

C  
h  
i  
m  
e  
r  
e  
s



A Journal  
of French and  
Italian Literature

Volume XIII,  
Number 2

Chimères is a literary journal published each academic semester (Spring and Fall 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 literature, language, or culture. We will 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.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 20 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 \$4.00. The journal 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  
University of Kansas  
Lawrence, Kansas 66045



---

PRINTEMPS 1980

C H I M E R E S

Vol. 13 No. 2

---

Rédacteur: Raymond E. Whelan

Collaborateurs:

Patricia Gowan  
William Helling  
Erica Hill  
Jeanine Ipsen  
Glenda Warren  
Pamela Zimmerman

Conseillers universitaires:

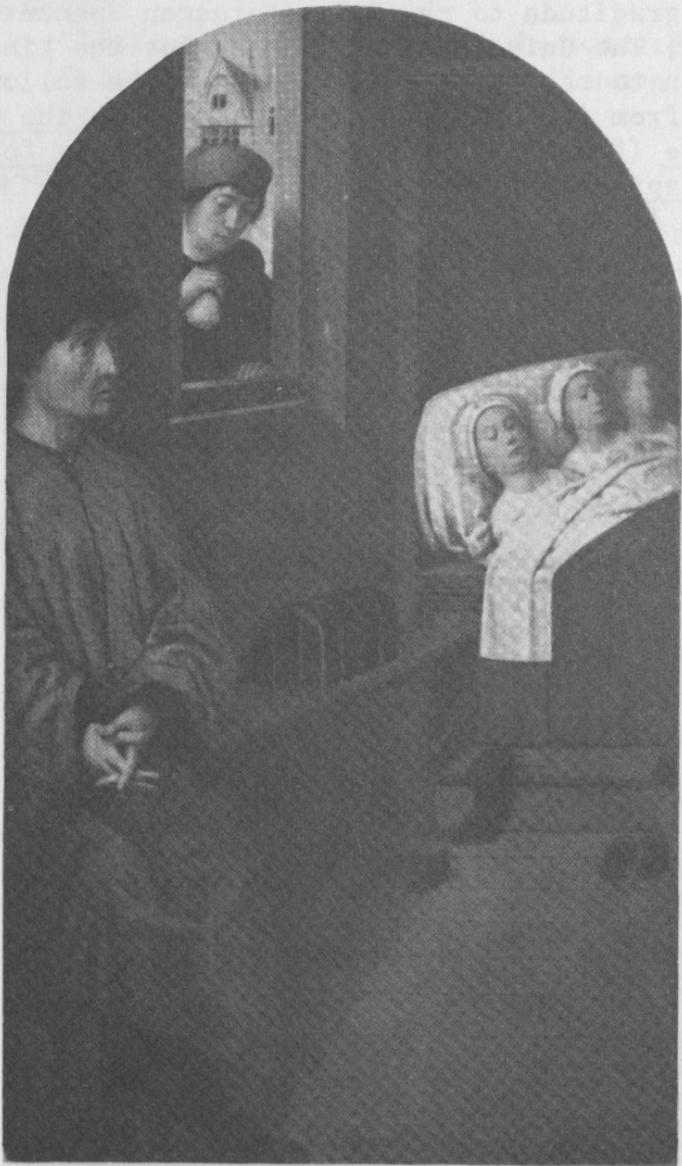
John T. Booker  
Jean-Pierre Boon  
Raymond Comeau  
Barbara M. Craig  
Bryant C. Freeman  
J. Theodore Johnson, Jr.  
Norris J. Lacy  
Kenneth White  
John Williams

## TABLE DES MATIERES

EILEEN GRABOW	L'Influence au moyen âge du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire sur l'iconographie de saint Nicolas de Myre. . . . .	5
GLENDA WARREN	Maris et femmes dans les fabliaux . . .	29
KENNETH WHITE	Hiéroglyphes. . . . .	43
JANET BOWMAN	<u>La Nouvelle Héloïse</u> : Etude sociocritique par Jean-Jacques Rousseau . . . . .	45
ANNE DEAM	<u>La Symphonie pastorale</u> et <u>Le Noeud de vipères</u> : Pouvoir transformateur du roman journal . . . . .	55
KRISTEL J. SHELTON	Two Novelists in <u>The Counterfeiters</u> : Gide and Edouard. . . . .	69
METHODE-ALAIN BUTOYI	Elucubrations sclérosées. . . . .	81

## ACKNOWLEDGEMENTS

The editorial board of Chimères wishes to express gratitude to the Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: Assault upon the Castle of Love (fourteenth century), p. 28; Study for the Frontispiece of "La Nouvelle Héloïse" (Jean Michel Moreau le Jeune, 1773), p. 44; and Winter on the Seine, Vetheuil (Claude Monet, ca. 1879), p. 54; to the University Press of Virginia, The University of Virginia, for the kind permission to reproduce the photographs which appear on pages 12 and 16; and to Professor Norris J. Lacy for the photograph which appears on p. 68.



L'Influence au moyen âge du monastère  
de Saint-Benoît-sur-Loire sur l'iconographie  
de saint Nicolas de Myre

Saint Nicolas de Myre est un des saints les plus populaires de l'église latine et de l'église grecque. Né à Patras en Lycie (Asie Mineure) en 270, il a montré dès son enfance de la précocité. Le jour même de sa naissance il s'est tenu debout dans son bain; le vendredi, le jour de jeûne, il refusait de têter le sein de sa nourrice. Et, comme le dit La Légende dorée de Jacobus de Varagine, ". . . il ne se mêlait pas aux jeux des autres enfants. Il aimait beaucoup fréquenter les églises, et ce qu'il y entendait de l'Écriture sainte, il le mettait en pratique."<sup>1</sup>

Les parents de Nicolas étaient riches. Après leur mort, il voulait distribuer ses biens "non pour être loué des hommes mais pour contribuer à la gloire de Dieu" (Varagine, p. 3). Nous venons donc au premier miracle. Un de ses voisins, un gentilhomme réduit à l'indigence, n'avait plus d'autre ressource que de prostituer ses trois filles. Nicolas les a sauvées du déshonneur en jetant trois fois de suite nuitamment, à la dérobee, par la fenêtre de leur maison une bourse pleine d'or. Cela a permis au père de les marier honorablement. Ce miracle sera dépeint plus tard en France dans la pièce Tres Filiae, écrite au XII<sup>e</sup> siècle au monastère à Fleury, celui de Saint-Benoît-sur-Loire.<sup>2</sup>

Nicolas a été ensuite élu évêque de Myre où il continuait à faire des miracles jusqu'à sa mort en 342. Après sa mort, son pouvoir a été transmis à son image, une statue, qui a continué à faire des miracles. Plus tard, un des ces miracles sera le

sujet des trois pièces, Iconia Sancti Nicholai de la collection de Fleury, le Ludus super Iconia Sancti Nicholai de Hilarius (première moitié du XII<sup>e</sup> siècle) et Le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel (1202). Au XVI<sup>e</sup> siècle un autre miracle effectué par la statue sera le sujet d'une pièce, Le Miracle de monseigneur saint Nicolas d'ung juif qui presta cent escus a ung crestien a xviiij personaiges.

Il faut se demander comment un saint qui a vécu en Asie Mineure aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles est devenu un des saints les plus populaires dans le nord de la France au moyen-âge. D'abord, sa légende a été préservée par la tradition orale. Puis, pendant le règne de l'empereur Justinien I<sup>er</sup> (527-565) a paru le Praxis de Stratelatis, l'histoire du miracle des trois comtes faussement accusés et injustement condamnés à mort. Saint Nicolas les a arrachés au glaive du bourreau en apparaissant en rêve à l'empereur Constantin à qui il a demandé et de qui il a obtenu la libération des trois comtes. Cette légende, à travers les siècles, est devenue la plus complexe et la plus riche en variété. Elle s'est métamorphosée dans la fable des trois enfants ressuscités, ce qui sera plus tard le sujet d'une autre pièce du MS. de Fleury, Tres Clerici.

Du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle, on peut le supposer, la légende de saint Nicolas a été répandue par la tradition orale. Il y avait beaucoup de commerce sur la Méditerranée et une des premières représentations visuelles qui a survécu se trouve dans l'église de Santa Maria Antiqua à Rome. Là, on voit deux fresques qui représentent saint Nicolas. Dans une il est rangé avec d'autres saints; l'autre, partiellement détruite, montre les trois jeunes filles qui sont le sujet de son premier miracle.<sup>3</sup> Ces fresques datent du VIII<sup>e</sup> siècle, et il faut signaler ici que le Praxis de Stratelatis avait déjà paru quand l'iconographie a commencé non seulement en Italie mais encore en Asie Mineure. Il y a beaucoup de fresques du VIII<sup>e</sup> siècle dans les églises de Göreme (centre de la Turquie moderne) qui ont

pour sujet la vie et les miracles de saint Nicolas.<sup>4</sup>

Aussi la légende de saint Nicolas s'est-elle répandue du VI<sup>e</sup> siècle au IX<sup>e</sup> siècle par la tradition orale. Ensuite elle est devenue plus complexe et des oeuvres littéraires au sujet de sa vie ont commencé à paraître. La Vita per Michaellem, qui date du début du IX<sup>e</sup> siècle, est la source principale des versions grecques (Albrecht, p. 10). Une deuxième version, Methodius ad Theodorem, exécutée par Méthode, patriarche de Constantinople de 842-846, a été fondée sur la Vita par Michaellem et est également en grec. La première version en latin, la Vita de Johannes Diaconus de Naples, ecclésiastique de l'église napolitaine, date du troisième quart du IX<sup>e</sup> siècle.

Au X<sup>e</sup> siècle on a fait deux versions de la Vita de Johannes Diaconus dont la première est la plus fidèle au texte original de Johannes. Dans la deuxième version ont été ajoutés plusieurs miracles tirés de la vie d'un autre saint Nicolas (saint Nicolas de Sion), qui était archimandrite du monastère de Sion, près de Myre, et évêque de Pinara (mort probablement en 564). Cette version a été publiée par Nicolaus Carminius Falconius (Albrecht, pp. 11-12).<sup>5</sup> Du côté iconographique, il existe du X<sup>e</sup> siècle une mosaïque de saint Nicolas dans l'église de Sainte-Sophie à Constantinople (Réau, II, 980).

Comme nous avons noté ci-dessus, il y avait beaucoup de commerce sur la Méditerranée à cette époque. Depuis le règne de Charlemagne (742?-814), des bateaux surveillaient l'empire franc; en plus, des communautés normandes ont été établies dans le sud de l'Italie et en Sicile. L'église grecque était très puissante dans ces deux régions et il n'est pas étonnant que l'église latine fût influencée par les légendes de cette église-là. Un événement très important à notre étude s'est passé en 1087. Inspirés sans doute par la popularité de saint Nicolas dans l'église grecque, des marins



normands ont transporté ses reliques de Myre à Bari en Apulie, une région dans le sud-ouest de l'Italie. Par la suite, Bari est devenu un centre important de pèlerinage. Un pèlerin inconnu y a pris un doigt du saint et l'a emmené en Lorraine. Là, il l'a mis dans une église qui est également devenue un centre de pèlerinage en France, ce qui a mené même à l'établissement de la ville de Saint-Nicolas-du-Port (Albrecht, p. 16).

Le XI<sup>e</sup> siècle n'est pas moins important du côté iconographique. Il y a une mosaïque du saint dans l'église de Sainte-Sophie de Kiev (l'expansion au nord de la légende) et des mosaïques à Daphni, près d'Athènes. De plus, une miniature qui se trouve à la Bibliothèque nationale, à Paris, dépeint l'histoire soit des trois comtes soit des trois écoliers (Réau, II, 984). La miniature date aussi du XI<sup>e</sup> siècle.

Pour un résumé de l'importance du XI<sup>e</sup> siècle dans le développement du culte de saint Nicolas, citons l'étude d'Albrecht:

The 11th century marks a tremendously increased interest in St Nicholas and his miracles, attested by the great number of abbeys, churches, and chapels dedicated to him, even before the translation of the relics. Meisen mentions about fifty dedications to St Nicholas before 1087 in France and Germany alone. Many of the evidences of his cult are to be found in Normandy, a fact explained by the close relations between that duchy and Sicily and southern Italy. Although the Normans did not begin their actual conquest of Sicily until 1060, there had been frequent communication between the two countries ever since Norman seamen, returning from Constantinople in 1017, visited Sicily and induced some of their countrymen to come and settle

there. It is also to be noted that Normans had captured Bari in 1071 and that the translation of the relics was accomplished by Norman sailors. (pp. 14-15)

Revenons un peu plus tôt dans notre histoire et il est possible de nous rendre compte qu'une sorte de cristallisation de la légende de saint Nicolas est sur le point de "fleurir" à Fleury:

That the tradition of the liturgical drama was established at Fleury at an early date is evident from the statement in the Regularis Concordia of St Ethelwold, drawn up at Winchester between 965 and 975, that the dramatic treatment of the Quem quaeritis trope is patterned on the customs of Fleury and of Ghent.

The cult of St Nicholas seems to have been firmly established at Fleury before the period of the plays, if we may judge from the MSS which were once in its library. Thus we find the Vita by Johannes Diaconus, the source for three of the plays, in 10th and 11th century MSS, formerly at Fleury; a sermon by Hildebert of Le Mans (d. 1139) for St Nicholas' day; an unpublished Latin hymn to St Nicholas in a 10th century MS; and an Old French life of the saint of the 13th century or earlier. It is also more than likely that some of the MSS dealing with legends of St Nicholas, at Bern and in the Queen Christina library at the Vatican, were originally at Fleury.

(Albrecht, pp 4-5)

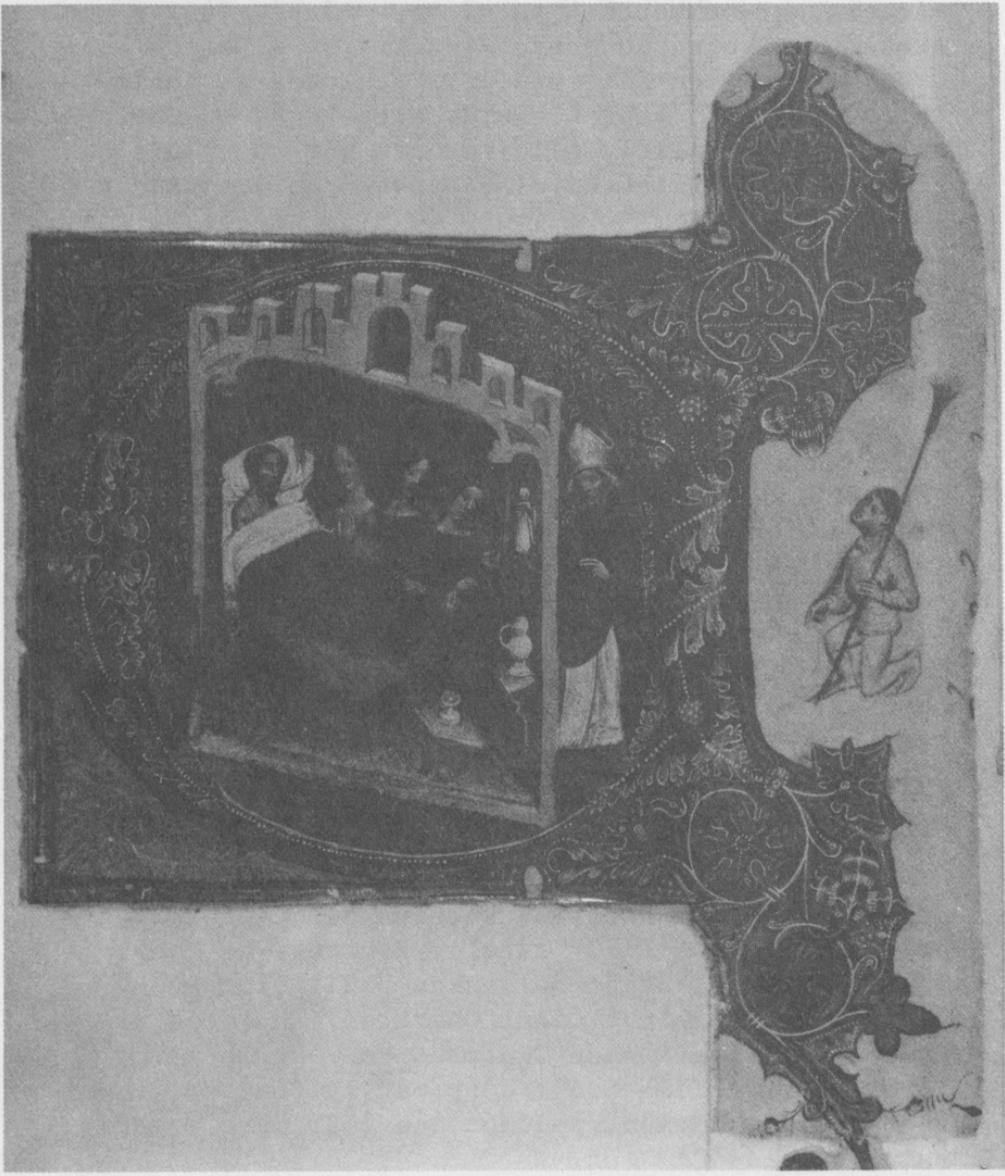
Les quatre pièces du MS. de Fleury qui ont saint Nicolas pour sujet sont Tres Filiae, Tres Clerici, Iconia Sancti Nicholai et Filius Getronis. Toutes les quatre sont en latin. Les pièces de Fleury datent du XII<sup>e</sup> siècle, ou même plus tôt, mais la plupart des éditeurs suivent les catalogues de

Septier et Cuissard qui disent que le MS. de Fleury ne remonte qu'au XIII<sup>e</sup> siècle (Albrecht, p. 3).

