), transcende les frontières du nationalisme.

Le fait que Rosenthal est juif compte pour beaucoup dans le monde que nous montre Jean Renoir dans La Grande Illusion. La présence de ce personnage dans le scénario nous semble défendre un groupe qui depuis longtemps a été méprisé et calomnié par les éléments les plus conservateurs de la société française. Les antisémites avaient accusé les juifs: 1) de vouloir prendre le pouvoir en France; et 2) tout à fait contradictoirement, de vouloir trahir la France, car ils devaient être antipatriotiques. Dans le découpage de La Grande Illusion, l'Acteur dit aux autres prisonniers: "He! il est né à Jérusalem." Rosenthal répond ainsi:

Pardon! Je suis né à Vienne, capitale de l'Autriche, d'une mère danoise et d'un père polonais, naturalisés français. ... Mais vous autres, Français de vieille souche, vous ne possédez pas cent mètres carrés de votre pays. Eh bien! les Rosenthal ont trouvé le moyen, en trente-cinq ans, de s'offrir trois châteaux historiques avec chasses, étangs, terres arables, vergers, clapiers, garennes, faisanderies, haras ..., et trois galeries d'authentiques ancêtres au grand complet! ... Si vous croyez que ça ne vaut pas la peine de s'évader pour défendre tout ça?

C'est ce personnage Rosenthal, à la fois juif et capitaliste, qui permet à Renoir de démontrer ce qu'il envisage comme la justesse de la coopération entre de (prétendument) divers éléments dans la société de France ou ailleurs dans le monde occidental.

Alors, pour revenir à la question originale de cet essai, il nous serait difficile de donner raison à Claude Beylie lorsqu'il dit que les rôles de la Chesnaye et de Rosenthal sont assez proches. Bien qu'ils soient joués par le même acteur, bien qu'ils soient tous les deux juifs, et bien que leurs paroles et leurs actes servent en quelque sorte de forces unificatrices dans leurs milieux respectifs, Rosenthal n'est pas la Chesnaye. En fait, d'après ce que nous signale Hannah Arendt dans The Origins of Totalitarianism,<sup>6</sup> la Chesnaye, un aristocrate (qu'il soit de vieille souche ou non) qui essaie de diminuer son judaïsme, aurait peut-être éprouvé du mépris envers le Rosenthal parvenu. Nous pourrions même dire que dans un sens très important, la Chesnaye a plus d'intérêts communs avec Rauffenstein et Boeldieu, car tous les trois tentent de préserver un vieil ordre qui, en dernière analyse, ne peut pas durer. Rosenthal, par contre, tout riche qu'il soit, n'est pas aristocrate de vieille souche, mais il n'y aspire pas non plus. Il représente pour Renoir, son créateur, le nouvel ordre, la réalisation duquel ce cinéaste souhaite vivement.

Karen A. Pearson

University of Kansas

Notes

<sup>1</sup> Claude Beylie, "Un authentique chef-d'oeuvre," in l'Avant-Scène (Cinéma), 44 (January, 1965), p. 10.

<sup>2</sup> Aleta Ray, "Rules of the Game: Characterization of Robert de la Chesnaye," Chimères, 14 (1980), p. 29.

<sup>3</sup> Jean Renoir, The Rules of the Game, film script trans. John McGrath and Maureen Teitelbaum, (London: Lorrimer Publishing, 1970), p. 11. Jean Renoir voulait éviter le marquis stéréotypé; donc il a employé Marcel Dalio pour interpréter la Chesnaye.

<sup>4</sup> Hannah Arendt, The Origins of Totalitarianism, (New York: The World Publishing Company, 1958), pp. 97-118. Le lecteur devrait consulter ces pages pour des vues pénétrantes dans l'histoire de l'antisémitisme en France.

<sup>5</sup> Jean Renoir et Charles Spaak, La Grande Illusion in l'Avant-Scène (Cinéma), 44 (January, 1965), pp. 49-50.

<sup>6</sup> Arendt, p. 103, p. 118.

## Ouvrages consultés

- Arendt, Hannah. The Origins of Totalitarianism.  
New York: The World Publishing Company, 1958.
- Braudy, Leo. Jean Renoir: The World of His Films.  
Garden City, New York: Doubleday & Company,  
Inc., 1972.
- Durgnat, Raymond. Jean Renoir. Berkeley and Los  
Angeles: University of California Press, 1974.
- Gilliat, Penelope. Jean Renoir: Essays,  
Conversations, Reviews. New York: McGraw-Hill  
Book Company, 1975.
- Ray, Aleta. "Rules of the Game: Characterization  
of Robert de la Chesnaye." Chimères, 14  
(1980), 29-39.
- Renoir, Jean. The Rules of the Game, film script  
trans. John McGrath and Maureen Teitelbaum.  
London: Lorrimer Publishing, 1970.
- Renoir, Jean and Charles Spaak. La Grande  
Illusion in l'Avant-Scène (Cinéma), 44  
(January, 1965).

## Léon Delmont: héros virgilien?

La Modification de Michel Butor présente l'histoire d'un homme qui revoit son passé et réfléchit à son avenir pendant qu'il voyage en train de Paris à Rome. La plupart du temps, Léon Delmont tient un livre à la main, un livre qu'il a acheté à la gare sans en déchiffrer le titre. Il ne lit jamais ce livre qui lui sert souvent de marque-place. Léon, qui ne sort guère de son compartiment, subit donc un trajet pénible de plus de vingt heures. C'est pourtant un voyage d'une grande importance car il vient de prendre une décision qui transformera toute sa vie. Léon veut quitter sa femme Henriette pour amener sa maîtresse, Cécile, à Paris. Il n'a qu'à annoncer cette décision à Cécile qui habite Rome. Mais, malgré son désir de vivre avec cette femme qui le rend si heureux, Léon abandonne ce projet auquel il pense depuis longtemps. D'après l'indication que donne le titre du roman, quelque chose lui arrive qui lui fait changer d'avis.

Léon Delmont s'intéresse beaucoup à Rome. Il s'est épris de cette ville magnifique même avant de faire la connaissance de Cécile, mais c'est Cécile qui intensifie son engouement pour Rome: elle lui sert non seulement de maîtresse mais aussi de guide. Ce n'est pas cependant la ville moderne qui lui plaît. Léon déteste la Rome remplie de prêtres et de monuments qui lui rappellent la ville chrétienne. Il cherche plutôt la Rome de l'Antiquité, la ville qui a dominé le monde ancien. Il n'est donc pas tellement étonnant que Léon pense souvent au fondateur légendaire de l'empire romain, Enée.

L'Enéide de Virgile se trouve dans la bibliothèque de Léon à Paris. Léon, qui connaît bien cette épopée, relit cet ouvrage de temps en temps. Il est donc naturel qu'il y réfléchisse et qu'il fasse même des rêves basés sur certains épisodes de L'Enéide. Fasciné par la Rome de l'Antiquité, Léon s'identifie peut-être à Enée en se croyant héros virgilien. Par ses allusions à l'épopée de Virgile, Butor désire que le lecteur se rende compte des rapports entre ces deux hommes. Cela ne veut pas dire que Butor ait écrit son roman en suivant le plan de L'Enéide. Le premier livre de cette épopée reprend le mythe du fameux Enée au moment où lui et ses compagnons atteignent le rivage inconnu de la Libye. Ils ont quitté Troie après la prise de cette ville par les Grecs six ans auparavant. C'est en Libye qu'Enée rencontre la reine Didon à qui il raconte l'histoire de la chute de Troie et de la fuite de certains Troyens dont il est le chef. Ce long retour au passé remplit les deux livres suivants. Les expériences d'Enée au présent recommencent au quatrième livre et se déroulent d'une façon logique jusqu'à son établissement permanent en Italie au douzième livre.

La Modification est beaucoup plus complexe. Toute l'action se passe en moins de vingt-quatre heures, mais Léon ne cesse cependant de se rappeler quelques événements-clés des années précédentes. Il croit aussi qu'il sait ce que l'avenir lui réserve. Donc, au début de son voyage, tout lui semble certain: son passé est figé et son avenir est déjà décidé. C'est cet aspect de la vie de Léon qui se rapproche le plus des expériences subies par Enée à travers les cinq premiers livres de son épopée. Dans le sixième livre, accompagné d'une Sibylle, Enée descend dans

le royaume des morts à la recherche de son père. Léon subit une expérience semblable à celle d'Enée, mais c'est à ce point-ci que la question évidente se pose: bien que quelques rapports existent entre ces deux hommes, peut-on vraiment lier le héros de L'Enéide à celui de La Modification? Il vaut bien la peine d'examiner leurs rapports de plus près.

