

T H E U N I V E R S I T Y

---

# CHIMERES

---



VOLUME XXV

NO. 1

FALL 1998

**A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE**

---

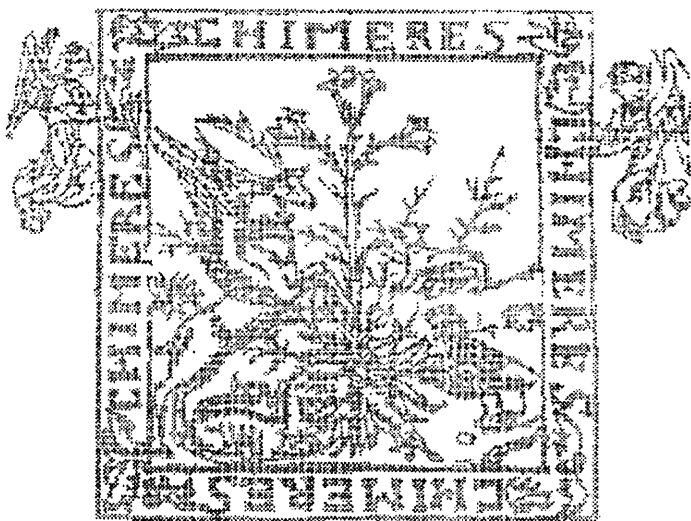
O F K A N S A S

# CHIMÈRES

---

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE

---



# CHIMERES VOLUME XXV NO. 1 - FALL 1998

---

Editor: Tina Isaac

Outgoing Editorial Staff:

Ingrid Horton

Florence Lenotte

Mirielle Machefert

Laurence Thomas

Allyson Zinder

Incoming Editorial Staff:

Malika Alaoui

Ingrid Horton

Gloria Malgarero

Stéphanie Richard

Daniela Teodorescu

Faculty Sponsor:

Professor Caroline Jewers

---

We extend our appreciation to the Faculty and Staff in the Department of French & Italian, the Graduate Student Organization Fund, and Ms. Pam LeRow from the College Word Processing Center at the University of Kansas for their generous assistance and support of this journal.



# C o n t e n t s

---

**Letter from the editor**

*Tina ISAAC* ..... I

**Carte blanche**

*Maureen GILLESPIE* ..... III

**Une femme voyageuse dans les flous artistiques symbolistes: "Devant le miroir," de Marie Kryszynska, trio pour vers, prose et vers libre métissé**

*Florence GOULESQUE* ..... 1

**Le Rire de *Candide*: Voltaire and Bergsonian Comedy**

*Annelie FITZGERALD* ..... 19

**Maurice Blanchot: Littérature et ruine de l'écriture**

*Thierry DURAND* ..... 35

**You can lead a Lady to water, but can you make her drink? Rings of Rhetoric in Jean Renart's *Le Lai de l'Ombre***

*Linda Marie ROUILLARD* ..... 59

**Book Reviews**

***Situating Sartre in Twentieth-Century Thought and Culture*. Edited by Jean-François Fourny and Charles D. Minahen.**

*Ingrid D. HORTON* ..... 71

***Silence in the Novels of Elie Wiesel*. By Simon P. Sibelman.**

*Annelie FITZGERALD* ..... 73

**F****rom the desk of the editor**

---

*Tina ISAAC*

---

**T**he Department of French & Italian at the University of Kansas is pleased to present our new issue of *Chimères*. This issue has been a collaborative one that bridges two separate groups of editorial members. The first team, composed of Ingrid Horton, Florence Lenotte, Mirielle Machefert, Laurence Thomas and Allyson Zinder, worked harmoniously as young professionals to select and edit the current articles. I thank them for their time, energy and generous sense of professionalism. The second team, whose members include Malika Alaoui, Ingrid Horton, Gloria Malgarero, Stéphanie Richard and Daniela Teodorescu, also contributed to the final editing of what I believe to be an excellent issue.

Our publication includes articles that cover various perspectives and topics in French Literature. These articles are original in thought and testify to the abundance of advancing critical talent in our profession. The first selection, written by Professor Florence Goulesque, deliberates on the works of Marie Krysinska, a relatively unknown figure in general French literary discussions. Professor Goulesque brings Krysinska's œuvre to life through a suggestive, critical style that echoes the fluidity of the poet's own composition. I am proud to announce that her completed study on Krysinska will be published by Honoré Champion in the near future. Following, Ms. Annelie Fitzgerald delivers a new and profound twist to Voltaire's celebrated and infamous tale, "Candide." As readers, we will never again laugh as heartily without remembering Ms. Fitzgerald's insightful comments on this amazing and popular short story. Professor Thierry Durand, in our third selection, furnished us with a stimulating examination of one of France's most enigmatic poets. His essay contains critical ideas that encourage us to reconsider the mysterious nature of the erudite writer, Maurice Blanchot. And finally, Professor Linda Rouillard's comparative essay on Jean Renart, with its catchy title, reminds us that literature from the Middle Ages continues to provide us with ancient lessons applicable to modern living. Thanks to all of our contributors for their fine examples of academic scholarship.

Most importantly, I am pleased to present to our readership a very unique *carte blanche* written by our department's newest faculty

member. Professor Maureen Gillespie comes to the University of Kansas with impressive credentials from New York University, Middlebury College and Rutgers University. She has distinguished herself by presenting original interpretations of French literature from the Medieval and Renaissance periods. Equally, as the Director of our department's French Language Program, she demonstrates the uncanny ability to energize and reconfigure the changing demands of the introductory and intermediate courses. Her practical approach, motivational skills and high expectations for excellence are not unnoticed by those who work with her. I extend a special appreciation to Professor Gillespie for her contribution to our publication.

# C arte blanche

Maureen GILLESPIE

I warmly thank the editorial staff of *Chimères* for giving me *carte blanche* to introduce this issue. I applaud their efforts as they produce their journal and support their engagement in professional endeavors. Before heading into the office this morning, I will do my best to compose my thoughts on our profession. As I have found during my first year as a tenure-track faculty member, words of wisdom are not likely to spring forth before my deadline. And, if muses were to visit me, they would probably lose patience and leave rather than wait in the long line that forms outside my office door.

I feel particularly *blanche* as I write at the very end of the academic year at the University of Kansas, tired not only from the rigorous pace of the semester but also from a recent job-search experience. Thinking about all that I need to do to keep (and on good days, to advance) in my position also drains the color out of my cheeks. So, have I entered a profession in which I am destined to be a pale, weary academic who would answer the innocuous “how are you” with a depleted “I’m so busy,” or an anguished “who wants to know?”

Perhaps I am also *blanche*, as in naive, thinking that, no, this will not happen to me, that I will bounce back renewed and restored for year two. I am optimistic because during summer vacation, now only days away, I will catch up on reading, research, and rest. I am also energized having just presented at the International Congress on Medieval Studies, where having seen so many of the people whose scholarship and collegiality have inspired me over the years, I am reminded of the reasons why I wanted to become a professor.

\*\*\*    \*\*\*    \*\*\*

Since I work with conversion narratives, I listen attentively to people telling stories of life-altering moments of epiphany, revelation, and discovery. I would bet that however busy we may be during the semester, when prompted, we could all recall when, where, and why we chose this path: our favorite professor, our most exciting reading experience, our first trip to France. But, remembrance of such things past is insufficient to move forward. The people in the profession whom I admire most keep

their passions present, develop new interests, and share their work with peers and students. Affinities, however idiosyncratic, need not isolate us from one another. There are only so many days that we can stay at home working in our bathrobe in front of the computer (I think back to my own dissertation days), before we want to, or have to, circulate our work, if for no other reason than to sharpen our arguments. We should look for novel perspectives, new audiences, and easier ways to communicate. We need feedback, both positive and negative, from peers, students, and the larger community in order to remain vibrant and productive.

The busier I become, the more I appreciate the time my mentors graciously afforded me over the years, especially during my job searches. Their involvement in my work continues to be invaluable. In a small way here, I hope to return the favor, by encouraging graduate students in French to define their intellectual and professional goals and to prepare for a very competitive job market. I suggest to them to find the people who will read and critique their CV and cover letter, who will help assemble teaching materials, and who will play the role of interviewer. I urge them to speak clearly and confidently about their work, and to retain a positive attitude during a long and difficult process. It is essential to filter out the negative voices, to transform complaints into innovative ideas, and to strive for excellence, not perfection.

From my limited experience, I have learned that a professorship is not something that just happens because it has been a life-long dream, because one is a genius, or because one gets lucky at the MLA. A career in the academy is neither a punctual event nor a solitary enterprise. Rather, it is a work in progress that requires respectful, supportive relationships. Interested, accessible colleagues make work pleasant and engaging. Such peers are even more helpful as the reality of salary review, grants, publications, and tenure comes into focus. I do not know why I underestimated the role of such evaluations and competitions. What has become obvious to me is that “professing” has everything to do with openly inviting comments and criticisms, and responding with interest and confidence. Before finding the winning combination of scholarship, teaching, and service necessary for tenure, one realizes that these three criteria are not discrete categories of performance, but rather a coherent, integrated approach to a successful, rewarding career.

This brings us back to the fact that everyone is always really busy; and that the truly happy few, besides being very hard-working, are also forward-looking. I truly respect their resilience as the university, its mission and its students, undergoes profound changes. As a medievalist, I defer to tradition: intellectual, spiritual, pedagogical, and even



institutional; and I appreciate the ideas and advice that have informed and inspired my professional work. Nevertheless, I recognize the absolute certainty of and necessity for innovation and expansion. I do not see the academy as a static, inviolate construct. In this age of technological advancement and economic prosperity, we are not the sole proprietors or arbitrators of knowledge. Borders between the university and the workplace are porous, and classroom walls are giving way to computer screens.

Many colleagues renounce these transformations as the “commercialization” of American higher education or the “consumer mentality” among students and administrators. They fear that the liberal arts will be swallowed up in a push for more profitable studies. Coming from a socio-economic milieu where we always talked about college degrees in terms of price tag (in fact, I only recently paid off my student loans!) and professional payoff, I have to admit that I do not consider the ideas of consumption, cost, and benefit as plagues visited upon the venerable study of French. Nor do I think it is beneath me, my colleagues, or my students to think of our work in such terms. Like it or not, higher education is a huge business; and on both sides of the desk, the players are very heavily invested. All parties should be able to frankly discuss their goals and expectations as well as the value and evaluation of their work.

While interviewing, these and related topics were on the table. I listened politely while faculty bemoaned the lack of students in French and/or the lack of achievement of the few students remaining in our field. I would like to think that one of the reasons I actually got a job is because I offered positive responses. We now have to find and retain students. In order to compete with other “foreign” language departments, we need to be aggressive and creative in our approaches and methods. We have to re-articulate the reasons why the study of French language, literature, and culture is an enriching venture in the 21<sup>st</sup> century.

And if students are ill-prepared for their chosen program of study, well, we have to bring them up to proficiency faster. We must teach our students with respect, while holding realistic goals and rigorous standards. It saddens me to hear faculty belittle students who struggle to catch up. I once heard a professor call a student *inculte*. Besides being mean, he missed the essential point: that it is our job *to cultivate* students. If students were to arrive at the university perfectly formed, what would we have left to do? Similarly, I often find the criticism of students too harsh and even disingenuous. It would do us good to re-read one of our own undergraduate, and even graduate, papers. Perhaps

some of us were always insightful, engaging, and motivated students. But, I suspect that upon honest reflection, most of us would admit to having been a shade darker than brilliant for much of our career. Since many of us still make the occasional mistake, search for the appropriate word, or rely on the work of others (explaining the proliferation of software, reference books, and journals) why should we be so surprised or offended when our students do the same?

I have no intention of building a career in an ivory tower where an elite merely ponders and pontificates on theories of equality, then complains about students who enter needing an education. I want to work in an environment where people of different ages, different economic backgrounds, different races, and different talents come together to pursue both individual advancement and a common good, and who will hopefully find my work as a scholar, teacher, and administrator relevant and important. I will support programming that makes higher education more affordable, accessible, and useful to more students.

\*\*\* \*\*

To end on a personal note, nothing is clearer to me than the importance of higher education in fulfilling personal ambitions and democratizing a society. Only one of my parents graduated high school; neither parent nor any of their siblings attended college. They, perhaps even more than the scores of excellent professors I have had in my years in the university, planted the idea that an education would change my life. They did not see a college degree, certainly not an advanced degree, as an entitlement or a dalliance. They supported me in my choice to pursue a career with a comparatively risky return. They could not have read much of what crosses my desk on any given day; they never saw the places I have traveled since studying French in earnest. But more than anyone else, they wanted me to arrive wherever my potential would be realized. Perhaps because they themselves had felt excluded from the academy and its trappings, they profoundly understood that knowledge was power, and that knowledge tempered with wisdom, wit, and patience was precious.

Generosity barely begins to describe people who can give what they do not have, and who can inspire others to achieve what they themselves will never realize. I remember this as I meet colleagues. We have been privileged with intelligence and opportunity. We mark the achievements of our lives with diplomas and publications. The least we can do is share our talent and good fortune. We must look for the glimmer of interest and potential in undergraduate and graduate students for each student has a story, each has goals, each is on a path of self-discovery. It is an honor

and a privilege for us to light their way. Our fatigue and frustration are passing; they cannot overshadow the profession.

## Une femme voyageuse dans les flous artistiques symbolistes: “Devant le miroir,” de Marie Krysinska, trio pour vers, prose et vers libre métissé

---

Florence GOULESQUE

**M**arie Krysinska, femme poète, musicienne, chansonnière et romancière de la période symboliste et décadente fin-de-siècle, quitta sa Pologne natale à l'âge de seize ans pour entrer au Conservatoire National de Musique à Paris. Mais son voyage ne s'arrêta pas là, et son inspiration fuga bien vite hors des murs de l'académie de musique classique, qu'elle quitta bientôt définitivement pour l'atmosphère émancipée et floue des cabarets littéraires et artistiques enfumés. Membre assidu des Hydropathes, puis la seule femme admise aux vendredis littéraires du Chat Noir à Montmartre, elle fut la première, dans les années 80, à publier des poèmes en vers libres dans *La Vie Moderne* et autres périodiques de l'époque. Auteur de romans aux titres scandaleux, *Folle de son corps* (1896 et 1907), et *La Force du désir* (1905), personnage fougueux et non conventionnel, on l'affubla de tous les noms: “la Sainte Jeanne-Baptistine de l'école verslibriste,” “la créatrice du vers libre,” “la bonne diablesse,” “la verseuse de Chopin” (car elle était pianiste et parfois serveuse au Chat Noir), “le chef du Symbolisme,” “la vaillante Polonaise,” “la Calliope du Chat Noir,” “la diva [adorée] du Chat Noir,” “la poémiste en prose,” “la Scythe,” “la slave,” “l'étrangère,” et bien d'autres encore. Krysinska s'amusait des chansons qu'elle inspira, telle celle de F. A. Cazals qui donnait l'ordre de:

Laissez passer cette cris' là  
 La crise à Krysinska  
 ... ce cri-là  
 C'est le cri d'Krysinska.

Mais comment cette femme audacieuse, sujette aux plaisanteries des groupes à majorité masculine qu'elle fréquentait, se voyait-elle elle-même? Dans le poème "Devant le miroir," (*Joies Errantes* 35) une femme se regarde, et s'interroge au long d'un voyage à l'intérieur d'elle-même, qui l'entraîne ensuite vers l'Idéal:

Cette grave entrevue  
 Est fertile en émois,  
 L'image, pourtant connue,  
 Surprend toujours; -- est-ce bien soi  
 Cette soudaine apparue?  
 Et les petites mines d'aller  
 Pour calmer l'inquiétude qui vient  
 De n'être pas -- il se peut -- aussi bien  
 Que l'on voudrait;  
 Mais, bientôt, une distribution de récompenses  
 Généreuses, commence.  
 Les cheveux? ah! les cheveux, parfait!  
 Surtout de profil; on dirait  
 De telle peinture d'artiste admiré;  
 Puis on retrouve à des détails menus,  
 Le souvenir du même visage des jours révolus  
 Des jours enfantins si vite -- en somme -- disparus.  
 Et l'on songe à cet autre miroir enchanté  
 Si impressionnant pour nos jeunes cœurs:  
 L'eau de l'étang que l'on croyait  
 Un morceau de ciel tombé  
 Où poussaient aussi des herbes et des fleurs.

Ce poème traduit la difficulté pour une femme, à la fin du dix-neuvième siècle, de se reconnaître dans l'image que lui renvoie le miroir, dans l'image de la féminité que la société française lui impose, et dans l'ambiguïté de sa position d'exilée et d'étrangère. Le miroir de l'immigrée a aussi trois faces, et elle erre dans le périmètre de ce triangle, ou joue un trio pour la voix de la Polonaise, celle de la Française, mais aussi la voix de quelqu'un d'autre entre les deux, de mal défini. Ce qui est mal défini fait peur, et, à l'époque, parallèlement à une vague de popularité en faveur d'un cosmopolitisme littéraire, sévissait aussi une méfiance vis-à-vis de l'étranger.

Ses origines étrangères ont sans doute aidé Krysinska à se débarrasser du rythme hallucinant de l'alexandrin, par exemple, qu'elle n'avait pas "dans l'oreille," contrairement à beaucoup de Français, et à créer des rythmes poétiques nouveaux. Mais nous pouvons remarquer que, dans son œuvre, presque toutes ses références culturelles sont françaises, et les traces de la culture polonaise ont été comme volontairement effacées. Pour tenter d'être acceptée plus ou moins par la culture française, il a fallu qu'elle négocie son identité, qu'elle abandonne son origine. Krysinska ne s'est pas associée aux nombreux immigrés polonais à Paris à la charnière du siècle, et n'a pas chanté le patriotisme envers la nation menacée, comme cela était typique des écrivains polonais immigrés, ou même chez une contemporaine comme Marie Nizet. Celle-ci, qui pourtant n'avait jamais vu la Roumanie de son père, voyagea dans l'histoire, l'espace slave, et son imagination, et se créa un passé et une identité allant au-delà des limites de sa propre existence spacio-temporelle. Mais Krysinska n'a pas écrit ce manque, l'absence du pays d'origine à proprement parler. L'héritage polonais surgit de l'inconscient avec la danse, les chansons, les rythmes musicaux et le goût du surnaturel, comme par l'effet de la mémoire involontaire de Proust avant la lettre, souvent par l'intermédiaire d'un parfum ou d'un air de musique. De même, Krysinska a cherché à exploiter les effets expressifs de la dissonance plutôt que de décrire explicitement ses sentiments par rapport à l'exil, et sa situation de marginale, dissonante par rapport à une culture dominante française. C'est donc une écriture mouvante qui reflète l'errance de l'exilée.

De même, dans "Devant le miroir," cette errance de l'exilée est perceptible dans la structure de ce poème, plutôt que dans ses thèmes. Il y a un balancement entre les verbes de mouvement, comme "aller," "venir," "commencer," "tomber," "pousser," etc . . . et les verbes ou expressions impersonnelles, comme "il se peut," "on dirait," etc . . . Cette alternance est symbolique de la difficulté de l'exilée de fixer son identité: elle est soit errante, en mouvement, comme le suggère aussi le titre du recueil d'où est tiré ce poème, *Joies errantes*, soit dépersonnalisée car sujette à la définition

des membres de la culture dominante, qui, motivés par leur peur de "l'autre," tentent d'anéantir sa spécificité. De cette instabilité de l'identité, naît une œuvre mouvante, hybride, caractérisée par un métissage de langues, le mot métissage étant pris ici sans connotations raciales, mais plutôt dans son sens étymologique de mélange de fibres différentes dans l'élaboration d'un tissu. Les fibres de ce poème sont tissées de telle manière que les motifs imprimés en deviennent des images réfléchies dans un miroir, qui est aussi bien sûr le thème du poème. La forme de ce poème en vers libres épouse le fond, puisque sa structure est caractérisée par des jeux de miroir et des relations triangulaires.

Dans la deuxième strophe, des triangles se répondent entre "aller," "vient" et "n'être pas," et dans la dernière strophe, entre "songe," "tombé" et "poussaient." Ces verbes indiquent un même mouvement contradictoire (aller et venir, tomber et pousser) qui déstabilise la réalité de l'être, puisqu'il n'existe plus ("n'être pas"), ou seulement en rêve ("songe"). Le triangle des trois verbes introduits par un "on" dépersonnalisant du sujet, "on voudrait," "on dirait" et "on croyait," fait miroir à celui des trois autres expressions impersonnelles séparées par des tirets "est-ce bien soi," "il se peut," et "en somme," qui suggèrent des interrogations ou des suppositions, et expriment le doute. Enfin, entre les mots "apparue" de la première strophe, et "retrouve" et "disparus" (et son écho au vers précédent, "révolus") de la quatrième strophe, se dessine un triangle qui lui-même est un reflet agrandi de celui de la première strophe entre les mots "entrevue," "connue," et "apparue." Ces deux triangles expriment les conditions du mystère, du mystère que l'on est pour soi-même et du mystère des choses autour de soi: on peut entrevoir ("entrevue") le mystère (mouvement conscient, qui dépend de la volonté du sujet), il peut apparaître ("apparue") (mouvement inconscient, qui ne dépend pas de la volonté du sujet), mais le connaître ou le retrouver ("connue," "retrouve") est une illusion, ou une impression fugitive.

Le monde de Krysinska est en mouvement, et les choses, de même que l'image physique de soi, ne sont qu'illusions, qui ne font qu'apparaître et disparaître. Comme le triangle a trois côtés, le miroir devant lequel s'interroge la femme poète exilée a trois faces: ce qu'elle désire être, l'image que les autres lui disent d'être, et ce qu'elle est vraiment, qui restera toujours un tant soit peu mystérieux. Le marginal, nomade, exilé, artiste, s'il ou elle est mystère, changeant et déroutant pour les autres, l'est aussi pour lui-même ou elle-même.