Dans Tres Filiae il s'agit du premier miracle, celui que nous avons déjà discuté et qui était à l'époque peut-être le plus populaire de tous. Dès le XII<sup>e</sup> siècle des représentations visuelles de ce miracle ont commencé à paraître. Ainsi, il y a une crosse en ivoire au musée Victoria et Albert à Londres qui date du XII<sup>e</sup> siècle. Sculptée en Angleterre vers 1175 pour Richard, archevêque de Cantorbéry de 1175 à 1184, elle raconte sur la volute l'histoire de saint Nicolas sauvant du déshonneur les trois filles.<sup>6</sup> Toujours du XII<sup>e</sup> siècle il y a aussi deux fonts baptismaux, faits à Tournai entre 1129 et 1171 et qui se trouvent dans la cathédrale de Winchester en Angleterre et dans l'église de Zedelheim, près de Bruges. Sur les fonts de Winchester on voit saint Nicolas, les trois jeunes filles, leur père à genoux devant le saint et un des jeunes hommes destinés à se marier avec les jeunes filles. Si tres generi (les trois époux) figurent sur la liste de personnages de la pièce Tres Filiae, on ne les trouve dans l'iconographie que sur les fonts baptismaux de Winchester--et là, il n'y a qu'un seul époux. Mais même dans la pièce les generi sont ". . . lifeless figures indeed, appearing like automata and repeating parrot-like the same formula" (Albrecht, p. 20).<sup>7</sup> Il est évident que les jeunes hommes n'ont pas inspiré l'imagination populaire, au moins du point de vue iconographique et dramatique.

Dans le nord de la France la légende est aussi dépeinte dans de nombreux vitraux des cathédrales qui remontent au XIII<sup>e</sup> siècle: Bourges, Le Mans, Tours, Auxerre, Saint-Julien-du-Sault (Yonne), Sées (Orne) mais notamment Chartres. A la cathédrale de Notre-Dame de Chartres on voit le saint jeter la troisième boule d'or par la fenêtre. Les trois filles dorment pendant que leur père regarde saint Nicolas.

Topical and historical illustrations from the Treaty  
of Commerce and Consular Rights between the United States  
and Mexico in 1823. (Illustration 10)  
— Some two-thirds of a century ago, the United States  
and Mexico entered into a treaty of commerce and consular  
rights. The treaty was signed in 1823 and is one of the  
most important in the history of the United States.



Le même miracle, également du XIII<sup>e</sup> siècle, est représenté en bas relief sur le tympan du portail sud de la cathédrale.

Que cette légende était très populaire au moyen-âge dans toute l'Europe est montré par le grand nombre d'illustrations dans les missels et les psautiers de l'époque. Ainsi, une illustration qui date du début du XIV<sup>e</sup> siècle se trouve dans le psautier de la reine Marie d'Angleterre. On n'y voit que les trois jeunes filles et leur père; à cause de la douleur qu'ils montrent tous, père et filles, il est évident que saint Nicolas n'est pas encore arrivé.

Une belle enluminure d'un missel anglais qui remonte à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle raconte le même épisode: le père au lit, ses filles auprès de lui et, dehors, saint Nicolas habillé en évêque qui leur donne de l'argent par la fenêtre (voir l'illustration ci-contre). On remarque le rôle du lit (tantôt avec le père, tantôt avec les filles) dans les vitraux, la sculpture et la peinture de cette époque. Mais les indications scéniques de la pièce Tres Filiae ne mentionnent aucun lit. Cela s'explique par le fait que la légende de saint Nicolas était si connue qu'une telle précision n'était pas nécessaire.

La légende des trois filles a inspiré aussi de grands peintres italiens. Au XIV<sup>e</sup> siècle (vers 1330) le peintre Ambrogio Lorenzetti en a fait un panneau plein de mouvement et d'expression. Cette oeuvre se trouve aujourd'hui dans l'Uffizi à Florence. Au XV<sup>e</sup> siècle le peintre flamand Gérard David a fait un triptyche dont un des sujets est celui des trois jeunes filles. Le père, inquiet, veille sur ses filles, tandis que saint Nicolas jette de l'argent par la fenêtre. On voit dans les autres parties la représentation de Nicolas comme un enfant se tenant debout dans son bain et celle de saint Nicolas qui vient de ressusciter les trois écoliers (voir pages 4, 8 et 20).

Avant de quitter cette discussion des Tres Filiae, il faut faire remarquer que Jean Bodel, dans Le Jeu de saint Nicolas (1202), fait mention de la légende des trois jeunes filles aussi bien que du sujet de la deuxième pièce du MS. de Fleury, Tres Clerici. Ainsi la pièce de Bodel sert de liaison entre ces deux autres oeuvres dramatiques, celles de Fleury. Parlant de saint Nicolas dans la pièce, Bodel écrit: "Il consilla les trois puceles, / Si resuscita les trois clers. . . ."8

Au sujet des Tres Clerici, les trois comtes injustement condamnés à mort dans le Praxis de Stratelatis sont devenus trois écoliers errants tués par un aubergiste et mis dans un saloir. Saint Nicolas vient à l'auberge, demande de la viande à manger, révèle le meurtre et ressuscite les écoliers. L'aubergiste et sa femme se repentent de leur crime et la pièce se termine par le Te Deum. L'explication de cette métamorphose, proposée d'abord par Cahier, est que dans l'art du moyen-âge, les captifs sont toujours représentés dans une tour coupée au milieu. Alors, les têtes des comtes en prison, émergeant d'une petite tour ainsi coupée, étaient prises pour celles des trois enfants plongés dans un baquet. L'imagination populaire a ensuite transformé le baquet en saloir. Albrecht n'est pas d'accord avec cette explication parce qu'il croit que l'iconographie de l'époque ne soutient pas la théorie:

. . . the movement of the wandering scholars from school to school in France, in the 11th and 12th centuries, created the need for a patron saint for this group of young men. Although certain general characteristics of St Nicholas, his diligence as a student and exemplary conduct as a youth, suggested the choice of this saint whose popularity grew enormously after the translation of his relics in 1087, the wandering scholars had no single

miracle to relate to their own cult, as did young girls, sailors, prisoners, travelers, money-lenders, etc. This lack was remedied by the invention, in some abbey-school, of the legend as we know it from the Hildesheim and Fleury plays. (pp. 42-43)

Il est significatif que dans les deux premières représentations de ce miracle, les fonts baptismaux de Zedelheim et de Winchester, il n'y ait rien qui ressemble à un baquet. Les fonts de Zedelheim montrent l'aubergiste (senex ou vieillard dans la pièce), aidé par sa femme, en train de tuer les trois écoliers ou clergeons; puis, saint Nicolas qui ressuscite les clergeons; ensuite, l'aubergiste et sa femme qui se repentent de leur crime. Sur les fonts baptismaux de Winchester, saint Nicolas donne la bénédiction; puis l'aubergiste est sur le point de tuer les trois écoliers avec une hache; ensuite saint Nicolas ressuscite les écoliers. De plus, les fonts de Winchester représentent encore un autre miracle de saint Nicolas, celui de la coupe d'or tombée dans la mer. Réau résume l'histoire de cette façon:

Ayant obtenu une grâce par l'intercession de saint Nicolas, un homme riche consacre une coupe d'or sur son autel; mais il la reprend pour lui substituer une autre coupe moins précieuse en argent. Le châtiment ne se fait pas attendre. Son jeune fils, qui s'était embarqué avec lui, prend la vraie coupe et pour s'amuser veut la remplir d'eau: mais s'étant trop penché, il tombe à la mer et se noie. Le père désolé débarque à Bari, implore la miséricorde de saint Nicolas qui lui rend, avec le vase d'or, son enfant vivant. (II, 986)

Dans cette représentation on voit trois personnes dans une barque, celui qui est soit marin soit sui-



vant du gentilhomme et la mère et le père (le gentilhomme) qui cherchent l'enfant noyé. De plus, on voit dans l'eau l'enfant qui tient à la main la coupe d'or.

Trois vitraux de la cathédrale de Rouen représentent aussi le miracle des écoliers. On y voit l'aubergiste ou senex recevoir les écoliers chez lui; puis, il les tue; le troisième vitrail montre un baquet ou un saloir. Ces vitraux datent du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire après les pièces de Fleury.

Comme le lit dans Tres Filiae, il n'y a aucune mention non plus du baquet ni dans la pièce Tres Clerici ni dans les indications scéniques (Albrecht, p. 112). Puisque le baquet devient obligatoire dans l'iconographie de la légende après le XII<sup>e</sup> siècle, cependant, on peut considérer la possibilité qu'il soit devenu accessoire de la pièce.

En tout cas, un vitrail de la cathédrale de Chartres qui date du XIII<sup>e</sup> siècle montre les trois écoliers dans un baquet. On y remarque l'attitude de supplication de la femme de l'aubergiste, ce qui rend même plus intéressant ce vitrail. Par terre devant le saint, elle tient ses mains en prière. Dans deux autres vitraux à côté, on voit l'aubergiste qui invite les trois écoliers à entrer dans l'auberge et qui les tue.

Le psautier de la reine Marie d'Angleterre, dont on vient de parler, contient une illustration de la ressuscitation des trois écoliers (voir ci-contre). Révélant la dignité, la révérence et la foi du moyen-âge, cette illustration est surtout admirable dans sa simplicité. On remarque aussi le baquet devenu un saloir.

Il y a encore un autre aspect de cette légende qui s'est développé plus tard: l'aubergiste est devenu boucher. Mais Albrecht fait remarquer que ". . . nowhere have I found in the iconography of the subject any indication of the butcher who often replaces the innkeeper in the written legend" (p. 69). Le boucher a apparu au XVI<sup>e</sup> siècle dans Les Heures d'Anne de Bretagne, faites par Jean Bourdi-

chon. A la différence de l'aubergiste qui se repent de son crime devant le saint, le boucher--pendant la résurrection des trois enfants--s'échappe par la porte de derrière. Il porte le tablier de boucher aussi bien que le long couteau de boucher.

La troisième pièce du MS. de Fleury, Iconia Sancti Nicholai, est intéressante parce qu'il y a deux autres pièces écrites au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles où il s'agit du même sujet. Il est difficile de vérifier si la pièce du MS. de Fleury ou celle de Hilarius a été écrite la première. Gustave Cohen croit que le Ludus super Iconia Sancti Nicholai de Hilarius date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>9</sup> A cause de la simplicité de la pièce, nous nous mettons d'accord avec Albrecht et Grace Frank qui disent qu'elle date de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>10</sup>

La version originale de la légende est une histoire, Thauma de imagine in Africa, écrite en grec probablement en Calabrie vers l'an 1000. Cette version a paru en latin dans les additions à la Vita de Johannes Diaconus. Le récit du poète Wace, dans son poème La Vie de saint Nicolas, reste plus fidèle à l'histoire originale (Albrecht, p. 45). Einar Ronsjö, qui dit que le poème date de vers 1150 (p. 26), résume ainsi la partie de l'oeuvre de Wace où figure saint Nicolas:

Les païens pillent une ville chrétienne.  
L'un d'eux trouve une image représentant  
saint Nicolas. Cette image possède,  
d'après ce que lui dit un chrétien captif,  
des qualités miraculeuses. Le païen, qui  
est changeur ou douanier ("tolnoier"),  
emporte l'image chez lui et en fait le  
gardien de son trésor. Celui-ci est  
emporté par des voleurs mais restitué par  
l'intervention de saint Nicolas, à la  
garde de qui il avait été confié. (p. 12)

Notons que le nombre de voleurs n'est pas suggéré. Dans la pièce de Hilarius, cependant, sont spécifiés quatre ou six larrons. Les deux autres personnages de cette pièce sont saint Nicolas et son

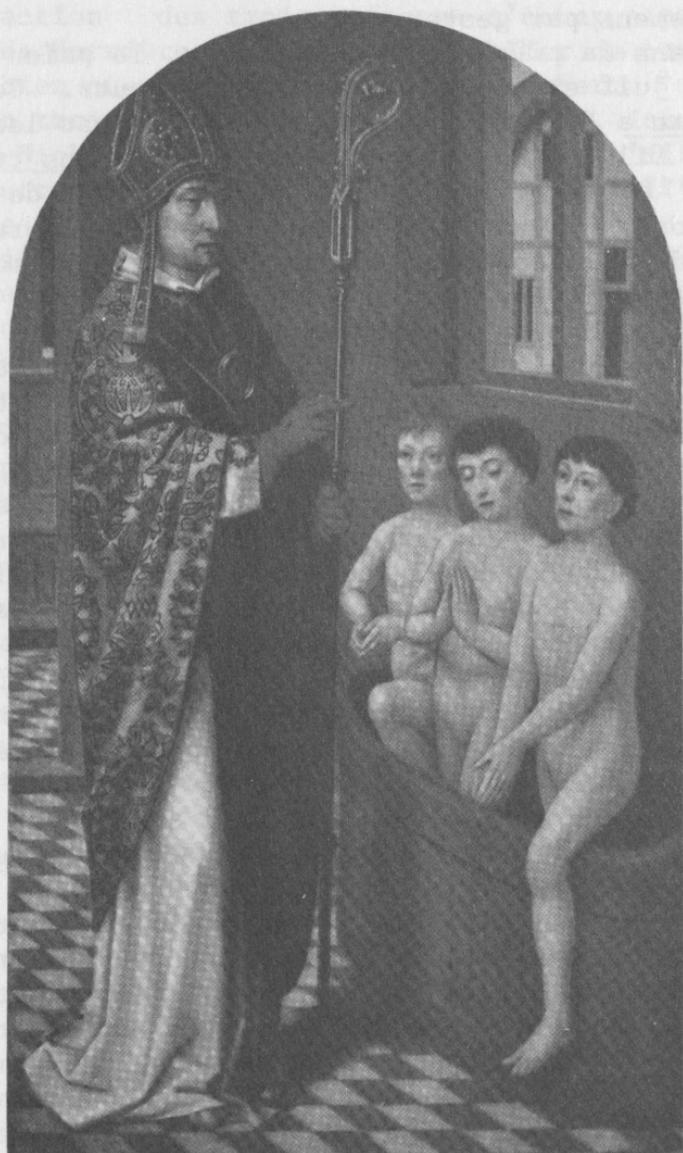
image (la statue). Les larrons sont muets; la scène de vol est très intéressante parce qu'elle est jouée entièrement par gestes.