Enée et Léon sont deux voyageurs ayant un but vers lequel ils se dirigent. Ni l'un ni l'autre n'a cependant prévu le commencement brusque de son voyage. Enée vient d'assister à la chute de Troie, sa ville natale, et il s'attend à y mourir en luttant jusqu'à sa fin. Léon assiste à la détérioration de son mariage dont il pressent la ruine imminente. C'est l'espoir d'une nouvelle vie qui fait agir ces deux hommes.

Enée est prêt à rester dans sa ville en flammes mais le fantôme de sa mère morte apparaît et lui dit: "Hâte-toi de fuir, mon fils, arrête là tes efforts."<sup>1</sup> Donc, Enée se décide subitement à quitter Troie et, celui qui attendait la mort parmi les décombres de Troie, prépare maintenant la fuite de certains Troyens. Léon se rend compte qu'il est dans un mariage qui s'abîme peu à peu; pourtant par lassitude, il n'a jamais rien fait. Il commence une liaison avec Cécile mais il n'a pas encore essayé d'en finir avec son propre mariage. Pourtant, comme dans le cas d'Enée, c'est un seul incident qui le pousse à faire quelque chose. Henriette s'obstine à fêter l'anniversaire de Léon non par amour mais par habitude. Léon veut échapper à une telle vie et "c'est très brusquement que vous avez décidé ce voyage ..."<sup>2</sup>

Ces deux hommes voyagent en vérité vers un lieu commun. Pendant la chute de Troie, avant qu'Enée n'ait décidé de fuir, Hector apparaît en songe et lui ordonne de s'occuper des objets du culte troyen: "Fais-en les compagnons de tes destins, et cherche-leur des remparts, de puissants remparts, que tu fonderas enfin après avoir couru les mers" (V:47). Le voyage d'Enée a donc un but mais il ne sait pas encore où il lui faudra aller. C'est un peu plus tard que ce héros rencontre un autre fantôme, celui de sa belle-soeur Créuse, qui lui indique qu'il abordera "enfin en Hespérie là où le Tibre lydien coule et pousse ses eaux lentes à travers de riches cultures" (V:66).

Il est évident que Léon s'intéresse depuis longtemps à la Rome ancienne et il a de la chance d'y trouver une maîtresse qui lui convient. Certes, il est obligé d'aller souvent à Rome car il travaille pour une compagnie italienne, mais pourtant la ville le fascine. Peut-être Léon croit-il que son âme se lie à Rome et qu'il est descendant de l'empire romain. Même sa femme reconnaît l'importance de cette ville "où elle devinait que se réfugiait votre être ancien et durable ... " (B:181). De plus, Léon se jouit du fait que son appartement se situe tout près du Panthéon à Paris, monument qui rappelle celui de Rome. Il écoute de la musique italienne, il lit des histoires qui touchent à la gloire de l'empire romain, et il recherche les endroits de Paris qui lui rappellent Rome.

C'est donc ce lieu commun, la Rome ancienne ou l'espérance d'une Rome à venir, qui attire fortement ces hommes. Enée y voyage pour fonder

l'empire qui lui a été promis par Hector et par Créuse. Tout au long de son trajet il rencontre plusieurs oracles qui l'assurent de ce fait. Interrogé sur son but après avoir atteint la Libye, Enée répond: "Je cherche l'Italie, ma patrie, et le berceau de ma race issue du souverain Jupiter" (V:20). Léon voyage à Rome pour voir Cécile et pour lui annoncer sa décision de la ramener à Paris. Il est probable que Léon cherche à rapporter un aspect de la ville qui lui est si chère et qui remplit sans cesse ses pensées: " ... vous rêviez à Paris de vos journées romaines ... " (B:144). Enée et Léon entreprennent tous les deux des voyages qui ont des buts semblables: Rome est leur destination aussi bien que leur salut.

Ensuite, il y a un tournant dans les vies de ces deux hommes. Ayant rencontré et épousé à mi-chemin la reine Didon de Carthage, Enée commence à oublier son but. Anchise, le père d'Enée, vient de mourir et il n'y a personne qui puisse maintenant guider ce jeune Troyen qui s'enlise peu à peu dans la monotonie de son mariage. Léon, lui, se perd aussi dans son propre mariage qui lui arrache tout espoir d'un meilleur avenir. Il n'aime plus sa femme mais il ne fait rien pour améliorer sa vie. Enée et Léon risquent tout les deux de devenir trop satisfaits d'une vie aisée.

Enée ne se hâte pas de quitter une existence à laquelle il s'accoutume et il aide Didon à fonder sa propre ville. La chute de Troie et l'objet de son voyage lui semblent très loin à ce moment-là. Le dieu Jupiter s'aperçoit de cette mollesse et envoie son messager Mercure pour qu'il dise à Enée: "Te voici donc en train de fonder

l'altièrre Carthage et, pour plaire à ton épouse, de lui batir une belle ville. Hélas, c'est ainsi que tu oublies ton royaume et ta destinée" (V:109). Enée se souvient soudain de ce qu'il lui faut faire et il décide d'abandonner Didon aussitôt que possible.

Léon se trouve dans une situation qui ressemble à celle d'Enée: "... toute cette demi-vie se refermait autour de vous comme une pince, comme les mains d'un étrangleur, toute cette existence larvaire, crépusculaire ..." (B:41). Il se rend compte qu'une telle vie l'écarte de ce qu'il désire fortement; Léon veut une liaison permanente avec Cécile, il veut cette Rome dont il rêve. Il décide à son tour de quitter Henriette pour atteindre ce but.

Il n'est cependant pas facile de quitter une femme. Enée cherche à dissimuler sa décision à Didon mais "la reine est la première à pressentir la ruse et à surprendre les mouvements qui se préparent, elle qui craint même quand tout est sûr" (V:110). Léon veut aussi cacher sa décision à sa femme mais Henriette ne sera pas trompée: "... dès qu'elle vous aura vu elle saura que ses craintes, que vos désirs vont se réaliser ..." (B:161). Les deux hommes, par peur de la colère de ces femmes, se sentent contraints à énoncer de nouveau leurs buts. Didon interpelle Enée et le comble de reproches dès qu'elle découvre sa fuite prochaine. Elle touche à son coeur mais ne le fléchit pas. Enée fait de son mieux pour justifier ce départ en racontant à cette femme furieuse la raison pour laquelle il voyage: "... c'est la grande Italie qu'Apollon de Grynia et les oracles Lyciens m'ont ordonné d'atteindre:

l'Italie, c'est là que sont mes amours, là qu'est ma patrie" (V:112). La seconde partie de cette phrase résume bien l'excuse que Léon se donne et veut faire communiquer à Henriette, ce Léon qui pense souvent au "terrain dans lequel votre amour s'enracine ..." (B:100).

Tous les deux sont donc parvenus à ce même tournant. Enée, en agissant d'une manière froide, finit par quitter cette reine qui menace de le détourner de son but. Didon se tue après ce départ mais Enée ne revient ni ne réfléchit plus à cette femme qu'il a rendue si malheureuse. Enée a donc fait une démarche nécessaire pour atteindre ce qui lui est le plus important; rien ne le divertira de cet empire qu'il doit fonder. Léon désire être aussi intransigeant qu'Enée: "Votre détermination est-elle si fragile qu'elle soit à la merci des récriminations, des plaintes, des tentatives de séduction dont vous savez bien qu'elles surgiraient?" (B:136). Il lui faut choisir et "tant pis pour la souffrance d'Henriette ..." (B:110). Léon croit qu'il fera la même démarche qu'a faite Enée à ce point-là pour se libérer d'une femme qui le retient.

Peut-être est-il plus facile pour Enée et pour Léon de quitter ces femmes quand ils se souviennent de leurs avenir anticipés. Enée doit trouver un endroit où fonder un nouvel empire pour sa race. Malgré son mariage avec Didon, il reprend son voyage pénible. Léon se laisse entraîner par cette Rome dont il est épris en dépit d'Henriette et de leur ménage à Paris. Il cherche enfin à approfondir ses rapports avec cette maîtresse qui lui représente Rome.