Mais c'est aussi son ambiguïté qui fait sa force, puisqu'en restant dans le flou, Krysinska a échappé à toute catégorisation, et s'est créée (de façon existentialiste avant la lettre) pionnière d'une nouvelle forme poétique

entre les vers et le poème en prose. Son indépendance et son originalité ont ennuyé bon nombre d'autres poètes et de critiques, férus de catégorisations et d'ordre. Mais Krysinska a toujours tenu bon dans sa revendication de fidélité à elle-même dans toutes ses facettes. Ainsi, dans la première strophe de "Devant le miroir," la rencontre avec l'image de soi-même dans le miroir est à la fois "grave" et "fertile en émois." Toutes les parties d'elle-même sont sommées dans cet instant à la fois de vanité et d'introspection: son esprit, avec la lucidité et la capacité de raisonnement, aussi bien que son cœur ou ses émotions, et bien sûr son corps puisque c'est cela qu'elle regarde dans le miroir. Cette revendication d'une intellectuelle sensuelle manifeste un premier niveau de métissage qui empêche une catégorisation stricte dans un domaine ou l'autre, l'esprit ou les sens. Les deux ne sont pas incompatibles, au contraire, dans la poésie de Krysinska, la danse du corps est indissociable de la liberté de l'esprit. Ce métissage des sens, des émotions et de l'intellect est subversif de l'image de la femme écrivain au dix-neuvième siècle, que l'on a souvent voulu catégoriser soit comme un bas-bleu sans sensualité ni sexualité, soit comme une oisive ne cherchant avec la poésie qu'à exprimer sa sensibilité dans l'amour, la nature et la maternité. Krysinska propose une troisième possibilité: un métissage entre l'esprit et le corps, la raison et le cœur.

Le mot "image" suggère non seulement l'image physique dans le miroir, mais aussi l'image poétique. L'intellect, les émotions et les sens participent à la rencontre avec soi-même ainsi qu'à la création poétique. Le premier vers présente le travail poétique comme très sérieux ("grave"), ce qui est confirmé par les écrits théoriques de Marie Krysinska. Il était important pour Krysinska de prouver que sa poésie était le résultat d'un travail théorique, afin de se défendre contre des accusations de facilité, critiques d'ailleurs dirigées contre tous les auteurs de vers libres de l'époque, telle celle d'André Barre, qui attribua l'aspect non fini des poèmes de Krysinska à la paresse "typiquement slave et féminine" (335). Krysinska a donc expliqué, dans les introductions à ses œuvres, les techniques de son travail qui ne se voulait pas du tout anarchique, mais répondait au contraire à des règles précises. Elle présenta ainsi certains de ses procédés:

Nos libertés consistent: à rimer ou à assonancer pour l'oreille seule (sans souci des singuliers et des pluriels) des vers qui se meuvent en des coupes alternantes, réservant, au contraire, l'effet d'une rime riche ou d'un alexandrin pour une chute de strophe qui se boucle ainsi comme une souple draperie sur un joyau d'or—



sans que l'effet en soit escompté par la monotonie du procédé. (*Intermèdes xxviii*)

Mais, s'il est produit d'un travail objectif, le poème en vers libres est aussi reflet d'une subjectivité, et "fertile en émois." L'écriture se nourrit d'elle-même et des émotions du poète qui laisse le flot de sa conscience s'exprimer. L'écriture a aussi un effet sur le poète en train d'écrire, puisqu'elle provoque en lui des "émois," mot qui appartient aussi au vocabulaire amoureux. Ces "émois" sont donc les signes qu'un rapport affectif ou passionné s'établit entre le poète et l'acte d'écrire, et que l'entreprise de l'écriture est aussi une aventure exaltante.

Mais ce départ est hésitant, car on ne sait pas vraiment qui l'on est et ce qui nous attend, et la première strophe de "Devant le miroir" se termine par un point d'interrogation angoissé. Les adjectifs "entrevue," "connue," et "apparue" se répondent, comme les étapes de cette découverte difficile de soi-même. On ne peut seulement qu'entrevoir son identité, elle ne peut seulement qu'apparaître soudainement et furtivement, tandis que l'on croit seulement la connaître, mais on ne la reconnaît pas, elle "surprend toujours." De même, selon l'esthétique et la philosophie des Symbolistes, on ne peut qu'entrevoir la vérité qui se cache derrière les choses matérielles que l'on croit connaître, mais dont l'aspect mystérieux "surprend toujours." Comme l'image de soi-même paraît étrange et inattendue, l'image poétique surgit dans l'esprit du poète à son insu, et elle doit aussi surprendre le lecteur. Ainsi, pour Krysinska:

Notre proposition d'art est celle-ci: atteindre au plus de Beauté expressive possible, par le moyen lyrique, subordonnant le cadre aux exigences *imprévues* de l'image, et rechercher assidûment la *surprise de style* comme dans la libre prose avec, de plus, le souci d'un rythme particulier qui doit déterminer le caractère poétique déjà établi par le *ton* ou pour mieux dire le *diapason ÉLEVÉ* du langage. (*Joies errantes vi*)

La surprise est telle qu'elle suspend la parole pendant quelques secondes, ou coupe le souffle, ce qui est exprimé par le tiret devant l'expression "—est-ce bien soi." Cet étonnement est en partie celui de l'étrangère qui est aussi étrangère à elle-même. Si l'ambiguïté de l'identité permet le renouvellement de soi, elle est aussi marquée par une division de la conscience: l'observatrice interroge l'observée avec une anxiété qui empêche la prise de parole à la première personne et l'image n'est plus

alors qu'une troisième personne ("est-ce bien soi" et non pas "est-ce bien moi"), qui s'éloigne encore plus du sujet quand elle est caractérisée comme "cette soudaine apparue," moins qu'une personne, une vision, peut-être une revenante. L'aspect vaporeux de cette vision soudaine évoque aussi le flou artistique, descendant direct de la peinture impressionniste, et utilisé en photographie pour adoucir ou embellir les traits d'un portrait.

De même, Krysinska a favorisé dans son œuvre des thèmes évocateurs de mondes flous, ce qui figure un refus de s'ancrer dans la réalité, et correspond à une volonté de ne pas fixer le texte, ni le moi. Elle a exprimé une prédilection pour les apparitions et disparitions de "Mirages," les portraits de femmes à contre-jour d'"Ombres féminines," fantômes de femmes errantes préfigurant la "présence d'absence" de Paul Valéry, les échos de "Guitares lointaines," les esquisses de "Sketch Book," les demi-teintes d'"Automnales," les lumières atténuées de "Clairs de soleil et clairs de lune," les moments incertains d'"Aurores" et de "Crépuscules," où les contours trop bien définis et trop blessants des choses s'estompent, et qui apportent le soulagement et la paix. Tous ces mondes flous sont des répondants poétiques de l'art impressionniste, et, le regard voilé dans le rêve ou la méditation, protégée par l'anonymat de l'ombre, la femme poète errante se cherche une âme, ou poursuit l'Idéal, quelque chose de constant en dehors du temps et de l'espace, et en dehors des normes de la société. Ce refus de se définir dans une réalité concrète correspond donc à l'ambition symboliste de découvrir et d'exprimer un autre monde au-delà des apparences matérielles, mais aussi signifie le désir de ne pas limiter le moi, et d'échapper ainsi aux contraintes de rôles préfabriqués imposés à la femme en particulier.

Parallèlement à cette volonté de rester dans le vague, Krysinska n'a utilisé le "je" que dans quelques poèmes isolés parmi les deux cent poèmes de ses trois recueils. Ses romans et ses nouvelles ne sont pas écrits non plus à la première personne. Krysinska a une prédilection pour le "nous" et le "on," et pour raconter les autres, à travers lesquels elle se révèle sans doute, mais aussi derrière lesquels elle se cache. L'hésitation à utiliser le "je" peut illustrer la difficulté pour la femme de ce qu'Hélène Cixous a appelé "la venue à l'écriture," le long et pénible chemin de l'image/objet désirant devenir sujet écrivant une expérience authentique. En effet, comme le montre la deuxième strophe de "Devant le miroir," si la reconnaissance de l'image de soi-même pose problème, c'est parce qu'elle est définie par les autres. Une tentative est faite ici pour adhérer à l'image de la féminité imposée à la femme par les codes socio-culturels de l'époque, une image de superficialité, de vanité et de puérité représentée par "les petites mines." Il y a une tension entre ce que l'on voudrait être et ce que les autres

voudraient que l'on soit. On semble adhérer tant soit peu à l'image conventionnelle de la femme, afin de combattre le risque de non existence qui menace, comme l'exprime le vers, "l'inquiétude / de n'être pas—il se peut." Ce risque est réel: le tiret et l'expression "il se peut" isolent et mettent en relief le "n'être pas," l'anéantissement de l'être, possible si l'image n'est pas bonne ou conforme, et que l'on ne sait pas quoi mettre à la place. Il semble qu'il n'y ait donc que deux possibilités pour la femme: la conformité aux modèles féminins dominants, ou la non existence. La première possibilité, faire des mines et être "aussi bien qu'on voudrait," n'étant d'ailleurs pas plus avenante que la deuxième, puisqu'une partie de soi-même est aliénée, le "soi" de la première strophe étant devenu un "on" plus anonyme, qui est à la fois une représentation de son identité encore plus éloignée de soi-même, et plus proche de la masse des autres.

Mais, entre ces deux possibilités, tout autant insatisfaisantes l'une que l'autre, Krysinska en offre une troisième: c'est celle de l'ambiguïté, une fois encore, rester dans le flou. En effet, l'expression "on voudrait" peut signifier "ce que les autres voudraient," mais aussi ce que "je voudrais." Ce n'est pas clair, et c'est en se cachant dans l'ombre, ou dans les doubles sens, que le poète se crée inattaquable, et c'est en donnant la parole aux autres—apparemment—qu'elle se met en position de force. Cette troisième possibilité, l'ambiguïté, est évocateur du troisième côté du triangle, et déconstructif des oppositions binaires. Krysinska ruse et joue avec l'image traditionnelle de la féminité, en la ridiculisant, par exemple avec l'expression saugrenue "les petites mines," afin de mieux la subvertir. Elle revêt elle-même le masque d'une féminité superficielle, pour s'accorder le droit, sous le masque, d'être différente et mystérieuse.

De même, c'est en jouant avec le langage même, qu'elle le transforme. En ce qui concerne l'écriture, on remarque aussi le même schéma triangulaire que pour la féminité: d'abord un balancement entre deux pôles, l'apparente conformité—aux formes poétiques traditionnelles—et le risque de non existence—la marginalisation du poème—, puis la résolution de ce dilemme par une ambiguïté prosodique subversive. En effet, le risque est d'abord réel pour le poème d'être considéré comme mauvais, et d'être rejeté s'il n'adhère pas aux normes littéraires de son temps, angoisse de l'artiste d'avant-garde, voulant à la fois être différente et acceptée. La forme même du poème suggère cette tension. Il y a d'une part le désir de se créer soi-même, unique et libre, représenté par le travail du vers libre, avec des vers de longueurs différentes et aux rythmes variés, ainsi qu'une organisation en strophes inégales et une typographie dansante. Et, d'autre part, il y a la nécessité de se conformer à une image traditionnelle, suggérée par les rimes, inhabituelles dans la poésie de Krysinska, avec une

abondance ici de voyelles claires, ou aigües, elles-mêmes évocatrices de cette tension, de ce cri intérieur. Les “petites mines” pourraient alors représenter les rimes ou autres procédés poétiques conventionnels auxquels le poète pourrait se rattacher pour essayer d’être “aussi bien qu’on voudrait,” le “on” pouvant ici représenter les académiciens déterminant le canon littéraire, ou bien seulement le public français non habitué à la forme en vers libres de l’étrangère Krysinska. L’homophonie entre “mines” et “rimes” suggère cette analogie, mais aussi ce que Krysinska elle-même pensait des rimeurs:

Aussi, voit-on une avalanche de médiocres auteurs en vers s’embarrassant dans des superfluités que motive le métrage obligatoire, sombrant dans le galimatias—grâce à des difficultés mal vaincues—parlant petit nègre, réduits à cette extrémité par la tyrannie de la rime, la suzeraineté de la césure, et les intransigeances de la consonne d’appui. (*Intermèdes* xxii)

Cependant, les rimes de “Devant le miroir” ne suivent pas les lois classiques, puisqu’elles peuvent se schématiser ainsi: a b a b a / c d d c / e e c c / c a a a / c f c c f. Entre la conformité des rimes, et leur absence, Krysinska offre donc une troisième possibilité, des rimes fantaisistes, des rimes qui n’en sont pas, un genre poétique nouveau et trouble. Krysinska, “qui fait dans les coins des duos de chahut [avec Mallet de Bassilau aux Hydropathes]” (cité dans Michaud 229), voyage dans le paradoxe, elle subvertit tout ce qu’elle touche avec un air de se conformer. C’est le mouvement qui l’encourage à prendre des libertés. Ici, les verbes “aller,” “venir” et “n’être pas” suggèrent la situation triangulaire de l’immigrante, qui va, qui vient, qui peut se perdre dans ce va-et-vient, mais qui reste insaisissable. Elle est nomade, errante, et a du mal à se fixer quelque part, sinon physiquement, du moins dans sa représentation d’elle-même, si bien qu’elle a parfois le sentiment de “n’être pas,” mais elle ne dit pas “je ne suis pas.” Elle “est,” mais ailleurs, dans un espace indéfini.

De cette “présence d’absence” (Paul Valéry) vient, dans les troisième et quatrième strophes du poème, “une distribution de récompenses généreuses,” qui comporte aussi un risque: la perte de l’intégrité de la personne. D’une division en deux, observatrice/observée, identité/image, sujet/objet, conformité/non existence, le moi a découvert une troisième possibilité, l’ambiguïté, qui conduit à l’éclatement en mille morceaux, dont, par exemple, les cheveux, qui sont eux-mêmes un groupe de milliers d’éléments distincts. Mais les cheveux sont surtout parfaits vus de profil

(“Surtout de profil”), ce qui est en quelque sorte la position de l’immigré. Le marginal est à l’extérieur de la société et regarde donc les choses de côté, et non en face, ni de l’intérieur. Sa voix en apparaît dissonante. Les rythmes dissonants de ce poème, une impression de cahin-caha, expriment aussi cette dislocation. Le langage lui-même s’en trouve désarticulé et cette désagrégation apparaît par un métissage de tons: le langage poétique devient langage parlé et ironique (“Les cheveux? ah! les cheveux, parfait!”). A nouveau, c’est dans les jeux de langage que Krysinska offre une possibilité d’être fidèle à elle-même et à ses dissonances. Krysinska a beaucoup insisté dans ses écrits théoriques sur ce désir de dissonance, qu’elle élève en principe esthétique, comme l’ensemble des “diversions et brisements de la rythmique, en vue de l’effet précieux d’inattendu et de rupture de monotonie” (*Intermèdes* xvii). Attentive à la musique changeante de son âme et fidèle à tous ses désordres, elle “a peint, non la chose, mais l’effet qu’elle produit,” selon la formule de Mallarmé (cité dans Godfrey 720), et selon le désir des peintres impressionnistes de créer une sensation.

Ces “récompenses généreuses” peuvent aussi représenter les joies rencontrées lors du processus de création artistique, à la fois source de plaisir et de souffrance, libération et travail, ce qui renvoie à “émois” et “grave” de la première strophe. Le poète souffre de cette dislocation, tout en la sachant nécessaire, tout comme Paul Valéry montrera dans “La Jeune Parque” la division de la conscience en train de créer. Cette dislocation est peut-être aussi une condition pour mieux se retrouver. Alors on recherche un état antérieur à cette dislocation, et il faut remonter au commencement de la vie (“commence”), à la naissance, ou au début de l’enfance, où l’on espère trouver un être unifié.

Ce voyage vers l’enfance prend du temps, de même que la réflexion sur soi-même et l’écriture ne suivent pas des chemins uniformes dans le temps. Il y a parfois des hésitations, signifiées par exemple par la coupure de la phrase “on dirait / De telle peinture d’artiste admiré” entre les troisième et quatrième strophes du poème. Le blanc sur la page est important, car il suggère une interrogation, la difficulté de se comprendre, ou celle d’écrire. Dans la quatrième strophe, l’image changeante s’est transformée en “peinture,” un portrait figé peint par quelqu’un d’autre, “un artiste admiré,” c’est-à-dire, un homme (“admiré” est masculin), et un artiste reconnu par le canon, puisqu’il est admiré. C’est donc la culture dominante masculine qui tente de peindre l’image de la culture marginale féminine. La femme ne bouge plus dans le portrait, elle est comme l’autre la voit, un bel objet. Cependant, une fois l’image immobilisée, on peut y observer les “menus

détails” qui sont les traits de l’enfance, tout comme une forme poétique fixe traditionnelle peut être découpée et manipulée, et l’attention portée aux “menus détails,” c’est à dire aux mots eux-mêmes. Que veulent vraiment dire les mots et comment peut-on manipuler le langage pour le faire sien? Ces questions sont celles que se sont posées les verslibristes et Marie Krynska.

A nouveau, Krynska ruse, elle utilise cet immobilisme et cette dislocation mêmes, imposées de l’extérieur, pour s’en libérer. En effet, à partir de la stabilité et de la fragmentation, on peut se connaître, observer, dans les “détails menus,” ses différents “moi” comme le fait le narrateur de Proust dans *A la Recherche du temps perdu*, et créer du nouveau. Ces signes aperçus dans les morceaux de l’image brisée peuvent aussi prendre force par un effet de multiplication, les variations à l’infini d’une personnalité multiple, riche, insaisissable, comme dans le kaléidoscope du “Cœur innombrable” d’Anna de Noailles (1876-1933). L’image, immobilisée pour un instant dans le portrait fait par un “autre,” est certes disloquée, mais cette division finit par produire une transformation. En effet, dans ce miroir désormais brisé, comme le poème est brisé en strophes inégales et en rythmes variés, ce n’est pas le moi présent que l’on découvre dans chaque parcelle isolée, dans les “détails menus” de son visage, mais le moi des “jours enfantins.” L’enfance est le pays d’origine, ce qui a formé le poète, car, comme l’a exprimé Lucie Delarue-Mardrus (1880-1945): “Ah! je ne guérirai jamais de mon pays! / Et qui donc a jamais guéri de son enfance?” (“L’Odeur de mon pays”). Mais ce moi des “jours enfantins” est ici très fugitif, et, aussitôt qu’il apparaît, il disparaît (“révolus,” “disparus”). Rien n’est stable, et le retour à l’enfance n’est qu’une étape nécessaire vers une transformation ultérieure. Une liberté absolue réclame un détachement de tout, même, et peut-être surtout de l’enfance, aussi rassurant que puisse être cet espace. Le désir de rester insaisissable est reflété dans un texte où rien n’est définitif. Les choses auxquelles nous tenons le plus sont les choses qui passent, et elles prennent leur force de leur évanescence même.

Car, encore une fois, c’est cette ambiguïté, ce mystère, cette image/mirage qui permet de créer quelque chose de tout à fait original. Richard Stamelman commente le poème en prose “L’Etranger” de Baudelaire, en affirmant que l’étranger se libère parce qu’il est l’autre et détaché de tout (118-9). Pour le bourgeois qui interroge “l’énigmatique étranger” bohème, ce dernier n’a rien, il vit dans un monde de manque, sans forme et sans frontières. Il est libre, insaisissable, et il ne peut être fait objet. La seule chose qu’il possède c’est une langue bien à lui, un langage poétique réfléchissant lui-même l’insaisissable: “les merveilleux nuages.” A l’exil

par rapport à une forme de vie conventionnelle, répond donc une libération de l'expression poétique. Ainsi Krysinska, avec le vers libre, les rythmes irréguliers, la dissonance, l'assymétrie, les images surprenantes et le déséquilibre de la syntaxe, s'est créée sa propre langue, libérée des formes traditionnelles, et insaisissable. La marginale risque l'oubli, certes, mais elle est aussi libre d'innover totalement.

Krysinska représente une quadruple marginalisation et altérité: celles de la femme, objet privé de langue, et séparée de son corps, celles de l'étrangère, dépourvue de stabilité, celles du poète ou de l'écrivain, qui s'isolent pour créer, et celles du poète symboliste ou décadent plus ou moins anarchique et bohème, exilé du monde positiviste. A cela on peut ajouter que Krysinska elle-même refusa d'appartenir à aucun mouvement, même s'il était d'avant-garde, et que certains poètes symbolistes et décadents la rejetèrent quand ils refusèrent de reconnaître son rôle actif parmi les efforts innovateurs de la forme poétique libre, et quand ils critiquèrent son abus de clarté dans sa poésie.