Dans la pièce du MS. de Fleury, le païen est devenu juif et il n'y a que trois voleurs. Ce rythme ternaire a été déjà suggéré sans doute par les trois jeunes filles, les trois boules d'or et les trois écoliers. Albrecht indique qui le Juif prête de la couleur locale à la pièce à cause du grand nombre de Juifs dans la région de Fleury (Orléans) au moyen-âge (Albrecht, p. 44).

Encore une autre pièce dont le sujet est une image du saint est celle de Jean Bodel que nous avons un peu discutée, Le Jeu de saint Nicolas. Cette pièce est beaucoup plus complexe que les deux précédentes. Grace Frank écrit: "The parallels between our French jeu and its potential sources--the Latin plays, a Latin life by John the Deacon in its various recensions and the vernacular derivative of this life by Wace--are few and seem more or less fortuitous. They merely serve to underscore Bodel's ingenuity" (Frank, p. 95). Néanmoins, le lecteur peut voir encore, comme squelette, l'histoire originale de Johannes Diaconus (cf. le résumé du poème de Wace par Ronsjö).

Le païen est devenu le roi des païens et le "chrétien captif" du poème de Wace est devenu le Preud'homme, personnage approfondi dans le Jeu de Bodel. Le Preud'homme ne figure pas dans les deux pièces en latin. Bodel ajoute beaucoup d'autres personnages: les amiraux, les crieurs, le geôlier, les chevaliers chrétiens et la statue de Tervagant. Les voleurs, qui sont muets dans la pièce de Hilarius, deviennent très importants dans les scènes comiques de taverne dans cette pièce. Même la conversation des païens (ou du barbare ou du Juif) est devenue plus complexe par le refus de l'Amiral d'Outre l'Arbre Sec de se convertir.

Du côté iconographique il y a des représentations de cette légende sur les vitraux de Chartres, du Mans, de Tours, d'Auxerre et de Rouen. Elles datent toutes du XIII<sup>e</sup> siècle.



Dans un vitrail de la chapelle de Saint-Severus à la cathédrale de Notre-Dame de Rouen, on reconnaît le Juif de la pièce de Fleury: il porte le chapeau pointu. Il est possible que cette pièce ait influencé l'iconographie, puisque la pièce est la seule oeuvre littéraire de cette légende dans laquelle le personnage central soit juif. Cependant, il faut considérer la possibilité que l'artiste ait confondu cette histoire et l'histoire d'un Chrétien de mauvaise foi qui emprunte de l'argent à un Juif. Nous discuterons celle-ci plus tard dans notre étude.

Passons d'abord à la quatrième pièce du MS. de Fleury, Filius Getronis. La forme originale de la légende se trouve dans De Basilio, écrite en grec à la fin du IX<sup>e</sup> ou au début du X<sup>e</sup> siècle. La légende est amplifiée dans la Vita de Johannes Diaconus et elle est également racontée par Wace. Ronsjö la résume ainsi:

Getro, un homme très riche, et sa femme Euphrosyne n'ont pas d'enfant. Ils prient le saint de leur venir en aide, et quand Getro lui a fait consacrer une église, un enfant leur naît, qu'ils appelle Deudoné, parce qu'il leur a été donné par Dieu. Cet enfant leur est cependant enlevé par les païens et mis au service d'un empereur barbare, qui le maltraite. Saint Nicolas vient le sauver et le ramène à ses malheureux parents, en reconnaissance de leur piété. (p. 13)

La pièce du MS. de Fleury omet la première partie de la légende et commence avec le départ des ministres du roi païen Marmorius pour Excoranda, où habite la famille de Getro et où ils enlèvent le fils. A part cela, Filius Getronis--la plus longue des quatre pièces sur saint Nicolas du MS. de Fleury--suit le récit de Wace et la Vita de Johannes Diaconus. Tres Filiae ont 168 vers; Tres Clerici, 77; Iconia Sancti Nicholai, 113; et Filius

Getronis, 175. La caractérisation est bien développée. Le rôle de Marmorius a été influencé par celui de Hérode du drame liturgique; la lamentation d'Euphrosyne ressemble à celle de Rachel dans la pièce des Innocents. La consolation que donne Getro à sa femme ("Care soror, lugere desine," vers 85) est presque la même que celle que donne une des trois jeune filles à son père ("Care pater, lugere desine," Tres Filiae, vers 30). L'exposition de Filius Getronis ressemble aussi à celle de La Conversion de saint Paul du MS. de Fleury. Saul, dans celle-ci, et Marmorius, dans celle-là, envoient leurs ministres chercher des prisonniers chrétiens. Le langage est presque pareil dans les deux pièces (Albrecht, pp. 48-49). Par contre, cette légende est la moins représentée dans l'iconographie de saint Nicolas. Néanmoins on la trouve dans un bas relief sur le linteau du portail sud de l'église de San Salvador à Lucca en Italie. Le bas relief remonte au XII<sup>e</sup> siècle. On voit le roi païen Marmorius qui dîne avec quatre membres de sa cour. Deodatus (ou Deudoné, le fils de Getro) leur sert du vin. Saint Nicolas le saisit par les cheveux et le rend miraculeusement à ses parents. La famille, réunie, se réjouit avec ses amis à un banquet. Un bas relief du portail sud de la cathédrale de Barga, près de Lucca, est presque identique. Comme celui à Lucca, ce bas relief date du XII<sup>e</sup> siècle.

Une chasuable brodée qui date du XIII<sup>e</sup> siècle montre le saint sur le point d'enlever Deodatus par les cheveux. Provenant de l'abbaye de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire, elle se trouve aujourd'hui au musée de Vienne.

Sautons au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Vers 1500 une pièce très intéressante, Le Miracle de monseigneur saint Nicolas d'ung juif qui presta cent escus a ung crestien a xviiij personnaiges, a été écrite probablement pour une basoche.<sup>11</sup> Quoiqu'elle soit écrite plus de trois cents ans après les autres que nous avons discutées, elle a aussi comme sources

principales la Vita de Johannes Diaconus et le poème de Wace. Une autre source importante est La Légende dorée de Jacobus de Varagine. Ronsjö résume l'histoire ainsi:

Un chrétien emprunte de l'argent à un juif et lui donne pour gage une image de saint Nicolas. Le chrétien nie cependant plus tard qu'il ait emprunté de l'argent, et, après avoir caché l'argent dans un bâton creux qu'il prie le juif de tenir pendant le serment, il jure sur l'image que, s'il lui a emprunté de l'argent, il le lui a déjà rendu. Ensuite il reprend son bâton et rentre chez lui. Chemin faisant il s'endort malgré lui en plein milieu de la route, un fourgon l'écrase et le tue, son bâton se casse, et l'or caché dedans se répand autour du corps. Le juif arrive sur les lieux, il comprend que saint Nicolas a voulu punir le chrétien de son parjure, et après avoir vu ressusciter le mort, il se convertit au christianisme avec toute sa maison. (p. 12).

L'histoire était donc bien connue avant la date de la pièce du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans cinq vitraux à la cathédrale de Chartres, qui remontent au XIII<sup>e</sup> siècle, on voit dépeinte cette légende: 1) Le Chrétien emprunte de l'argent à un Juif et lui donne une image de saint Nicolas. 2) Le Chrétien jure sur l'image du saint qu'il avait déjà rendu l'argent qu'il cache dans le bâton. On remarque qu'ils tiennent tous deux le bâton. 3) Le Juif frappe l'image du saint, ce qui établit un lien entre Chartres et le MS. de Fleury: il n'y a aucune mention de cet épisode ni dans le poème de Wace ni dans la Vita de Johannes Diaconus. Bien sûr, dans le poème le Juif devient très fâché contre la statue:

Le judeu du dolenz et laz,  
Asez maldit saint Nicholas.  
Mult li blamout et si criout

Qu'il n'ert pas tel cum hom contout.<sup>12</sup>

Mais il ne la frappe pas. Dans la pièce du XVII<sup>e</sup> siècle, le Juif a tant de foi en saint Nicolas qu'il se tourne vers l'image pour que le saint puisse l'aider quand le procès est décidé contre lui:

Cretien remply de faulceté,  
T'es tu parjuré en ce cas,  
Je sçay bien que Saint Nicolas  
Impugny ne te lairra pas.<sup>13</sup>

Dans la pièce de Fleury, pourtant, le Juif frappe l'image: "Primo flagellabo te, postque flagella cremabo," (Iconia Sancti Nicholai, vers 66). Il se peut que l'artiste à Chartres, influencé par la pièce de Fleury, ait confondu les deux histoires. Rappelons-nous que la pièce de Fleury est la seule des trois (Iconia Sancti Nicholai du MS. de Fleury et celles de Hilarius et de Jean Bodel) dans laquelle ce personnage soit juif. 4) Le Chrétien est tué par une charette et le bâton se casse. 5) Le baptême du Juif.

D'autres représentations de ce miracle se trouvent dans des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle à Auxerre et dans l'église de Saint-Pierre de Dreux. Il y a aussi un vitrail sur ce sujet dans l'église de Saint-Merri à Paris. On doit signaler que la pièce a été écrite à Paris pour une basoche des avocats et nous pouvons nous demander si les artistes ont été influencés par une représentation de la pièce Iconia Sancti Nicholai.

### § § §

Cette étude a tenté de tracer le développement simultané de la littérature et de l'iconographie des légendes de saint Nicolas de Myre. Si l'on regarde la carte de France au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles, on verra bien des villes où se trouvent des vitraux qui représentent les miracles de saint Nicholas. De plus,

on peut ajouter d'autres villes: Colmar, Tournai, Zedelheim et Winchester. Nous voyons clairement deux lignes de l'influence de la légende. L'une s'étend de la côte où l'on peut supposer qu'ait débarqué le pèlerin inconnu portant le doigt de saint Nicolas. On peut imaginer qu'il est passé peut-être par Bruges et Tournai pour la Lorraine. Il se peut en plus que ce voyage ait influencé la construction plus tard non seulement des fonts baptismaux à Tournai mais encore du tympan du portail sud de l'église Saint-Martin de Colmar. Dans celui-ci saint Nicolas mitré, portant sa crosse, se tient debout entre les trois pucelles et les trois clergeons (Réau, II, 981).

La deuxième ligne forme un cercle autour du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire à Fleury. On remarque que Fleury se trouve effectivement au milieu d'un cercle de représentations iconographiques du saint. C'est cela qui met en relief un lien remarquable entre l'iconographie de saint Nicolas au moyen-âge dans le nord de la France et ce monastère qui, dès le X<sup>e</sup> siècle, était un centre principal de la littérature dramatique.

EILEEN GRABOW  
UNIVERSITY OF KANSAS

#### NOTES

<sup>1</sup> Jacobus de Varagine, La Légende dorée, traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par M.G.B. (Paris: Garnier Frères, 1843), p. 23.

<sup>2</sup> Tres Filiae, une des pièces du MS. de Fleury dont saint Nicolas est le sujet (MS. 201, olim 178, Miscellanea Floriacensia saec. xiii), se trouve aujourd'hui à la bibliothèque d'Orléans.

<sup>3</sup> Otto E. Albrecht, ed., Four Latin Plays of St Nicholas: from the 12th Century Fleury Play-book (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935), p. 57. Voir aussi Louis Réau, Iconographie des saints (Paris: Presses universitaires de France, 1958), II, 980.

<sup>4</sup> Marcell Restle, Byzantine Wall Painting in Asia Minor, trans. Irene R. Gibbons, 3 vol. (Greenwich, N.Y.: Graphic Society, 1967). Cette oeuvre trace le développement des fresques de Göreme du VIII<sup>e</sup> siècle au XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> Voir aussi Einar Ronsjö, ed., dans Wace, La Vie de saint Nicolas (Copenhague: Ejnar Munksgaard, 1942), pp. 7-10.

<sup>6</sup> William S.A. Dale, "An English Crosier of the Transitional Period," The Art Bulletin, XXXVIII, No. 3 (September 1956), 137-41.

<sup>7</sup> Albrecht signale qu'il y a un lien direct entre la Vita de Johannes Diaconus et Tres Filiae (p. 20).

<sup>8</sup> Albert Pauphiler, Jeux et sapience du moyen-âge (Paris: Gallimard, 1970), pp. 102-03.

<sup>9</sup> Gustave Cohen, Anthologie du drame liturgique en France au moyen-âge (Paris: Editions du Cerf, 1955), p. 239.

<sup>10</sup> Albrecht, p. 44; Grace Frank, French Medieval Drama (Oxford: Clarendon Press, 1960), p. 56.

<sup>11</sup> Lenita Childers Locey, ed., Miracle de monseigneur saint Nicolas: D'ung Juif qui presta cent escus a ung Crestien a XVIII<sup>e</sup> personnaiges, Master's

Thesis University of Kansas 1965, p. 1.

12 Wace, La Vie de saint Nicolas, ed. Einar Ronsjö (Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1942), vers 769-72 (p. 143).

13 Miracle de monseigneur saint Nicolas: D'ung Juif qui presta cent escus a ung Crestien a XVIII personaiges, ed. Lenita Childers Locey, Master's Thesis University of Kansas 1965, vers 1125-29 (p. 110). Voir également p. 13 où l'éditrice, commentant le Juif, dit: "His unwavering faith in the saint allows him to foretell the Christian's punishment."



## Maris et femmes dans les fabliaux

L'amour est un des sujets préférés des écrivains depuis les origines de la littérature. Au moyen âge on a raffiné ce sujet et développé la doctrine de l'amour courtois. Les écrivains d'alors ont décrit cet amour dans beaucoup d'oeuvres. L'idéalisation de la femme dans un amour essentiellement adultère n'a pas cependant exprimé le point de vue de tous. Plusieurs voix se sont élevées pour soutenir les pauvres maris et les amants malheureux contre les femmes capricieuses et infidèles. Ces voix se sont fait entendre surtout dans les fabliaux.

Dans les esquisses peu flatteuses de la nature féminine qui se trouvent dans les fabliaux, il est rare de découvrir un sentiment en faveur de la femme. L'homme est presque toujours le héros, mais c'est la femme qui est le personnage le plus intéressant et le mieux décrit, comme un examen des relations entre les maris et les femmes dans les fabliaux le montre. Pour mieux connaître les personnages auxquels nous avons affaire, il serait utile de comparer les caractères des maris avec ceux des femmes d'après les descriptions que nous trouvons dans les oeuvres. Ceci fait, nous pourrions plus facilement étudier les relations entre les époux et en tirer quelques conclusions. Dans ce but nous allons nous servir d'exemples extraits de douze fabliaux, six provenant d'un milieu courtois et six d'un milieu bourgeois ou paysan. Quelques-uns de ces fabliaux se trouvent dans le Recueil de fabliaux, y compris Le Prestre qui fu mis au lardier (anonyme), La Fole Larguece par Philippe de Beaumanoir, De pleine bourse de sens par Jean le Galois et Guillaume au faucon (anonyme);<sup>1</sup> d'autres contes se trouvent dans Paul Brians,

trans. and ed., Bawdy Tales from the Courts of Medieval France, dont Le Chevalier à l'épée, La Dame escoillée, Le Lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier de Renaut de Beaujeu, Equitan de Marie de France, Auberée de Jehan Renart (?), Aloul et Le Moine segretain; et enfin il y a La Femme au tombeau, dans Norris J. Lacy, "La Femme au tombeau: Anonymous Fabliau of the Thirteenth Century."<sup>3</sup>

Quand il est question du mariage et quand l'auteur est aussi polisson que le sont les auteurs de plusieurs fabliaux, nous pouvons nous attendre à des histoires de cocu plus ou moins imaginatives. En effet, le pauvre mari est très souvent cocu dans les fabliaux. L'auteur du Prestre qui fu mis au lardier attribue cette condition à ce que son héros "prist trop bele fame" (Gillequin, p. 31). Parmi les douze fabliaux que nous examinons, le mari n'est épargné que dans La Dame escoillée et La Fole Larguece (où il s'agit d'apprivoiser sa femme) et De pleine bourse de sens (où c'est madame qui est trompée).