Dès la chute de Troie, Enée sait pourquoi il fait face à tant de dangers. C'était le fantôme de Créuse qui lui avait dit: "Une fortune prospère, un royaume et une épouse royale t'y sont réservés" (V:66). Bien qu'il oublie pendant un certain temps cette prédiction, Enée est toujours certain de son avenir. Certes, il lui faut sortir de cette affaire libyenne dans laquelle il est tombé, mais il le fait grâce à ce devoir qui le pousse, grâce à cet avenir qu'il vise. Après avoir abordé le rivage de la Libye, Enée cajole encore ses compagnons fatigués:

Un long chemin de hasards et de  
périls nous conduit vers le  
Latium où les destins nous  
montrent de tranquilles foyers.  
Là ils nous permettront de  
ressusciter le royaume de  
Troie. Tenez bon et conservez-  
vous pour cet heureux avenir.  
(V:13)

Léon envisage aussi un avenir qui lui semble certain mais il doit quitter Henriette pour y parvenir. C'est l'idée de cette vie future qui lui donne la force d'abandonner cette existence à laquelle il s'est habitué. Léon, qui croit aussi avoir une future épouse, Cécile, érige un avenir qui l'attire malgré des obstacles:

Maintenant Cécile allait  
venir à Paris et vous  
demeureriez ensemble. Il n'y  
aurait pas de divorce, pas  
d'esclandre, de cela vous

étiez, vous êtes bien certain;  
tout se passerait fort  
calmement, la pauvre Henriette  
se tairait, les enfants, vous  
iriez les voir une fois par  
semaine ... (B:38)

Enée regarde au-delà du présent pour surmonter les tentations et les difficultés qui lui arrivent. Il est donc capable d'effacer tout ce qui l'empêche de voir son but. Ce n'est pas à dire qu'il n'éprouve rien; Enée ne veut pas que Didon souffre, "mais sa raison demeure inébranlée ..." (V:116). Léon se croit aussi capable de faire une telle démarche sans fléchir. Bien qu'il n'ait pas encore quitté sa femme, Léon pense que tout s'arrangera selon ses projets.

Enfin, après avoir quitté la Libye et continué son voyage, Enée revoit en songe son père Anchise. Celui-ci prédit à son fils une rencontre en Italie avec la Sibylle de Cumès qui lui ouvrira le gouffre de l'Averne, le royaume des morts. Cette Sibylle conduira le fils vers son père qui l'attend avec impatience. L'expérience de Léon est pareille: toujours dans ce compartiment qui devient de plus en plus étouffant, Léon arrive à son gouffre à lui. Il n'entre pas véritablement dans un tel royaume, il y entre plutôt symboliquement et par le moyen de ses rêves. Ce petit détour lui semble cependant trop réel.

Enée atteint le rivage de Cumès et part à la recherche de la Sibylle qui lui servira de guide. Avant de faire la descente, il lui demande quelques vers prophétiques de sa part. Parmi

d'autres indications de son avenir, la Sibylle lui annonce: "Encore une fois une femme étrangère, encore une fois un hymen étranger seront la cause de grands malheurs pour les Troyens" (V:167). Elle parle de la femme que doit épouser Enée, une des raisons qu'il a données quand il a voulu quitter Didon. Après avoir écouté la Sibylle, Enée lui demande encore: "Je ne t'adresse qu'une prière: ... fais que j'aie le bonheur d'aller voir le cher visage de mon père; enseigne-moi la route et ouvre-moi les portes sacrées" (V:167).

Léon commence sa propre descente aux enfers quand, dans le wagon-restaurant du train, il identifie une Italienne avec la Sibylle de Cumès. Depuis déjà un moment son train passe par des tunnels et maintenant, à un moment critique du voyage, quand Léon commence à ne plus être sûr de sa détermination, "le train s'ébranle, puis s'arrête avec une forte secousse, puis c'est le vrai départ maintenant, l'entrée dans le tunnel du Mont-Cenis" (B:160). Léon continue cette descente aux enfers grâce à son imagination, et il rêve d'une rencontre avec la Sibylle au bord du gouffre. Elle consulte un grand livre dans lequel elle veut trouver les "raisons bien définies, bien muries et bien réfléchies" (B:214) du voyage de Léon. La Sibylle sait que Léon a dû traverser une longue distance pour gagner la porte des enfers mais elle ne comprend pas pourquoi il se tient toujours silencieux. Elle lui demande: "Pourquoi ne me parles-tu pas? T'imagines-tu que je ne sais pas que toi aussi tu vas à la recherche de ton père afin qu'il t'enseigne l'avenir de ta race?" (B:214).

Enée et Léon entrent dans le royaume des morts après un voyage qui est long et difficile. Ils subissent des expériences semblables pendant ce trajet et ils arrivent enfin à l'endroit qui leur est si important: Enée atteint l'Italie, le siège de son empire futur, et Léon s'approche de Rome et de Cécile. Pourtant, ils doivent d'abord franchir ce gouffre qui est, en effet, la dernière épreuve. Mais c'est à ce point-là que les ressemblances entre les deux hommes s'arrêtent, car leurs expériences ne sont évidemment plus les mêmes. Ce qui arrive à Enée n'arrive pas de la même façon à Léon. Le lecteur doit maintenant réfléchir et se demander si Léon a jamais ressemblé au héros de L'Enéide.

Malgré lui, Léon Delmont ne peut pas s'empêcher de revenir sur son passé: "Vous aviez rêvé de Cécile, mais non point agréablement; c'était son visage de méfiance et de reproche qui était revenu dans votre sommeil pour vous tourmenter ... " (B:109). Léon se souvient des incidents désagréables qu'il désire oublier et écarter à tout prix, mais il ne peut pas le faire. Il a raison de craindre un tel retour car son passé menace de détruire les projets qu'il a si bien préparés au début de son voyage. Enée, lui, a la capacité de supprimer les expériences désagréables de son passé; il en est toujours le maître. Léon n'est ni aussi fort ni aussi intransigeant que son homologue. Plus il pense, plus il faiblit:

Alors terrorisée s'élève en  
vous votre propre voix qui se  
plaint: ah, non, cette décision  
que j'avais tant de mal à

prendre, il ne faut pas la  
 laisser se défaire ainsi; ne  
 suis-je donc pas dans ce train,  
 en route vers Cécile  
 merveilleuse? ma volonté et  
 mon désir étaient si forts ...  
 Il faut arrêter mes pensées  
 pour me ressaisir et me  
 reprendre, rejetant toutes les  
 images qui montent à l'assaut  
 de moi-même. (B:163)

Léon risque de se perdre en réfléchissant aux événements de son passé et il essaie donc de distinguer son passé heureux de celui qu'il désire oublier. Il se contraint à penser au temps agréable aussi bien qu'à cet avenir qu'il vise. Léon cherche à se rappeler son but, car une fois ce but réaffirmé, il croit qu'il n'aura plus de doutes. Ce procédé ne réussit cependant pas car Léon revient sur ses mauvaises expériences à plusieurs reprises.

Au début de leurs voyages, tout semble certain à ces deux hommes. La détermination d'Enée vacille pourtant quand il rencontre Didon, la vie aisée qu'il mène en Libye le rendant satisfait et mou. Ce n'est que plus tard que, grâce à Jupiter, Enée se souviendra de son devoir et se rend compte qu'il ne sera jamais heureux s'il reste avec Didon et ne parvient pas à son but originel. La vie de Léon est confortable aussi, car lui, étant chef d'une succursale à Paris de machines à écrire italiennes, a tout ce qu'il lui faut pour vivre sans gêne. Mais quelque chose lui manque aussi, et il décide d'atteindre cette ville de Rome et cette maîtresse pour enrichir

son existence. C'est pourquoi il a pris ce train et commencé ce fatal voyage. Ce sont cependant ses retours fréquents au passé qui l'empêchent de bien voir ce but. Il n'est plus évident que Léon soit capable de faire cette prochaine démarche qui lui est nécessaire.

Enée doit brusquement quitter Didon pour se remettre à la recherche de son but à lui. Didon, au comble de son malheur, lui reproche ce départ lâche car elle l'aime bien et ne veut pas qu'il parte. Enée, malgré ses sentiments pour cette pauvre femme, se montre intransigeant au moment où il le faut: "Mais aucune larme ne l'émeut; aucune parole ne le fléchit. Les destins s'y opposent, et un dieu ferme ses oreilles à la pitié" (V:115). Ayant un royaume et une autre épouse qui l'attendent, Enée ne regrette pas d'abandonner une femme qui meurt pour lui.