Elle ne put non plus s'associer aux autres femmes poètes de la fin du dix-neuvième siècle ou du début du vingtième siècle, parmi lesquelles Anna de Noailles, Hélène Vacaresco, Marguerite Burnat-Provins, Marie Nizet, etc . . . , étaient aussi d'origine étrangère. L'errance de ces dernières a contribué à la libération de l'expression poétique de leur sexualité avec, d'une part, le lesbianisme chez Renée Vivien et Nathalie Clifford-Barney, et d'autre part, le voyeurisme et le chant de la beauté du corps masculin chez Marie Nizet et Marguerite Burnat-Provins; d'autres, comme Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus, Hélène Vacaresco, et Gérard d'Houville, ont chanté le refuge dans la nature, l'enfance et l'exotisme, qui sont tous trois territoires sauvages hors de la société conventionnelle. Mais, de toutes ces amazones éprises de liberté, venant d'ailleurs et partant à la conquête de l'inconnu, il n'y a que Marie Krysinska qui ait su vraiment innover dans la forme poétique. Krysinska, pourtant fille d'un avocat de Varsovie, opta pour la vie de bohème, tandis que les autres étaient voyageuses *et* femmes du monde, et elles n'ont pas cherché le "dérèglement" de la forme, pour extrapoler sur l'expression de Rimbaud. L'attachement à des formes classiques dans la poésie féminine du début du siècle a donc aussi été un effet du conditionnement social, ces femmes adaptant leur imagination à une structure bien définie. Elles ressentaient le désir de se lancer dans l'infini tout en restant attachées par un fil à la tradition, un désir de révolution tempéré par une volonté d'ordre dans le monde, dictée par une adhésion à l'image conventionnelle de la femme du monde.

Marie Krysinska, elle, errait dans les cabarets littéraires et artistiques parisiens à dominance masculine, à la même époque où Isabelle Eberhardt, une autre femme écrivain marginale et non conventionnelle, abandonnait la civilisation occidentale pour errer dans le désert saharien, et toutes deux se sont libérées de traditions littéraires. Au nomadisme, non seulement géographique, mais aussi social, est donc attaché un langage au pouvoir subversif de la société bourgeoise sédentaire. L'écriture cherchant à déstabiliser le territoire stable de la société conventionnelle, devient elle-même territoire instable car elle reproduit l'errance, chez Eberhardt avec des personnages vagabonds, libérés de toutes possessions, et chez Krysinska avec les danses, rondes et chansons. Les rondes de Krysinska représentent le mouvement perpétuel, et donc le lieu de l'écriture, que l'on espérait stable, est aussitôt déstabilisé. Les chansons représentent un genre hybride, et donc l'espace de l'écriture, que l'on espérait uni, est aussitôt désuni. Ce mouvement continu est aussi celui de la fugue en musique, dont le thème et ses variantes s'échappent et se poursuivent les uns les autres. Entre vers et prose, Marie Krysinska fuguait sans cesse, et était, selon l'expression de Marguerite Duras, "totalement révolutionnaire" ou "totalement d'avant-garde" (61).

Car c'est aussi en larguant les amarres que peut naître le "nouveau," selon l'expression de Baudelaire ("Le Voyage"), et que l'on peut s'envoler vers l'Idéal, que la dernière strophe de "Devant le miroir" semble suggérer. La rencontre fugitive avec le passé permet une autre transformation, un saut dans une autre dimension, qui est celle des rêves, avec le verbe "songe," à double sens, celle de l'imagination, manifeste dans le monde de l'enfance, celle du mystère des choses cachées qu'essayaient de suggérer les Symbolistes. Cette réalité cachée est aussi une forme d'exil du poète symboliste par rapport à la réalité ordinaire, et ces efforts pour créer un langage qui évoquerait l'envers des choses, selon Mallarmé, "le sens mystérieux des aspects de l'existence" (*La Vogue*, n. pag.), conduiront au surréalisme tentant de traduire les images provenant du subconscient.

"Cet autre miroir" est "enchanté" comme cette autre réalité est magique. Le poète arrive donc à passer de l'autre côté du miroir, et par la magie de la poésie, le "on" se transforme en "nous" de "nos jeunes cœurs," auquel le lecteur est convié à s'associer pour une expérience spirituelle universelle. C'est finalement le rêve ("songe") ou l'imagination (l'enfance de "nos jeunes cœurs"), la méditation, l'expérience spirituelle ou la rencontre avec l'Idéal ("ciel"), qui rendent les choses fertiles, qui font pousser des "herbes et des fleurs" là où elles ne pourraient pas survivre normalement, dans l'eau de l'étang, ou dans le ciel. Cette image de fertilité magique demande



la suspension provisoire de l'incrédulité du lecteur, et renvoie à la fertilité espérée au début du poème, au commencement de l'aventure de l'écriture. De même, le lecteur, lorsqu'il lit un poème, pénètre dans un monde magique. Pour Krysinska, fixer son identité paraissait problématique, et c'est dans l'Idéal qu'elle s'échappait pour, peut-être, mieux se retrouver, fidèle à qui elle était, c'est-à-dire changeante, indéfinie et libre, la constance dans l'inconstance, baroque.

Il y a cependant un risque à pénétrer dans cette autre réalité, c'est celui de l'attrance de "l'eau de l'étang" pour l'enfant qui peut s'y noyer, symbole de la fascination de la mort. Le miroir derrière lequel on passe pour accéder à une autre réalité est symbole du passage de la vie à la mort. Le moi doit mourir pour que l'âme se libère. Le corps a disparu, l'image de soi, disloquée ou dépersonnalisée, a disparu, l'enfance a disparu. Le moi est pulvérisé dans l'expérience méditative, tout comme il est dissolu dans l'orgasme. Pour Krysinska, c'est en se fondant avec les choses, mais aussi en se perdant en elles, que le poète peut faire l'expérience de l'unité retrouvée, que l'Idéal d'harmonie peut être entrevu, ne serait-ce que le temps d'une "illumination," encore selon Rimbaud, ou d'une impression. Cet Idéal est figuré par l'union du ciel et de la terre des deux derniers vers ("Un morceau de ciel tombé / Où poussaient aussi des herbes et des fleurs"), du monde spirituel et du monde matériel, du monde des rêves et du monde tangible, du temple des arts, situé dans le "ciel," et de notions plus prosaïques comme des "herbes et des fleurs," dans un mouvement réciproque de l'un vers l'autre ("tomber" et "pousser"), mouvement qui crée paradoxalement l'équilibre entre deux mondes opposés, l'un étant le miroir de l'autre, œuvre d'un subtil métissage.

Mais, comme tout est mouvement, cet Idéal est aussi fugitif qu'une impression, et les trois derniers vers du poème font penser à une peinture impressionniste, sentiment renforcé par le mot "impressionnant," tandis que le miroir tremblant de l'eau de l'étang rappelle le flou artistique. Le tableau impressionniste produit le même effet sur les sens: la vue des images est floue, non limitée au contour des choses, les impressions se mélangent pour éveiller des sensations et hallucinations diverses. Le sujet est anihilé, ou s'endort, au profit des visions et des choses rêvées. Il semblerait donc qu'une vision "impressionniste" du monde, dans laquelle les couleurs se fondent et les différences ne sont pas aussi définies qu'on le croyait, réclame la disparition de l'individu, ou du moins de l'individualisme. Un monde où il n'y a pas de vérité absolue, où le mystère qui entoure les choses et les personnes leur donne justement leur valeur, où les sensations et les arts se mêlent, où la vision globale est encouragée plutôt que le profit individuel, où l'inconnu ne fait plus peur, est un monde

fondé sur l'acceptance de l'autre et la fraternité entre les peuples. Dans un monde "impressionniste," ou de vision globale, les distinctions et hiérarchies entre blanc et noir ne sont plus aussi définitives et tenues pour vraies. Le métissage culturel représente donc l'espoir d'éliminer le racisme.

Une vision impressionniste pourrait être celle issue de la position ambiguë de l'immigrant, entre deux cultures. De ces zones "déterritorialisées," selon la formule de Gilles Deleuze et Félix Guattari, de ces "contact zones" de Mary Louise Pratt, ou encore de ces "border zones" de Renato Rosaldo, naissent des œuvres aux caractéristiques de métissages. Ces métissages sont subversifs à la fois du langage dominant de la culture d'accueil et du langage d'origine, comme l'a montré Samia Mehrez dans son étude de l'écrivain *Beur* (25-42): la deuxième génération d'immigrants nord-africains en France parle le verlan, où les syllabes des mots français sont inversées (comme "beur" pour "arabe"), et ce nouveau langage les distingue à la fois de leurs parents et des Français. De même, le nouveau langage de Krysinska est caractérisé par une nouvelle forme, entre vers et prose, un vers libre métissé—encore une fois, le troisième côté du triangle—, qui ne peut être catégorisé, et qui est à la fois un refus du polonais des parents (puisque'elle utilise le français), et une subversion de la forme littéraire française classique. Krysinska a revendiqué à la fois la différence et l'acceptation, position de l'immigrant, au regard à la fois extérieur et intérieur. Dans son œuvre, l'ambiguïté entre vers et prose est accompagnée d'un métissage entre l'oralité et l'écriture, d'un mélange de tons, et d'un tissage entre la langue parlée et la langue poétique, comme nous l'avons vu dans "Devant le miroir," et qui aboutissent à la chanson de cabaret, genre hybride dont l'importance subversive et la popularité dans la culture française sont considérables.

Ces métissages de langues encouragent un dialogue où les différences sont mieux acceptées, ce qui est une résistance aux nationalisme, totalitarisme, et racisme. De plus, ils sont une réflexion de la quête du chant original, de l'espoir d'une renaissance de l'homme entier, morcelé entre corps et esprit, comme l'a montré Jacques Derrida, depuis Platon et ensuite Descartes. Le Symbolisme cherchait à faire une littérature synthétique: la poésie unirait tous les arts, la peinture (qui correspond au niveau graphique, visuel, ou sensuel), la musique (qui s'adresse directement aux émotions), et les mots (qui véhiculent des idées). En présentant la vie totale d'une âme, les Symbolistes cherchaient à retrouver l'harmonie du corps, des émotions et de la pensée. C'est dans ce contexte d'harmonie triangulaire, que la patrie recherchée est l'Idéal, une réalité spirituelle exempte de divisions entre les êtres, mais aussi à l'intérieur de l'être. C'est donc l'exil, ou le déracinement, qui non seulement promeut l'espoir d'une

fraternité entre les peuples par le métissage des langues dans les poches de culture déterritorialisées, mais aussi qui entraîne vers un sentiment d'unité retrouvée au sein de l'être lui-même.

Flottant entre deux cultures, ou deux réalités, Marie Krysinska se permet de naviguer et de se renouveler sans cesse dans l'écriture, loin d'un carcan d'une définition trop rigide d'elle-même. Elle a recherché cette unité entre le corps, les émotions et l'intellect, et elle a participé symboliquement à l'unité entre les peuples par ses métissages de langues. Pour accéder à cette double unité, le moi doit disparaître, ou l'image du moi, ce qui vient peut-être plus naturellement à l'immigrée, puisque son image est déjà déstabilisée par l'exil. En poésie, l'image est floue, puis elle disparaît pour devenir symbole. L'ultime patrie, pour Krysinska comme pour les Symbolistes, ce fut donc l'Idéal, lieu doublement unificateur, où les notions de temps et d'espace, de stabilité, de définition et de moi n'ont plus cours, et qui est aussi symbole de liberté.

**University of New Mexico**

## Works Cited

- Barre, André. *Le Symbolisme*. New York: Burt Franklin, 1911.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Pour une littérature mineure*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Duras, Marguerite, and Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- Godfrey, Sima. "Haute couture, haute culture." *De la littérature française*. Ed. Denis Hollier, et al. Paris: Bordas, 1993. 715-23.
- Krysinska, Marie. *Intermèdes*. Paris: Messein, 1904.
- Krysinska, Marie. *Joies Errantes*. Paris: Lemerre, 1894.
- Mallarmé, Stéphane. No title. *La Vogue* 18 Apr. 1886.
- Mehrez, Samia. "Azouz Begag: Un di Zafas di Bidoufile (Azouz Begag: un des enfants du bidonville), or the *Beur* Writer: A Question of Territory." *Yale French Studies* 82 (1993): 25-42.
- Michaud, Guy. *Le Message poétique du Symbolisme*. Paris: n.p., 1947.
- Noailles, Anna de. *Le Cœur innombrable*. Paris: Calman-Lévy, 1901.
- Pratt, Mary Louise. "Criticism in the Contact Zone." *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Ed. M. Bell, Albert H. Le May, and Leonard Orr. South Bend: University of Notre Dame Press, 1993.
- Rosaldo, Renato. "Ideology, Place, and People Without Culture." *Cultural Anthropology* 3 (1988): 77-87.
- Stamelman, Richard. "The Strangeness of the Other and the Otherness of the Stranger." *Yale French Studies* 82 (1993): 118-9.



## Le Rire de *Candide*: Voltaire and Bergsonian Comedy

---

Annelie FITZGERALD

Storytelling and laughter are intimately associated in Voltaire's mind, as is suggested by the comedy which pervades *Candide*, and as rendered explicit in the emblematic relationship between Baron Thunder-ten-tronck and his domestic staff: "Ils l'appelaient tous Monseigneur, et ils riaient quand il faisait des contes" (119).<sup>1</sup> Indeed, it is generally acknowledged that *Candide* is a comic masterpiece.<sup>2</sup> Nevertheless, or perhaps consequently, a comprehensive inventory and analysis of the myriad comic techniques employed by Voltaire in his most famous *conte philosophique* is an undertaking doomed to inadequacy (and one which would doubtless hardly constitute interesting reading). In any case, it certainly lies beyond the scope of this study in which I merely hope to show that Henri Bergson's theory of comedy can be applied in a relevant way to an analysis of comedy in *Candide*. I attempt to do so in full awareness of the potentially comic result, in Bergson's own terms, of imposing what are inevitably restrictive interpretations on the plenitude of a 'living' literary text, just as *Candide* warns us against applying systematic theories to the infinite diversity of human experience.<sup>3</sup> I hope, however, that any insights my analysis might provide will outweigh its unavoidable shortcomings.

Jean Sareil is right to assert that "*Candide* est d'abord une joyeuse et furieuse satire" (ESC 41). Indeed, Voltaire's attacks on all manner of social

injustices from within his fiction lead Sareil to conclude that “jamais il n’y eut de rire si engagé que celui de Voltaire” (*ESC* 100). Voltaire’s satirical humour functions as a social corrective and aims to eliminate the automatic, unquestioning acceptance of the status quo by pointing out its failings and absurdities. The success of the satirist’s project thus depends to a great extent on the reader’s knowledge of the historical and social context in which the text was composed. The many satirical targets in *Candide* were therefore made abundantly clear by Voltaire for his contemporary reading public and have subsequently been examined in detail by a vast number of critics.<sup>4</sup>

The focus of this study is therefore not satire *per se*, which I feel imposes a limitation on the comic genius of Voltaire and on the social and philosophical ramifications of *Candide*. Underlying the satire of Voltaire’s *conte* is a comic principle which I believe approximates very much to Henri Bergson’s theory of comedy and manifests the ethos of *Candide* in a manner which transcends both the socio-historical context in which the text was composed and the specific targets of his criticism. It expresses Voltaire’s deeply humanistic outlook and his abiding concern with what is inimical to the human attainment of happiness.

In *Le Rire*, his well-known essay on the meaning of comedy, Bergson famously asserts that the comic results from an impression of “raideur de mécanique” (8) or, put more precisely, from a perception of “du mécanique plaqué sur du vivant” (29).<sup>5</sup> In Bergson’s view, laughter “châtie les mœurs” (13); it aims to correct certain behaviour regarded as inadmissible by society and to eliminate antisocial eccentricities. Above all, comedy thus expresses “une certaine inadaptation particulière de la personne à la société” (101), and laughter surfaces wherever we apprehend the rigid behaviour which is the sign of an individual’s lack of alertness and of his slipping into automatism. This fundamental opposition is further defined by Bergson later on in his seminal study:

Le raide, le tout fait, le mécanique par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant, la distraction par opposition à l’attention, enfin l’automatisme par opposition à l’activité libre, voilà, en somme, ce que le rire souligne et voudrait corriger. (99-100)

This conception of comedy seems to coincide with an essential aspect of Voltaire’s thought and determines the targets of much of his satire in *Candide*.

A supreme example of this essentially non-satirical comedy can be seen in *Candide's* protests to Cacambo following their violent arrival in Paraguay. Our hero is insisting that he is unable to eat due to his spiritual torment:

Comment veux-tu, disait *Candide*, que je mange du jambon, quand j'ai tué le fils de monsieur le baron, et que je me vois condamné à ne revoir la belle *Cunégonde* de ma vie? à quoi me servira de prolonger mes misérables jours, puisque je dois les traîner loin d'elle dans le remords et le désespoir? et que dira le journal de *Trévoux*?

En parlant ainsi il ne laissa point de manger. (176)

It is true that there is more than one satirical element in this small excerpt; namely the parody of a sentimental discourse and the reference to the Jesuit *Journal de Trévoux*. In addition, Voltaire employs the standard comic technique of the debasement of that which is elevated. The rhythm of the passage with the contradiction of its flowing hyperbolic clauses by the abrupt initial period of the succeeding paragraph also contributes to its comic effect. Underlying these details however is the fundamental Bergsonian opposition between the *mécanique* and the *vivant*. Bergson observes, "est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause" (39). Since they frequently escape the control of the individual, bodily functions are intrinsically comic. In this instance, *Candide* is encumbered by the very materiality of his body. Indeed, Bergson makes a particularly apt comment regarding the axiomatic opposition between body and intelligence: "D'un côté la personnalité morale avec son énergie intelligemment variée, de l'autre le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine" (38). *Candide's* plaintive yet prolix utterance is contradicted by the automatism of his physical gestures. His intellect is effectively overridden by the automatism of his body, and despite his intellectual despair at what has befallen him, his body resolutely manifests an instinctive desire to continue to live.<sup>6</sup> This opposition between the 'living' and the automatic is reinforced by the stylistic contrast between *Candide's* expansive outpouring and its debunking by the narrator at the start of the following paragraph. *Candide's* evocation of the *Journal de Trévoux* is also evidence of this opposition since it suggests an automatic recourse to authority—in this case, bogus authority, since the Jesuits are



attacked by Voltaire for their opposition to the *Encyclopédistes*—as a touchstone for determining action in the real world, and in this respect is akin to the automatism which lies behind the hero's constant referral to the teachings of Pangloss.

Indeed, the clash between intellect and experience is nowhere more apparent than in the character of Pangloss, whose unyielding adherence to Leibnizian Optimism leads to his fulfilling Bergson's three conditions for comedy of character—"l'insociabilité du personnage, l'insensibilité du spectateur . . . et l'automatisme" (111). The implausibility of the story and the proximity of the characters to marionettes ensures that the reader does not identify with them on an emotional level, and the tenacity of Pangloss's Leibnizian convictions is such that his response to any event is entirely predictable; according to him things could not have been otherwise in this, "le meilleur de tous les mondes possibles" (119). Although he is by no means misanthropic, Pangloss remains somewhat alienated from the other characters by virtue of his inflexible outlook on the world and his intellectual detachment. In Bergson's words he is "un personnage qui suit son idée" (142), who effectively succeeds in extracting himself from reality. It is for unsociability rather than for moral vice that Pangloss is reproached by the reader's laughter. His obstinate adherence to his convictions renders him inflexible and rigid in accordance with Bergson's definition: "La cause de la raideur par excellence, c'est qu'on néglige de regarder autour de soi: comment modeler sa personne sur celle d'autrui si l'on ne commence par faire connaissance avec les autres et aussi avec soi-même" (112)? At the end of chapter twenty-eight the contrast between the obstinacy and automatism of Pangloss and the experiences he has undergone is comically emphasized:

Eh bien! mon cher Pangloss, lui dit Candide, quand vous avez été pendu, disséqué, roué de coups, et que vous avez ramé aux galères, avez-vous toujours pensé que tout allait le mieux du monde? Je suis toujours de mon premier sentiment, répondit Pangloss; car enfin je suis philosophe, il ne me convient pas de me dédire, Leibnitz ne pouvant avoir tort, et l'harmonie préétablie étant d'ailleurs la plus belle chose au monde, aussi bien que le plein et la matière subtile. (251)

In the gulf which separates Pangloss's Leibnizian convictions from the chaos of the 'real' world we thus encounter another example of the

“mécanique plaqué sur du vivant.” Pangloss here seems to concede the untenability of the philosophy he has espoused (although as Voltaire’s satire of a philosopher he is bound to assert its tenets even in the face of evidence to the contrary), and his continued stubborn allegiance to it only serves to underline his automatism.<sup>7</sup> This attitude is maintained to the very end of the story where the outlooks of all the characters are examined: “Pangloss avouait qu’il avait toujours horriblement souffert; mais ayant soutenu une fois que tout allait à merveille, il le soutenait toujours, et n’en croyait rien” (256). By the end of the story, then, Pangloss seems to have internalized the comic contradiction between the living and the mechanical; instead of being merely at odds with the world, he is also at odds with himself, the automatism of his philosophical side indicated by the verb *soutenir*; and his living, human side represented by the verb *croire*. Rhetoric and intellect are once more opposed to lived experience, and although one aspect of Pangloss’s character seems to have evolved (he admits the shortcomings of Optimism), his thought nonetheless remains encased in the armour of systematic abstraction.<sup>8</sup>

The comic unsociability produced by Pangloss’s commitment to his philosophy is reinforced by what Bergson terms “l’endurcissement professionnel” (137) or the rigid indifference which results from seeing everything in the terms dictated by one’s profession. Such is the strength of the distorting lens through which he views the world that Pangloss the professional philosopher fails to identify with his fellow human beings and remains unmoved at the death of his Dutch benefactor. Candide, on the other hand, is distraught and attempts to rescue the Anabaptist, but “le philosophe Pangloss l’en empêche, en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s’y noyât” (134). The unforgiving logic of his profession is thus applied systematically by Pangloss, and the doctrine of finality, which unfailingly provides the philosopher with a specious explanation for the necessity of everything, is a spectacular example of the *mécanique plaqué sur du vivant*, with the absurd contingencies of life regarded as figuring in a divine teleological plan. At the beginning of the *conte*, Pangloss assures Candide that “tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes” (119). In “Fin, Causes finales” in his *Dictionnaire philosophique*, Voltaire himself refutes this proposition, pointing out its absurdity—“tous les nez ne portent pas des lunettes”—and concluding that “il y a donc des effets produits par des causes finales, et des effets en très grand nombre qu’on ne peut appeler de ce nom” (200). In Bergson’s

words, Pangloss tends to “plier les choses à son idée, au lieu de régler sa pensée sur les choses” (142), and it is the consequent absurdity of the latter’s assertions which we find comic.<sup>9</sup>

In the course of the narrative, the constant repetition of Pangloss’s philosophical tenets, and especially of his conviction that he inhabits “le meilleur des mondes possibles,” therefore acquires the resonance of a comic refrain which, whenever encountered, provokes the reader’s laughter at the disparity between abstract philosophy and empirical existence. Not only is it reiterated by Pangloss himself; it also issues from other characters, most notably from Candide who had been Pangloss’s pupil in Westphalia. The reiteration recalls Bergson’s explanation for the comic effect of the jack-in-the-box: “Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l’aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut” (53). This is in fact the precise role played by Pangloss in both a moral and a physical sense; the narrative is punctuated by his reappearances or, in the case of his absence, by the repetition of his axioms. Bergson himself transfers the physical image of the jack-in-the-box to the moral realm: “Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s’exprime encore, un flot de paroles qui s’élance, qu’on arrête et qui repart toujours. Nous avons de nouveau la vision d’une force qui s’obstine et d’un autre entêtement qui la combat” (54). Immobility and repetition, both of which stand in contradiction to the eternal flux of life, thus constitute the essential elements of the confrontation of Pangloss’s “force qui s’obstine,” his standard, automatic interpretation of all events, with the powerful testimony of experience, or “l’entêtement qui la combat.”