Nous ne nous étonnons pas que le mari partage si souvent sa femme avec autrui, qu'il soit jaloux et soupçonneux. Le jaloux par excellence serait certainement Aloul. L'auteur explique clairement que c'est la jalousie même du malheureux qui rend infidèle sa femme excédée:

The story says that Aloul was jealous and guarded his wife closely. . . . Aloul had an unhappy life, for he could never be quite sure. . . . Aloul had plenty to do if he wanted to watch over her all of the time. Let me tell you what it was like. If the lady went to the church, she had no other escort than Aloul, no matter what happened. If she saw anyone other than Aloul, she was immediately suspected of immoral conversation.

This greatly displeased the lady, and when she saw how it was she said to herself that it would be too bad if she didn't deceive him the first time she had time and a place. (Brians, p. 90)

Il semble que la jalousie se crée une raison d'être, si celle-ci n'existe pas déjà. Dans Le Lai d'Ignaure, douze jaloux à noter sont les maris que trompe Ignaure. Leur revanche classique et barbare (ils font manger le coeur et une autre partie du corps d'Ignaure à leurs femmes) est aussi remarquable que le fait qu'un seul homme les rend tous cocus.

Un cocu jaloux a raison de devenir violent, et c'est ce qui arrive quelquefois aux maris dans les fabliaux. Nous venons de décrire la violence des maris dans Le Lai d'Ignaure. L'exemple du comte dans La Dame escoillée vient aussi à l'esprit. Le moyen qu'il adopte pour dompter sa femme est de la châtrer. Les membres qu'il fait semblant de découvrir en elle sont un mensonge; l'opération, malheureusement, ne l'est pas. Dans Equitan aussi le mari sévère se venge d'une façon violente: il noie sa femme avec l'amant dans un bain surchauffé qui lui était destiné. En fin du compte Guillaume, dans Le Moine segretain, quoiqu'ayant consenti que sa femme fasse semblant de le tromper, cède à sa colère et tue le moine. En effet, sans son emportement, il n'y aurait pas eu d'histoire car l'intrigue traite de la disposition du corps.

Qu'y a-t-il à dire au sujet de la prouesse intellectuelle de ce pauvre mari cocu, jaloux et violent? Souvent il est nécessaire à l'intrigue qu'il ne soit pas au courant. Dans Auberée la chère entremetteuse mène le mari à son bon gré; elle lui fait croire tour à tour à la vertu et à l'infidélité de sa femme pour accomplir les vœux de l'amant qui

la paie. Le châtelain dans Guillaume au faucon donne, sans le savoir, sa permission à Guillaume de s'amuser avec la dame. Il donne son faucon à Guillaume parce qu'on dit que le désir de l'oiseau rend Guillaume malade, tandis que sa maladie vient en vérité de son amour pour la châtelaine. La dame, résignée, répond:

Guillaume, foi que ge vos doi,  
Quant messire le vos ostroie,  
Molt grant vilenie feroie  
Se vos par moi le perdiez.

(Gillequin, p. 137)

Certes, le châtelain croit que sa femme parle du cadeau du faucon, mais Guillaume sait bien qu'elle lui cède son amour.

Quand il ne s'agit pas de l'infidélité féminine, l'auteur peut douer le mari de sagesse. L'auteur de La Dame escoillée loue le remède employé par le comte et bénit celui-ci. "The count did well," écrit-il, "Blessed be he, and blessed are those who punish their evil wives" (Brians, p. 35). Par contraste, le mari dans La Fole Larguece veut "castoier soutilment" sa femme et se montrer ainsi plus raisonnable que le comte (Gillequin, p. 65). Il comprend que la cruauté n'est pas la meilleure façon d'apprendre le devoir aux femmes.

Même quand sa femme le trompe, le mari se comporte quelquefois en sage. Le mari dans Le Prestre qui fu mis au lardier se défait de l'amant ecclésiastique sans se compromettre. Aussi mon seigneur Gauvain, Le Chevalier à l'épée, a-t-il la sagesse de quitter une dame trop curieuse sans plus se déshonorer par la violence.

Tel est le mari des fabliaux: cocu, jaloux, violent, parfois stupide, et parfois sage. Comment est sa "moitié"?

S'il est cocu, il faut bien qu'elle soit infi-

dèle, et ainsi est-elle dans tous nos douze fabliaux sauf La Dame escoillée, La Fole Larguece, et De pleine bourse de sens. De nombreuses raisons inspirent l'infidélité chez la femme: la jalousie (Aloul), la curiosité (Le Chevalier à l'épée), l'amour sincère de son amant (Guillaume au faucon, Equitan, Auberée) ou la permission de son mari (Guillaume au faucon, Le Moine segretain). Souvent l'auteur ne donne pas de raison; il semble croire que la femme est tout simplement de nature infidèle. Varium et mutabile semper femina, comme Virgile l'a expliqué.

Souvent, comme son infidélité nous le fait soupçonner, la femme des fabliaux se montre friande de l'amour physique. Dans La Fole Larguece, la femme tient éveillé toute la nuit son mari épuisé par le travail:

Le jour oirre [erre] pour sa besoigne,  
 Mais la nuit encor plus ressoigne [redoute]  
 Pour le grant anui c'on li fait;  
 Car sa feme lés lui se trait [vient auprès  
 de lui],  
 Qui demeure à l'ostel à aise  
 Et ki peu sent de sa mesaise.  
 Si l'esvoille et si le tastonne,  
 Tant l'esmuet et tant le tisonne,  
 Comment que au preudome anuit,  
 Qu'il veille dusk'à [jusqu'à] mie nuit  
 Pour sa femme à son gré servir.  
 Et vers le jour quand veut dormir,  
 Si li dist: "Or sus, bel ami,  
 Souvent vous voi trop endormi. . . ."  
 (Gillequin, p. 62)

Quant à la femme de mon seigneur Gauvain, c'est la curiosité sexuelle qui la mène à lui être infidèle. La Femme au tombeau, elle aussi, révèle une nature si chaude qu'elle se laisse satisfaire sur le tom-

beau même de son mari. Les auteurs qui décrivent les dames de cette façon semblent justifier cette observation de Florence King: "This is the On and On and On Misogynist whose invariable sweet nothing is: 'You women can go on and on and on, can't you?' . . . There is a little bit of On and On and On in every man."<sup>4</sup>

Infidèle, lascive--quels autres vices caractérisent la femme dans les fabliaux? Elles sont aussi souvent orgueilleuses. Dans La Dame escoillée, l'orgueil est effectivement la faute principale de la belle-mère qui est si durement châtiée. L'auteur voit l'orgueil comme un trait masculin qui ne doit point paraître chez une femme. De plus, dans Guillaume au faucon la châtelaine est trop fière pour aimer le pauvre "vallez," mais elle se corrige de ce péché à temps.

La malheureuse femme n'est pas pourtant faite seulement de vice. Les auteurs lui prêtent quelques vertus aussi. Face à la violence de son mari, elle est souvent courageuse. Dans Aloul la femme s'oppose à son mari et à tous ses gens et, aidée seulement de sa suivante, sauve la vie de son amant. La sénéchale dont Equitan s'est épris invente le complot pour se débarrasser de son mari et c'est seulement l'étourdissement d'Equitan qui les détruit. Cette histoire nous rappelle celle de David et Bethsabée et nous montre le genre d'événement qui aurait pu arriver si seulement Urie n'avait pas eu la complaisance de se faire tuer. C'est le courage d'Ydoine dans Le Moine segretain qui soutient Guillaume dans toutes les tentatives nécessaires pour se défaire du corps du moine. Enfin, les douze dames d'Ignaure font preuve d'un courage et d'une détermination presque dignes de la belle Aude. Comme cette demoiselle, elles ne veulent plus vivre sans l'amour du chevalier et se laissent donc mourir. Leur moyen cependant diffère de celui d'Aude; elles refusent toute nourriture après avoir mangé le coeur noble d'Ignaure.

Nous avons un peu discuté les qualités plutôt émotionnelles de la dame des fabliaux; il serait peut-être convenable maintenant de commenter son intellect. Dans un seul de ces douze fabliaux la femme se montre écervelée et toute l'intrigue dépend de cette qualité. La "fole larguece" de la femme sert même du titre au fabliau. L'auteur accuse la dame de cette folie parce qu'elle donne le sel ramené par son mari avec tant de peine à n'importe quelle amie sans accepter un sou. Les femmes dans les onze autres fabliaux sont sages et rusées, comme il convient avec des maris jaloux. C'est la ruse d'Auberée qui mène l'amant à ses désirs. C'est la ruse des douze dames d'Ignaure qui les fait souffrir, parce que sans elle les dames n'auraient jamais su qu'elles avaient toutes le même amant. La ruse de la sénéchale conçoit le complot qui tuera les amants dans Equitan. La sagesse de cette dame a dû la sauver; elle en avait assez pour refuser d'accepter l'amour adultère de son roi et pour voir les avantages du mariage, mais non pas assez pour résister à ses passions. Comme le courage d'Ydoine dans Le Moine segretain le fait, sa sagesse soutient son mari au milieu des épreuves qu'il subit dans la nuit horrible. Enfin, quoique trompée, dame Felise dans De pleine bourse de sens fait preuve de bon sens en demandant à sire Reniers d'aller quérir pour elle une bourse de sens. Reniers a besoin d'une interprétation des mots subtils de sa femme mais, une fois au courant, il revient à son devoir auprès d'elle. L'auteur nous raconte:

Quant la dame ot cest mot oï,  
Mout durement s'en esjoï.  
"Sire," fet ele, "ahen, ahen,  
Or avez vous trové le sen  
Que vous avoie demandé;  
Vous l'avez trové, en non Dé."  
(Gillequin, p. 82)

Ce joli calembour est une bien gentille façon de réprouber son mari, et il réussit tandis que la colère ne le fait pas.

Tels sont les caractères des femmes et des maris dans les fabliaux. Le mari est cocu, jaloux, violent, stupide et parfois sage. Le malheureux n'est guère un héros; il est plutôt un type qu'un personnage vivant. La femme ne vaut guère mieux; elle est sage, rusée et courageuse mais pécheresse: orgueilleuse, infidèle, lascive et, quelquefois, écervelée. Quand nous la comparons à son mari, cependant, nous sommes tentés de voir en elle un personnage plus vivant et qui a la possibilité d'être l'héroïne de l'histoire. Quoiqu'elle soit aussi un type, elle est quelquefois plus vraisemblable que le mari et elle est essentielle à l'intrigue. Cela fait un contraste avec le sentiment souvent avoué par l'auteur en faveur du mari.

Une lecture de nos douze fabliaux révèle que la situation normale, la coutume, contient trois éléments: la femme est infidèle, le mari est maître du logis (ou doit l'être) et l'auteur soutient le mari. Ainsi s'explique l'auteur de La Dame escoillée:

Lords, those of you who have wives who rebel against you and rule over you, you can only bring yourselves shame. Listen to a short example which has been written for you. You may learn from it that you should not do everything your wives desire, so they shall not think less of you. You should punish and adminish foolish ones, so they will not grow proud or try to rule over their lords, but rather cherish, love, obey, and honor them. If they do not, it is to their shame. Now I shall demonstrate in my tale, in the example I shall tell, that those who make their wives the master are dishonored and should listen carefully. (Brians, p. 24)

Qu'entendront-ils? Un moyen effectif bien que barbare de corriger une femme. Dans un milieu noble, on dirait que les fabliaux représentaient l'amour courtois tel qu'un mari le concevait. Au sujet du même fabliau que nous venons de citer, Brians dit:

It is clear that such a tale is in no way foreign to the spirit of the medieval court. The tale is a vigorous, infuriated reassertion of the traditional male dominance of women in the face of the growing cult of courtly love.

The jongleur must have often found himself caught between masculine and feminine points of view, if--as I suspect--the ladies delighted in tales of genteel adultery, the men, in stories of savage revenge. (p. 36)

Tel est le ménage des fabliaux. Il est probable que la vraie vie conjugale était moins sauvage que l'interprétation masculine et moins courtoise que l'interprétation féminine.

Si la situation que nous venons de discuter est la coutume dans les fabliaux, quelles sont les exceptions? Dans le ménage exceptionnel le mari est infidèle, la femme est maîtresse du logis ou tente de l'être, et l'auteur soutient la femme. Ainsi Jean le Galois exprime-t-il sa pensée dans De pleine bourse de sens:

Seignor, vos qui estes de geste,  
Qui cuers avez legiers et fols,  
Se vous volez croire mon los [mon conseil],  
Chascuns de vous i prendra garde.  
Fox [fou] est li hom qui croit musarde;  
.....  
Jehans li Galois, d'Aubepierre,



exemple), l'auteur veut montrer comment apprivoiser, dompter, enfin dresser la femme. Quand il est question d'apprendre la méchanceté, pourtant, elle l'apprend des autres femmes. L'auteur d'Auberée dit, "By this fabliau I wish to show that few women misbehave with their bodies unless because of another woman. That is the correct path, if someone wishes to seduce a woman who is clean, pure, and chaste" (Brians, p. 80).

Il est presque impossible de s'imaginer comment deux personnes telles que nous venons de les décrire peuvent vivre en harmonie. Quelles sont, en effet, les relations entre un mari cocu, jaloux, violent et stupide et sa chère et tendre épouse qui est infidèle, lascive, orgueilleuse et rusée? Nous le devinons aisément: c'est une lutte. Comme dans toutes les luttes, on a pour but de faire sa propre volonté. Et pour la faire tous les moyens sont admis. Les époux se trompent entre eux à coeur joie; chacun d'eux voudrait bien dompter l'autre. On cherche très souvent l'aide d'autrui, que ce soit les beaux-parents, l'entremetteuse ou l'amant. Il y a des instances, comme dans Le Moine segretain, où l'amour tendre des époux les réunit contre un adversaire.

Dans cette lutte la doctrine de l'amour courtois soutient les dames de haute naissance. Elles n'ont pas à chercher l'amour dans le mariage; elles sont parfaitement autorisées à le prendre où elles le trouvent, selon les règles de la courtoisie, et elles n'ont pas à s'inquiéter de leurs maris. Les pauvres bourgeoises n'ont pas cet appui mais elles se font de bonnes raisons tout de même pour faire selon leurs voeux.

La plupart du temps, les femmes doivent pourtant se débrouiller sans l'aide de l'auteur. Il n'aurait pas été convenable de se faire le champion de la fantaisie de ces créatures. La femme est légère, inconstante, faible; elle a besoin d'un homme pour vivre dans la certitude et l'honneur. Il n'est pas naturel

qu'elle se maintienne sans l'aide d'un homme et il est encore moins naturel qu'elle le méprise. Telle est la pensée de nos auteurs. L'auteur de La Dame escoillée l'exprime avec plus de véhémence mais moins de gentillesse: "Damn the woman who despises a man!" (Brians, p. 35). Même au commencement d'un récit courtois comme Guillaume au faucon, l'auteur exprime sa mauvaise opinion de la femme:

Quant feme set certainement  
Que home est de s'amor espris,  
Se il devoit arragier vis [vivant devenir  
fou],

Ne vorroit-ele à lui parler;  
Plus volentiers iroit joer  
A un vil pautonier [débauché] failli,  
Qu'el ne feroit à son ami.  
S'ele l'aime de nule rien,  
Si m'aïst Diex, ne fait pas bien;  
La dame qui ainsi exploite [se conduit],  
De Diex soit-ele maléosite [maudite],  
Quar ele fait molt grant pechié.  
Quant el a l'ome entrelacié  
Du mal dont en [on] eschape à peine,  
Ne doit pas estre si vileine  
Que ne li face aucun secors,  
Puis qu'il ne puet penser aillors.