Léon croit qu'il agira de la même façon que le héros de L'Enéide, ce héros qui est indifférent aux dernières plaintes de Didon. C'est du moins ce qu'il a décidé avant d'entreprendre ce trajet difficile. Donc, au début du roman, il semble certain que Léon va enfin quitter Henriette pour reprendre Cécile et Rome. Cependant, il est bientôt de toute évidence que Léon ne possède pas la force d'Enée quand il se dit: "... cette Henriette avec laquelle il vous est impossible de divorcer parce qu'elle ne s'y résoudrait jamais, parce que, avec votre position, vous voulez éviter tout scandale ..." (B:41-42). Cet homme est-il capable de quitter sa femme quand il pense plus au scandale qu'à son propre bonheur?

Les reproches de Didon ne réussissent pas à retenir Enée quand il se souvient de ce qu'il doit faire. A ce point, Léon croit d'abord qu'il sera dans une situation semblable à celle d'Enée. C'est-à-dire, il croit que sa femme sera aussi réprobatrice que se montre Didon au départ d'Enée. Malheureusement, plus il y réfléchit, plus il se rend compte qu'il se trompe en ce qui concerne la conduite de sa femme. Henriette ne ressemblera pas à Didon:

Non, ce ne sont pas les larmes d'Henriette que vous craignez; pleurera-t-elle seulement?

Mais non, sa réaction sera bien plus insidieuse et bien plus terrible: il y aura ce silence, il y aura ce mépris ... (B:136)

Didon fond en larmes en maudissant Enée et, quand elle aperçoit la flotte d'Enée qui part pour l'Italie, elle décide de se tuer avec l'épée même de son amant. Tout en mourant elle continue à lui reprocher son départ. Léon préférerait peut-être que sa femme agisse d'une telle façon car cela rendrait plus facile sa résolution de l'abandonner. Pourtant, il connaît bien Henriette:

Mais vous savez bien qu'elle ne pleurera nullement, qu'elle se contentera de vous regarder sans proférer une

parole, qu'elle vous laissera  
discourir sans vous  
interrompre, que c'est vous  
tout seul, par lassitude, qui  
vous arrêterez ... (B:162)

Henriette n'aime pas Léon de la manière que Didon aime Enée. C'est Cécile qui souligne ce fait quand elle dit à Léon: "... il te faut quitter tes illusions: tu n'as plus d'importance pour elle" (B:188). A cause de la conduite indifférente d'Henriette, dont il est certain, et à cause de sa propre lâcheté, Léon commence à faiblir rapidement. Il ne sera pas capable de quitter sa femme.

Léon croit avoir pris une décision avant de commencer ce voyage, mais au fur et à mesure de sa progression, il se rend compte que sa décision n'est pas fixe. Peu à peu il perd sa résolution tandis qu'Enée devient plus fort pendant son trajet. Léon veut ramener Cécile à Paris mais il voit bientôt plus clair:

Vous craignez que la "Ville  
éternelle" vous semble  
désormais bien vide et que vous  
y languissiez après cette femme  
qui vous y attirait et vous y  
retenait. N'est-il pas  
vraisemblable que désormais vous  
n'y aurez plus qu' une envie,  
de reprendre le premier train  
une fois vos affaires réglées  
... (B:86-87)

Il doute maintenant qu'il soit possible de séparer Cécile de Rome car Cécile est Rome, Cécile est sa raison de visiter Rome. Séparées l'une de l'autre, il n'y a plus rien qui l'y intéresse. Donc, lui et Enée ne partagent plus un avenir certain. Malgré quelques détours, Enée garde son but sous les yeux et ne le change pas tandis que Léon, à son tour, se laisse dévier. Ce but de Léon, qui semblait à un moment aussi solide que celui d'Enée, se modifie peu à peu jusqu'au point où il ne le reconnaît plus :

Vous vous dites: je ne sais plus quoi faire; je ne sais plus ce que je fais ici; je ne sais plus ce que je vais lui dire; si elle vient à Paris, je la perds; si elle vient à Paris tout sera perdu pour elle et pour moi ... (B:189)

Léon lutte contre l'effritement de ses rêves et de ses projets, mais une fois que la modification de son but se met en branle, rien ne peut l'arrêter. Il ne peut qu'observer ce but "qui continue à se transformer sans que vous parveniez à freiner cette hideuse déliquescence ..." (B:209).

Au moment où Enée entre dans le royaume des morts il sait justement ce qu'il veut et quand la Sibylle l'interpelle, il lui répond: "O vierge, aucune épreuve ne se dresse devant moi avec une face nouvelle ou inattendue. J'ai tout prévu; j'ai déjà tout vécu par la pensée" (V:167). Au contraire, quand Léon rêve de sa descente aux

enfers il est en train d'avoir des doutes sur son sujet et, ne sachant plus ce qu'il désire, il ne veut que sortir de là. Ce sont ces expériences, celles que subit Léon aux enfers, qui indiquent que tout sera perdu en fin de compte. Les ressemblances évidentes entre Enée et Léon s'arrêtent à ce point-là.

Quoique tous les deux prennent conscience du fait qu'ils ont besoin d'un mystérieux rameau d'or avant de commencer ce trajet souterrain, Enée, lui, le trouve et le ramasse sans difficulté: il continue son voyage toujours accompagné de la Sibylle. En revanche, quand Léon cherche le rameau d'or, la Sibylle le lui refuse:

---N'y a-t-il pas aussi un  
rameau d'or pour me guider et  
m'ouvrir les grilles?

---Non, point pour toi, point  
pour ceux qui sont aussi  
étrangers à leurs désirs; tu ne  
pourras te fier qu'à cette  
lueur incertaine qui  
apparaîtra dès l'extinction de  
ce pauvre feu. (B:215)

Enée atteint le bord du fleuve qu'il doit traverser à l'aide de la Sibylle et de Charon, le passeur des morts. Il entre dans sa barque qui "a gémi sous ce poids et par ses crevasses se remplit de l'eau marécageuse" (V:179). Evidemment, Charon n'a pas l'habitude de transporter des hommes vivants. Léon, lui, n'aura pas de guide pendant ce rêve qui tourne en cauchemar, car il n'est pas

le héros sûr de soi de L'Enéide. La Sibylle se rend compte de cela et le laisse seul. Pourtant, Léon continue et atteint à son tour la barque de Charon. Celui-ci l'aperçoit et, à la différence d'Enée, lui dit: "Je vois bien que vous êtes mort; n'ayez crainte de chavirer, le bateau ne s'enfoncera sous votre poids" (B:219). Il fait passer Léon sur l'autre rive avant de disparaître mais Léon, encore seul, ne veut pas sortir de la barque. Des corbeaux, qui le prennent aussi pour un mort, y arrivent et se posent sur lui; Léon est donc contraint à reprendre son chemin effrayant.

Enée, après la traversée du fleuve, rencontre soudain son ancienne amante, Didon, dont il est encore un peu épris. Maintenant, il sait qu'en vérité elle s'est tuée pour lui. Tout affligé, Enée essaie de lui parler et d'adoucir sa colère mais elle ne dit rien. Quand elle part, Enée continue enfin son trajet et, conseillé par la Sibylle, arrive au lieu où réside son père. Après cette réunion, il quitte subitement ce gouffre par une porte que la Sibylle lui indique.

Léon ne rencontre pas Henriette aux enfers car il ne l'a pas abandonnée; elle ne s'est pas tuée pour lui. De plus, Léon n'y trouve pas de père bienveillant, et, sans guide, sans rameau d'or, il ne sait plus que faire. Quant à son moyen d'échapper à ce gouffre personnel, Léon le trouvera plus tard en pensant à Cécile: "Il faudrait qu'elle ne sache pas que vous êtes venu ... . Ce serait là le seul moyen, vous voyez cette lumière enfin apparaître dans votre esprit comme la sortie d'un tunnel ..." (B:245).