If Pangloss’s unshakeable philosophical convictions render him the most ‘automatic’ and therefore, if comedy can be calculated quantitatively, the most comic of the characters in *Candide*, numerous others also manifest mechanical tendencies and fulfil Bergson’s three conditions for the comedy of character. Martin, the Manichean, is a foil to Pangloss in philosophical terms; we might say that he believes the world to be “le pire des mondes possibles.” However, despite the opposed interpretations of the world which they both personify, they closely resemble each other in the tenacity of their convictions and their consequent inflexibility. Martin assures Candide that he will never again see his valet, Cacambo, who in fact shows himself entirely worthy of his master’s trust. Martin, however, is less comical than Pangloss since his philosophy appears less absurd and unfounded than Optimism; the former’s conclusions accord to a greater degree with his own experience and with the nature of the events depicted

in the narrative. On the other hand, the young Baron Thunder-ten-tronck appears ridiculous because of his obstinate adherence to notions of social class which leads on two occasions to his refusal to consent to the marriage of his sister and Candide in spite of all that the latter has undergone with this one aim in mind. Reunited unexpectedly with the Baron in Paraguay, Candide's articulation of his reasonable wish to marry Cunégonde meets with the following brusque rebuke: "Vous, insolent! . . . vous auriez l'impudence d'épouser ma soeur, qui a soixante et douze quartiers! je vous trouve bien effronté d'oser me parler d'un dessin si téméraire" (174). Voltaire here effectively satirizes the pretensions of the nobility, which he shows as resulting in an extreme lack of flexibility and a failure to adapt to changing circumstances. Like Pangloss, whose pride in being a philosopher ensures his comic status, the Baron falls victim to his own aristocratic vanity. Even at the end of the story, despite Cunegonde's ugliness and his own obligations to Candide, the Baron remains intransigent, his rigid perception of the world utterly failing to take account of change. Indeed, his inflexibility is explicitly evoked in the text:

Je ne souffrirai jamais . . . une telle bassesse de sa part, et une telle insolence de la vôtre; cette infamie ne me sera jamais reprochée . . . Non, jamais ma sœur n'épousera qu'un baron de l'empire. Cunégonde se jeta à ses pieds, et les baigna de larmes; il fut inflexible. (253)

Once more, it is the discrepancy between the repeated fixed idea, the rigidity of the Baron's outlook (who else would want to marry his sister now?) and the flexibility demanded by reality which make us laugh.

This is also true, although to a lesser extent, of Candide himself whose comic fault is his very candour. His naivety costs him dear and contrasts with the bitter cynicism of Martin. Candide's ingenuousness is also evidence of a certain cultural rigidity which affects his perception of reality in foreign environments. Indeed, cultural relativism constituted a pervasive theme in the literature of the period and the benefits of travel are explicitly referred to at several points in the text.<sup>10</sup> In Eldorado, Candide remarks that "si notre ami Pangloss avait vu Eldorado, il n'aurait pas dit que le château de Thunder-ten-tronckh était ce qu'il y avait de mieux sur la terre; il est certain qu'il faut voyager" (189). However, Candide frequently does not possess sufficient open-mindedness or the adaptability to accommodate the situation at hand. Before falling captive to the Oreillons, Candide and Cacambo wander through a prairie where the former kills two monkeys he

believes to be molesting two young women. It transpires that the monkeys were the lovers of the two girls and that Candide's cultural inflexibility—his Western European luggage—has led him to make an incorrect appraisal of the situation. Cacambo, the well-travelled product of a mixture of cultures, explains to Candide that values are not universal: "Mon cher maître . . . vous êtes toujours étonné de tout; pourquoi trouvez-vous si étrange que dans quelques pays il y ait des singes qui obtiennent les bonnes grâces des dames" (177)? However, not even Cacambo's travels have prepared him for the other world of Eldorado where both he and Candide apply German custom to the country where "tout est bien" (151), thereby committing a *faux pas* which the inhabitants of Eldorado find comic; in this instance intra-textual laughter anticipates and reflects the extra-textual laughter of the reader: "Quand le repas fut fini, Cacambo crut, ainsi que Candide, bien payer son écot en jetant sur la table de l'hôte deux de ces larges pièces d'or qu'il avait ramassées; l'hôte et l'hôtesse éclatèrent de rire, et se tinrent longtemps les côtés" (185-86). Once again, we notice a comic discrepancy between the mentality of an individual and a situation which his cultural and social conditioning does not enable him to grasp in the appropriate manner. Candide's awareness is effectively diminished through his own innate naivety and by his belonging to a particular society which deprives him of what Bergson terms elasticity: "Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter" (14). Most of the characters in *Candide* lack to some extent the alertness and flexibility deemed essential for life by Bergson.

However, while the Baron's inflexibility is irremediable and combines with his inhumanity to result in his banishment to the galleys, Candide has, by the end of the narrative, rid himself to a certain degree of his comic automatism and evolved into a more adaptable character. Having oscillated in the course of the story between a staunch faith in Pangloss's doctrines—"Tout est bien, tout va bien, tout va le mieux qu'il soit possible" (224)—and a more sceptical approach to the latter's teachings—"il faudra qu'à la fin je renonce à ton optimisme" (196), Candide eventually abandons his mechanical to-ing and fro-ing between opposed philosophies and replaces sterile intellectualism with a much more practical, flexible and pragmatic outlook: "il faut cultiver notre jardin" (260). Revealingly, he replaces an abstract intellectual system with a vital, 'organic' activity and promotes active involvement in, and responsibility for, the shaping of one's life over the passive acceptance of events which is the inevitable

result of an espousal of Pangloss's doctrines. Instead of merely interpreting the world in the manner of his mentor, Candide seeks to involve himself in it. By the end of the narrative, Candide has thus divested himself of the rigidity of a comic type to don in its stead a more individual and human suppleness.

The mechanical rigidity we have hitherto located in the characters of *Candide* is likewise present in the text on a structural level. Indeed, the narrative's mechanically repetitive structure, with its inexorable succession of calamities, emphasizes the comic implausibility of the events depicted. The interpolated account by the *Vielle* of her misfortunes at the hands of fate constitutes a microcosmic reflection of the repetition within the diegesis as a whole: "Un marchand m'acheta, et me mena à Tunis; il me vendit à un autre marchand, qui me revendit à Tripoli; de Tripoli je fus revendue à Alexandrie, d'Alexandrie à Smyrne, de Smyrne à Constantinople" (160). We have the impression of a barely-concealed mechanism functioning beneath a semblance of 'reality,' the structure of *Candide* resulting essentially from the imposition of a repeated action (at its most basic composed of a meeting, a conflict, and a departure) on a far-fetched succession of situations. As we have observed, "est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérés l'un dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique" (53). We have already seen that Bergson regards repetition as symptomatic of a lack of attention to life; he believes the same can be said for coincidences and circularity, arguing that "si les événements pourraient être sans cesse attentifs à leur propre cours, il n'y aurait pas de coincidences, pas de rencontres, pas de séries circulaires; tout se déroulerait en avant et progresserait toujours" (66). Candide finally precipitates an end to the repetitive cycle of the events which structure the narrative at the close of the story. However, this is only achieved after his separation from Pangloss in Germany, his subsequent meeting with him in Portugal, and, after the supposed death of the philosopher who had been hanged as a scapegoat in the wake of the Lisbon earthquake, following a final reunion in a galley bound for Constantinople. Cunégonde and her brother reappear in the course of the narrative in an equally implausible manner. Candide himself comments on the incredible nature of this succession of events after his supper with the six dethroned kings in Venice: "Voilà une aventure bien peu vraisemblable que nous avons eue à Venise. On n'avait jamais vu ni ouï conter que six rois détronés soupassent ensemble au cabaret. Cela n'est pas plus extraordinaire, dit Martin, que la plupart des choses qui nous sont arrivées" (243). In a similar vein, having listened to Cacambo's

account of his adventures during their separation Candide exclaims, “que d’épouvantables calamités enchaînées les unes aux autres!” (244) as if Voltaire did not have complete faith in the intelligence of his reader to arrive independently at this conclusion, used as he or she is to automatic and unquestioning acceptance of what appears on the printed page, or as if Voltaire wished to exploit the comic effect of a remark which is not worth uttering since its truth is so obvious. Such comments within the text imply the author’s awareness of the inevitable artificiality inherent in writing fiction; here it is being taken to extremes for comic effect, with the fictional characters pointing out their own fictitiousness and the implausibility of the events they have experienced.

Present in the structure of the story, the comedy of the mechanical imposed on the living also manifests itself in the language Voltaire employs as narrator and which he ascribes to his characters. Bergson observes that this is because “il y a des formules toutes faites et des phrases stéréotypées. Un personnage qui s’exprimerait toujours dans ce style serait invariablement comique” (85). Pangloss provides us once more with the perfect example of “le comique . . . que le langage crée” (Bergson, 79), since his philosophical rhetoric constantly spills over into and distorts his normal speech. However, this tendency is widespread in *Candide*. In his description of Pangloss’s liaison with Paquette the narrator, deliberately we can presume, employs philosophical terminology for comic effect: “Cunégonde . . . vit . . . le docteur Pangloss qui donnait une leçon de physique expérimentale à la femme de chambre de sa mère . . . Elle vit clairement la raison suffisante du docteur, les effets et les causes” (120). A remark by Bergson neatly sums up the comedy of this passage: “combien n’a-t-on pas obtenu d’effets risibles en transportant dans ce langage professionnel les idées de la vie commune!” (98). The rigid linguistic formulae of philosophical discourse, just like the precepts they express, become a source of comedy when imposed automatically and inappropriately on everyday speech.

Obviously, this amounts to a form of linguistic satire which complements the thematic satire in *Candide*. In his expression of surprise at the non-existence of monks in Eldorado, Candide makes an oblique—and probably unconscious, thereby comic—attack on the fanaticism and intolerance of the religious sects of the period: “Quoi! Vous n’avez point de moines qui enseignent, qui disputent, qui gouvernent, qui cabalent, et qui font brûler les gens qui ne sont pas de leur avis” (189)? By virtue of his naiveté, Candide here employs the pedantic rhetorical technique of repetition and enumeration, showing to what extent he has internalized the philosophical and concomitant rhetorical teachings of Pangloss. The irony

here is that the hero's naivety and automatism, which result in his employment of this rhetorical structure, enclose a subversion of both the rhetorical form itself and the thematic content of his utterance. Candide's innocent observation thus acquires comic overtones through the juxtaposition of abstractions (teach, argue, govern, plot) with real actions (burn). A similar comic effect is produced when Candide meets a deformed Pangloss in Holland: "il s'enquit de la cause et de l'effet, de la raison suffisante qui avaient mis Pangloss dans un si piteux état" (130). Satire and Bergsonian comedy are therefore united linguistically in this aping of philosophical discourse.

Bergson identifies the reason for the comic possibilities of language as its tendency to rigidification: "Si cette vie du langage était complète et parfaite, s'il n'y avait rien en elle de figé, si le langage enfin était un organisme tout à fait unifié, incapable de se scinder en organismes indépendants, il échapperait au comique" (99). It is precisely this aspect of language which Voltaire exploits in his creation of comic proper nouns—"Thunder-ten-tronckh (118); "don Fernando d'Ibaara, y Figueora, y Mascarenes, y Lampourdos, y Souza" (164); "Valdberghoff-tarbikdikdorff" (122)—and terminology—"la métaphysico-théologico cosmolonigologie" (119). The absurdity of the above verbal creations reveals to us the comedy which in fact derives from the combination of familiar and formulaic morphemes with meaningless linguistic elements. Voltaire's creative subversion of familiar formulae by interspersing them with an excessive number of 'alien' formulae draws our attention to the potential rigidity of language and to its capacity for being broken down into isolated units. We are therefore led to acknowledge our own lackadaisical relationship with language, a recognition which results in laughter. Furthermore, Voltaire exacerbates the comic effect of these nouns through satirical exaggeration and repetitive enumeration, as within the name of the governor of Buenos Aires. In Bergson's terms then, *Candide* manifests "[le comique] que le langage crée" in addition to "[celui] que le langage exprime" (79), and shows us that language, like life itself, can easily slip into unconscious automatism.

I therefore hope to have shown that *Candide* is permeated structurally, thematically and linguistically by the comedy of the mechanical imposed on the living. It is in their criticism of rigid systematization and unthinking automatism that satire and Bergsonian comedy frequently coincide and reinforce each other in Voltaire's story, since the targets of the author's satire are so often guilty of a profound deficiency in the flexibility and alertness which Bergson sees as so essential to life. We find mechanical characters such as Pangloss and the Baron comic for two related rea-



sons; firstly because, in accordance with Bergson's precepts, they seem to us rigid and inhuman; secondly because we realise that this rigidity originates in absurdities specific to Voltaire's time (but for which, unfortunately, many analogues can be found in our own). In his article, "Le dernier des écrivains heureux," Roland Barthes makes the pertinent observation that Voltaire's enemies are distinguished by the fact that each camp can be identified by a single adjective, such is its rigidity: "c'était de grands corps figés, vidés de toute intelligence, pleins seulement d'une philosophie intolérable pour *le cœur et l'esprit*. . . Il suffisait de promener au milieu de cette mécanique le regard d'un homme pour qu'il[s] s'écroul[assent]" (96). We might relate this Bergsonian remark by Barthes to Bergson's assertion in *Les Deux sources de la morale et de la religion* that a closed society is one whose members are united in their indifference to the rest of mankind and always ready to defend themselves or to attack (1201). Micosocieties such as the religious sects portrayed in *Candide* damage sociability, and "le rire a justement pour fonction de réprimer les tendances séparatistes. Son rôle est de corriger la raideur en souplesse, de réadapter chacun à tous, enfin d'arrondir les angles" (135). Voltaire's treatment of humanity's foibles in *Candide* therefore seems to approximate to Bergson's theories on the comedy of the mechanical through his (systematic!) attacks on the rigid systems—religious, philosophical and social—which prevent men from attaining fulfilment and happiness. In *Le Rire* Bergson explains that "toute raideur de caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société parce qu'elle est le signe d'un esprit qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite" (15). The *centre commun* of the society promoted by Voltaire consists of tolerance and freedom. Mechanical rigidity therefore amounts to inhuman dogmatism and intolerance, both of which come under the merciless fire of Voltaire's ridicule in *Candide*. In the article entitled "Tolerance" in his *Dictionnaire philosophique*, Voltaire makes the connection between the instability and flux inherent to the human condition (what we might approximate to Bergson's 'living') and the necessity for tolerance: "Nous devons nous tolérer mutuellement, parce que nous sommes tous faibles, inconséquents, sujets à la mutabilité, à l'erreur" (407). This is why, to express Voltaire's view in Bergson's terms, we should strive to detach the mechanical from the living or "déplaquer le mécanique du vivant."

## Notes

1. All quotations from *Candide* are taken from the edition by René Pomeau (Oxford: The Voltaire Foundation, 1980).

2. An overview of comedy in Voltaire's work is provided by *Le Rire de Candide* and also discussed in Jean Sarrailh's *Essai sur Candide*.

3. Bergson places a disclaimer to this effect at the beginning of *Le Rire*: "Nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition. Nous voyons en elle, avant tout, quelque chose de vivant" (1). It might also seem somewhat paradoxical to approach the work of one of the bright lights of the Age of Reason through that of the proponent of intuition. . . .

4. Thanks to a number of well-annotated editions of the text (c.f., André Morize (Paris, 1957)), Christopher Thacker (Geneva, 1968) and numerous studies devoted to the subject (c.f., *Le Rire de Candide*), today's readers cannot but be familiar with the nature of the targets of Voltaire's satire. Here is therefore not the place for their enumeration.

5. All quotations from *Le Rire* refer to the 123rd edition by Presses Universitaires Françaises, (Paris, 1958). Page numbers for other works by Bergson refer to the edition of his *Œuvres* by André Robinet (Paris: P.U.F., 1959).

6. We might refer to the experiences of the *Vieille* at this juncture since she too, although more consistently so than *Candide*, seems to exhibit what Bergson terms the "élan vital." Recounting her hardships to *Candide* and *Cunegonde* during their transatlantic voyage, she touches on an issue which lies at the heart of Voltaire's narrative; namely the intellectual temptation to suicide and our instinctive clinging to life in spite of the trials to which it subjects us:

je voulus cent fois me tuer mais j'aimais encore la vie.  
 Cette faiblesse ridicule est peut-être un de nos pen-  
 chants les plus funestes: car y a-t-il rien de plus sot que  
 de vouloir porter continuellement un fardeau qu'on veut  
 toujours jeter par terre? d'avoir son être en horreur, et  
 de tenir à son être? enfin de caresser le serpent qui nous  
 dévore, jusqu'à ce qu'il nous ait mangé le cœur? (162)

7. Bergson's cynicism with regard to philosophical systems is revealed in *L'énergie spirituelle*: "On ne s'expliquerait pas l'attachement de tel ou tel philosophe à une méthode aussi étrange si elle n'avait le triple avantage de flatter son amour propre, de faciliter son travail, et de lui donner l'illusion de la connaissance définitive" (816). In *L'évolution*

*créatrice* Bergson attacks systematization: “L’histoire de la philosophie est la cependant qui nous montre l’éternel conflit des systèmes, l’impossibilité de faire entrer définitivement le réel dans ces vêtements de confection que sont nos concepts tout faits, la nécessité de travailler sur mesure” (535).

8. In Bergson’s terms, Pangloss is devoid of “bon sens,” which is “l’effort d’un esprit qui s’adapte et se réadapte sans cesse changeant d’idée quand il change d’objet. C’est une mobilité de l’intelligence qui se règle exactement sur la mobilité des choses. C’est la continuité mouvante de notre attention à la vie” (140).

9. Examples of absurd causal chains being taken to extremes (these might also be related to the pervasive theme of genealogy in the story) include Pangloss’s explanation of the origin of his syphilis (chapter 4), and of the necessity of everything they have experienced (chapter 30). Bergson criticizes finality in *L’évolution créatrice*, revealingly invoking Leibniz: “La doctrine de la finalité, sous sa forme extrême, telle que nous la trouvons chez Leibniz par exemple, implique que les choses ne font que réaliser un programme une fois tracé. Mais, s’il n’y a rien d’imprévu, point d’invention ou de création dans l’univers, le temps devient encore inutile” (528). In “Fin, Causes finales” in his *Dictionnaire philosophique*, Voltaire makes the point that intelligence and creation on the part of man supplement the final causes instituted by God. Noses are made for smelling, but man’s ingenuity has led to their being used to support spectacles (200). Voltaire seems to anticipate Bergson’s exaltation of human creativity: “Mais si, après bien des siècles, nous nous sommes avisés d’inventer des ciseaux et des broches, de tondre avec les uns la laine des moutons et de les faire cuire avec les autres pour les manger, que peut-on en inférer autre chose sinon que Dieu nous a faits de façon qu’un jour nous deviendrions nécessairement industriels et carnassiers” (201)?

10. Of course, the most famous example of this eighteenth century interest is Montesquieu’s *Lettres persanes*.

---

**Works Cited**

- Barthes, Roland. "Le dernier des écrivains heureux." *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- Bergson, Henri. *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. 123rd ed. Paris: P.U.F., 1958.
- . *L'Evolution créatrice. Œuvres*. Ed. André Robinet. Paris: P.U.F., 1959.
- . *L'Energie spirituelle. Œuvres*. Ed. André Robinet. Paris: P.U.F., 1959.
- . *Les deux sources de la morale et de la religion. Œuvres*. Ed. André Robinet. Paris: P.U.F., 1959.
- Sareil, Jean. *Essai sur Candide*. Geneva: Droz, 1967.
- Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Ed. René Pomeau. Vol. 48. Oxford: The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1980.
- . *Dictionnaire philosophique*. Paris: Garnier, 1967.