(Gillequin, p. 124)

Et l'auteur du Chevalier à l'épée préfère bel et bien les chiens:

Dogs aren't like women, that's for sure.  
A dog knows one thing: he won't exchange  
his master who raised him for a stranger.  
A women quickly abandons hers if he doesn't  
do everything she wants. She is so en-  
tranced by change that she abandons her

own for a stranger. The greyhounds didn't abandon me. This proves undeniably that the nature and love of a dog is [sic] worth more than that of a woman. (Brians, pp. 19-20)

Quoique les auteurs des fabliaux soutiennent le plus souvent les maris dans les batailles conjugales, il semble que les femmes soient les vraies héroïnes des histoires. Elles sont certainement les personnages les plus intéressants. Il est difficile de trouver des descriptions ou des traits frappants des maris. Comme nous avons remarquer, ils sont souvent des types au lieu d'être de vrais personnages; de plus, ils servent à faire ressortir la ruse des femmes. Les femmes, elles, sont décrites avec tant de précision qu'elles semblent fasciner les auteurs aussi bien qu'elles les irritent. On lit dans Recueil de fabliaux que les fabliaux existaient

. . . dès les origines obscures de l'humanité, à partir du moment où l'homme eut maille à partir avec le sexe féminin, et où il engagea contre l'éternelle aimée et l'éternelle ennemie une lutte qui n'est pas près de finir. Souvent vaincu, l'homme prend sa revanche en médissant, c'est l'arme des faibles; mais il a si grand besoin d'avoir confiance, qu'à peine le conte fini, il ne croit plus à ce que le dépit lui fit inventer. (Gillequin, p. 13)

En effet, ce sont cette lutte et cette médisance qui sont peintes dans les fabliaux.

GLENDAL L. WARREN  
UNIVERSITY OF KANSAS

## NOTES

<sup>1</sup> Recueil de fabliaux (Paris: Jean Gillequin & Cie., Editeurs, s.d.). Toutes les citations de ces fabliaux renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par Gillequin.

<sup>2</sup> Paul Briens, trans. and ed., Bawdy Tales from the Courts of Medieval France (New York: Harper and Row, 1972). Toutes les citations de ces fabliaux renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par Briens.

<sup>3</sup> Norris J. Lacy, "La Femme au tombeau: Anonymous Fabliau of the Thirteenth Century," Diss. Indiana University 1967.

<sup>4</sup> Florence King, He: An Irreverent Look at the American Male (New York: Stein and Day, 1978), pp. 85-86.

## HIEROGLYPHES

Exotique est ma vision  
Scaphandres probant  
Dans mon âme  
l'amitié en circulaire  
Down by the sea  
Crabes homards polypes en vue  
La mer nous enseigne où  
Les hiéroglyphes les  
pyramides  
Prennent feu

(le 28 janvier 1980, Lawrence)

KENNETH WHITE  
UNIVERSITY OF KANSAS

HEROIC DEEDS



J.M. 1872

La Nouvelle Héloïse : Etude sociocritique  
par Jean-Jacques Rousseau

La tension ou le rapport entre la société et l'individu a préoccupé la plupart des écrivains du dix-huitième siècle. Montesquieu dans Les Lettres Persanes a comparé les coutumes, les lois, le comportement et les attitudes des Français avec ceux des Persans pour provoquer un peu de discussion dans la société. Diderot a posé la question dans Le Neveu de Rameau et Voltaire aussi a commenté ces rapports dans Les Lettres philosophiques, où il voit l'individu préoccupé de l'amélioration de la société, de la production et du commerce. Rousseau, comme ses contemporains, a développé un système d'observation des rapports entre l'individu et la société dans plusieurs de ses oeuvres, comme Emile et Le Contract social. Cependant, nous entreprenons une étude de La Nouvelle Héloïse que Rousseau a écrit à la même époque que ces deux autres oeuvres. Dans ce roman, le thème de l'amour et des sentiments naissants prédomine, mais le roman ne se limite pas à ce seul thème. Un autre sujet primordial est la critique que Rousseau fait de la société de son époque et la solution qu'il propose à ses problèmes: l'utopie telle qu'observée chez les Wolmar. Dans notre étude, nous allons entreprendre de recréer les rapports entre l'individu de cette époque et la société afin de révéler les corruptions vues par Rousseau. Ensuite, nous discuterons son utopie et la manière dont elle a réussi à améliorer l'homme et la société.

Rousseau ne se montre guère différent de ses contemporains dans les sujets qu'il trouve

à critiquer dans la société. Il condamne d'abord les duels à cause de leur barbarie et leur inhumanité. Ainsi, il critique les hommes de faux honneur puisqu'ils se battent en duel. Il les trouve plutôt lâches. En plus, il suggère qu'ils se battent en duel afin de s'arracher de leur oisiveté et que ces hommes, s'ils sont humains, aient toujours des remords après avoir tué un autre homme. Julie résume ses sentiments: "Je vous l'avoue, tout cela [l'exemple d'un duel de son père] joint à mon aversion naturelle pour la cruauté, m'inspire une telle horreur des duels, que je les regarde comme le dernier degré de brutalité où les hommes puissent parvenir. Celui qui va se battre de gaieté de coeur n'est à mes yeux qu'une bête féroce qui en déchire une autre; et, s'il reste le moindre sentiment naturel dans leur âme, je trouve celui qui périt moins à plaindre que le vainqueur."<sup>1</sup>

Une critique capitale démontrée par Rousseau dans le roman est l'idée erronée de la noblesse et de sa supériorité. Ce préjugé sert de mobile pour déclencher tout le drame du roman. Le père de Julie considère sa famille au-dessus de celle de Saint-Preux. Mais Milord Bomston répudie de telles constatations et il déclame: "Jugeons du passé par le présent, sur deux ou trois citoyens qui s'illustrent par des moyens honnêtes, mille coquins anoblissent tous les jours leur famille; et que prouvera cette noblesse dont leurs descendants seront si fiers, sinon les vols et l'infamie de leur ancêtre? On voit, je l'avoue, beaucoup de malhonnêtes gens parmi les roturiers; mais il y a toujours vingt à parier contre un qu'un gentilhomme descend d'un fripon" (p. 114). Milord Bomston propose plutôt Saint-Preux comme mari vertueux, disant que Saint-Preux "sera le fondement et l'honneur de sa maison comme votre premier ancêtre le fut de la vôtre" (p. 114) Il

devient clair que le malheur des deux amants vient des préjugés du père. Rousseau suggère aussi que ce sentiment de supériorité sans fondation logique ne révèle que la bassesse de l'homme et peut détruire des individus et leur vie.

Un séjour à Paris sert de moyen pour une condamnation de la société. Rousseau se sert d'un étranger, Saint-Preux, qui observe et compare la société en Suisse avec celle de France. Il proclame: "L'honnête intérêt de l'humanité, l'épanchement simple et touchant d'une âme franche, ont un langage bien différent des fausses démonstrations de la politesse et des dehors trompeurs que l'usage du monde exige. J'ai grand-peur que celui qui, dès la première vue, me traite comme un inconnu, si j'avais quelque important service à lui demander, et quand je vois des hommes si dissipés prendre un intérêt si tendre à tant de gens, je présumerais volontiers qu'ils n'en prennent à personne" (p. 163). Les observations de Saint-Preux ne sont que leurs masques et qu'ils n'ont pas de tempérament constant: ils vacillent et se penchent vers le côté qui sert leurs intérêts. Un peu plus loin, l'auteur constate par contre que le Français est "naturellement bon, ouvert, hospitalier, bienfaisant" (p. 163) mais qu'il s'est écarté de sa nature et s'est laissé dégrader par les prétentions de la société. Rousseau, par les juxtapositions de ces deux états, met en relief l'état naturel et simple de l'homme avant qu'il n'ait été corrompu par ses contemporains. Non point désespéré, l'auteur, au moyen de son personnage Saint-Preux, tourne son regard vers d'autres classes où il espère voir des visages d'hommes et non pas des fantômes et des larves.

Une fois initié à la société parisienne et souvent invité aux soupers intimes, Rousseau

avait l'occasion d'observer de près l'artificialité de la société. Il écoutait des conversations frivoles et sérieuses, des discussions sur de "vrais" sentiments qui en réalité échappaient la compréhension des gens soi-disant experts qui s'y réunissaient:

C'est là que les femmes s'observent moins, et qu'on peut commencer à les étudier; c'est là que règnent plus plaisiblement des propos plus fins et plus satiriques; c'est là qu'au lieu des nouvelles publiques, des spectacles, des promotions, des morts, des mariages, dont on a parlé le matin, on passe discrètement en revue les anecdotes de Paris, qu'on dévoile tous les événements secrets de la chronique scandaleuse, qu'on rend le bien et le mal également plaisants et ridicules, et que, peignant avec art et selon l'intérêt particulier les caractères des personnages, chaque interlocuteur, sans y penser, peint encore beaucoup mieux le sien; c'est là qu'un reste de circonspection fait inventer devant les laquais un certain langage entortillé, sous lequel feignant de rendre la satire plus obscure, on la rend seulement plus amère; c'est là, en un mot, qu'on affine avec soin le poignard, sous prétexte de faire moins de mal, mais en effet pour l'enfoncer plus avant. (p. 176)

Saint-Preux nous montre la cruauté de ces gens si insensibles chez qui tout sert de jeu et chez qui plus on désabuse avec finesse un individu, plus on réussit aux jeux de tous les autres. Il semble que Saint-Preux fait ressortir une sorte de perversité manifestée chez ces gens. Il comble le lecteur d'exemples d'une société décadante et il conclut amèrement:

Confus, humilié, consterné, de sentir dégradé en moi la nature de l'homme, et de me voir ravalé si bas de cette grandeur intérieure où nos coeurs enflammés s'élevaient réciproquement, je reviens le soir, pénétré d'une secrète tristesse, accablé, d'un dégoût mortel, et le coeur vide et gonflé comme un ballon rempli d'air. O amour! ô purs sentiments que je tiens de lui... Avec quel charme je rentre en moi-même! (p. 182)

Saint-Preux nous suggère que la vertu n'existe pas dans cette ville car, il ne la retrouve qu'en contemplant et en évoquant la vertu que possède Julie. Après cette réflexion rassurante, il se calme et se reconnaît comme un homme simple et digne.

Rousseau, comme Montesquieu dans les Lettres Persanes, consacre une lettre à la description des femmes parisiennes. Comme Montesquieu, il se met à les dépeindre et à les évaluer. Il les peint d'abord de l'extérieur et ensuite de l'intérieur. Il les considère différentes des Suissesses dans la mesure où les Parisiennes préfèrent la compagnie des hommes et des liaisons illicites et où elles dédaignent le véritable amour et le mariage. Rousseau dit que Saint-Preux

. . . trouve leur abord choquant, leur coquetterie repoussante, leurs manières sans modestie. J'imagine que le coeur doit se fermer à toutes leurs avances; et l'on ne me persuadera jamais qu'elles puissent un moment parler de l'amour sans se montrer également incapables d'en inspirer et d'en ressentir. (p. 199)

Rousseau n'estime pas trop les Parisiennes. Même s'il semble modifier un peu ses opinions pour conclure qu'à Paris ce sont "des vices de parade

qu'il faut avoir et qui dans le fond couvrent en elles du sens, de la raison de l'humanité, du bon naturel" (p. 199), ce n'est pour critiquer la société qui rend cette parade nécessaire aux Parisiennes.

Il n'est guère surprenant que Rousseau ait voulu recréer un nouvel ordre. Là, l'homme peut se réformer et se purifier. Il s'agit d'une nouvelle société qui se base surtout sur la vertu, une vertu si forte qu'elle a la capacité de dominer les passions qui déchirent l'homme:

Il n'y a que des âmes de feu qui sachent combattre et vaincre; tous les grands efforts, toutes les actions sublimes sont leur ouvrage: la froide raison n'a jamais rien fait d'illustre, et l'on ne triomphe des passions qu'en les opposant l'une à l'autre. Quand celle de la vertu vient à s'élever, elle domine seule et tient tout en équilibre. (p. 370)

Cette vertu s'étend et devient aussi une base du mariage. Elle représente ainsi le noyau de la société et toutes les caractéristiques qu'on trouve à ce niveau devront s'appliquer à la société en général.

Ce qui m'a longtemps abusée, et qui peut-être vous abuse encore, c'est la pensée que l'amour est nécessaire pour former un heureux mariage. Mon ami, c'est une erreur; l'honnêteté, la vertu, de certaines convenances, moins de conditions et d'âges que de caractères et d'humeurs, suffisent entre deux époux; ce qui n'empêche point qu'il ne résulte de cette union un attachement très tendre qui, pour n'être pas précisément de l'amour n'en est pas moins doux et n'en est que plus durable. L'amour est accompagné d'une inquiétude continuelle de jalousie ou de privation, peu convenable au mariage, qui

est un état de jouissance et de paix. On ne s'épouse point pour penser uniquement l'un à l'autre, mais pour remplir conjointement les devoirs de la vie civile, gouverner prudemment la maison, bien élever les enfants. (p. 458)

Ici nous apercevons que le mariage est fondé sur certaines convenances, l'honnêteté et la vertu. Ce qui est étrange, c'est que Rousseau considère que la passion n'a pas de place dans un mariage, puisqu'elle fait oublier aux gens leurs devoirs envers la famille et la société. Le couple s'attache l'un à l'autre par des devoirs mutuels où chacun se charge de l'éducation de ses enfants et de la prospérité de la communauté. Par extension, la société, pour bien fonctionner, doit démontrer ces mêmes qualités et Rousseau met en marche ce système chez les Wolmar. Là, nous voyons un contract sous-entendu entre les servantes, les laboureurs et les maîtres. Dans ce système chacun fait son travail soigneusement et chacun reçoit sa récompense. La franchise, la justice et le contentement y règnent, puisque chacun dépend des autres mais en même temps est responsable de ses actions et s'exerce à faire prospérer le communauté :

Toutes ces vaines subtilités sont ignorées dans cette maison, et le grand art des maîtres pour rendre leurs domestiques tels qu'ils les veulent est de se montrer à eux tels qu'ils sont. Leur conduite est toujours franche et ouverte, parce qu'ils n'ont peur que leurs actions démentent leurs discours . . . .

Comme les domestiques ne voient jamais rien faire à leur maître qui ne soit droit, juste, équitable, ils ne regardent point la justice comme le tribut du pauvre, comme le joug du malheureux, comme une des misères de leur état. . . .

Au surplus, rien n'est bas ici que le vice, et tout ce qui est utile et juste est honnête et bienséant." (pp. 351-52)

Cette liste des vertus de la maison ne cesse de croître; plus on lit, plus on s'émerveille de cette harmonie créée par M. de Wolmar, car dans tous les domaines de cette petite société, ou microcosme, la raison et la philosophie de M. de Wolmar prédominent. L'ordre et l'utilité se voient dans les moindres détails, dans l'arrangement de la maison, jusqu'aux opérations vastes, comme la récolte du raisin. "Mme de Wolmar s'est chargée de la récolte; . . . Mon inspection à moi est de faire observer au pressoir les directions de Julie . . ." (p. 458). Même si Rousseau garde les distinctions de classe, nous voyons clairement que M. de Wolmar fonde une sorte de système socialiste où chacun travaille et aide à faire prospérer ce système. C'est une communauté qui met en relief les idées de l'utopie que l'auteur envisageait.

D'ailleurs, si les solutions proposées par Rousseau pour résoudre les problèmes de la société sont réalistes, elles sont également utopiques, c'est-à-dire difficiles à adopter. Le panorama des moeurs parisiennes--et françaises, en général--présenté par l'auteur ressemble à celui que l'on trouve dans Les Lettres Persanes. A la différence de Montesquieu, cependant, Rousseau nous propose la société chez les Wolmar comme modèle--une solution--pendant que dans Les Lettres Persanes ni les Français ni les Persans (les maîtres) n'ont raison.