Néanmoins, en dépit de différences qui ne sont maintenant que trop évidentes, Enée et Léon partagent quelques caractéristiques importantes. Tout d'abord, ces hommes se laissent constamment interroger. En effet, on interpelle le héros de L'Enéide tout au long de son voyage. Après avoir abordé en Libye, Enée rencontre la déesse Vénus qui est déguisée en jeune fille. Elle lui demande: "Mais vous enfin, qui êtes-vous? D'où venez-vous? Où allez-vous?" (V:19). Enée est contraint à raconter brièvement tout son passé jusqu'à ce point. Une femme qu'il a rencontrée auparavant, Andromaque, lui avait posé des questions semblables à celles de Vénus, des questions qui exigent des réponses recherchées. Quand Mercure vient rappeler à Enée son but, il lui demande: "A quoi penses-tu? Dans quelle espérance perds-tu tes jours sur les rives libyennes?" (V:109). Finalement, quand Enée parvient à la barque de Charon, le passeur l'interpelle lui-même: "Qui que tu sois sous tes armes qui te diriges vers notre fleuve, arrête et, de la place où tu es, dis-moi ce qui t'amène" (V:178). Enée, accablé de questions, doit souvent révéler son identité et énoncer à nouveau son but.

Léon se trouve interpellé à son tour en réalité et en rêve. Il s'imagine aussi que le Grand Veneur<sup>3</sup> l'interroge pendant ce voyage et c'est celui-ci qui lui pose toute une série de questions: "Qu'attendez-vous?" (B:137), "M'entendez-vous?" (B:205), "Qui êtes-vous?" (B:211). Charon lui pose les mêmes questions quand il aperçoit Léon qui s'approche de sa barque. Enfin, Léon pense plus tard qu'un étranger lui demande: "Qui êtes-vous? Où allez-vous? Que cherchez-vous? Qu'aimez-vous? Que voulez-vous? Qu'attendez-vous? Que sentez-vous?"

Me voyez-vous? M'entendez-vous?" (B:252). Léon, comme Enée, est harcelé de questions à plusieurs reprises. Que signifie une telle interrogation?

Un homme doit s'expliquer quand on l'interpelle de cette façon. Il lui faut donc remonter aux sources de son être pour bien répondre aux questions; il lui faut réfléchir et rappeler le but qui le pousse. Enée et Léon sont des voyageurs à la recherche de quelque chose, des voyageurs qui veulent s'éveiller car "s'éveiller signifie sortir de la nuit, de celle de l'oubli du passé, de la négligence de la condition humaine, mais aussi s'initier au mystère de la mort et de la création."<sup>4</sup> En somme, ce sont de telles questions qui aident ces hommes à arriver à la découverte de soi car "interroger est tout ce qu'on exige de l'adepte, de l'homme qui recherche l'éveil ... ."<sup>5</sup>

Pourtant, malgré cette recherche d'un éveil, Enée et Léon se fient souvent à la destinée. Tous les deux sont si remplis de la misère de vivre qu'ils veulent s'abandonner au destin et attendre ce qui arrivera. A la chute de Troie, quand il fuit cette ville avec son père sur ses épaules, Enée renonce à sa responsabilité: "Je cédai à la fortune, et ... je gagnai les montagnes" (V:66). Cet homme vient de perdre tout ce qui lui était important dans ce monde. Plus tard, au moment où Enée a décidé de quitter Didon, celle-ci essaie en vain de le retenir. Fatigué de cet esclandre, Enée lui répond: "Cesse donc pour toi et pour moi ces plaintes irritantes. Ce n'est pas de mon plein gré que je poursuis le rivage italien: (V:112).

Léon est aussi las d'être responsable de tout et il cherche à s'excuser de la même façon. Après avoir trop réfléchi à cette décision de ramener Cécile à Paris, il n'en peut plus et il se dit: "Il ne faut pas y penser. Il faut laisser les choses se faire toutes seules" (B:189). Un peu plus tard, encore en proie au doute, Léon se rend compte qu'il est "sans nulle envie de rien précipiter, attendant que les choses se fissent toutes seules, qu'une occasion se présentât, que l'aventure prît sa nouvelle tournure d'elle même ..." (B:206). Enée et Léon tous les deux désirent gagner un bonheur futur mais ils sont toujours prêts à se laisser mener. Enée pense que ce sont les dieux qui le dirigent et il accepte donc leur aide. Léon, qui prend conscience du fait que ses réflexions ne l'aident pas à choisir le bon chemin, veut aussi accepter ce qui lui arrive.

De toute évidence, Enée et Léon se rendent bien compte de cette misère de vivre: ils se plaignent de leurs voyages et surtout de leurs vies. Enée sait qu'il aura un avenir agréable, un avenir que plusieurs oracles lui ont promis, mais, pendant la première moitié de l'épopée, il est encore loin de l'atteindre. Après avoir rencontré Andromaque et son mari Hélénius, Enée leur dit:

Vivez heureux: votre fortune à  
vous a terminé son cours.  
Nous, les destins nous  
appellent d'épreuves en  
épreuves. Vous, le repos vous  
est acquis. Vous n'avez pas à  
labourer les plaines de la mer  
ni à chercher une terre

d'Ausonie toujours fuyante.  
(V:88)

Léon se croit aussi malheureux qu'Enée, car il a une femme qui le méprise, et un poste qui l'ennuie. Bien qu'il pense qu'il aura bientôt un avenir agréable en quittant cette vie, le présent lui pèse quand même:

Quelle est cette lassitude qui vous tient, vous diriez presque ce malaise? Est-ce la fatigue accumulée depuis des mois et des années, contenue par une tension qui ne se relâchait point ... (B:26)

Ce sentiment de la misère de vivre qu'éprouve Enée détruirait ce héros "si son patriotisme, son amour de la gloire, son admiration de toutes les grandeurs, de toutes les beautés morales ne s'y opposaient."<sup>6</sup> Enée a donc le moyen d'échapper à ce sentiment tout au long du voyage quoiqu'il ne le reconnaisse pas. Ce n'est qu'à la fin de son voyage que Léon découvre que lui aussi est capable de le faire: "... il me faut écrire un livre; ce serait le moyen de combler le vide qui s'est creusé ..." (B:272). Ce qui est important, c'est que Léon et Enée surmontent tous les deux, mais chacun à sa façon, cette misère de vivre, cette force qui menace de les rendre tristes à tout jamais.

Ces deux hommes subissent enfin une transformation personnelle grâce à leurs

expériences. Enée n'est pas toujours le chef solide des Troyens en fuite. En réalité, c'est le père d'Enée qui le pousse constamment à continuer son voyage et qui lui sert de guide. A la mort de ce père, Enée est bouleversé: "... hélas, je perdis mon père Anchise, mon unique soutien dans la peine et le malheur" (V:96). Sans ce soutien qu'était Anchise, Enée arrive presque à oublier la raison même de son voyage quand il se lie à la reine Didon. Son but rappelé par le messager de Jupiter, Enée quitte cette femme et reprend le voyage. Il n'est cependant pas encore sûr de lui. Quand les femmes troyennes mettent le feu à une grande partie de sa flotte de peur de s'exposer encore aux dangers de la mer, Enée est prêt à se croire perdu. Pourtant, un vieux compagnon console Enée et le convainc de repartir: "Fils d'une déesse, poursuivons la route où nous poussent et repoussent les destins. Quoiqu'il advienne de ce prodige, on peut toujours triompher de la fortune à force de constance" (V:154). Ayant enfin atteint l'Italie, Enée rencontre la Sibylle qui le mène à son père dans le royaume des morts. Anchise révèle à son fils son avenir en lui disant: "Et nous hésiterions encore à déployer notre valeur! La crainte nous empêcherait de nous fixer sur la terre d'Ausonie" (V:194). Enée n'aura plus besoin de guide car il sait maintenant ce qu'il lui faut faire.

Quant à Léon, lui se croit certain quand il monte dans son train à Paris. C'est cette grande décision d'abandonner Henriette pour Cécile qui le dirige: "Ah, cette asphyxie menaçante, il faillait la fuir au plus tôt, respirer au plus tôt un immense coup de cet air futur, de ce bonheur proche ..." (B:38). Il attend avec impatience cet avenir anticipé qui, selon lui, va enfin

commencer. Malheureusement, Léon n'est pas aussi certain qu'il ne croyait. Il réfléchit à la raison pour laquelle il a entrepris ce voyage exceptionnel, et, en pensant à cet avenir anticipé avec Cécile à Paris, il décide que sa maîtresse deviendra peu à peu une autre Henriette. De plus, Léon se rend compte du fait que la ville de Rome, pour lui, vaut plus que Cécile, que Cécile ne l'intéresse que tant qu'elle représente Rome. Il vient de se dire que "tout sera dit, tout sera fait, tout sera préparé" (B:130), mais il change au fur et à mesure que roule le train. Ayant bien observé ses propres hésitations en ce qui concerne son projet original, Léon doit convenir qu'il a eu tort et que "tout ne sera pas dit ... vous n'aurez pas réussi à préparer les choses aussi minutieusement que vous l'auriez voulu ..." (B:200). Léon prend conscience de cette transformation, mais, malgré quelques efforts fébriles de renforcer sa détermination, il ne peut plus rien faire.