## Maurice Blanchot: Littérature et ruine de l'écriture

---

Thierry DURAND

*"Tout homme n'existe qu'expulsé de soi-même et en  
peine d'une réalité qu'il ne peut ajouter qu'à autrui."*

Joë Bousquet 321

**Y**ves Bonnefoy, Henri Meschonnic et Claude Rabant présentent Maurice Blanchot comme le prophète d'une modernité désenchantée, d'une "ère sans naïveté," comme il le dit lui-même dans *L'Amitié* (136). Anti-humaniste par excellence, l'écriture est la vanité même et celle de Blanchot s'abîme interminablement dans le désastre qu'elle entretient. C'est que le critique-écrivain ne se veut pas théoricien du langage, il écrit *dans* le langage et cette lucidité est, selon lui, le malheur même, l'expérience de la pensée prise dans autre chose qu'elle même. La pratique littéraire prend ainsi le pas sur les disciplines. Si "la littérature est cette manière de dire qui dit par la manière" (*Le Livre à venir* 66), il faut aussitôt ajouter en effet qu'une telle définition ne repose pas sur une distinction préétablie entre le philosophique et le littéraire ou entre une théorie et une pratique. Au cœur de la pensée blanchotienne, on trouve une impossibilité foncière de communiquer sans détour, impossibilité liée à une intériorité clivée, à une dualité originelle. Françoise Collin remarque ainsi qu'il semble impossible de réduire son œuvre à un système sans gravement manquer à son esprit, sans que l'on puisse cependant, il faut l'indiquer aussitôt, attribuer une telle impuissance à une absence de rigueur philosophique, la

défaillance étant ici, si on peut dire, essentielle. La littérature n'est pas un agrément mais une expérience dont la limite n'est plus déterminée par un savoir, comme si l'écriture remettait en question jusqu'au concept de savoir lui-même. L'écriture blanchotienne est ainsi fascinée par ce qui l'excède et se présente comme un accompagnement de la pensée jusqu'à sa faillite. De fait, rien ne semble pouvoir subsister en définitive et Blanchot attire l'attention de son lecteur sur cette impossibilité liée à la pratique littéraire.

Pourquoi s'obstiner alors, "pourquoi ce mouvement sans espoir, écrit Blanchot, vers ce qui est sans importance" (*L'Espace littéraire* 228)? Pourquoi écrit-il, pourquoi écrit-on? Si écrire est une souffrance, une passion désastreuse (il n'y a pas d'idylle, de retrouvailles mais un exil perpétuel), pourquoi cette souffrance est-elle digne d'être soufferte? En quoi consiste la dignité de l'écriture? Dans ce travail, nous voudrions montrer que l'exigence liée à l'écriture—ce qui constitue la responsabilité de l'écrivain—est une éthique tournée vers l'autre qui consiste (sans pouvoir "consister") en une pratique de l'expiation. Si écrire n'est en fait qu'un infini commentaire de ce qui ne cesse de se dérober et qui accuse en retour ce qui demeure (est écrit)—la "terrible vanité," comme l'appelle Blanchot (*L'Entretien infini* 140)—l'écriture, certes liée chez lui à une certaine imposture, doit cependant "rendre justice" (*L'Entretien infini* 140) à l'expérience qui est toujours celle de l'autre (*Le Pas au-delà* 173). Or, ce "rendre justice" est l'expiation même. Devant ce qu'il faut considérer comme une approche nouvelle dans laquelle la littérature est revêtue d'une importance exclusive (qu'elle n'avait pas aux yeux du journaliste des années trente devant l'urgence désignée par Maurras: "la politique d'abord"), nous voudrions situer ce qui fut sans doute une évolution progressive (marquée par ses lectures, ses amitiés et l'histoire) dans une signification fondamentale, une intentionnalité.

### *Une écriture pénitente*

Dans *Le Pas au-delà*, Maurice Blanchot se demande pourquoi la "nécessité d'écriture" donne "lieu à rien qui ne paraisse superflu, vain et toujours de trop" (170)? Cette contestation de l'écriture à la fois "nécessaire" et "vaine" ne constitue pas un thème annexe chez le critique mais rend compte d'une approche essentielle de la littérature que partage Georges Bataille pour qui la poésie est une ouverture à "l'excès du désir." Blanchot est ainsi en proie à un "tourment de non-langage" (*La Part du feu* 255) qui refuse les paradis artificiels, s'oppose à toute velléité de retour à un âge d'or et s'interdit l'espoir d'un langage adamique, fût-il celui que nourrit la

hantise de l'enfance. Dans un article qui lui est consacré, Georges Bataille décrit ainsi l'"effort" de Blanchot:

Bien entendu chacun demeure libre de parler, mais dès lors, il ne peut entrer dans ce royaume où il connaîtrait ce que ne révèle pas le langage, ce dont Maurice Blanchot a parlé dans ses livres, par une sorte d'effort prodigieux et affreux, où il ne lui est donné d'échouer qu'à la limite de ses forces, qui n'est enfin tolérable qu'à une condition: se livrer sans cesse au jugement qui en dénonce l'échec ("Silence et littérature" 175-6).

La littérature se présente en effet chez Maurice Blanchot comme l'expérience de l'écriture comprise elle-même comme celle du langage au sein duquel sourdent deux exigences qui sont à la fois indifférentes et opposées l'une à l'autre. Il y a donc deux paroles chez Blanchot. Ces deux paroles sont d'une part celle de la totalité présente dans le mythe d'une immanence subjective, communautaire ou politique, d'autre part celle de la fascination du neutre; d'un côté une parole de commentaire qui ramène au jour, de l'autre la parole neutre marquée par son infinie négativité. Ce neutre énigmatique n'est pas, il faut le noter, une autre parole. Il n'est pas davantage ce "point de l'horizon" dont parle Breton, mais un excès de parole et il prend chez différents écrivains différentes tournures; chez Louis-René des Forêts, il est cette voix de l'enfant intraitable et chez Roger Laporte la "voix de fin silence." Le neutre est donc tout ce que le poète ne peut dire et qui ruine le déjà-dit, l'impossibilité de vivre dans le repos mythique, une sorte de dire insatiable, un éternel "tiers exclu" selon Lévinas. Il n'est pas ceci ou cela mais un manque à jouir. Il revient donc à l'écrivain, selon Blanchot, de faire l'expérience non empirique du mythe dénoncé, hors les limites de la subjectivité, comme vanité, tromperie, simulation. Blanchot introduit ainsi une dimension tragique dans la littérature qui n'est pas sans rappeler l'opposition décrite par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* entre l'apollinien et le dionysiaque et qui n'ouvre à aucune consolation métaphysique. Cette parenté avec Nietzsche que nous soulignons à plusieurs reprises au cours de ce travail repose avant tout sur une commune approche de l'homme compris comme déchirement ou, ainsi que le dit le philosophe dans *La Naissance de la tragédie*, comme "dissonance."



L'expérience de l'écriture revient donc à "expié" (c'est ainsi que Bataille caractérise dans *L'Expérience intérieure* la spiritualité chez Blanchot (120)) l'autorité d'un sujet du discours (au deux sens du génitif) car la notion ainsi introduite de sujet retombe toujours sous la condamnation du mythe de l'identité, de la présence ou de l'origine. Dans un véritable conflit de la volonté, il faut à la fois se confier au langage et s'en méfier absolument, écrire et ne pas écrire. L'écriture a donc lieu dans une déchirure qui tient à la nature du projet qui l'anime et qui est l'impossibilité même. Le pourquoi écrire se résorbe ainsi tout entier dans un comment écrire puisqu'au désir lié à l'écriture est attachée la faute ou, comme l'écrit Bataille, la trahison (*Le Pas au-delà* 159). A cet égard, l'inspiration est toujours celle de la ruine du langage, de la sécheresse, de n'avoir rien à dire et d'avoir à le dire et l'impossibilité d'écrire est avant tout l'espace scénique d'un déchirement. Blanchot prend ainsi place dans une lignée d'"expiateurs de l'esprit," pour reprendre l'expression de Nietzsche: c'est, écrit Laporte dans *Une Vie*, encore une "faute" que "de céder à la nostalgie d'une fin abrupte" (592); Louis-René des Forêts éprouve la même culpabilité devant "l'enfant intraitable." Ecrire engage donc à une certaine fidélité impossible à l'égard d'une vérité persécutée, et le mot "expiation" renvoie à cette expérience, c'est-à-dire à une certaine affectivité de l'écrivain qu'aucune formule ne peut exprimer. Il ne s'agit pas d'abord chez Blanchot d'un concept ou d'une idée de la raison, mais d'une symptomatique de l'écriture qui engage tout l'homme. L'expiation nomme ainsi une certaine phénoménalité de l'écriture qui se distingue par une pathologie: angoisse, fatigue, maladie, faiblesse. Elle marque le corps et l'esprit.

La pratique de l'écriture exige donc une éthique de l'échec qui ne soit pas "relevée" dans une pensée ou une théorie de l'échec. D'où l'importance, notée chez Blanchot mais aussi chez Bataille et Laporte, d'une critique littéraire ou d'une théorie de la littérature qui ne relève pas l'expérience, qui ne la totalise pas mais qui, en s'expiant à son tour, avoue son caractère à la fois fautif et, il faut le noter, inéluctable. On peut donc dire à propos de Blanchot ce que Eugen Fink déclare à l'endroit de Nietzsche: "Ce qu'il est possible de penser est sans aucun doute une fiction" (*La Philosophie de Nietzsche* 211). D'où, ensuite, l'illusion de toute quête autobiographique au sens conventionnel du terme, "car il se pourrait, déclare Blanchot, que tout nom [. . .] fût encore un effet d'impatience" (*L'Écriture du désastre* 66-7). Dans *Le Pas au-delà*, il écrit ainsi en guise d'avertissement: "N'espère pas unifier ton existence [. . .] par l'écriture qui désunifie" (8). De même, Laporte éprouve l'impossibilité

de concilier la vie de l'écriture, la véritable "biographie," avec celle du sujet et définit son expérience comme une "thanatographie."

Blanchot approche donc la conscience non pas en terme d'immanence ou de coïncidence, mais par une dualité, un recul dont l'équivalent, au niveau de l'affectivité, est la conscience coupable. A cet égard, l'angoisse dont Blanchot traite dans *Faux pas* mais aussi dans *Le Pas au-delà*, est cette tonalité de la conscience en proie à sa condition fautive, toujours en opposition dans la langue, en porte-à-faux, en trop par rapport à ce qu'il y aurait à dire, "out of phase with itself," explique Joseph Libertson (*Proximity* 327). Blanchot désigne ainsi le rôle imparti à l'écrivain en disant dans *La Part du feu* que toute son existence "est d'en avoir fini avec l'existence" (270); dans *Le Pas au-delà*, il confie: "Nous écrivons pour perdre notre nom" (53) et, dans *L'Écriture du désastre*: "La seule faute serait de position: c'est d'être 'je'" (89).

La critique blanchotienne s'inscrit par conséquent dans un courant phénoménologique (l'écriture est abordée dans le vécu de la conscience) en dissidence avec tout ego transcendantal et place au centre de sa problématique la question de la littérature entendue comme l'expression la plus authentique de l'homme dont l'existence est alors tournée en question. L'expérience débute ainsi pour l'écrivain dans le cadre somme toute assez traditionnel du voyage spirituel: la vraie vie est ailleurs. Expression qu'il nous faut cependant immédiatement corriger puisqu'en son fond tragique, la question que porte la littérature se présente sous la forme d'un paradoxe: sans doute l'écrivain est voyant, mais ce qui est pressenti au sein de l'expérience est la faute attachée au dévoilement, à la mise en lumière, au "tourment de voir clair" (*Lautréamont et Sade* 153). Autrement dit, se dresse le procès de la conscience profanatrice comprise comme l'excès du savoir; l'écrivain est de trop. Ce que Blanchot nous invite à croire, c'est qu'au fond de la littérature en tant que pratique d'un langage authentique, est pressentie la fin de la littérature édifiante au sens humaniste du terme. Il faut écrire pour ne pas écrire, penser pour détruire la pensée et c'est ce travail interminable et incontournable (le suicide n'est qu'une tromperie) qui définit l'activité littéraire. Il ne s'agit pas tant de viser un but inatteignable que d'écrire dans cette situation étouffante, invivable: écrire en ne pouvant le faire ni ne pas le faire. La faute est vécue aux confins de l'existence comme une exigence de disparition, comme la conscience de l'excès de la conscience, comme une "différence" qui insiste à la fois sur la dignité de la tâche et sur sa totale vanité.

La pénitence correspond donc chez Blanchot à l'expiation de l'écriture même qui véhicule la contestation. L'écriture partage ainsi le caractère

démoniaque de la confession dans la mesure où elle est à la fois dénonciation et transgression, à condition cependant d'écarter tout "projet" de transgression: "[. . .] La transgression [. . .] ne continue-t-elle pas de faire allusion à ce qu'il reste de sacré" (*Le Pas au-delà* 41)? L'écriture devient ainsi sa propre dramatisation, sa propre mimique. A cet égard, ce que Blanchot appelle "récit" peut être compris à la lumière de la lecture derridienne de *Mimique* de Mallarmé ou encore de ce que le philosophe appelle "l'invagination" (notamment à propos de *La Folie du jour* dont le premier titre, *Un Récit*, est révélateur), c'est-à-dire "le jeu multiple d'une scène qui, n'illustrant rien hors d'elle-même, parole ou acte, n'illustre rien" (*La Dissémination* 236). Laporte s'efforce ainsi d'écrire l'écart (qui constitue son expérience) par rapport à un centre (la "chose," la "crypte," le "tombeau vide") par lequel il pressent être passé et d'où il est appelé (il parle à cet égard de "compassion"). Par rapport à ce centre fictif qui élude toute présence, tout mythe et qui n'est jamais présent lui-même sinon sous la forme de l'imposture, l'écriture et la souffrance qu'elle comporte sont vécues comme de simples simulacres, de simples mimesis de mimesis, de pures fictions ou tricheries, la réalité du sujet étant pressentie comme sa fin impossible, œuvre de sa mauvaise foi. Il n'y a plus ni origine ni destination, "l'accomplissement se résume dans le désir," écrit Derrida, "le désir est (en avance sur) l'accomplissement qui demeure, toujours mimé, un désir, 'sans briser la glace'" (*La Dissémination* 238). On se rappelle à cet égard la définition que René Char donne de la poésie: "l'amour réalisé du désir demeuré désir" (73).

Une telle caractéristique de l'écriture de Blanchot est illustrée non seulement par le contenu et tout un champ sémantique qui tend à expier le "dit," le recours à la dépréciation soutenue de l'acte d'écrire qui ne peut être que "nécessairement grossier" ou fait "grossièrement," comme en témoignent, entre autres, *Le Pas au-delà* (136, 141) et *L'Entretien infini* (583), mais aussi dans la syntaxe même qui repose essentiellement sur le paradoxe (il faut dire inlassablement et se dédire pour échapper au dit), la tautologie, l'oxymore et une certaine utilisation de la parataxe ou de la juxtaposition de termes séparés par l'énigme d'une relation seulement pressentie (écrire: mourir). Dans *Une Voix venue d'ailleurs*, la langue semble ainsi se libérer parfois pour aussitôt tourner court, avorter, retomber, le souffle coupé, comme étranglée. On parlera d'une littérature "pénitentielle" ou d'une écriture expiatoire dans la mesure où justement elle est l'exercice, la pratique de la faute en tant que faute, faute qui consiste précisément et inévitablement à la commettre en "voulant" l'expié. Tout Blanchot est là: la vie qui porte la mort et se maintient fautivement en elle.

Comme le dit Bataille dans un article intitulé “Le rire de Nietzsche,” le salut est à la fois incontournable et ce à quoi il ne faut pas recourir.

En considérant l’écriture blanchotienne comme pratique expiatoire, l’on est donc à même de saisir ce que Ricœur appelle le “symbolisme” du “langage de la confession” dont le mode le plus primitif, écrit-il, est la “souillure” et, dans les présentations les plus élaborées, notamment chez les Hébreux et les tragiques grecs, la “relation blessée, entre Dieu et l’homme, entre l’homme et l’homme, entre l’homme et lui-même” (*Le Conflit des interprétations* 419). Il est donc intéressant de remarquer que Blanchot reprend à plusieurs reprises le symbole de la blessure. Ce symbole est présent notamment dans *Thomas l’obscur* où il est fait mention de la “blessure de la pensée;” on le trouve également dans son commentaire de *Mme Edwarda* de Bataille alias Pierre Angélique. Dans *L’Ecriture du désastre*, Blanchot avoue que “la pression d’autrui” le “blesse” (38) et il définit la subjectivité comme une “opposition blessée” (39).

L’expiation est donc consubstantielle au désir à l’œuvre dans l’écriture. De surcroît, ce dire qu’est l’expiation du dit, parole tourmentée du tourment, est certes symbolique par “nécessité biologique,” écrit Fink à propos de Nietzsche (208)—comment pourrait-il en être autrement?—mais repose sur un refus absolu, aussi absolu que la nécessité du symbole, du symbolique pris en charge dans un savoir de lui-même, théorie qui donc serait en l’occurrence celle de la littérature. Si écrire se refuse par conséquent à l’absolution, à ce que le “muthos [soit] sur le chemin du logos” (418), selon la formule de Ricœur, écrire, chez Blanchot, se refuse aussi au “muthos” lui-même. Il s’agit à la fois de démythologiser et de démythiser. Le symbolisme tragique est ici celui du scandale, de l’errance et de l’exil, de l’erreur et du mourir interminable. En ce sens, on peut définir l’écriture blanchotienne comme une écriture scrupuleuse, une écriture rongée par le scrupule. Ecrire consiste à se retrouver de facto en communication avec un au-delà de soi dans un rapport neutre dont la vérité consiste à expier sa propre perversité.

Il apparaît donc que l’écriture revêt le caractère d’une exigence de dépense, d’un désir qu’on ne peut même plus dire “ontologique” (il n’y a plus de savoir, de “logos” pour le dire), d’effacement de l’écriture, de disparition infinie. L’écrivain a attrapé Silène et sait à présent ce qu’il aurait sans doute mieux valu ne pas “savoir.” Au sein de ce conflit entre un sujet du discours et l’exigence dont la littérature est porteuse, l’écriture, investie d’une responsabilité, consiste, sans pouvoir “consister,” en l’expiation de tout salut, car toujours elle flétrit l’exigence dont son désir est porteur. L’écriture authentique se présente par conséquent comme une

“morale” (*L’Entretien infini* 147) qui demeure informulable. Elle instruit l’écrivain sur une sorte de finalité sans fin qui nie son individualité. Ecrire est un devoir tourné vers l’autre innommable, ce que Blanchot nomme “l’indécision de l’être” (*L’Entretien infini* 147). A partir de l’expérience de l’écriture, de l’être indécis, l’expiation devient donc une clé pour comprendre non seulement la description blanchotienne de l’acte littéraire mais aussi, comme nous allons le voir, l’éthique qui s’en inspire, que ce soit pour des notions telles que la communauté, l’ami ou le communisme. Imaginons ainsi la situation de l’écrivain: “Bouffon sur son tréteau de songes et de mensonges” comme le présente Louis-René des Forêts dans *Les Mégères de la mer*, il n’est jamais qu’un imposteur. Certes, il pressent le malheur de la condition humaine, mais quand il veut la faire sienne, elle est toujours déjà celle de l’autre. L’écrivain joue ainsi dans l’expérience la scène où c’est l’autre qui souffre, l’autre qui est l’inconsolable. C’est cette impossibilité de l’écriture qui fonde la communauté.

### *Une éthique introuvable*

L’expérience de l’écriture est donc indissociable d’une éthique qui insiste sur la priorité ontologique de l’autre (ou du moins le pressentiment de cette priorité) et la position excessive du même. Jean Nabert écrit dans *Eléments pour une éthique*: “L’ordre du devoir contribue à révéler au moi un désir d’être dont l’approfondissement se confond avec l’éthique elle-même.” C’est ce qui se produit dans l’écriture blanchotienne: l’approfondissement de l’écriture, ce que Blanchot appelle, dans *L’Entretien infini*, la “question la plus profonde,” porte l’écrivain vers l’autre, exclut le confort d’une prise de position philosophique pour le livrer littéralement à autrui. Chez Blanchot, l’expiation ne consiste en effet en une littérature pénitentielle que pour autant que l’écriture se ronge, qu’elle tourne autour du manque de sincérité de son expiation et dénonce sa mauvaise foi, sa simulation. Pour Blanchot, la lucidité “fait de la vision la plus juste, une vision coupable, coupable de ce qu’elle condamne” (*Lautréamont et Sade* 116). L’écriture, tout comme l’individu, la subjectivité ou l’intériorité, ne semblent alors exister, s’incarner, que pour être le support de leur propre expiation, de leur impossible responsabilité. Blanchot écrit ainsi que l’on est condamné à soi-même, “afin qu’il y ait encore quelqu’un pour accueillir autrui” (*Le Pas au-delà* 177). Il parle de cette “présence à laquelle l’on ne peut être présent, mais d’où l’on ne peut s’écarter” (*L’Entretien infini* 65). Laporte n’écrit, dit-il, que pour ce “je ne sais quoi d’insupportable auquel je demeure lié par serment mais aussi par désir” (*Une Vie* 587). L’approche

de l'écriture et de la littérature en général n'est plus alors dans ce qu'elle dit puisqu'elle est "sans principe," mais dans le mouvement éthique, donc expiatoire, de dire; cela est particulièrement remarquable dans *Une Vie* de Laporte (où le mot d'ordre est "poursuivre") ou dans le commentaire de Blanchot des *Chants de Maldoror* où ce qui est dit se dit toujours en retard par rapport au dire et où écrire s'avoue comme la lutte du jour à la "frontière d'une nuit." La littérature raconte toujours pour Blanchot l'histoire d'un rendez-vous manqué, d'un retard originel dont la responsabilité incombe à l'écrivain et à laquelle il ne peut répondre. Ainsi, lorsqu'il commente abondamment le caractère éluif de l'éternel retour de Nietzsche (notamment dans *L'Entretien infini* et *Le Pas au-delà*), c'est que ce mythe présente par son ambiguïté même l'éthique qui s'attache à l'écriture: "La présence a lieu dans un langage, alors que la cohérence qui est visée a besoin d'un autre langage qui, dans son altérité, révoque la promesse et ruine la parole qui devrait l'accomplir" (*Le Pas au-delà* 158).