Avant de terminer notre discussion des rapports de l'homme avec la société, il faut commenter la forme utilisée par Rousseau. Comme Montesquieu, il se sert de la forme du roman à lettres pour faire voir plusieurs perspectives d'un même thème. Il utilise la satire et la parodie, comme Voltaire

et Montesquieu, pour dépeindre la société corrompue. Rousseau se sert de Saint-Preux, un étranger suisse, pour contraster les Français et les Suisses, pour faire ressortir les traditions et les conventions de chaque société. Finalement, Rousseau a rivalisé Montesquieu et Voltaire dans la mesure où il offre des moyens pour améliorer l'état déplorable de la société. Pris dans l'ensemble, La Nouvelle Héloïse sert de critique sévère et, plus important, nous voyons une solution où Rousseau démontre que l'homme peut s'arracher à son état dégradant et vivre vertueusement.

JANET BOWMAN  
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

<sup>1</sup>Jean-Jacques Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), p. 110. Toutes les citations renvoient à la même édition.

et Montserrat, pour être...  
que...  
par...  
autres...  
les...  
Montserrat...  
la...  
l'...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...

La Symphonie pastorale et Le Noeud de vipères:  
Pouvoir transformateur du roman journal

A l'égard de la moralité et de la croyance religieuse, les narrateurs de La Symphonie Pastorale d'André Gide et Le Noeud de vipères de François Mauriac subissent des métamorphoses antithétiques. Le protagoniste de La Symphonie pastorale tombe de sa position de pasteur spirituellement assuré à celle d'un homme fort troublé qui agit contre les principes dictés par sa foi. Inversement, Louis dans Le Noeud de vipères se dirige de son état athée à la croyance chrétienne. En dépit de cette semblance d'évolutions complètement opposées, on constate chez les narrateurs une similarité profonde en ce sens que tous les deux finissent par se connaître. En fait, c'est l'écriture et la relecture de leurs journaux, combinées avec quelques événements clefs, qui causent les transformations des narrateurs, qui les mènent à se voir avec lucidité. C'est donc le roman journal, tel qu'il se manifeste dans ces deux oeuvres, que l'on cherche à approfondir. On s'appuiera surtout sur l'importance fondamentale du journal comme une force essentielle qui change celui qui écrit. Premièrement, on peut faire des remarques générales sur les structures, mais afin d'arriver finalement à une analyse des raisons pour lesquelles il fallait ces formes et à une explication des changements que ces journaux ont provoqués, il faut deuxièmement traiter quelques problèmes autodiégétiques: ceux du narrateur, du narrataire et de la justification du récit.

Le premier, sinon le plus évident, aspect à commenter sur les formes du journal dans ces romans, c'est qu'elles sont hybrides. En effet, le texte de Mauriac commence comme un roman épistolaire et se termine en forme de cahier ou de journal. Le

texte de Gide ressemble plutôt à un roman-journal traditionnel qui témoigne le présent au jour le jour; mais la première partie, dominée par le passé, rappelle également le roman-mémoires. Néanmoins, pareil à la deuxième partie du Noeud de vipères, le second cahier de La Symphonie pastorale est un véritable journal.

Afin de comprendre ce qui nécessite ces mélanges de formes, il faut tout d'abord parler des narrateurs. Au début de leurs récits, ils donnent leurs raisons pour écrire. Mais ce qu'ils disent n'explique pas suffisamment pourquoi ils écrivent. A la première page du Noeud de vipères, on rencontre un homme plein d'amertume. Louis, un homme de soixante-huit ans, s'est consacré à ce qui résulte de son propre complexe d'infériorité, c'est-à-dire à sa haine. Pendant sa jeunesse il s'était isolé de l'amitié des autres; il les avait méprisés intellectuellement. Paradoxalement, il les enviait, car il s'était trouvé socialement inférieur à eux, n'étant que le fils de paysans:

C'étaient presque tous des fils de famille, élevés chez les jésuites et à qui, lycéen et petit-fils d'un berger, je ne pardonnais pas l'affreux sentiment d'envie que leurs manières m'inspiraient, bien qu'ils m'apparussent comme des esprits inférieurs.<sup>1</sup>

Qui pis est, Louis se sentait personnellement inférieur et répulsif: "ma jeunesse n'a été qu'un long suicide. Je me hâtais de déplaire exprès par crainte de déplaire naturellement" (M:29). Cette opinion si négative de lui-même explique pourquoi la soi-disant trahison d'Isa l'a tellement accablé. Quand il se croyait aimé par elle, "ce qui comptait c'était ma foi en l'amour que tu [Isa] avais pour moi. Je me reflétais dans un autre être et mon image ainsi reflétée n'offrait rien de repoussant"

(M:42). Pour Louis, elle, ou plutôt son amour, lui offrait la possibilité d'échapper à sa jeunesse, de s'échapper. Mais la nuit fatale où Isa a parlé de Rodolphe a tout détruit car Louis en a conclu: "Comment avais-je pu croire qu'une jeune fille m'aimerait! J'étais un homme qu'on n'aime pas!"

(M:68). Puis il s'est renfermé sur lui-même encore une fois. Il est retourné au silence qui "est une facilité à laquelle je succombe toujours" (M:68).

Bien que Louis se tienne en silence, c'est du silence de sa femme qu'il veut triompher au moyen de cette longue lettre qu'il écrit. Il avoue ça et là qu'il cherche à se faire comprendre:

Je veux que tu saches, je veux que vous sachiez, toi, ton fils, ta fille, ton gendre, tes petits-enfants, quel était cet homme qui vivait seul en face de votre groupe serré, . . . qui soufflait dans une autre planète. (M:16)

Pourtant il n'est pas toujours question de se faire entendre. Quoique Louis constate que dans son journal (sa lettre) "il ne s'agit pas plus ici de mon éloge funèbre écrit d'avance par moi-même que d'un réquisitoire contre vous" (M:17), il se justifie tout de même. Dans cette "confession" il cherche à humilier sa femme; il la blâme du désastre de leur vie conjugale. Il est vrai que Louis confesse ses vices; cependant il s'en excuse ou s'en justifie souvent. Par exemple, il a commencé à haïr ses enfants car ils ressemblaient trop à leur mère et, plus tard, parce qu'ils voulaient son argent, leur héritage. Louis déteste aussi la religion; l'irréligion était une forme vide qu'il emplissait "de ma déception amoureuse et d'une rancune presque infinie" (M:95). On y trouve impliqué par Louis la culpabilité d'Isa seule.

Au début de La Symphonie pastorale, on ne

dégage pas de la surface toute cette complexité d'émotions ou de justifications. Le narrateur est un pasteur qui semble agir tout à fait en harmonie avec le monde ecclésiastique. La raison d'être de son journal est, selon lui, toute simple: "J'ai projeté d'écrire ici tout ce qui concerne la formation, et le développement de cette âme pieuse [Gertrude]". Avec un but si désintéressé, on dirait que le narrateur n'a pas d'importance. Pourtant le pasteur ne suit guère son plan. S'il ne veut que tenir un journal des progrès d'une jeune fille aveugle, comme le lui a suggéré le docteur Martins, il prendrait soin de donner des renseignements précis. Au contraire, il n'a commencé le journal qu'à peu près deux ans et demi après avoir trouvé Gertrude! En outre, des remarques telles que "Mais je crois inutile de noter ici tous les échelons premiers de cette instruction . . ." (G:50), nient son intention déclarée, la dévoilent comme un prétexte pour écrire. Au fur et à mesure, on aperçoit cela, bien que le pasteur ne raconte pas la biographie de Gertrude; il explore sa propre histoire, comme le fait aussi le narrateur du Noeud de vipères.

Louis s'adresse à sa femme, pour se faire comprendre, dit-il, mais il ne compte pas lui rendre la confession qu'après sa mort, ce qui ne convainc pas complètement le lecteur. Au contraire, ce qui s'y manifeste c'est un besoin d'écrire. En fin de compte, ses écrits ne semblent pas avoir de but extérieur. C'est-à-dire que Louis ne les fait pas entièrement pour se faire comprendre par autrui, mais pour se comprendre. Au commencement il ne le perçoit pas lui-même; il se demande: "quelle est cette fièvre d'écrire qui me prend aujourd'hui, anniversaire de ma naissance?" (M:157). Beaucoup plus tard il constate que dans le travail d'écrire il trouvait "un soulagement, une délivrance" (M:157). Le journal a donc une utilité thérapeutique; il lui sert de moyen de retrouver son être authentique et, à la fin, de se connaître.

On constate plus ou moins la même chose chez le pasteur, pour qui la présence de Gertrude "me forçait de réfléchir à ce que jusqu'alors j'avais accepté sans m'en étonner" (G:47). Cette Gertrude bouleverse la vie du pasteur sans qu'il s'en rende compte consciemment et, comme on vient de le vérifier, il ne tâche pas avec consistance de relater le développement de l'aveugle. Au contraire, il se laisse tant aller sur sa propre vie, de sorte que le journal devienne son moyen de se scruter. Il est facile de croire qu'il lui fallait une telle façon de se connaître: un pasteur donne des conseils, il n'en demande pas. Comme dans le cas de Louis, le pasteur n'a pas de très beaux rapports avec sa famille, une source à laquelle on recourt souvent lorsque l'on se sent troublé. Il décrit sa femme et leur vie conjugale ainsi:

Le seul plaisir que je puisse faire à Amélie, c'est de m'abstenir de faire les choses qui lui déplaisent. Ces témoignages d'amour tout négatifs sont les seuls qu'elle me permette. A quel point elle a déjà rétréci ma vie, c'est ce dont elle ne peut se rendre compte. (G:63)

Avec cette mauvaise opinion, méritée ou non, il n'est point surprenant que le pasteur ne discute pas ses peines avec elle, surtout car la cause trahit leurs vœux de mariage. De même pour ses enfants, qu'il dépeint aussi péjorativement: "On les croit tendres, ils sont cajoleurs et câlins" (G:28). On penserait aussi qu'un pasteur qui a confiance en sa conduite et sa foi parlerait à Dieu, qu'il prierait. Mais avec son cœur obsédé, il recourt au journal afin de comprendre.

Ainsi voit-on que la forme du journal, ou du moins l'acte d'écrire, offrait à ses hommes isolés la possibilité "de mettre un peu d'ordre" (G:137) dans leurs pensées, de donner forme à l'informe et

enfin de s'analyser. En plus, ce choix de moyen exprime aussi un besoin élémentaire chez Louis. Un attribut de base dans sa personnalité, c'est le narcissisme et le journal est la façon parfaite pour se contempler. On remarque le côté narcissique de Louis quand il se regarde dans la glace au lieu de confronter directement sa femme et qu'il décrit la déchéance de sa mère: ". . . il n'était guère question que de cet animal [un petit chien]. Elle n'écoutait plus que je lui disais de moi" (M:85). Son narcissisme se voit surtout quand il parle de l'amour: il aime les personnes chez qui il ne se reflète pas d'une manière repoussante. Pour Louis le journal, comme l'amour ou une glace, sert à se faire refléter et ainsi à apaiser son narcissisme.

Il reste un autre problème autodiégétique à discuter, celui du "reliable narrator." Pourtant je crois qu'il se présente dans ces textes d'une manière différente qu'ailleurs, précisément dans les parties qui sont de véritables journaux. Lorsqu'on écrit pour soi-même et qu'on cherche la vérité, pas la justification, il ne s'agit ni de rhétorique ni de mensonges. Le vrai problème n'est pas qu'on se ment, mais que la perspective bornée de l'homme risque d'obscurcir son jugement et ses interprétations. On ne voit clair toujours, on peut facilement se méconnaître. Par exemple, on se fie à Louis. Ce n'est pas dire qu'on croit toujours ce qu'il dit mais, quoiqu'il soit avocat, on ne pense pas qu'il plaide ou qu'il mente exprès. Il est simplement myope et trop sensible. Ce pauvre homme croit qu'il perçoit tout très nettement:

Le trait dominant de ma nature, . . .  
c'est une affreuse lucidité. Cette habileté  
à se duper soi-même, qui aide à vivre la  
plupart des hommes, m'a toujours fait défaut.  
Je n'ai jamais rien éprouvé de vil que je  
n'en aie eu d'abord connaissance... (M:17)

Néanmoins le lecteur sent que Louis se trompe. En lisant ce qu'il raconte de la liaison d'Isa avec Rodolphe, on pense qu'il y a mal réagi, qu'il l'a mal interprétée et ainsi a provoqué sa propre chute. A la fin de sa vie, il admet qu'il s'était toujours limité aux apparences, que "Jamais l'aspect des autres ne s'offrit à moi comme ce qu'il faut crever, comme ce qu'il faut traverser pour les atteindre" (M:248). Ainsi voit-il aussi bien que le lecteur son manque d'omniscience et les fausses interprétations qui en résultent.

Le pasteur dans La Symphonie pastorale a ce même défaut. Pourtant il est présenté beaucoup plus ironiquement dans ce roman car le lecteur sait longtemps avant lui que sa vision est voilée, qu'il est aveugle en ce qui concerne l'amour potentiellement charnel entre Gertrude et lui. Plusieurs indications traduisent cet amour au lecteur, Gertrude l'énonce même, mais le pasteur ne veut pas le concevoir tel qu'il est. Ce n'est qu'après avoir lu son journal qu'il se confesse:

. . . je ne consentais point alors à reconnaître d'amour permis en dehors du mariage et que, dans le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude, je ne consentais pas à reconnaître quoique ce soit de défendu . . . . Et de mon côté je me persuadais que je l'aimais comme on aime un enfant infirme. (G:100)

Le problème du "reliable narrator" est évidemment plus complexe chez le pasteur que dans le cas de Louis car le pasteur ne voulait pas voir clair, il veut se convaincre que leur amour est innocent pour se justifier. D'ailleurs, on n'a pas la même confiance en lui qu'en Louis parce que dans la première partie où il destine le journal à un narrataire non spécifié, il est très conscient de l'effet de sa rhétorique. Par exemple, quand il amène Gertrude

chez lui pour la première fois il dit: "J'aurais voulu raconter mon aventure, parler aux enfants, les émouvoir en leur faisant comprendre et sentir..." (G:26). Quand il parle ainsi, en pasteur, ou lorsqu'il arrange son discours afin de se montrer sous une meilleure lumière, on se méfie de lui. Comme illustration de cette dernière façon de manipuler consciemment le narrataire, on se rapporte au moment à Neuchâtel avec Gertrude où il oublie complètement d'acheter la boîte de fil pour sa femme. Au lieu de dire franchement qu'il a tort, il prépare le lecteur par une description tout à fait négative de sa femme, pour ainsi échapper à ou réduire la désapprobation du lecteur.

Revenons maintenant aux questions de la forma. Pour préciser là-dessus, il faut constater tout d'abord que ces deux oeuvres sont bipartites. On remarque dans la deuxième partie de chaque oeuvre un changement immédiat de forme et de temps. La deuxième moitié du Noeud de vipères est un vrai journal; le narrateur se rend compte qu'il est son propre narrataire. Louis dit des pages qu'il écrit: "Elles ne s'adressent plus à personne" (M:157). On constate ce même changement de narrataire dans La Symphonie pastorale au début du second cahier quand le pasteur se parle: "je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre" (G:99-100). Dès la première page de la deuxième partie, chaque narrateur s'entretient consciemment; chacun nie ainsi le but initial de son récit. Après avoir entendu ses enfants comploter contre lui, Louis rejette tout effort de communiquer avec Isa dans son journal: "celle pour qui je me livrais, ici, jusqu'au fond, ne doit plus exister pour moi" (M:157). Donc la lettre se transforme en journal et devient une chose pour Louis seul, un soulagement et un travail thérapeutique. Il pense même à l'égard de ses écrits qu'il "faudra les détruire dès que je me sentirai plus mal" (M:157); il ne les destine plus qu'à lui-même.