Après avoir subi ces expériences de voyage, Enée "n'est pas le même homme dans les derniers livres du poème que dans les premiers." Cette remarque peut aussi servir à décrire l'état dans lequel se trouve Léon à la fin de son trajet. C'est un homme différent qui va descendre du train à Rome: "Comment se fait-il que tout soit changé, que j'en sois venu là?" (B:276). Enée et Léon se forment et évoluent pendant leurs voyages et c'est cet aspect de leurs vies qui les rapprochent le plus l'un de l'autre.

Des ressemblances évidentes existent entre le héros de L'Énéide et celui de La Modification car tous les deux voyagent vers un but qui les attire.

Enée cherche un endroit où fonder un nouvel empire, l'empire qui sera Rome. Léon, lui, cherche aussi une nouvelle vie en cette maîtresse qui lui rappelle Rome. Ces hommes arrivent à un tournant important dans leur vie où ils risquent d'être détournés de leurs buts. Enée abandonne Didon pour atteindre son but et Léon croit qu'il va quitter Henriette pour atteindre le sien. Enée et Léon partagent ensuite cette idée d'un bonheur à venir qu'ils essaient constamment de garder en vue. Le premier sait qu'il aura un royaume à lui et une épouse royale. Le second pense qu'il aura dorénavant cette ville de Rome à Paris dans le personnage de Cécile. Puis, ils entrent tous les deux dans un royaume des morts à un point critique de leur voyage. Enée y entre physiquement pour que son père puisse lui raconter l'avenir de sa race; Léon y entre en rêve. Mais, une fois ces similitudes passées, ces deux hommes ne se ressemblent plus.

A la différence d'Enée, Léon ne peut pas s'empêcher de revenir sur son passé. A cause des événements au présent qui déclenchent ce retour en arrière, Léon faiblit peu à peu. Il se rend compte du fait qu'il ne pourra pas quitter Henriette, qu'il ne sera jamais libéré d'elle. La modification de son but a déjà commencé et cette vie à venir à laquelle il pense s'éloigne devant ses yeux. Enfin, quand il entre en rêve dans le royaume des morts, Léon subit des expériences qui sont tout à fait différentes de celles d'Enée.

Pourtant, à un niveau supérieur, Enée et Léon se ressemblent. Interrogés tout au long de leur voyage, ils doivent repenser à ces buts qui leur sont si importants. Ayant beaucoup souffert, tous

les deux connaissent une misère de vivre qui les pousse à chercher un meilleur avenir. Ils se fient enfin au destin pour être plus capables de supporter leurs malheurs. Ce qui est plus important, Enée et Léon changent et arrivent finalement à une certaine connaissance de soi, une connaissance qui décidera du reste de leurs vies.

La portée d'un incident aux enfers se révèle maintenant. Pour parvenir au lieu dans le monde souterrain où demeure son père, Enée a besoin d'un certain rameau d'or. Il obtient facilement ce rameau car il sait justement ce qu'il cherche en ce moment. La Sibylle le refuse cependant à Léon en raison de son indécision grandissante. Quand Léon rêve à son entrée aux enfers, il n'est plus certain de sa résolution et il doit donc trouver sa propre sortie de ce gouffre dans lequel il est tombé. Il décide de ne pas rencontrer Cécile cette fois et de lui cacher l'intention qu'il a eu de la ramener à Paris. C'est à la fin de son trajet seulement que Léon comprend qu'il n'a pas besoin de ce rameau d'or qui est si important à Enée. Il possède déjà le moyen de sortir de ce gouffre dans ce livre qu'il va écrire:

Le mieux, sans doute,  
serait de conserver à ces deux  
villes leurs relations  
géographiques réelles,

et de tenter de faire  
revivre sur le mode de la  
lecture cet épisode crucial de  
votre aventure le mouvement qui  
s'est produit dans votre esprit  
accompagnant le déplacement de

votre corps d'une gare à  
l'autre à travers tous les  
paysages intermédiaires,

vers ce livre futur et  
nécessaire dont vous tenez la  
forme dans votre main. (B:283)

Enée se sert de son rameau d'or pour traverser le gouffre des enfers et pour atteindre le bonheur qu'il cherche depuis longtemps. Léon, qui cherche aussi le bonheur, se servira de son livre futur pour traverser son gouffre à lui. Bien qu'il décide de le faire d'une manière différente d'Enée, il le fera quand même. Léon Delmont est donc digne du titre de héros virgilien.

William P. Helling

University of Kansas

#### NOTES

<sup>1</sup>Virgile, L'Enéide, traduit par André Bellessort (Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1964), p. 59. Toutes les citations de L'Enéide renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre V.

<sup>2</sup>Michel Butor, La Modification (Paris: Les éditions de minuit, 1957), p. 35. Toute les citations de La Modification renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre B.

<sup>3</sup> Une vieille légende française, le Grand Veneur est censé être un cavalier effrayant qui parcourt la forêt de Fontainebleau tandis qu'il interpelle vivement ceux qui ont le malheur de le rencontrer.

<sup>4</sup> Jean Roudaut, Michel Butor ou le livre futur (Paris: Les éditions Gallimard, 1964), p. 121.

<sup>5</sup> Roudaut, p. 121.

<sup>6</sup> André Bellessort, Intro., L'Enéide, par Virgile (Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1964), p. xxi.

<sup>7</sup> Bellessort, p. xii.

## The Différance of l'écriture féminine

Difference has not always been a cause for women to celebrate. The literary establishment has long stigmatized women's writing as divorced from male or what some consider universal experience by calling it "feminine literature." This habit of treating books by women as if they were women, the "intellectual measuring of busts and hips" in Mary Ellmann's words,<sup>1</sup> is an attitude feminist scholars have sought to dispel by confronting the issue of gender difference.

The American critic, Elaine Showalter, for example, has documented the possible cultural determinants of women's writing and has suggested that British women writers do indeed have a literary tradition of their own. The reasons for women's different and often troubled literary production has been variously explained by American scholars in terms of inadequate education, the demands of a predominantly male press, the intensive social conditioning and the different life experiences of women. In the same moment that restrictions are cited, however, the development of a woman's voice in literary history is made clear. Elaine Showalter's A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing is one significant work among several historical and cultural studies.<sup>2</sup> The psychodynamics of women's literary production has also become an important issue in American circles, especially with the publication of Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, by Sandra Gilbert and Susan Gubar.<sup>3</sup> Despite fifteen years of feminist scholarship, however, American critics have yet to establish a coherent theoretical formulation of woman's difference. Many American feminists,

quite unlike the French, have preferred to remain aloof from theory and thus open to the examination of private experience. Such a critical perspective purposefully locates itself outside the "minefields," to employ Annette Kolodny's interesting expression.

On another shore, one feminist discourse has aligned itself with the radical social theories of literature and criticism grouped under the name of Post-Structuralism. French feminist theory on women's specificity with regard to writing and language, known as l'écriture féminine, explores the feminine imagination with the purpose of displacing unconscious mechanisms that have limited women's conception of self. As Elaine Marks has suggested, a significant différence of l'écriture féminine is its emphasis on the repression rather than the oppression of women and the active commitment to practice a writing which here and now liberates the unconscious.<sup>5</sup>

Past and present struggles in the social sphere are not ignored by French feminists, Hélène Cixous and Luce Irigaray, but the first step toward social change is, in their opinion, a new language, a new text, a new vision. Unlike American empiricists and the French militant, Simone de Beauvoir, those in the camp of l'écriture féminine believe that ultimately language structures our thought and our action. As Luce Irigaray has put it: "Si nous continuons à nous parler le même langage, nous allons reproduire la même histoire ... mêmes discussions, mêmes disputes, mêmes drames."<sup>6</sup>

## The Différance of l'écriture féminine

The metaphorical language of l'écriture féminine is a différance I would suggest is vital to the Post-Structuralist project as well as to American feminists' concerns. The method of the theorists, Hélène Cixous and Luce Irigaray, is indeed closely tied to that of Derrida. The French feminists' conception of a "feminine textual body," which unabashedly reveals its "sext," is inscribed in the play of language and meaning, in ecstatic, unbounded textual jouissance.<sup>7</sup> This opening of the text to forbidden play recalls Derrida's provocative use of différance, a graphic difference, an unexpected intervention, in short, a gross spelling error, which in its contradiction of sign as presence, "questions the limit which has always constrained us, which still constrains us--as inhabitants of a language and a system of thought--to formulate the meaning of Being in general as presence, or absence, in the categories of being or beingness (ousia)."<sup>8</sup> Likewise, the writing of feminine desire by Cixous and Irigaray is designed to question repressive structures in our thought and writing, with the difference that phallogocentric rather than simply logocentric representations are challenged. As I highlight the thoughts and strategies of psychoanalyst Luce Irigaray and novelist Hélène Cixous, I hope to suggest that l'écriture féminine is a particularly effective means of demystifying certain structures of Western discourse, one that goes beyond Derrida's technique, and is as such useful to feminists.