Ainsi, "éprouvant une peine égale à parler et à se taire," (*Le Pas au-delà* 60) Blanchot présente/pressent l'expérience littéraire comme un "rapport" sans termes, comme un mouvement de débordement, de crue qui oppose le récit au discours, la voix narrative à la voix narratrice, l'intransitivité (auto-référentialité) à la transitivité "accusée" de ses essais critiques, le dire au dit. L'écrivain se tient constamment et douloureusement en équilibre entre deux ordres, deux registres de langage. Le commentaire, traduction infinie, se trouve déchiré entre le jour et la nuit; il est perçu comme manquement à un devoir éthique qui engage un pressentiment de la condition humaine qui s'oppose à toute représentation ontologique et qui naît du désir même de l'écrivain qui, tel Orphée, commet la faute inévitable de regarder ce qui ne supporte pas la lumière.

Une telle déchirure au sein de l'écriture toujours fautive affleure dans le choix qui s'impose à Blanchot de présenter sa critique - par conséquent absolument nécessaire en dépit de son caractère absolument excessif— en recourant soit à des mythes (Orphée, les sirènes, l'éternel retour du même etc.), soit à des concepts dérégulateurs, tels le détour, le mourir et le neutre, qui demeurent indéfinissables et invitent à une pensée du désastre. Cette tension se manifeste par exemple dans son ouvrage intitulé *Une Voix venue d'ailleurs*; Blanchot y insiste "sur cette faute qui est de transformer le poème (les poèmes) en une prose approximative" (17) et avoue qu'il voudrait parler dans un langage qui l'"obsède" et lui fait "défaut" (21). Il se décrit/décrit comme "incapable" (24). En somme, l'écrivain ressemble à l'enfant dont il est dit qu'il "symbolise le commencement dans l'entre-deux" (31) et qu'il doit "expier" sa présence par "la déception, les

questions vaines, le silence à la fois obtenu et perdu” (39). Surmonter l’énigme de l’être-là revient donc à être voué comme victime expiatoire dans la tension d’un “à la fois”. On peut donc parler à propos de Blanchot, comme le fait Eugen Fink à propos de Nietzsche, d’un “pathos tragique” défini “par un dédoublement et une tension antinomique” (*La Philosophie de Nietzsche* 218). Il importe par ailleurs de remarquer que la dualité vécue dans l’écriture est aussi celle, irrémédiable, qui relie l’écrivain Maurice Blanchot à l’écrivain Louis-René des Forêts. La faute qui hante l’intériorité de l’écrivain est aussi celle qui ruine la parole de commentaire. C’est toujours l’autre—l’ami—qui écrit.

A la parole hégélienne dialectique et totalitaire s’oppose celle du philosophe-poète, parole de fragment qui invoque en vain. La parole hégélienne nomme en effet chez Blanchot le langage compris comme une médiatisation de l’expérience qui, certes, véhicule une relation conflictuelle, mais seulement dans la mesure où le conflit s’inscrit lui-même dans une histoire qui est celle de l’esprit, celle des hommes eux-mêmes vers le savoir absolu, la totalité; Hegel écrit ainsi dans *La Phénoménologie de l’esprit* que “l’expérience exprime la nécessité de réaliser ce qui n’est d’abord qu’intérieur et de le révéler, c’est-à-dire de le revendiquer et de le lier à la certitude de soi-même” (305). Cette parole, à la fois incontournable et mythique selon Blanchot, porte donc le positif dans le négatif qui n’est par conséquent jamais sans issue, jamais sans être relevé dans une “certitude de soi-même.” Au contraire, quand Blanchot déclare à la suite de Hegel, notamment dans “l’écriture et le droit à la mort,” que la parole d’écriture est l’expérience de “la vie qui porte la mort et se maintient en elle,” nous sommes invités à pressentir que ce qui fait progresser le dialecticien, la mort conceptuelle (le négatif travaille la pensée), paralyse l’écrivain qui inscrit son écriture, selon le mot de Todorov, dans un devenir psychotique; “seule,” écrit Blanchot, “demeure l’affirmation nomade” (*Le Pas au-delà* 49). La mort de l’écrivain—on se souvient de l’intervention de Paul de Man rapportée dans *The Structuralist Controversy* à propos de l’opposition entre Hölderlin et Hegel (184-5)—n’est pas la mort conceptuelle du philosophe, mais celle du poète qui fait l’expérience de son impossibilité, celle de commencer ou de finir, celle donc de la naissance. L’histoire hégélienne est celle d’un éclaircissement, d’une maturité, celle, comme le dit Hegel dans la préface de *La Phénoménologie de l’esprit* de “la pure reconnaissance de soi dans l’absolu être autre.” Il s’agit d’une parole circulaire, centripète, historique et déterminée, motivée. A cela s’oppose l’expérience de la littérature de la modernité, de l’écriture neutre. Le neutre en effet, mythe qui n’offre aucun appui, est ce qui se dérobe et

esquive toute définition; il est l'interminable, le murmure incessant, le ruissellement, le mourir même dans son inachèvement, ce qui "se dérobe en dérobant et dérobant jusqu'à l'acte de dérober" (*Le Pas au-delà* 170). Dans le même ouvrage, *Le Pas au-delà*, Blanchot écrit aussi: "Au neutre - le nom sans nom- rien ne répond, sauf la réponse qui défaille, qui a toujours failli répondre et failli à la réponse. . . ." (162). Le neutre échappe donc à toute théorisation ou thésaurisation de l'expérience; il appartient à une sorte de théologie mécréante, à ce que Bataille nomme le "non-savoir." L'espace littéraire se situe dans cet égarement. Le tragique doit ainsi être compris comme la double parole qu'incarnent respectivement Nietzsche et Hegel et qu'il ne s'agit en fait ni d'opposer ni de concilier, chacune occupant simultanément toute la place. On retrouve ainsi certains des thèmes qui caractérisent le tragique: le conflit entre deux droits, deux ordres (le "dit" et le "dire"), le "*pathéi mathos*" (le comprendre comme épreuve et souffrance), la culpabilité liée à l'existence et la notion de proximité dangereuse, d'un langage risqué.

C'est donc dans un contexte semblable, celui d'une logomachie qui ne peut être résolue dialectiquement, que Blanchot pose, à partir de l'écriture, le problème de la justice due à autrui. Ainsi que nous allons le montrer, on peut expliquer de manière satisfaisante la "mécanique" de l'apparition de l'autre dans cette solitude essentielle qu'est l'écriture. Il faut en effet toujours être deux pour parler. Le problème surgit lorsqu'il s'agit de fonder ou de justifier la contrainte du "rendre justice." Inutile de préciser que le service dû à autrui ne passe pas par le sentiment ou l'apitoiement; il n'y a pas d'humanisme du cœur chez Blanchot. Si la littérature en crise, moderne et critique, "libère la pensée de la notion de valeur" ("Qu'en est-il de la critique?" 36), comment faire apparaître autrui comme celui à qui justice doit être rendue? C'est dans cet abîme de la conversion que se perd non seulement la pensée blanchotienne mais aussi toute lecture critique. On peut dire en effet avec Libertson que l'influence de Lévinas est ici prépondérante dans la mesure où, écrit le philosophe, "en tant que moi, je ne suis pas innocente spontanéité, mais usurpateur et meurtrier" (*Totalité et infini* 56). Blanchot applique ainsi l'expérience de l'écriture, l'écrivain pour qui c'est toujours l'autre qui souffre car lui-même n'est qu'un simulateur, au rapport avec autrui souffrant. Considérons ainsi, au moins en ce qui concerne la mécanique de l'argumentation, que l'écrivain, à l'instar du Lautréamont de Blanchot, "s'ouvre" à autrui au moment même où il saisit son identité comme apparence, simulacre, image, "absence de filiation." Au moment où l'écriture apparaît dans sa vanité même et bée sur le neutre, l'écrivain s'ouvre à autrui comme à l'absolument



autre. Ne serait-ce pas alors dans une certaine conception de l'illisibilité foncière de l'écriture qu'il faudrait aller chercher autrui? C'est au moment où l'écrivain, expulsé de sa souffrance (de son origine), au moment où il tombe dans le règne de la mauvaise foi, de la tricherie, faisant ainsi retentir un rire tragique qui rappelle les analyses de Bataille, que l'autre (la doublure de l'écrivain dédoublé) apparaît comme l'ami, le souffrant, l'exposé, la fragilité même. Si Blanchot ne réussit pas à poser de manière convaincante la question de l'altérité d'autrui (c'est l'opinion de Libertson), c'est que l'expérience de l'écrivain ne le conduit pas à identifier un "autrui," mais seulement à pressentir le gouffre qui le sépare de l'ami. Dans *Une vie*, Roger Laporte confie de même: "M'approcher de l'épreuve m'écarte tellement de moi-même que mon tourment fait place à une souffrance que je supporte, mais dont je ne puis plus affirmer qu'elle est encore la mienne" (586-7). C'est dans ce dédoublement que naît la conscience comme conscience coupable. Ricœur écrit: "La culpabilité, en latin culpa, est l'auto-observation, l'auto-accusation et l'auto-condamnation par une conscience dédoublée" (420). C'est cela l'important: la tragédie de l'écriture rejoue toujours pour la première fois la rencontre manquée avec autrui souffrant. C'est dans cette exigence de la substitution d'une part accusant l'autre, qu'autrui apparaît alors non seulement comme l'irréremédiablement autre, mais aussi comme l'inconsolable, la vérité persécutée; il est celui qu'il faut protéger contre les forces du dehors et celui qu'il est cependant impossible de sauvegarder comme en témoignent George Steiner dans *Language and Silence* à propos de la relation douloureuse entre le Juif et son fils et, dans un tout autre contexte, le personnage de Steiner dans *La Dolce vita* de Fellini. Si l'écriture est ici expiatoire, c'est à nouveau dans le cadre de l'exigence qui s'ensuit d'un sacrifice jamais poussé assez loin, d'une écriture jamais assez passive, qui n'est jamais suffisamment pas assez; Blanchot écrit: "Je le sais, j'existe encore trop, d'un trop peu qui est de trop" (*Le Pas au-delà* 181). L'écriture conduit l'écrivain à vivre, sur le mode du simulacre, la souffrance tragique comme destin de l'autre et à se trouver ainsi de facto responsable de cette injustice. D'où le devenir "christique," c'est-à-dire de substitution, noté par Daniel Oster. L'écriture est chez Blanchot le pressentiment de cette souffrance sans salut qui toujours est d'abord celle de l'autre car pour répondre, il faut trahir ou plutôt, pour pouvoir être responsable, se sentir concerné par cette responsabilité, il faut avoir ruiné la possibilité d'honorer cette responsabilité qui n'existait pas avant. Il faut passer par une parole dialectique qui s'oppose au neutre sans que le neutre ne s'y oppose: "Il faut avoir passé par la nécessité de l'un pour répondre" (*Le Pas au-delà* 172-3), comme si

la connaissance, ajoute Blanchot, ce que Lévinas appelle la “récurrence,” “ne nous était laissée que pour connaître ce que nous ne pouvons supporter de connaître” (*Le Pas au-delà* 170). L'éthique ou la communication ou l'écriture (mots qui sont ici synonymes) me fait comparaître en tant que subjectivité devant l'autre pour que cette subjectivité excessive se voit ensuite investie, accusée, questionnée, “de sorte que toute parole serait morale, selon Blanchot, mais toujours impossible à ressaisir dans la morale” (*Le Pas au-delà* 69).

### *L'être juif: la béance de l'écriture*

Le renouveau mythique souhaité par Nietzsche ne trouve donc pas d'écho chez Blanchot. Au contraire, cette possibilité est tout à fait écartée, expiée au profit d'une autre influence, celle du judaïsme compris comme “rejet des mythes.” C'est ainsi que se caractérise l'“être juif” selon Blanchot, par “le renoncement aux idoles” (“Les Intellectuels en question” 22 ). Blanchot fait de ce renoncement l'éthique de la relation d'écriture. L'“être juif” prend donc chez Blanchot une double dimension: mode d'être de l'écrivain, il est l'orphelin pour autant que seule l'expérience de l'écriture établit (sans pouvoir l'“établir”) une éthique de la communication comprise comme syncope et il est intéressant à ce propos de rapprocher l'analyse de l'“Aleph” dans *Le Livre à venir* de celle de l'“anacrouse” dans *Une Voix venue d'ailleurs*. Mais l'écrivain est aussi l'“être juif” en ce que sa parole est l'objet d'une constante persécution de la part de la parole totalitaire.

C'est dans un tel contexte éthique que l'on peut comprendre la communauté telle que Blanchot l'entend et son communisme qui ne doit pas être confondu avec une quelconque stratégie économique ou avec le discours révolutionnaire qui lui-même doit être expié au profit de l'“attente” (Blanchot prend soin dans *L'Amitié* de distinguer le communisme de tout parti). Le “commun” est au contraire intimement lié à une certaine pratique de l'écriture dont le seul principe, et qui ne peut être ramené à la raison, est à nouveau l'expiation du mythe. Ce point, déclare Nancy dans *La Communauté désœuvrée*, est celui de “l'interruption du mythe qui nous révèle la nature disjointe ou dérobée de la communauté” (146). Ce que Blanchot appelle “communauté” ou “communisme” dont le fondement est “l'amitié,” prend donc son sens dans une certaine compréhension de l'“être-juif” comme “ordre éthique” (“Les Intellectuels en question” 22). La communauté humaine repose sur l'illusion de la substitution, “en accord avec le malheur de tous, ce malheur qui exclut tout malheur” (*Le Pas*

*au-delà* 169) et le communisme repose sur une syncope. Le “gauchisme” de Blanchot doit par conséquent être abordé dans le contexte du questionnement, au sein de la littérature, d’un certain être-ensemble, questionnement qui marque toute son œuvre par l’intermédiaire de la notion de “part.” Avoir “partie liée” avec l’exigence communiste se présente ainsi comme une sorte d’impératif porté par le désir à l’œuvre dans l’écriture, hors de portée, une destination pour autant que seule importe l’écriture qui, sans se rapporter, attend. Citons à nouveau Nancy: “Un être singulier [a] très exactement la structure et la nature d’un être d’écriture, d’un être ‘littéraire’: . . . il s’offre il se tient en suspens” (192). La politique blanchotienne relève donc d’une écriture de la communauté associée à l’“être juif” que Blanchot définit ainsi: “révélation de la parole comme le lieu où les hommes se tiennent en rapport avec ce qui exclut tout rapport.”

Or, à l’image d’autres écrivains et philosophes dont Lévinas, Blanchot voit dans ce silence qui tourmente “car toujours la présence échappe au pouvoir qui fait violence” (*L’Amitié* 247), celui d’Auschwitz, lieu de “disproportion entre la souffrance et toute théodicée,” explique Lévinas (“La souffrance inutile” 20) et que Blanchot désigne expressément comme l’impossible origine de toute écriture de la modernité. Ce lieu est donc aussi celui de l’antisémitisme qu’il définit lui-même comme “faute capitale” et manquement à une “exigence métaphysique” (*L’Entretien infini* 190). L’holocauste, à mettre au passif de la pensée, est en effet cet “écart de temps” dans lequel, désormais dit Blanchot, “nous en viendrions à écrire” (*Le Pas au-delà* 101). Le “génocide” est ce qui “brûle” la pensée et l’investit. Dans *L’Amitié*, il désigne ainsi la Shoah comme l’“inspiration” de son travail, la “toute-brûlure” (128-9). C’est en dernier lieu vers les camps, une souffrance indicible, une plaie à jamais ouverte, que toute écriture “vouée” trouve son absence d’origine selon lui et la dénonciation du caractère scandaleux de toute fiction:

Ce qui s’est passé là, écrit Blanchot, l’holocauste des Juifs, le génocide contre la Pologne et la formation d’un univers concentrationnaire, est, qu’on en parle ou qu’on n’en parle pas le fond de la mémoire dans l’intimité de laquelle désormais, chacun de nous, le plus jeune comme l’homme mûr, apprend à se souvenir et à oublier.  
(*L’Amitié* 128-9)

L’écriture blanchotienne possède ainsi trois caractéristiques: 1) une dénonciation par la littérature de ce qu’il est convenu d’appeler la

métaphysique occidentale (“Derrière le discours parle le refus de discourir, comme derrière la philosophie parle le refus de philosopher” (*Le Pas au-delà* 143)), c’est-à-dire celle de la valeur totalitaire d’un penser conquérant, dialectique (systématique) dont il faut expier le projet politique (tout projet étant par essence celui d’une épuration), “parler, c’est assujettir” écrit Barthes dans *La Leçon*—2) une singularisation de ce que Blanchot appelle l’“être-juif” qui définit l’écriture éthique comme attente et qu’il oppose, avec Lévinas ou Lyotard, à une ontologie de la pureté—3) un certain rapport avec ses activités journalistiques qui ont précédé la deuxième guerre mondiale et dont nous voudrions à présent dire deux mots en guise de conclusion.

### *Le dernier mot*

A l’image de l’homme, notablement absent de toute mondanité littéraire, le retournement de l’écrivain à la fin des années trente demeure dans une relative obscurité. On pourrait sans doute invoquer l’amitié et l’influence de Lévinas ou encore, au niveau politique et social, le “lâche soulagement” que fut, aux yeux de Léon Blum, le sommet de Munich. D’un côté, on peut donc inscrire l’origine de cette nouvelle écriture dans une biographie. On peut dire avec Bernard-Henri Lévy par exemple, que la conception blanchotienne de la littérature est tournée vers un passé inavouable caractérisé par l’antisémitisme du journaliste des années trente qui écrivit à cette époque de violents articles de politique étrangère à résonance maurrassienne contre, notamment, le gouvernement Blum ou les Républicains espagnols. En réaction contre ce péché de jeunesse, Blanchot serait en proie à “un remords infini” (*Les Aventures de la liberté* 312). Une telle approche se trouve renforcée par l’importance que l’Holocauste a pris chez le critique et par la relation de la Shoa avec l’éthique liée à la mission de la littérature. Faut-il pour autant, à l’instar de Jeffrey Mehlman et de la polémique déclenchée par *La Quinzaine littéraire* autour de son article “Littérature et terreur: Blanchot à *Combat*,” finalement publié dans le dernier numéro de *Tel Quel*, considérer l’œuvre blanchotienne comme une sorte de “cover-up” d’une partie de sa bibliographie? L’article lui-même, s’il réussit à créer un mal à l’aise certain, reprend à son compte un mode de lecture blanchotien qui obombre le point nodal de l’argumentation pour laisser son lecteur en face de rapprochements, de juxtapositions ou de contiguïtés inquiétantes. Il ne s’agit certes pas de remettre en cause l’antisémitisme (modéré par rapport aux délires dont l’époque fut coutumière) du jeune Blanchot mais de s’interroger sur les

aboutissants de l'article. Si cet article est de fait un tour de force, c'est dans la mesure où il réussit à imposer, de manière presque impressionniste, une certaine continuité entre les deux écritures au prix de la bonne foi du deuxième Blanchot (mais celui-ci ne nous dit-il pas lui-même que la bonne foi doit toujours être questionnée?) car, pour rétablir cette continuité, il faut, écrit Derrida à propos de la polémique déclenchée autour des "early writings" de Paul de Man, "interpréter la discontinuité comme une ruse, consciente ou inconsciente, destinée à dissimuler une persistance ou une subsistance, la répétition têtue d'un projet originaire" (*Mémoires pour Paul de Man* 212). A la lecture de l'article de Mehlman, on a ainsi l'impression que Blanchot, le précurseur (le père) d'une certaine modernité littéraire, pourrait bien être en fait le point de départ quasi génétique d'une contamination textuelle par un antisémitisme refoulé, une "machine infernale" au cœur de la modernité. Comme Blanchot, Mehlman nous invite à "croire."

Il semble qu'à cet égard la notion de prédestination au malheur d'autrui puisse nous aider à voir plus clair: par là, la première interprétation du retournement, dû lui-même à des événements aussi bien historiques que personnels, événements parmi lesquels il faut citer, parce que c'est sans doute l'un des plus déterminants, sa rencontre avec Bataille en 1940, se double au sein de l'écriture d'une certaine conception tragique de l'existence qui dépasse l'antisémitisme de jeunesse dévoilé par le biographe. L'écrivain renonce alors à ce qu'il nomme "un absurde désir de salut." L'explication porte désormais et de plus en plus nettement sur l'injustice faite à autrui à partir de la faute toujours déjà commise dans "une corruption du temps" (*Spectres de Marx* 45), écrit Derrida qui, à propos de l'expiation, ajoute qu'elle est "innée, donnée 'par' sa naissance autant qu'à sa naissance" (46). C'est alors dans ce jeu entre le crime de l'autre (dont Auschwitz est le terrible symbole) et celui de l'écrivain qui porte la croix de cette souffrance à laquelle il fut étranger qu'il faut saisir l'écriture comme expérience de l'expiation. C'est la dimension proprement religieuse de l'œuvre blanchotienne. La caractéristique éthique de l'écrivain revient à pressentir au sein de son dédoublement syncopé la fragilité d'autrui en se trouvant investi du devoir de lui porter secours. Dans un article consacré aux intellectuels et publié en 1984 dans *Le Débat*, il insiste ainsi sur le rôle éthique de l'intellectuel attaché, depuis l'affaire Dreyfus, "essentiellement" à l'"être juif." D'une certaine manière, Blanchot écrivain élève jusqu'au tragique le fait de n'avoir pas su lire l'époque de sa jeunesse; dans sa vie comme dans son œuvre autrui est celui qui est laissé derrière et à qui il faut répondre de cette injustice. Derrida écrit ainsi

justement qu’“il n’y a tragédie, il n’y a d’essence du tragique qu’à la condition de cette originalité, plus précisément de cette antériorité pré-originale et proprement spectrale du crime” (*Spectres de Marx* 46). Pour reprendre cette image hégélienne de la philosophie “fleur suprême” de l’histoire de la dialectique, on peut dire que chez Blanchot la misère de la communication est reprise dans l’écriture pour illustrer dans une différence formelle une même absence de substance. Ce que joue la littérature est la communication comprise comme ce qui fait faute.