Quant au pasteur, c'est la relecture de la première partie qui transforme son journal. La nuit du 24 avril il relit tout ce qu'il a écrit et il confesse que:

J'ai rapporté ces conversations non seulement telles qu'elles ont eu lieu, mais encore les ai-je transcrites dans une disposition d'esprit toute pareille; à vrai dire ce n'est qu'en les relisant cette nuit-ci que j'ai compris... (G:101)

Effectivement ce n'est pas l'acte d'écrire ("je me méprenais encore, et encore en transcrivant ces propos," G:101), mais la relecture qui éclaire le pasteur. Alors c'est ce dédoublement tangible qui le mène à se connaître et, pour ainsi dire, à voir sa chute. Au contraire de Louis qui change assez vite, le pasteur ne veut pas faire face à lui-même. Comme il a essayé de maintenir le bonheur de Gertrude à travers l'ignorance du pêché, ainsi fait-il pour lui-même. Il évite le sujet de Gertrude et de son amour coupable pour elle. Ce n'est qu'au 18 mai qu'il commence à admettre la culpabilité de cet amour bien qu'il hésite d'ailleurs à l'écrire. Puis, trois jours plus tard, il retourne en arrière--dans l'aveuglement de sa raison--disant: "je n'accepte pas de pécher, aimant Gertrude. . . : elle a besoin de mon amour" (G:132). Ensuite, il devient de plus en plus évident que le pasteur perd sa foi aussi. Par exemple il dit: "Je ne peux plus prier qu'éperdument" (G:131) et plus loin: "Seigneur, il apparaît parfois que j'ai besoin de son amour [celui de Gertrude] pour vous aimer" (G:134). Il sent qu'il plonge "dans une nuit abominable!" (G:137) et, comme Gertrude, il a besoin de savoir. C'est en écrivant et en se relisant qu'il aperçoit ceci. Mais il faut la mort de Gertrude et la conversion et l'accusation subséquente de Jacques pour complètement dévoiler sa

vision. Dans la dernière entrée il veut qu'Amélie prie pour lui car il a besoin d'aide. Enfin il sent le vide de son coeur, son manque de foi. Il ne se méconnaît plus.

Chez Louis, il ne s'agit pas d'une telle progression linéaire d'un pôle moral à l'autre. Mauriac rend le changement énorme de Louis beaucoup plus vraisemblable en faisant prévoir sa conversion dans le dernier chapitre de la première partie. Il est important de noter que Louis se relit aussi: "j'ai relu ces dernières pages--stupéfait par ces bas-fonds en moi qu'elles éclairent" (M:148). Un peu plus loin il ajoute: "Je ne puis plus rien récolter au monde. Je puis seulement me connaître un peu mieux moi-même" (M:149). Ici se trouve incontestablement l'implication que le journal est pour lui seul, pour se connaître. C'est donc après avoir relu quelques pages qu'il arrive à imaginer la possibilité de recommencer la vie, allusion évidente à la renaissance chrétienne. Il termine le onzième chapitre en disant: "me voici devenu étranger à ce qui était. . . . Enfin je suis détaché. . . ; je dérive. Quelle force m'entraîne?" (M:153). En effet, le résultat de la relecture, c'est la disposition de son esprit à la grâce. Malheureusement, ses enfants le repoussent et il s'éloigne de cet état de grâce possible. Néanmoins il reste toujours un peu adouci. Avant de quitter Isa pour se venger de ses enfants, Louis tient des attitudes bien différentes. Il doute des conclusions qu'il a tenues pendant toute sa vie, surtout à l'égard de sa femme:

Un doute me vint, à cette minute-là. Est-il possible pendant près d'un demi-siècle, de n'observer qu'un seul côté de la créature qui partage notre vie? . . . Tendance fatale à simplifier les autres; élimination de tous les traits qui adouciraient la charge, qui rendraient plus humaine la caricature dont notre haine a besoin pour sa justification...

Il se dit ceci, mais la mémoire de ses enfants-vipères lui est venue à l'esprit et il s'est séparé d'Isa à jamais.

Les événements qui suivent ce départ rendent l'esprit de Louis docile et l'ouvrent encore à la grâce. Tout d'abord il y a la trahison de Robert:

Pendant des années, j'avais rêvé de ce fils inconnu. Au long de ma pauvre vie, je n'avais jamais perdu le sentiment de son existence. . . . Enfin je jouais ma dernière carte. Je savais qu'après lui je n'avais rien à attendre de personne. . . . Maintenant c'était fini.  
(M:214-215)

Cette perception l'émeut à de nouvelles conclusions: "J'ai mis soixante ans à composer ce vieillard mourant de haine. Je suis ce que je suis; il faudrait devenir un autre. O Dieu, Dieu... si vous existiez!" (M:216). Et puis il y a un autre renversement d'une chose à laquelle il s'attendait toujours: Isa meurt avant lui. En réaction il avoue: "Une perturbation dans les astres ne m'eut pas causé plus de surprise que cette mort, plus de malaise" (M:220). Il se rend compte que sa femme ne saura jamais "qu'il existait un autre homme en moi" (M:224). Sa haine meurt et il peut enfin regarder ses enfants d'une nouvelle perspective, sans horreur, et ensuite leur donner le lourd fardeau de ses possessions. Enfin il commence à vraiment voir clair: "Je me suis toujours trompé sur l'objet de mes désirs. Nous ne savons pas ce que nous désirons, nous n'aimons pas ce que nous croyons aimer" (M:243). Au moment où il trouve les petits morceaux du journal d'Isa, il renaît et confesse son crime de n'avoir jamais cherché au-delà de ces vipères, au-delà des apparences, d'avoir rejeté la vie chrétienne à cause de ses enfants pharisiens:

Ce que j'avais tant exécré, toute ma vie,  
. . . ce n'était que cela: cette caricature  
grossière, cette charge médiocre de la vie  
chrétienne, j'avais feint d'y voir une  
représentation authentique pour avoir le  
droit de la haïr. (M:273)

Enfin il nie la lucidité qu'il croyait posséder  
jusqu'à ce moment et il peut admettre de s'être  
bouché les oreilles quand Marie mourait: "A ce che-  
vet, pourtant, le secret de la mort et de la vie m'a  
été livré... Une petite fille mourait pour moi...  
J'ai voulu l'oublier" (M:273). Or il perçoit la  
signification de sa mort comme pareille à celle du  
Christ. Cette révélation l'éclaire et il meurt con-  
verti. Il est essentiel d'ajouter que cette dernière  
partie, écrite à Calèse, commence avec de nouveaux  
narrataires (les enfants de Louis) et, plus important,  
avec la relecture. En fait, avant de décrire la  
trahison de Robert et de ses enfants légitimes et  
avant de relater la mort d'Isa et le don de l'héritage  
à ses enfants, il se relit: "A chaque instant, je  
m'interromps et cache ma figure dans mes mains.  
Voilà l'homme, voilà un homme entre les hommes, me  
voilà" (M:197). Comme pour le pasteur, c'est le  
journal, surtout la relecture, qui lui permet ou le  
force à faire face à lui-même et l'aide à se connaî-  
tre.

Une dernière similarité entre les textes est  
celle du temps des récits. Les premières parties  
des deux journaux sont dominées par le passé, bien  
que le présent s'interrompe souvent. Dans les  
deuxièmes parties, en revanche, c'est le présent qui  
figure surtout, parce que les événements contempo-  
rains, y compris la relecture, deviennent si impor-  
tants et si bouleversants, que les narrateurs doivent  
les traiter. A la fin Louis ne parle que dans le  
présent parce qu'il s'est enfin libéré, s'est élevé  
au-dessus de son passé, par sa conversion. Au

contraire, le pasteur tombe à la fin de son histoire, mais il écrit, lui aussi, dans le présent car la base solide de son passé, sa foi, n'existe plus.

Ces romans finissent, comme des mémoires doivent le faire, quand on voit clair. Ces deux hommes, Louis qui se cachait dans sa haine et le pasteur qui se cachait derrière "l'autorité du livre saint" (G:24), avaient besoin de trouver leurs êtres authentiques: le journal leur offrait cette fin. Ainsi ce sont les journaux, celui du pasteur dans La Symphonie pastorale et celui de Louis dans Le Noeud de vipères, qui deviennent eux-mêmes des forces essentielles, changeant ceux qui écrivent. C'est que le journal joue un rôle capital dans le développement de l'auteur-personnage. Comme on vient d'en voir la preuve, dès que le pasteur et Louis réalisent leur but et bien qu'ils terminent leurs journaux en états antithétiques, ils achèvent leurs écrits.

ANNE DEAM  
UNIVERSITY OF KANSAS

#### Notes

<sup>1</sup>François Mauriac, Le Noeud de vipères (Paris: Bernard Grasset, 1933), p. 32. Toutes les citations du Noeud de vipères renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre M.

<sup>2</sup>André Gide, La Symphonie pastorale (Paris: Gallimard; Collection Folio, 1978), p. 11. Toutes les citations de La Symphonie pastorale renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre G.



CARPE DIEM  
P & L THOMPSON & SONS  
TARKIO, MO. CW 6,000 BL

Two Novelists in The Counterfeiters:  
Gide and Edouard

One of the most intriguing aspects of André Gide's novel, The Counterfeiters, is its characteristic "layering," the effect created by including a novel within a novel within a still larger novel. Gide writes about Edouard, a novelist who is writing about another novelist who is writing a novel entitled The Counterfeiters. This complex texture should suggest to the reader entering the world of The Counterfeiters the danger of losing track of the overall effect and meaning intended by Gide. One of the first pitfalls encountered is the tendency to equate Gide and Edouard. Either because Edouard's novel appears as a miniature imitation of Gide's--the same title, similar characters and based on observations of the same events--or because Edouard's thoughts regarding his novel sound much like Gide's thoughts and actually supply the material for a large part of Gide's novel, this tendency to equate the two is tempting.

But a better understanding of the entire novel can be achieved by exploring similarities and differences and, in the end, differentiating as clearly as possible between the intents and accomplishments of Gide, the master novelist, and Edouard, the fictional novelist. Moreover, issues arising from such an exploration lead us to consider Gide's views of reality, art and the human condition. These issues are related to the heart of Gide's novel--the problem of counterfeit, as well as being related to the novel's broader context--twentieth-century literature as it deals with the modern consciousness in crisis.

Germaine Brée and Margaret Guiton begin their

book, An Age of Fiction: The French Novel from Gide to Camus, by focusing upon one aspect of the crisis confronting Gide's generation: the reintegration of two different realms of reality, the subjective consciousness and the external environment.<sup>1</sup> Awareness of this problem stems from the general trend toward phenomenology and the "sudden and violent rejection of all external standards of reality" as exemplified by the French novels of the twentieth century (Brée and Guiton, p. 5). The impelling quest for knowledge, together with the impossibility of returning to an unenlightened state regarding the powers of the human psyche, has contributed to a continuing study of the inner world of individual consciousness. The problem of reintegrating the inner and outer worlds has remained a persistent and perplexing concern of modern man. In the hope of touching upon this general problem as well as the problem of counterfeit, I return to the exploration of similarities and differences between Gide and Edouard.

The similarities that I perceive between Gide and Edouard focus upon the following three topics: first, the conception of the novel as the conflict between the reality of life and a person's vision of life; secondly, the choice of "counterfeit" as the theme of their individual novels; and lastly, a basic agreement concerning the necessity for a novelist to become "depersonalized." Apparent similarities between statements made by Gide and Edouard relevant to these three topics are explained by the fact that Edouard often voices ideas actually expressed by Gide in his journals, letters and less directly in his soties and récits. Gide acknowledges in The Journal of "The Counterfeiters" that he is lending much of himself to Edouard.<sup>2</sup> He often prefixes or concludes an exposition of an idea in it with a notation that Edouard should be made to say these words (Journal,

pp. 429 and 433).

But a problem arises. Towards the end of the "First Notebook" of the Journal, Gide admits that "this journal must become to some extent Edouard's novel" (Journal, p. 418). It is very difficult to establish to what extent this daily record is Gide's and to what extent it is Edouard's. Even a limited fusion of the journal with Edouard casts doubt upon its reliability as a tool for comparing Gide and Edouard.

In her book entitled Gide, Brée emphasizes this unreliable aspect of The Journal of "The Counterfeiters." She quarrels with the opening of the "Second Notebook" (where Gide admits that he no longer understands what he wants) by pointing to a "hidden, guiding intent" discernable in the novel.<sup>3</sup> Also in the "Second Notebook" Gide identifies the subject of the novel as the "effort of the novelist to make a book out of it all": "it all" being the event, the fact, the external datum (Journal, p. 425). While recognizing that this subject is one of Gide's main concerns, Brée clearly states that it is not the main subject of Gide's novel; rather, it is the subject of Edouard's never-to-be-written novel (Brée, p. 215). By considering the overall structure and character development of The Counterfeiters, Brée distinguishes the heart of Gide's novel from that of Edouard's novel and establishes the ways in which Gide's novel encompasses, and even extends beyond, Edouard's attempts.

I recognize the need to question the reliability of The Journal of "The Counterfeiters" and support Brée's assertion concerning the need to look beyond both the Journal and Edouard's "novel" in order to comprehend more fully the meaning of The Counterfeiters. But I do not agree with her overall suggestion that the Journal does not accurately convey Gide's thoughts and intents. She underplays the extent to which the Journal is

consistent with Gide's thoughts about life, reality, art and the novelist's task. I also see clear similarities between some of Edouard's statements and Gide's thoughts as expressed in the Journal. But by following Brée's suggestion to consider the overall structure, one begins to see the differences between the directions that Gide and Edouard take from similar theoretical premises.

The most obvious difference between Gide and Edouard is the final outcome of their separate attempts--Gide successfully completes his novel, whereas the first sentence of Edouard's novel will most likely never be written. The reasons for Edouard's inability to write touch upon the three topics mentioned earlier. Edouard falls short of the requirements laid out by the concept of the novel, the demand for authenticity and the necessity for "depersonalization"--ideas subscribed to by both Gide and Edouard.

Edouard reveals the "deep-lying subject" of his never-to-be-written novel as "the rivalry between the real world and the representation of it that we make to ourselves."<sup>4</sup> In other passages in The Counterfeiters, Edouard repeats the same idea in different words: he speaks of the struggles between "the facts presented by reality and the ideal reality" (p. 188), between what reality offers and what one desires to make of it (p. 188) and between the world of outside appearances and one's interpretations of that world (p. 205). Although "struggle" is presented as the problem of the artist, its import extends into the lives of all human beings. Edouard points out that this rivalry is "the drama of our lives" (The Counterfeiters, p. 205).

The journals, letters and other fictional works of Gide demonstrate his awareness of the discrepancy between outer reality and inner perception. Thus, the serious theme that Gide plays with in Les Caves du Vatican illustrates "the

basic discordance introduced into life by human consciousness" (Brée and Guiton, p. 33). Moreover, Gide's works often deal with the "psychological effects caused by the discovery of an autonomous outer reality" (Brée, p. 215). Gide acknowledges the reality of the autonomous workings of the world around us as well as the reality of the individual self. The essential characteristic of this autonomous reality is the unaesthetic and ambiguous aspect of events and facts that continually undermine man's attempts to form absolute ideas by which to govern the external environment. Absolute ideas limit a person's expectations and therefore distort his perceptions of reality.

Gide also recognizes the reality of the individual self with its uniquely human capacity for perceiving, ordering and representing outside reality all somewhat independently of that reality itself. Because they must perceive and order the external world of facts, events, objects and people, all humans are potential fabricators of fiction. The manner in which a person perceives and reintegrates the self and outer reality is open to evaluation in terms of authenticity. His perception is judged when he is brought face to face with the ambiguous and autonomous reality. Preconceived notions and absolute ideas produce counterfeit living, because they limit a person's view of reality, perhaps blinding him even to the existence of a reality beyond his personal or culturally implanted ideas. Gide criticizes civilization for presenting "a screen of beliefs and rules" that separates the individual self from the world of reality, thereby producing a counterfeit image of reality in the individual's mind. It is possible for an individual to reject this counterfeit image of reality, if he can detect the fictional element in this representation of reality.