The texts of Cixous and Irigaray are at once theory and literature. The theory of women's writing takes its form in the suggestive play of words, metaphors, and structures. That is, women are called to write in texts which themselves

embody and allegorically convey the "method." Like Derrida, Irigaray and Cixous also explore the implications of ontological concepts which haunt Western discourse; the assumptions specifically engendered in psychoanalytic discourse form the critical context of l'écriture féminine. It is the "specula(riza)tion" of woman, the marking of woman with masculine logos, which both Cixous and Irigaray call into question. Again, like Derrida's, the critique is not overt. The revolt against the old order is not a coup d'état. Rather, the woman-text mimes familiar psychoanalytic images, reinscribed in a feminine sign system wherein they seem disjointed, inappropriate, and are thereby discredited.

For example, the chapter entitled "La 'Mécanique' des fluides" in Irigaray's Ce Sexe qui n'en est pas un engages the reader in a comparison of the properties of fluids and the properties of matter.<sup>10</sup> In this veiled critique of Jacques Lacan and his transcendental signifier, Irigaray does not once mention Lacan's name, though it is clear that she is discussing the undesirable implications of his signifying system. The master's power is quietly displaced in this manner--his authority is cited only in footnotes. By declining to present rhetorical arguments meant to "knock down" the opposing position, Irigaray allows the feminine theme of fluidity to play itself out in the imagination of her reader. In this way, she does not effect a phallic "prise de pouvoir." She furthermore confronts in a most effective manner the monolithic symbols which inhabit our collective unconscious. After all, does not Lacan's phallus, intended to symbolize the Law of the Father, merely re-present male myths of power and authority? Does it not echo

## The Différance of l'écriture féminine

other unitary images of power--the kingly sceptor or the staff of Moses empowered to part the Red Sea?

Irigaray and Cixous place their exploration of feminine identity within a critique of Lacan and Freud precisely because psychoanalytic theory takes up cultural assumptions and reinscribes woman as the mirror of man. Human relations have long been conceptualized in terms of specular action. This concept is implicit in ontological discourse from Plato to Sartre.<sup>11</sup> It is interesting to note that Lacan was greatly influenced by Hegel's description of self-consciousness, an operation in which other must become object:

Self-consciousness is faced by another self-consciousness; it has come out of itself. This has a two-fold significance: first, it has lost itself, for it finds itself as an other being; secondly, in doing so it has superseded the other, for it does not see the other as an essential being, but in the other sees its own self.<sup>12</sup>

Deconstructionists have suggested that the conceptual and linguistic ordering which inhabits our myth and philosophical systems reduces all relationships to a specular two-term system. Western discourse organizes thought in language groupings such as active/passive, white/black, logos/pathos. While these binary oppositions are

thought to express two equal conceptual components, they actually form hierarchized oppositions implying superior/inferior. The "meaning" of the inferior term is co-opted in this sort of formulation. In other words, pathos is defined as lack of reason, night as lack of day, and woman, in psychoanalytic discourse, as the lack of male form or substance. The coupling of words to produce meaning, then, is a destructive mirroring process wherein one concept is effectively negated by the primary value-charged term. Conceptual ordering of this nature is reinforced by our tendency to assign presence to the Word.

Cixous and Irigaray have linked the hierarchical coupling of words to our most fundamental concept of couple--male/female.<sup>13</sup> The feminine is non-existent in our discourse, as in our cultural text, because feminine characteristics are linked through language with more "meaningful" masculine signs. As a result, women have had to self-conceptualize in Adam's garden, a realm where all life forms were assigned man's logos long before woman entered the scene. Is this not perhaps one of the reasons that women's expression has historically been troubled?

To fly ("voler") from the prison house of language requires the theft of masculine symbols, of metaphors which constrict women's and men's imaginations.<sup>14</sup> Like Mary Daly's "Fall into Freedom" described in Beyond God the Father, the goal of l'écriture féminine is to disorient the masculine symbol system we have invested with the truth of mimesis.<sup>15</sup> Cixous and Irigaray's texts go further than Mary Daly's, however. The

disruption of masculine order is described in the very fabric of the feminine textual body. Hélène Cixous, in "Le Rire de la Méduse," figuratively defines the French feminist project while alluding to a preferred feminine discursive structure:

Voler, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler ... Ce n'est pas un hasard si "voler" se joue entre deux vols, jouissant de l'un et l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard: la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau: illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre.<sup>16</sup>

Luce Irigaray in Ce Sexe qui n'en est pas un questions the relationship of the phallus to meaning within the context of woman's subjectivity. She refuses to accept the feminine image in psychoanalysis, and, by defining feminine sexual identity in terms of jouissance ("orgasm"/"play") rather than anatomy, she employs Lacan's technique to her benefit; for, speaking feminine desire disconnects the play of phallus and logos. In Ce Sexe qui n'en est pas un, Irigaray displaces the superior value of the

phallus by alluding to man's insufficiency, to the fact that he requires an instrument for auto-affectation. The always touching, always in touch female genitalia are a striking feminist symbol in contrast to the exclusionary signifying system of the phallus: "Sans intervention ni manipulation particulière, déjà tu es femme. Sans recours nécessaire à un dehors, déjà l'autre t'affecte. Inséparable de toi. Tu es toujours et partout, altérée ..."<sup>17</sup> The reason for exploring the "continent noir" of feminine desire is here indicated in the fullness of its symbolic import. In the feminine libidinal economy there is no self and other, no appropriation of difference. Two entities are inextricably linked in an exchange which has no beginning and no end. Irigaray's text is meant to help the reader conceptualize a discourse which does not operate by specular (destructive) action. Such a view of feminine sexuality establishes the woman's identity outside the masculine libidinal economy wherein sameness precludes feminine possibilities. Irigaray rejoices in the notion of an alternative text: women writing in such a manner remove themselves from binary systems of representation, for: "... notre jouissance est suspendue dans leur économie. Où être vierge revient à n'être pas encore marquée par et pour eux. Pas encore femme par et pour eux. Pas encore empreinte de leur sexe, leur langage. Pas encore pénétrée, possédée, d'eux."<sup>18</sup>

Hélène Cixous's Vivre l'orange also gives form to feminine symbols of plenitude--namely the orange and the rose. Her alternatively rapturous, erotic and rhetorical text describes her encounter with Clarice, the radiant woman force moving and motivating her récit. Cixous describes her

## The Différance of l'écriture féminine

transformational experience in which she learns to write "other-wise":

De très loin, de l'extérieur de mon histoire, une voix est venue recueillir la dernière larme. Sauver l'orange. Elle m'a mis le mot à l'oreille ... Elle a remis l'orange dans les mains désertes de mon écriture, et avec ses accents d'oranger elle a frotté les yeux de mon écriture qui étaient arides et couverts d'une taie de papier.

Hélène Cixous's ecstatic and highly metaphorical style, not adequately communicated by quotations, invites the joyful participation of the reader in the writing and living of feminine difference.

An important difference/différance of l'écriture féminine is, then, its metaphor of movement and nonclosure, and its formulation of a new text named feminine. I say "named" feminine because realistically, the feminine textual body is a metaphor in and of itself. It is intended to invoke a new imaginative experience. It refers to a symbolic system in which the concepts of multiplicity and simultaneity may coexist, where interaction is characterized by loving contact rather than division and exclusion at the point of a rod. Interestingly enough, the metaphor of feminine jouissance corresponds precisely to Derrida's concept of différance.