Ainsi la “vanité” de l’écriture n’est pas seulement le nihilisme impossible de la fiction. Ou plutôt cette vanité n’est pas sans valeur ou sans signification puisqu’elle est chez Blanchot la pratique de la justice rendue à autrui. Dans l’expérience de l’écriture, l’expiation se présente donc comme un “instant” tragique et s’exerce contre le simple fait d’être-là, libre d’être soi, pour devenir une sorte de structure folle paradoxalement fondatrice de la nature éminemment éthique de l’homme. Blanchot déclare ainsi après Lévinas que “je suis créé responsable, d’une responsabilité antérieure à ma naissance, comme elle est extérieure à mon consentement, à ma liberté, né, par une faveur qui se trouve être une prédestination, au malheur d’autrui, qui est le malheur de tous” (*L’Écriture du désastre* 41). Au moment où tout se perd, où il est toujours déjà trop tard, apparaît le visage d’autrui qui appelle au remords—autrui déporté—“comme s’il eût fallu répondre,” écrit Blanchot, “à une exigence d’autant plus marquée qu’elle n’exigeait rien d’autre que cette réponse infinie” (*Le Pas au-delà* 33).

Linfield College

## Notes

1. Voir *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris: Gallimard, 1971).

2. La présence de Hegel dans la critique blanchotienne en est un signe. A cet égard, l'écriture se présente comme ce qui, en un autre temps, esquivé les exigences d'un penser systématique qui fait retour à soi. Blanchot l'écrit lui-même dans *L'Écriture du désastre*: "quelque chose cloche dans la dialectique" (118). Si, dans les *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Hegel compare la philosophie à une fleur—"la fleur suprême"—qui fleurit sur les ruines d'une période de l'histoire, image saisissante qui joint, dans une conscience qui sait et domine, la fin d'un monde au savoir d'une renaissance, Blanchot, dans son premier ouvrage de critique littéraire intitulé *Comment la littérature est-elle possible?* (consacré aux *Fleurs de Tarbes* de Paulhan), s'intéresse aussi à l'image de la floraison, mais d'une tout autre façon: ce qui fascine ici le critique, "c'est le recommencement sans fin ruinant toute dialectique" ("Qu'en est-il de la critique?" (36)), l'interminable négation des fleurs de la rhétorique, la terreur à l'œuvre dans un langage qui ne cesse de s'opposer à lui-même et qui rend impossible toute capitalisation d'un savoir de la littérature devenue alors "contestation de la philosophie," selon l'expression de Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), 312. Les fleurs de la rhétorique sont devenues notre horizon indépassable, fleurs "suprêmes" en ce sens.

3. In *L'Impossible* in *Œuvres complètes* Vol. III, Préface.

4. Heidegger écrit ainsi dans sa *Lettre sur l'humanisme* (Paris: Aubier, 1957): "Le fait de philosopher sur l'échec est séparé par un abîme d'une pensée qui elle-même échoue" (109).

5. Une philosophie par conséquent, mais travaillée par l'autre. La phénoménologie blanchotienne est, en ce sens, bien particulière. Voir à ce propos: Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée), 95-6. Et Michel Foucault: "L'expérience du phénoménologue est, au fond, une certaine façon de poser un regard réflexif sur un objet quelconque du vécu, sur le quotidien dans sa forme transitoire pour en saisir les significations. Pour Nietzsche, Bataille, Blanchot, au contraire, l'expérience, c'est essayer de parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l'invivable. Ce qui est requis est le maximum d'intensité et, en même temps, d'impossibilité." "Entretien avec Michel Foucault," *Dits et Ecrits* (Paris: Gallimard, 1994), 43.

6. La littérature est démoniaque rappelle Bataille: "Non Serviam."

7. Voir Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972), 218-9.

8. Jeffrey Mehlman écrit à ce sujet: "Comment un discours critique pourrait-il vraiment 'pénétrer' un texte qui sape à ce point sa propre intériorité, rallier un mode d'écriture si manifestement distante d'elle-même?" "Orphée scripteur." *Poétique* 20 (1974), 458.

9. A cet égard, voir l'entretien de Bataille avec Madeleine Chapsal dont une partie est citée par Michel Surya dans *Georges Bataille—La Mort à l'œuvre* (Paris: Gallimard, 1992), 600.

10. Cité par Ricœur. *Le conflit des interprétations*, 141.

11. Lévinas, de son côté, déclare: "Comme si en allant vers l'autre je me rejoignais et m'implantais dans une terre, désormais natale, comme si l'éloignement de moi me rapprochait de moi-même déchargé de tout le poids de mon identité. Mouvement dont la poésie serait la possibilité même." "L'être et l'autre. A propos de Paul Celan." *Sens et Existence. Hommage à Paul Ricœur* (Paris: Seuil, 1975), 28.

12. Blanchot insiste sur cette absence de principe notamment dans *Lautréamont et Sade* et *L'Écriture du désastre*.

13. L'expression est de Lévinas.

14. "The 'too late' of its spontaneous punctuality implies a prior involvement for which, in some sense, interiority must answer," écrit Joseph Liberton, 323.

15. Cf. la première phrase du *Pas au-delà*: "Entrons dans ce rapport."

16. On retrouve le même scrupule à propos de René Char dans *La Part du feu*, 102.

17. Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka* (Paris: Gallimard, 1981), 11-61. Voir aussi *La Part du feu*, 293-331.

18. Blanchot écrit ainsi dans *Le Pas au-delà*: "Mais la folie qui rompt le langage en le laissant apparemment intact ne le laisse intact que pour y accomplir son invisible destruction" (67).

19. "In spite of the prominence of a dissymmetrical model of intersubjectivity in his fiction, and in spite of his stable and repeated intuition that the *parole* is the force or incumbence of differentiation in the general economy, Blanchot has difficulty articulating the concept of non-reciprocity in an intersubjective context" (274). Voir également à ce propos *Le Pas au-delà*, 173.

20. "N'espère pas te servir des autres pour te libérer de toi," écrit Blanchot dans *Le Pas au-delà*, 177.

21. Voir Liberton, 324.

22. Cité par Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 187.

23. Voir à cet égard: *Celui qui ne peut se servir des mots* (Montpellier: Fata Morgana, 1975), 26.



24. Voir Jeffrey Mehlman, "Blanchot à *Combat*: Littérature et terreur" in *Legs de l'antisémitisme en France* (Paris: Denoël, 1984), 21-44.

25. Sur la polémique autour du retournement de Blanchot, voir *Maurice Blanchot—Partenaire invisible* de Christophe Bident (Editions Champ Vallon, 1998), 540-544.

26. Voir Christophe Bident, 106-109.

27. Dans *L'Instant de ma mort*, Blanchot rapporte que peu après le débarquement, en 1944, il fut condamné à mort par les occupants pour complicité avec la Résistance alors qu'il se trouvait dans la demeure familiale à Quain, dans la Saône-et-Loire. Sur le point d'être exécuté, il fut sauvé non tant par le maquis venu au secours d'un des leurs, que par le peloton lui-même composé de Russes blancs (l'armée Vlassov) qui virent en Blanchot un jeune "châtelain." Revenu plus tard sur les lieux de son "exécution," le jeune homme se rendit compte que trois paysans avaient été exécutés à sa place. Il est vrai, et c'est cela qui importe, qu'après coup cet instant produit un déplacement non négligeable: plutôt que de trouver l'origine de la critique littéraire blanchotienne dans le trouble de son engagement d'avant-guerre, le critique est ici invité à chercher dans le camp opposé, le bon, une expérience, une raison, aussi insaisissable soit-elle, de son esthétique (l'impossible expérience de la mort, l'abîme de la non-origine, la compassion). Lecture malintentionnée sans doute que je corrigerai ainsi: pour ma part, de ce tout petit livre, je ferai un cri. Blanchot en aurait-il assez de servir d'exemple ou de bouc émissaire dans cette critique continue et ressassante des liens flous, troublants, entre littérature et fascisme? Car enfin il y en a bien d'autres dont le passé n'est guère reluisant et qui ont choisi, eux, de filer dans les couloirs dérobés de l'histoire. Blanchot, quant à lui, n'a rien oublié. Dans ses écrits, on sent partout une conscience morale aiguësée, exacerbée par la sommation de répondre d'un passé qu'elle nous a elle-même appris à lire sans concession, responsabilité dans l'histoire pour ce qui, essentiellement, échappe aux catégories de l'explication historique. Comme Sartre le déclare à propos de Genet, bien que l'instant décisif qui ramasse en lui le choix originel n'ait probablement jamais eu "lieu," la valeur heuristique d'une telle "fiction" (la valeur de ce texte bref et sans indication de lecture—est-ce un récit, un roman, un témoignage?—est en effet de lier dans un seul instant autobiographie et fiction fondatrice) peut cependant nous permettre de retrouver la direction fondamentale de l'œuvre. *Si nous lisons aujourd'hui Blanchot avec gravité, sans indulgence, c'est à Blanchot lui-même que nous le devons.* Une anecdote que rapporte *Le Nouvel Observateur* est à cet égard révélatrice: "Dans une lettre publiée le premier novembre dans *La Quinzaine littéraire*, Blanchot informait Bruno Roy, directeur de la

maison d'édition Fata Morgana, qu'il refusait désormais de publier dans une maison qui affichait à son catalogue un livre d'Alain de Benoist, fondateur et théoricien de la 'nouvelle droite', directeur de Grèce et cheval de Troie du Front national dans les milieux 'intello'. Bruno Roy a répondu en menaçant Blanchot de révéler son passé d'extrême droite, pourtant déjà connu de tous" ("La vigilance de Blanchot", no.1676, 19-25/12/96, 63). Après s'être dénoncé lui-même, après être devenu l'éternel pénitent, après avoir expié pendant plus de cinquante ans une parole, la sienne, qu'il estime toujours trop prédatrice, après avoir donné cent fois la preuve qu'il n'oubliait rien, Blanchot montre le danger du doigt et on regarde interminablement à qui appartient le doigt. Nous renvoyons à ce propos au livre de Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot* (Paris: Galilée), 1997.

28. Dans *L'Entretien infini*, Blanchot écrit à propos d'Auschwitz: "Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible aussi, quand on en parle, d'en parler—et finalement comme il n'y a rien à dire que cet événement incompréhensible, c'est la parole seule qui doit le porter sans le dire" (200, note 1).

29. Lévinas de son côté écrit: "Ce qui compte, c'est l'idée du débordement de la pensée objectivante par une expérience oubliée dont elle vit."

## Works Cited

- Bataille, Georges. *L'Expérience intérieure. Œuvres complètes*. Vol. V. Paris: Gallimard, 1973.
- . "Silence et littérature." *Œuvres complètes*. Vol. XII. Paris: Gallimard, 1988.
- Bident, Christophe. *Maurice Blanchot—Partenaire invisible*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.
- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- . *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1949.
- . *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- . *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- . *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Le Pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- . "Qu'en est-il de la critique?" *Arguments*. Toulouse: Privat, 1983. 1-17.
- . "Les intellectuels en question." *Le Débat*. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Une Voix venue d'ailleurs*. Plombières-les-Dijon: Cahiers Ulysse, fin de siècle, 1992.
- . *L'Instant de ma mort*. Montpellier: Fata Morgana, 1994.
- Bousquet, Joë. *Correspondances*. Paris: Gallimard, 1969.
- Char, René. "Seuls demeurent." *Fureurs et Mystère*. Paris: Gallimard, 1967.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- . *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- . *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997.
- . *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1997.
- Fink, Eugen. *La Philosophie de Nietzsche*. Paris: Minuit, 1965.
- Foucault, Michel. *Dits et Ecrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- Hegel, G.W.F.. *La Phénoménologie de l'esprit*. Vol. II. Paris: Aubier, 1941.
- Laporte, Roger. *Une Vie*. Paris: P.O.L., 1986.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1965.
- . "La souffrance inutile." *Giornale de metafisica*. Vol. IV. Genova: Tilgher, 1982.
- Lévy, Bernard-Henri. *Les Aventures de la liberté*. Paris: Grasset, 1991.
- Libertson, Joseph. *Proximity Lévinas, Blanchot, Bataille and communication*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1982.
- Macksey, Richard, and Eugenio Donato, eds. *The Structuralist Controversy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1966.

Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.

Oster, Daniel. "D'un statut d'évangéliste." *Littérature* 33 (février) 1979.

Ricœur, Paul. *Le Conflit des interprétations*. Paris: Seuil, 1969.



## You can lead a Lady to water, but can you make her drink? Rings of Rhetoric in Jean Renart's *Lai de l'Ombre*

---

Linda Marie ROUILLARD

The art of rhetoric, or the technique of elegant speech and verbal persuasion, *finis persuader dictione*, is a legacy of classical antiquity to the Middle Ages, a legacy which is a foundation for Jean Renart's short lyric poem, *Le Lai de l'Ombre*. More immediately, Jean follows in the footsteps of Andreas Capellanus's *De arte honeste amandi*, which models some of the rhetorical devices useful to a courtly lover.<sup>1</sup> Inspired by Ovid, Andreas presents eight model dialogues demonstrating how a man is to woo women of his social rank as well as women who are more noble or less noble than he. However, it is important to note that the model dialogues end in stalemate rather than in amorous success. The process is one of attempting in debate form to persuade the woman to become *une amie*. In this competition, the contestants are rhetorical equals, the woman serving as the voice of reason, balancing the man's shrewd rhetorical manipulations. The closest he comes to success is to get the woman to agree to consider a relationship and the encounters never progress beyond the verbal realm.

On the other hand Jean Renart's *Lai de l'Ombre*, dated from 1200 to 1222,<sup>2</sup> tells a traditional courtly love story which, in contrast to Andreas' rhetorical exercises, does end successfully, but only when rhetoric is supplemented by gesture.<sup>3</sup> My interest here is to consider how the *Lai de*

*l'Ombre* proceeds past the failure of rhetoric such as we see in Andreas' text and arrives at a positive amorous outcome by means of gesture.

By dividing his first book into model dialogues, Andreas has implicitly labeled his work as one about rhetoric. The sample discourse shows what language to use and how language is used in an act of persuasion. Similarly, in Jean Renart's *Lai*, the amorous seduction can certainly be read as an apt metaphor for the linguistic act of persuasion in general and as an analogy for the assignation of meaning in particular. Such a reading which privileges linguistic preoccupations seems entirely justified, given Jean's later work *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* with its insertions of forty-six lyric pieces within the romance itself. Norris Lacy has pointed out that this romance is one which "[offers] us a drama of language, of song and tale, rather than of action and intrigue."<sup>4</sup> Much the same is true of this shorter work, as the narrator states in the first three lines:

Ne me vueil pas desaüser  
de bien dire, ainçois vueil user  
mon sens a el qu'a estre oiseus.<sup>5</sup> (ll 1-3)

With his desire "de bien dire," the narrator/poet thus announces his interest in rhetoric, and his affinity with classical authors. Cicero defined rhetoric as follows: "The function of eloquence seems to be to speak in a manner suited to persuade an audience, the end is to persuade by speech."<sup>6</sup> Likewise, Quintilian defined rhetoric as, "the science of speaking well."<sup>7</sup> Jean's comparisons between the knight and Tristan (ll 105, 124 and 457) also emphasize this interest in rhetoric, for Tristan was a supreme manipulator of words and signs.<sup>8</sup>

Of Andreas's treatise, Toril Moi says it is "remarkable how little sexual success the lovers in these dialogues have in proportion to their verbal efforts: the prowess is linguistic not erotic."<sup>9</sup> Likewise in Jean Renart's *Lai*, the knight's valor resides in his rhetorical abilities.

In the *Lai*, love is born in the traditional fashion: the female deity attacks with bow and arrow and implants the image of a beautiful woman along with her name in the knight's heart which triggers the first symptom of love: obsession. "La grant biauté et le douz non /d'une dame li mist el cuer." (ll. 130-131) As the knight is subjected to this power of a word and an image, he will in turn attempt to subjugate others to the power of his rhetoric.<sup>10</sup> In his first rhetorical manœuvre he manipulates his traveling companions. By saying one thing while meaning another, he gets them to

pronounce his own feelings, manipulating them into taking the words out of his mouth. Observing a very important precept of Love, that is the need for secrecy, the knight feigns an overwhelming admiration for the castle where the Lady lives, leaving his companions to praise the beauty of the woman herself:

Fet li sires quis i menoit:  
 'Veez con cil chastiaus siet bien!'  
 Il nel disoit pas tant por rien  
 qu'il montast aus fossez n'aus murs,  
 mes pour savoir se ses eürs  
 l'avroit encor si amonté  
 qu'il parlaissent de la biauté  
 la dame qu'il aloit veoir. (ll. 226-233)

The other knights rebuke him for praising the castle instead of the Lady's beauty. He admires the edifice once again, saying he would happily be a prisoner of Saladin if this castle were his: "Il n'est citez dont j'ai envie/ ne chastiaus, se de cesti non," (ll. 248-49), to which his companions reply:

'Et quanqu'il a dedenz les murs?  
 font cil. Si en seriez trop sire!  
 Il n'entendent pas a cel dire  
 le sofisme qu'il lor fesoit:  
 li bons chevaliers nel disoit  
 se por oïr non qu'il diroient. (ll. 254-259)

The *sofisme* is created by the manipulation of the meaning of "chastiaus." The companion knights have at first not understood the metonymy of the castle used to signify the Lady, the "container" substituted for that which is "contained." Jean Renart's use of the word *sofisme* in this passage underlines the importance of rhetoric itself to the *Lai* and the potential danger. In addition to persuading, rhetoric can deceive.<sup>11</sup> Indeed, in this passage of the *Lai*, the knight manipulates his companions towards the pronouncement he himself must not utter in order to observe the secrecy needed to protect his own interests. This rhetorical substitution of "chastiaus" for the Lady, prefigures the pivotal metonymy in which the reflection at the bottom of the well is substituted for the Lady herself, whose image is still of one "contained," this time within the structural framework of the fountain. In addition, the metonymic *chastiaus sofisme*



also functions as an implicit metaphor which equates woman with land to be seized and held.<sup>12</sup>

While the companions may be unaware of the knight's linguistic manoeuvres, the Lady shows more resilience to his first level of love rhetoric. In response to his confession that he is completely in her power and to his plea that she become his *amie*, she answers with a challenge: if he is as worthy a knight as indeed he appears to be, he must surely already have an *amie* (ll. 377-387). That this encounter is a rhetorical joust is in fact emphasized by the narrator who says: "Bien l'a en son venir hurté/ par parole et desfet son conte . . ." (ll. 388-389). In his edition, Bédier's gloss of this line points out that "hurté" belongs to the knight's vocabulary used to describe the action of striking a blow and blocking the opponent.<sup>13</sup> She further challenges his rhetorical sallies with arguments about nobility of character which requires nobility of action:

Sire, fet ele, n'est pas droiz,  
par Dieu, que j'aim ne vous ne honme,  
que j'ai mon seignor, et preudonme,  
qui mout me sert bien et honeure. (ll. 492-495)

The Lady is thus portrayed as a worthwhile adversary and well-trained in rhetoric, able to unravel the knight's argument by calling into question his own moral character as a worthy *ami*. Her demonstrated rhetorical skills make her a much more satisfying opponent and the knight's ultimate victory that much more gratifying.

Since traditional rhetoric has failed the knight, he must move to a stronger level of persuasion: the use of a kind of force, though certainly not the same kind of physical force described by Andreas as allowed only when dealing with the lower classes.<sup>14</sup> The knight takes advantage of the Lady's distraction and succeeds in placing his ring on her finger, thus establishing a kind of proprietorship, imposing his will upon her.<sup>15</sup> This reading is entirely justified by the Lady's own interpretation of the act: "Volez le me vous fere avoir/ a force?" (ll. 802-803) aptly noted by Sarah Kay and labeled as a "second *sofisme*, physical rather than verbal."<sup>16</sup> The knight's attempted "courtly" manner and apparently generous gifts recall the following passage in Book Two of Ovid's *Amores* with its sexual connotations of the ring:

O ring, that art to circle the finger of my fair lady, in  
which naught is of value but the giver's love, mayst

thou go to her a welcome gift! May she receive thee with glad heart and straightway slip thee on her finger; mayst thou fit her as well as she fits me, and press her finger with aptly adjusted circle!