The use of these words--fiction, representa-

tion, appearance, reality, counterfeit--becomes very difficult when I turn to consider imaginative literature. Novels are traditionally referred to as fiction and novelists are thought to be people who transform experience into fiction. But for Gide, the real novelist is a destroyer of fictional worlds; he strips away distorted representations of reality that are based only on appearances from a limited viewpoint. The word "fiction" for Gide often refers to a way of living and connotes a certain quality of counterfeit. Therefore, I must distinguish between Gide's concepts of art and of fiction.

In criticizing fictional modes of living, Gide is by no means negating the possibility of art and imaginative creation. In his own life he tended to equate outer reality or appearances with fiction and struggled with this "incapacity to feel life as real" (Brée and Guiton, p. 21). For Gide, "life was really subsidiary to literature" (Brée, p. 13). Literature is a more effective means of approaching the real world--more effective than superficial interpretations ordinarily encountered in one's life. Literature provides the opportunity for experimenting with innumerable ways of living. The adventures of the imagination and mind can be pushed to their limits, governed only by artistic and intellectual requirements. Brée writes that for Gide, "art simply plays with the substance of life; it proposes, whereas life 'disposes'" (Brée, p. 6). The work of the imagination is to propose possibilities. For Gide this is not equivalent to the fabrication of fiction because imaginative creation does not necessarily imply counterfeit. At one point Gide states that "there is really no possible counterfeit in art" (Brée, p. 250). In this sense Gide is clearly distinguishing between the realms of art and of life. The results of following a preconceived notion or absolute idea in art are not nearly as disastrous as the

consequences of doing so in real life. Life does not tolerate counterfeit; it always presents the individual with a puzzling and uncompromising reality that is capable of demolishing fictions.

Even though Gide never confused the realms of literature and of life, he did not deny that the two realms interact in complex and subtle ways. Reality is the raw material of art; the facts are its starting points. The imagination, after all, must play with something. The raw materials undergo great transformations in the hands of the artist. An analogy based on this concept of the novelist's task demonstrates several subtle connections that Gide makes between life and literature. The novelist is searching for a form in which to arrange the materials that he has abstracted from reality; similarly, every human being organizes his perceptions of outer reality in order to reintegrate his individual consciousness with the external environment. The analogy serves to illustrate Gide's notion of authenticity. The ultimate criterion for authenticity is the test of reality. Brée notes that for Gide "to live, as to write a novel, is to undergo the test of reality" (Brée, p. 249). A worthwhile novel should show the inadequacy of fiction when confronted with life, just as life itself demonstrates the inadequacy of an individual's preconceived notions and ideas when confronted with uncompromising facts and events.

The Counterfeiters measures up to Gide's own demands for a worthwhile novel. Gide challenges the various fictions created by each of his characters with the reality of facts and events. In the process he masters an authentic reconstruction of reality; the novel's overall structure reproduces the essential characteristics of reality: the ambiguous and unaesthetic qualities. This structural imitation of the nature of reality contrasts markedly with representations

that merely describe appearances of reality.

Brée distinguishes between Edouard and Gide on the basis of what they each do with their recognition of the rivalry between reality and interpretations of that reality. Edouard is content to use the rivalry as the subject of his novel, whereas Gide actually reconstructs this aspect of the human condition by disclosing "little by little...a real situation despite its fictional, one might almost say mythic, transformation in the characters' minds" (Brée, pp. 216-17). Because Gide in a sense rises above the struggle by accepting it as the basic structure of human experience, he is freer to experience a special joy in the discord between the real and the imaginary" (Brée, p. 6). But, as Bernard remarks, Edouard becomes increasingly worn by the struggle to reconcile two incompatible requirements when working with his novel (The Counterfeiters, p. 189).

Gide is also distinguished from Edouard by the criterion of authenticity. The two novelists do not equally withstand the test of reality; they do not equally demonstrate awareness of the essential characteristics of reality. The raw material constituting the two central events of Gide's novel was taken from reality. The two events are described in separate newspaper clippings which drew Gide's attention: one dealing with the manufacture of counterfeit coins and the other with the atrocious suicide of a schoolboy (The Counterfeiters, pp. 455-56).

Edouard, in contrast, refuses to deal with these two central events. He belligerently dismisses reality, even while explaining to Bernard that he will not allow his fictional novelist to abandon reality. Edouard prefers the idea of a counterfeit coin to the disturbing reality of an actual counterfeit coin presented by Bernard. Edouard opposes himself to Bernard, a realist who suggests starting from the fact and allowing the

idea "to come of its own accord" (Counterfeiters, pp. 192 and 205). During this incident Bernard more accurately reflects Gide's own thoughts concerning the necessary confrontation of art with the facts of real life.

Edouard's reaction to the suicide of Boris is even less justifiable than his refusal to consider Bernard's counterfeit coin. He dismisses the reality of this by stating that it is "not accounted for by a sufficiency of motive." Because he was not expecting and cannot understand Boris' suicide, he denies its reality. He admits, "I accept reality coming as a proof in support of my thought, but not as preceding it" (Counterfeiters, p. 394). Once again Edouard insists on starting with an idea and clinging to it despite contradictions posed by factual events. He refuses to incorporate this one event in his "pure" novel. Purity excludes compromises with the ambiguities of life.

Brée describes the contrasting treatment of this event in the overall context of Gide's novel as follows:

Gide planned his novel so that it might approximate his view of how a great many events come about, not through a straight, relatively simple interplay of chance, situation and motivation. An event such as the death of Boris combines innumerable chance factors and, in each, a share of human weakness. Boris' fate is not the consequence of any one set of circumstances. It is made possible by the conjunction of several disparate and random series of activities. (Brée, p. 246)

Her choice of words in this passage is revealing. She acknowledges that Gide had a certain view of

life that he was attempting to convey: it involves his concept of reality as an ambiguous substance that requires many viewpoints in order to be more fully comprehended. In this respect Gide develops the idea of "depersonalization" as a necessary trait for a novelist. If one extends the analogy between literature and life to include the idea of "depersonalization," any human being who desires to comprehend reality more fully needs to develop this quality. Depersonalization is related to Gide's notion of dialogue which includes a perpetual state of open-mindedness, objective availability and curiosity in regard to all points of view. In The Journal of "The Counterfeiters" as well as in the words given to Edouard throughout the novel, Gide elaborates upon the concept of depersonalization. He speaks of the artistic value of multiple viewpoints and of a relativity of viewpoints. Brée states that the relativity of viewpoints contained in The Counterfeiters is "more essential to the work than any given character and was eventually transferred to Edouard" (Brée, p. 225).

Although the goal of depersonalization (which is the creation of authentic reconstruction of reality) seems valid, I find that the ideas of depersonalization and relativity of viewpoints, as demonstrated by Edouard, contribute to self-destructive behavior. Whatever the case, Edouard ultimately fails in his attempts toward self-abnegation and depersonalization. This is illustrated by his comment on the suicide of Boris: his main contention is that he was not expecting it. Edouard's relativity of viewpoints is reduced to his singular viewpoint of reality, his personal expectations of what reality should be.

Edouard's counterfeiting serves to accentuate the authenticity of Gide's novel. The greatness of The Counterfeiters lies in Gide's ability to bridge the gap separating the realms of literature and

life. In a tightly controlled, aesthetic form, Gide is able to capture the essential ambiguous and unaesthetic qualities of real life. Equally amazing is the fact that, while acknowledging that the novel is only a view of reality shaped by his own individual perception, Gide enriches this view by interweaving a multiplicity of viewpoints throughout the novel. The Counterfeiters is an unusually authentic representation of reality, because it incorporates the essential characteristics of reality and provides an intriguing multiplicity of views by which the reader is able to consider the facts and events presented.

KRISTEL J. SHELTON  
UNIVERSITY OF KANSAS

#### NOTES

<sup>1</sup> Germaine Brée and Margeret Guiton, An Age of Fiction: The French Novel from Gide to Camus (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1957), p. 15. All further references to this work appear in the text.

<sup>2</sup> André Gide, The Journal of "The Counterfeiters," trans. Justin O'Brien, in "The Counterfeiters," with "The Journal of 'The Counterfeiters'" (New York: Vintage Press, 1973), p. 434. All further references to this work appear in the text.

<sup>3</sup> Germaine Brée, Gide (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1963), p. 227. All further references to this work appear in the text.

<sup>4</sup> André Gide, The Counterfeiters, trans. Dorothy Bussy, in "The Counterfeiters," with "The Journal of 'The Counterfeiters'" (New York: Vintage Press, 1973), p. 205. All further references to this work appear in the text.

## ELUCUBRATIONS SCLEROSEES

TOUT SEUL. . .

Tout seul au lit dans la nuit avancée  
je regarde, rêveur, les chinoises précaires  
danser pour moi la danse de ces amants blessés  
le parfum de la rose émis par la chandelle  
m'enivre d'allégresse à cette idée si belle  
des moments agréables qu'ensemble on a passé  
à rire et à danser perdus dans nos pensées

agréable le coeur qui dit qu'on est copains  
succulente ta bouche à laquelle je m'abreuve  
tes hanches insolentes à chaque mouvement  
déclenchent dans ma tête plus d'une idée frivole  
et je perds mon latin dans tes yeux magnétiques

innocente et honnête fragile et désirable  
avenante et bien mise fruit de la terre promise

pourtant tu es partie comme ça sans dire un mot  
j'écoute encore ta voix câline et hésitante  
à mes tendres propos je contemple en silence  
autant qu'il m'en souviene de ce monde au  
balcon. . .

corps-à-corps je m'y frotte tandis que sans façon  
absente tu te perds au creux de mon épaule  
caresses neurotiques au rythme dactylique  
de passions éveillées tel le va-et-vient  
des vagues nonchalantes attirées par le quai

les oiseaux de passage repartiront quand même  
et ça nous est égal en soi pourvu qu'on aime  
car pour conter fleurette on n'a qu'à être en forme  
et pour cela l'hiver embrasse le printemps  
vogue mon bateau vogue bateau de tes vingt ans  
vogue l'espoir d'un coeur au fil de l'existence  
vogue l'amour d'une âme assoiffée d'innocence.

(le 7 mars 1976)

## INNOCEMENT COUPABLE

Viens là je te sais digne de mes soupirs en rime  
quand souffle à la dérive une idée qui déprime

ah quel beau brin de fille mais quoi allons arrête  
je te cherche chicane pour une amourette  
que tu fus pour bien d'autres que moi qui devine  
et t'eus voulue jadis pure comme une ondine

d'antiques escapades me rongent sans raison  
mais comme je n'ai pour m'ôter la déraison  
rien d'autre qu'un aveu de femme au grand serment  
j'oublierai donc peut-être et t'aimerai dûment

il sont parfois trop durs les chagrins qu'on invente  
non par mesquinerie mais par consolation  
et qui ne contribuent qu'à la désolation  
d'une liaison sincère et par trop bien probante

banales toutes ces vaines accusations  
fruit de la rancune d'un amour humilié

mais qui donc t'a conté le taux de liberté  
le privilège d'un amour en transition?

ce n'était qu'une erreur par trop mathématique  
qui ne s'efface que par la bonté d'un ange  
sinon par une cure bien psychosomatique  
en attendant je ne suis qu'un être mi-ange

je retournerai donc à mes idées frivoles  
à moins que tu n'apaises de ta diligence  
les soucis d'un amant bien moins jaloux que drôle

allons donc c'est fini le désir de vengeance  
pour une vie nouée d'amour d'intimité  
réitérons ici notre fidélité.

#### LANGUIDES AMOURS

Hélas de l'insipide humaine condition  
hélas de toi de moi de l'âme en contrition  
hélas de l'idéal la fausse prétention  
hélas de mes soucis au rang de privation

faut-il de ce brasier différer le soufflet  
ou donner libre-cours à l'aventure imberbe  
dans ce méli-mélo inconnu de Malherbe  
pour ainsi dévoiler un coeur tout essoufflé?

faut-il de Cupidon arrêter le supplice  
qui calcine mes os et mon humour complice?  
j'aurai plutôt frêmi à cette idée hagarde  
et tu n'en sauras rien qui jamais ne prends garde

ô aguichante idée ô suprême gageure  
à deux trois pas de toi et pourtant je m'ennuie  
de toi qui ne sais si en mineur ou majeur  
il faudrait ce refrain fredonner jour et nuit

de toi de tes propos je m'ennuie sans raison  
et pourtant j'ai lu Phèdre et feint la déraison  
ô fatale Vénus ô mimésis des anges  
je n'aurai tant souscrit à de telles vendanges

avenante et bien mise tu arrêtes le jour  
entends-tu de là-haut l'impitoyable arrêt?  
pour toi un coeur bat dans ce corps de troubadour  
câline est ton allure elle a surpris le rai

du soleil endormi par-dessus l'Acropole  
aime-t-on sagement? on finira très loin  
si bien loin qu'en retour on en perd la parole  
de rêves qu'on a faits et qu'on ne retient point

c'est donc dans ces moments où tout semble morose  
qu'il faut faire le point des questions que l'on pose  
pour un amour n'as-tu jamais versé de larmes?  
pour un autre que toi jamais jeté les armes?

à l'ombre de tes yeux je crois cerner, paisibles  
de charmants paysages la douceur du Brésil  
où l'aventure prime sur le soleil des îles  
ensorcèle le coeur d'un être perfectible

et laisse-toi aimer sans forme de procès  
ne t'épuise donc point en humeurs enfantines  
de ce coeur il n'y a plus qu'un jardin d'églantines  
fleuries sur les nues têtes des amants enlacés.

(1e 16 mars 1978)

VIENS LÀ

Viens là

n'hésite pas

emprunte-moi le pas

viens là

repose-toi

tranquille et sans émoi

§ § §

dans tes yeux verts je vois

ce qu'un autre avant moi

n'a su voir ni comprendre

tendres prairies vertes années

s'effilochent sans attendre

le vertige de mes amours surannées

§ § §

dans le vert de tes yeux  
je crois entendre  
le refrain si tendre  
qu'un certain soir  
pour me bercer  
chantait ma mère en un tercet:  
console-moi mon chou  
repose-toi mon tout  
tu grandiras qu'importe dans ce monde de fous

§ § §

dans le vert de tes yeux  
je veux attendre  
que renaisse pour moi  
pour me détendre  
l'espoir ensoleillé  
de nos deux coeurs  
qui chanteront toujours  
la vie en chœur  
en épanchements  
toujours sincères

car entre nous point d'émissaires  
pour cueillir de la vie les fruits divers  
pour notre avenir été comme hiver.

METHODE-ALAIN BUTOYI  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
LOS ANGELES

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 1979-80. En particulier Mesdames et Messieurs:

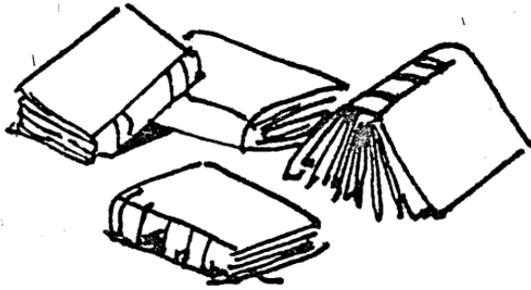
AMIS FONDATEURS

JOHN T. BOOKER  
RAYMOND COMEAU  
BARBARA M. CRAIG  
MATTIE CRUMRINE  
LEE GERSTENHABER  
J. THEODORE JOHNSON, JR.  
BETTINA KNAPP  
NORRIS J. LACY  
HANS et ROSEANN RUNTE  
RONALD W. TOBIN

AMIS BIENFAITEURS

JEAN-PIERRE BOON  
JOHN D. ERICKSON  
BRYANT C. FREEMAN  
MURLE MORDY  
MARTHA MUNDIS  
KENNETH WHITE  
JOHN WILLIAMS

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



## Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

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

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

U.S., \$7.95

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



*University of Guelph*

ISBN 0-88955-000-X