In her description of how women should practice writing, Luce Irigaray inscribes the movement of différance without having to employ Derrida's terminology:

Nous n'avons pas besoin de définitif ... La vérité est nécessaire à ceux qui se sont tant éloignés de leur corps qu'ils l'ont oublié ... Comment te parler? Demeurant dans le flux, sans jamais le figer. Le glacer. Comment faire passer dans les mots ce courant? Multiple. Sans causes, sens, qualités simples. Et pourtant, indécomposable. Ces mouvements que le parcours d'un point d'origine à une fin ne décrit pas. Ces fleuves, sans mer unique et définitive. Ces rivières, sans rives persistantes. Ce corps sans bord arrêtés. Cette mobilité, sans cesse ... Tant tout cela reste étrange à qui prétend se fonder sur du solide.<sup>20</sup>

Irigaray also portrays the movement of différance in a very personal context. Et l'une ne bouge pas sans l'autre<sup>21</sup> is a daughter's complaint to her mother. The old drama of self/other and the absorption of identity is discussed here in terms of grief. The daughter longs for and vainly evokes an ideal relationship where self-effacement and mastery are not the norms.

## The Différance of l'écriture féminine

I would suggest in summary that Derrida's abstract word play is rendered more comprehensible by the writing of feminine desire. The feminine as disrupter of order and force for change is not an uncommon historical metaphor. Natalie Zemon Davis, in Society and Culture in Early Modern France, has explained the historical precedent of men assuming feminine garb when rioting in the streets:

The female persona was only one of several folk disguises assumed by males for riots in the seventeenth and eighteenth centuries, but it was quite popular and widespread .... In part, the black face and female dress were a practical concealment, and readily at hand in households rarely filled with fancy wardrobes. More important however, were the mixed ways in which the female persona authorized resistance. On the one hand, the disguise freed men from full responsibility for their deeds .... On the other hand, the males drew upon the sexual power and energy of the unruly woman and on her license (which they had long assumed at carnival and games)--to promote fertility, to defend the community's interests and standards, and to tell the truth about unjust rule.<sup>22</sup>

Post-Structuralist critics, I suggest, may indeed want to don the feminine garb, for the "woman-text" of l'écriture féminine goes beyond feminine constructions--it lends to the theory of Derrida a viable metaphor of différance. Likewise, American feminist critics may find the Post-Structuralist attire fitting, for it addresses questions of being and meaning central to an understanding of woman's place in literature and society.

Joy Simpson-Zinn

The University of Kansas

#### Notes

<sup>1</sup> Mary Ellmann, Thinking About Women (London: Virago, 1979), p. 29.

<sup>2</sup> A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing (Princeton: Princeton University Press, 1977).

<sup>3</sup> Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (New Haven: Yale University Press, 1979).

<sup>4</sup> Annette Kolodny, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism," Feminist Studies, 6 (Spring 1980), 1-25.

The Différance of l'écriture féminine

<sup>5</sup>Elaine Marks, "Women and Literature in France," Signs, 3, no. 4 (Summer 1978), 836.

<sup>6</sup>Ce Sexe qui n'en est pas un (Paris: Les Editions de Minuit, 1977), p. 205.

"If we continue to speak to each other in the same language, we will reproduce the same history ... the same discussions, the same disputes, the same dramas."  
(Translation mine)

<sup>7</sup>"Sext" is a term employed by Hélène Cixous in "Le Rire de la Méduse" to suggest the shocking quality of l'écriture féminine and its deliberate attempt to replace feminine lack with plenitude.

<sup>8</sup>Derrida, "Différance," Marges de la Philosophie (Paris: Editions de Minuit, 1972). Translated by Alan Bass as Margins of Philosophy (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 10.

<sup>9</sup>The term specula(riza)tion signifies both the speculation behind ontological discourse and the fact that the mind of woman is not simply imprinted by the justified world, as Locke would have it; it is the logos of man that imprints the tabula rasa. See Irigaray, Speculum de l'autre femme (Paris: Les Editions de Minuit, 1974).

<sup>10</sup>Ce Sexe qui n'en est pas un, chap. "La 'Mécanique' des fluides," pp. 105-16.

<sup>11</sup>For a discussion of Plato's discourse in particular, see Luce Irigaray, Speculum de l'autre femme.

<sup>12</sup>G.W.F. Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. A.V. Miller (Oxford: Clarendon Press, 1977), p. 111. For an analysis of Hegel's influence see Interpreting Lacan, Joseph H. Smith and William Kerrigan, eds., vol. 6 of Psychiatry and the Humanities (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1983), pp. 77-88.

<sup>13</sup>Hélène Cixous effectively describes the role of the feminine in binary oppositions in "Sorties," in La Jeune Née (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975).

<sup>14</sup>"Voler" defines the concept of l'écriture féminine for Hélène Cixous. See "Le Rire de la Méduse," L'Arc, 61 (1975), 39-54.

<sup>15</sup>Mary Daly, Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation (Boston: Beacon Press, 1973).

<sup>16</sup>"Le Rire de la Méduse," p. 49.

"Flying is women's gesture--  
flying in language and making

The Différance of l'écriture féminine

it fly ... It is no accident that voler has a double meaning, that it plays on each of them and thus throws off the agents of sense. It's no accident: women take after birds and robbers just as robbers take after women and birds. They (illes) go by, fly the coop, take pleasure in jumbling the order of space, in disorienting it, in changing around the furniture, dislocating things and values, breaking them all up, emptying structures, and turning propriety upside down."

(Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, eds., New French Feminisms. An Anthology [New York: Schocken Books, 1981], p. 258.)

<sup>17</sup> Ce Sexe qui n'en est pas un, p. 210.

"Without any particular intervention or manipulation, already you are a woman. Without necessary recourse to an outside, already the other affects you. Inseparable from you. You are always and everywhere altered."  
(Translation mine)

<sup>18</sup> Ibid., p. 211.

"Our play, our orgasm is suspended in their economy. Wherein being a virgin is to not yet be marked by and for them. Not yet a woman by and for them. Not yet imprinted by their sex, their language. Not yet penetrated, possessed, by them." (Translation mine)

<sup>19</sup> Vivre l'orange. To live the orange (Paris: des femmes, 1979), p. 15.

"From far away, from outside of my history, a voice came to collect the last tear. To save the orange. She put the word in my ear ... She put the orange back into the deserted hands of my writing, and with her orange-colored accents she rubbed the eyes of my writing which were arid and covered with white films." (Bi-lingual edition cited above)

<sup>20</sup> Ce Sexe qui n'en est pas un, pp. 213-14.

"We do not need the definitive ... . The truth is necessary for those who are so far removed from their body that they have forgotten it ... . How to speak to you? Dwelling in the flow, without ever

The Différance of l'écriture féminine

arresting it. Freezing it.  
How to make this current flow  
into words? Multiple. Without  
causes, sense, simple  
qualities. And nevertheless  
indivisible. These movements  
which cannot be described on  
the way from a point of  
departure to an end. These  
rivers without a single and  
definite sea to which to run.  
These streams without forever  
confining banks. This body  
without fixed shores. This  
mobility, endless . . . . All  
this remains foreign to those  
who pretend to establish  
themselves in that which is  
solid." (Translation mine)

<sup>21</sup> Et l'une ne bouge pas sans l'autre (Paris: Edition de Minuit, 1979).

<sup>22</sup> Society and Culture in Early Modern France (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1975), pp. 149-50.

CHIMERES

A Journal of French and Italian Literature  
The University of Kansas

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

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

Now in its nineteenth year of publication, Chimères provides a forum for scholarly and creative expression for graduate students in the fields of French and Italian literature.

We shall consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Manuscripts may be submitted in French, Italian, or English. For further specifications, please consult the inside front cover of this issue.

Please direct all manuscripts to the following address:

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

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

CHIMERES: A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS



Le Comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1985-86, en particulier Mesdames et Messieurs:

C

AMIS FONDATEURS

h

- Karen et John T. Booker  
Barbara M. Craig  
Mattie Crumrine  
Nancy et David A. Dinneen  
Pamela et Peter Gabrovsky  
Mary et J. Theodore Johnson, Jr.  
Bettina Knapp  
Norris J. Lacy  
Roseann et Hans Runte  
Kenneth S. White

i

m

e

r

e

s

AMIS BIENFAITEURS

- Jean-Pierre Boon  
Henri Freyburger