Happy ring, thou wilt be touched by the hands of my lady-love; already, ah, me, I envy my own gift. Ah, might I suddenly become that gift . . . Wear me when you spray yourself with the warm rain of the bath, nor shrink at the harm from water creeping beneath the gem—but methinks my passions would rise at sight of your fairness, and I, though naught but that ring, would play the human part.<sup>17</sup>

While Ovid describes his ring as worthless, Jean Renart's knight sees his ring appreciate in value simply by being in contact with the Lady: "de tant vaut il miex la moitié / qu'il a en vostre doit esté" (ll. 738-739). While Jean's use of the ring is less sexually explicit than Ovid's, sexual and misogynist overtones remain attached to the ring motif as it is used in this ironic episode of a "gift by force."<sup>18</sup>

Only after the knight's sudden departure, does the lady notice the ring: "de l'anel qu'il m'a el doit mis / or dira qu'il est mes amis" (ll. 625-626)! She knows she has been taken advantage of and has been "branded" as another man's conquest. She is also aware of the potential blackmail of this situation. The ring on her finger will be taken to *mean* she is the knight's *amie*,<sup>19</sup> that it symbolizes her acceptance of the knight as her lover, her acceptance of his meaning of the ring as symbol.<sup>20</sup> The presence of the knight's ring upon her finger is thus as susceptible to misinterpretation, as were her initial welcoming gestures:<sup>21</sup>

Je n'entendoie au regart rien  
se cortoisie non et sens.  
Mes vous l'avez en autre assens  
noté conme fols, si m'en poise . . . (ll. 424-427)<sup>22</sup>

The Lady answers this act of force or this forced meaning with a plan of action which will clearly demonstrate her refusal of that meaning: she will summon the knight, lead him to the edge of a well, and if he refuses to take his ring back, she will simply drop it into the water where it will disappear from sight.

Sitting by the well, once again the knight attempts to convince the Lady. When he has reached yet another verbal impasse, he stumbles upon the solution: he will accept the return of the ring only with the understanding that he will be once again a free agent, at liberty to do whatever he wishes with the ring. He then announces he will offer it to the one he loves most after her. In a manner reminiscent of Ovid's assessment that "Quod refugit, multae cupiunt,"<sup>23</sup> the knight drops the ring towards the Lady's reflection (which is one meaning of *ombre*) in the well. The Lady earlier argued that her nobility of character required nobility of action, which is based on a kind of moral pride. This pride opens up a narcissistic breach in the Lady's resistance and the knight's seductive gesture triggers jealousy and a reciprocal offer: the Lady now offers the knight her own ring and becomes his *amie*. Sarah Kay contrasts the classical Narcissus myth in which the "reflection mimics the actions of the young man," with the Lady who now "imitates the conduct of her image."<sup>24</sup> Or, to paraphrase another critic, it is the knight's "infidelity" which effects the Lady's "fidelity."<sup>25</sup>

In this final scene of the *Lai*, the ring is tossed towards the reflection as a baited hook, in much the same way that Andreas defines love by referring to Isidore of Seville's false "etymology" for the word "*amicus*" which he derives from the word "*hamus*." Andreas writes:

*Amor* is derived from the verb *amo*, meaning catch or be caught, for the lover is caught in bonds of desire and longs to catch another on his hook (*hamo*). Just as a clever angler tries to entice the fish with his morsels and to catch them on his bent hook, so the man ensnared by love tries to attract another by his charms. He strives with every effort to join two separated hearts with an imperceptible bond, or to keep them once joined always together . . .<sup>26</sup>

Toril Moi comments on this passage: "The *De Amore* does, of course, also present language as the 'hook of love' which allows the lover to attract the lady by his 'allurements' in order to create an 'intangibile bond' between their hearts."<sup>27</sup> In the *Lai*, tossing the ring towards a supposedly new love interest is the bait with which the knight hooks his Lady, whom the narrator earlier described: "mes n'est encor preu en la nasse." (l. 726) This attempt at persuasion now includes an alluring and even inventive gesture.<sup>28</sup> As Don Alfred Monson has noted, Jean Renart has himself

highlighted the efficacy of word and gesture: "cist douz mot et li plesant fez" (l. 933).<sup>29</sup> Rather than using overt physical force, the knight can rely on a seductive gesture along with his rhetorical talents to figuratively lead the Lady to the edge of the well and persuade her to drink, in a sense reducing her to her own reflection.<sup>30</sup> As Alfred Adler expressed it: "Pour ce couple d'amants, la non-réalité de l'ombre dans le puits, se révèle la réalité la plus réelle."<sup>31</sup>

While Ovid's ring motif and Andreas's model dialogues may present an inadequate rhetoric of love, this final scene of Jean Renart's *Lai* presents the love (if not the success) of rhetoric, amplified by gesture, and gesture which becomes poetry. A courtly love scene is a useful context in which to better understand the development and manipulation of the rhetorical process of persuasion. In contrast to the *pastourelle* genre which aims at "the demystification of *fin'amor*,"<sup>32</sup> the *Lai de l'ombre* clearly insists on maintaining the illusions of the courtly tradition.

**Wabash College**

## Notes

1. Barbara Nelson Sargent[-Baur], "The *Lai de l'Ombre* and the *De Amore*," *Romance Notes* 7 (1965), 76-79, following the lead of Patricia Terry, ed. and trans., *Le Lai de l'Ombre*, (Columbia Univ. diss., 1958). And Felix Lecoy in his introduction to *Le Lai de l'Ombre* (Paris: Librairie Honoré Champion, 1979), xvii- xviii. Paula Clifford also cites J. Stevens as another proponent of this view in her book *La Chastelaine de Vergi and Jean Renart: Le Lai de l'Ombre* (London: Grant & Cutler Ltd., 1986), 57. Don Alfred Monson, "Lyrisme et narrativité dans le *Lai de l'Ombre*," *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVI (1993), 60-69, rejects this influence, classifying this text rather as the juncture between "fond lyrique et forme narrative."

2. Lecoy, xiii-xv. Lecoy traces the different chronologies suggested for the *Lai*: 1221-1222 if one concludes the dedicatee is Milon de Nanteuil, or 1200-1202 if one concludes the dedicatee to be Hugues de Pierpont. See also John Baldwin, "'Once there was an emperor . . . ' a Political Reading of the Romances of Jean Renart," *Jean Renart and the Art of Romance: Essays on Guillaume de Dole*, ed. Nancy Vine Durling (Gainesville: University Press of Florida, 1997), 51, who also proposes Hugues de Pierpont.

3. Clifford, 69-80. Regarding the knight's success at slipping the ring on the Lady's finger, unbeknowst to her, Clifford says: "Already we witness the failure of language, for a gesture is needed . . ." (71). She ultimately sees in the *Lai* a "breakdown of language and its replacement by gesture" (75). See also Margaret Winters, *Jean Renart: Le Lai de l'Ombre* (Birmingham: Summa Publications, 1986), 10.

4. Norris Lacy, "'Amer par oïr dire': *Guillaume de Dole* and Language," *French Review* 54 (1981), 786.

5. Unless stated otherwise, all citations of the *Lai* are taken from Lecoy's edition.

6. Cicerco, *De inventione*, ed. H. M. Hubbell (Cambridge: Harvard University Press, 1949), 15.

7. Quintilian, *Institutio Oratoria*, trans. H. E. Butler (Cambridge: Loeb, 1980), Book II, XV, 319.

8. Linda Cooper, "The Literary Reflectiveness of Jean Renart's *Lai de l'Ombre*," *Romance Philology* 35 (1981), 255-257. Jean's interest in the Tristan legend is even more evident in his *Escoufle*. See Rita Lejeune, "La Coupe de la légende de Tristan dans *L'Escoufle* de Jean Renart," in *The Medieval Alexander Legend and Roman Epic*, ed. Peter Noble, et al. (New York: Kraus International, 1982), 118-124.

9. Toril Moi, "Desire in Language: Andreas Capellanus and the Controversy of Courtly Love," *Medieval Literature: Criticism, Ideology, and History*, David Aers, ed. (New York: St. Martin's Press, 1986), 24.

10. Moi, 24, comments on an analogous passage in the *De amore*: "Chained and fettered, the lover's discourse enacts his own lack of freedom, which is bearable only because it procures him at the same time the satisfaction of a certain sadistic dominance." The relationship between the knight and the Lady in the *Lai* is in some respects similar, but the overall effect of their encounter is a charming one, not a sadistic one.

11. Quintilian summarizes some of the accusations made against the value of rhetoric: "It is eloquence" they say, "that snatches criminals from the penalties of the law, eloquence that from time to time secures the condemnation of the innocent . . ." (319).

12. Leo C. Curran, "Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*" *Arethusa* 11 (1978), 232. And Ian Donaldson, *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations* (Oxford: Clarendon, 1982), 10.

13. *Le Lai de l'ombre par Jean Renart*, ed. Joseph Bédier (Paris: Firmin-Didot, 1913), 80. Lecoy, xvii-xviii. Glyn S. Burgess, "Sens and Cortoisie in the *Lai de l'Ombre*," *Michigan Romance Studies* (1989), 79.

14. Andreas, as translated in P. G. Walsh, *Andreas Capellanus on Love* (London: Gerald Duckworth & Co., 1982), 223: "But if the love even of peasant women chances to entice you, remember to praise them lavishly, and should you find a suitable spot you should not delay in taking what you seek, gaining it by rough embraces."

15. Jean Larmat, "La morale de Jean Renart dans *Le Lai de l'Ombre*," *Mélanges de Philologie offerts à Charles Camproux*, 1 (Montpellier: CEO, 1978), 411, says of the ring: "c'est quelque chose de lui qu'il offre, mais avec quoi il lie pour ainsi dire la jeune femme, comme s'il prenait possession d'elle par une saisine symbolique." Cooper has commented on the intertextuality of the ring motif in Jean's own work, 252.

16. Sarah Kay, "Two Readings of the *Lai de l'Ombre*," *Modern Language Review* 75 (1980), 520-522. Clifford, 67.

17. Ovid, *Heroides and Amores*, trans. Grant Showerman (New York: G. P. Putnam's Sons: 1925), 427-29.

18. Larmat, 414.

19. Kay, 520.

20. Roger Pensom, "The *Lai de l'Ombre*," *French Studies* 36 (1982), explains the episode of the furtive placement of the ring on the Lady's finger as her dissociation from her secret desire, 263.

21. Burgess, "Sens," 84-85 for a discussion on intention vs. interpretation and meaning.

22. Kay, 520: “[the knight] misinterprets the graciousness of the lady’s welcome, reading into it a courteous recognition of his suit . . . he has mistaken the conventions of politeness for an indication of true feeling.”

23. “Many women desire what flees them,” Ovid, *The Art of Love and Other Poems*, trans. J. H. Mozley, 2nd ed. rev. G. P. Goold (Harvard: Loeb, 1985), 60-61.

24. Kay, 526.

25. Monson, 68. Glyn S. Burgess reads this episode as one which “undermine[s] courtly conventions.” See his “Role of the Heart in the *Lai de l’Ombre* and the *Chastelaine de Vergi*,” *Faux Titre*, ed. Keith Busby (Atlanta: Rodopi, 1994), 40.

26. Andreas in Walsh, 36-37. In this, Andreas is also imitating Ovid who often uses hunting and fishing metaphors for love. See Ovid, ed. Goold, 14, lines 45-48 and 64 line 763 of Book I.

27. Moi, 25.

28. Quintilian explained the value of accompanying gestures to the force of rhetoric by recounting a courtroom scene: Antonius defended Manius Aquilius’ character, not by words alone, but also by ripping the latter’s clothing to show his battle scars, 303.

29. Monson, 68. In addition, he sees in the *Lai’s* resolution a precursor to the Petrarchist “pointe,” the concluding verses to the Renaissance sonnet. Of the *lai’s* resolution, Glyn S. Burgess says: “It was the knight’s *sens*, his intellectual manipulation of action and gesture, which was the significant element,” in “The Role of the Heart,” (39).

30. Douglas Kelly makes an interesting connection between heroines of Chrétien de Troyes and Jean Renart: “The transposition of the description of Blancheflor into the blood drops image is analogous to that of the lady into her ‘shadow’ or reflection in the fountain in the *Lai de l’Ombre*,” 219, “The Art of Description,” in *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. Norris Lacy, et al. (Amsterdam: Rodopi, 1987).

31. Alfred Adler, “Rapprochement et Eloignement comme thèmes du *Lai de l’Ombre*,” *Etudes de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, ed. Jean Marie d’Heur, et al. (Liège: Gedit, 1980), 2.

32. William Calin, “Contre la *Fin’amor*,” in *Courtly Literature: Culture and Context*, ed. Keith Busby and Erik Kooper (Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1990), 72. Translation is mine.

## Works Cited

- Adler, Alfred. "Rapprochement et Eloignement comme thèmes du *Lai de l'Ombre*." *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*. Ed. Jean Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini. Liège: Gedit, 1980. 1-4.
- Baldwin, John. "'Once there was an emperor . . . ' a Political Reading of the Romances of Jean Renart." *Jean Renart and the Art of Romance: Essays on Guillaume de Dole*. Ed. Nancy Vine Durling. Gainesville: University Press of Florida, 1997. 45-84.
- Bédier, Joseph, ed. *Le Lai de l'Ombre*. By Jean Renart. Paris: Firmin-Didot, 1913.
- Burgess, Glyn S. "Sens and Cortoisie in the *Lai de l'Ombre*." *Michigan Romance Studies* (1989): 71-91.
- \_\_\_\_\_. "Role of the Heart in the *Lai de l'Ombre* and the *Chastelaine de Vergi*." *Faux Titre*. Ed. Keith Busby. Atlanta: Rodopi, 1994. 31-47.
- Calin, William. "Contre la *Fin'amor*." *Courtly Literature: Culture and Context*. Ed. Keith Busby and Erik Kooper. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1990. 61-82.
- Cicero. *De inventione*. Ed. H.M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- Clifford, Paula. *La Chastelaine de Vergi and Jean Renart: Le Lai de l'Ombre*. London: Grant & Cutler Ltd., 1986.
- Cooper, Linda. "The Literary Reflectiveness of Jean Renart's *Lai de l'Ombre*." *Romance Philology* 35 (1981): 250-60.
- Curran, Leo C. "Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*." *Arethusa* 11 (1978): 213-41.
- Donaldson, Ian. *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*. Oxford: Clarendon, 1982.
- Kay, Sarah. "Two Readings of the *Lai de l'Ombre*." *Modern Language Review* 75 (1980): 515-27.
- Kelly, Douglas. "The Art of Description." *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Ed. Norris Lacy, et al. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- Lacy, Norris. "'Amer par oïr dire': *Guillaume de Dole* and Language." *French Review* 54 (1981): 779-87.
- Larmat, Jean. "La morale de Jean Renart dans *Le Lai de l'Ombre*." *Mélanges de Philologie offerts à Charles Camproux*. Montpellier: CEO, 1978. 407-16.
- Lecoy, Felix, ed. *Le Lai de l'Ombre*. By Jean Renart. Paris: Librairie Honoré Champion, 1979.



- Lejeune, Rita. "La Coupe de la légende de Tristan dans *L'Escoufle* de Jean Renart." *The Medieval Alexander Legend and Roman Epic*. Ed. Peter Noble, et al. New York: Kraus International, 1982. 119-124.
- Moi, Toril. "Desire in Language: Andreas Capellanus and the Controversy of Courtly Love." *Medieval Literature: Criticism, Ideology, and History*. Ed. David Aers. New York: St. Martin's Press, 1986. 11-33.
- Monson, Don Alfred. "Lyrisme et narrativité dans le *Lai de l'Ombre*." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 36 (1930): 59-71.
- Ovid. *Heroides and Amores*. Trans. Grant Showerman. New York: G. P. Putnam's Sons, 1925.
- \_\_\_\_\_. *The Art of Love and Other Poems*. Trans. J. H. Mozley. 2nd ed. G. P. Goold. Harvard: Loeb, 1985.
- Pensom, Roger. "The *Lai de l'Ombre*." *French Studies* 36 (1982): 257-69.
- Quintilian. *Institutio Oratoria*. Trans. H. E. Butler. Cambridge: Loeb, 1980.
- Sargent[-Baur], Barbara Nelson. "The *Lai de L'Ombre* and the *De Amore*." *Romance Notes* 7 (1965): 73-79.
- Walsh, P.G., trans. *Andreas Capellanus on Love*. London: Gerald Duckworth & Co., 1982.
- Winters, Margaret. *Jean Renart: Le Lai de l'Ombre*. Birmingham: Summa Publications, 1986.

## Book Reviews

*Situating Sartre in Twentieth-Century Thought and Culture* edited by Jean-François Fourny and Charles D. Minahen. New York: St. Martin's Press, 1997.

---

Ingrid D. HORTON

This new collection of ten recent essays affirms Sartre's influence on critical movements within the last twenty years. A comprehensive volume in itself, it includes essays that re-examine Sartre's importance in fields such as psychoanalysis, literature and philosophy. The editors aim to update and widen the study of Sartre in order to demonstrate that the works of Jean-Paul Sartre remain relevant throughout the twentieth century.

In his introduction, Jean-François Fourny reminds us that Sartre continues to be one of the most studied French authors in the world. At the same time, he points out the evolution of the Sartrean subject from its thirty-year old predecessor. As biography and autobiography have again come into fashion, one notices that the scholar tends to focus on Sartre's unfinished autobiography and a number of correspondence.

The first essay presented explores *Le Scénario Freud*, a screenplay written for John Houston's film, *Freud: The Secret Passion*. The essay's author, Rhiannon Goldthorpe, shows that through close examination, one can trace Sartre's intellectual development which occurred during its composition, thus forcing the reader to re-evaluate the screenplay's significance. In another insightful essay, George Bauer examines Sartre's fiction, his philosophical writings and his personal diaries to reveal that his elaborate use of food suggests his feelings and opinions on homosexuality.

The final essay by Philip Wood investigates Sartre's influence by evaluating his successors, structuralism and post-structuralism.

Fourny and Minahen succeed in their effort to update and expand studies on Sartre. By presenting essays from such diverse perspectives, one is forced to reconsider both the importance and the impact of Sartre's works on today's criticism. This book follows a pseudo-chronological pattern by beginning with an essay which highlights Sartre's intellectual development and by ending with an essay focusing on the intellectual developments after him, thus compelling the twentieth-century scholar to rediscover his or her roots.

If looking for one particular work referred to in any of the essays, the editors have provided a wonderful index of both names and titles. If seeking to dive further into the study of Sartre, a works cited for all of the essays has also been supplied. *Situating Sartre in Twentieth-Century Thought and Culture* is a valuable addition to both personal and institutional libraries.

**University of Kansas**

***Silence in the Novels of Elie Wiesel* by Simon P. Sibelman. New York: St. Martin's Press, 1995.**

---

Annelie FITZGERALD

This study identifies silence as the central theme of Wiesel's literary oeuvre. Indeed, Professor Sibelman asserts that silence constitutes the "basic matrix from which all other thematic material develops" (6), and argues that in the course of Wiesel's novels silence undergoes a gradual transformation from a symptom and expression of despair and loss into "a more positive, mystical and regenerative pole of reference" (7).

In his first chapter, Sibelman presents a broad overview of the phenomenon of silence in philosophy and literature, invoking writers such as Martin Buber, Brice Parain, Roland Barthes, Emmanuel Lévinas and Stéphane Mallarmé to support his contention that, despite often the result of language's fundamental inadequacy for expressing experience, silence nonetheless evinces "an underlying positive ontology" (17). Signifying the ineffable *au-delà*, creativity, potentiality and the divine, silence is, according to Sibelman, not an absence of speech or language, but their adjunct, and functions within narrative as a conscious communicative strategy. Sibelman thus attaches importance here and throughout his study to the use of visual silence in the form of blank spaces on the page; what he terms *le grand silence typographique-respiratoire*.

According to Sibelman, the radical transformation of the ontological significance of silence was brought about by the Holocaust, with the inability of survivors to give expression to their death-camp experiences resulting in a negative silence symptomatic of exile, destruction and a loss of identity and faith. Speech must therefore be wrested from silence, life from a near-death stasis. In Sibelman's view, and in this he concurs with widespread thinking on post-Holocaust literature, Wiesel's ethical and literary dilemma is thus the reconciliation of language with silence, of the survivor's duty to bear witness with his desire to remain silent, either of which in isolation would amount to a betrayal of the victims of the Holocaust. He therefore suggests that "Wiesel is proposing silence's being used in tandem with the word in order to present some image of the *anus mundi* and to represent the fragmented soul of the survivor" (24), and thereby to effect some sort of healing. Thus far, we are on familiar ground, already explored in myriad other studies on Wiesel. The chapter concludes with an outline of what Sibelman terms the rhetoric of silence in Wiesel's novels—morphological, syntactic and semantic silences.

Subsequent chapters undertake a chronological analysis of the theme of silence in Wiesel's novels. Beginning with the negative, solitary silences which punctuate the account of the narrator of *La Nuit*, whose faith in humanity, language and God has been demolished by his experiences in Auschwitz, Sibelman traces the evolution in the later novels of this initial despairing silence into positive, creative and regenerative spaces in which questions are posed and from which "a cosmos of dialogue" (171) eventually emerges. As a result, life is reaffirmed, interaction with others promoted, and responsibilities assumed. The individual is reconciled with his past, his identity and his God and undergoes a spiritual resurrection. Sibelman asserts that "these texts inexorably draw the active reader into the emerging dialogue, sanctioning life, and establishing an irrevocable sense of moral responsibility" (173). In this somewhat schematic conception of Wiesel's novels as a coherent, organic whole in which can be seen a clear progression from despair to hope and from silence to language and dialogue (or a modified silence indicative of divine mysticism), Sibelman adheres very much to previous moral, theological and humanist readings of Wiesel's novels, aligning himself with the interpretive stances of Robert McAfee Brown (surprisingly, not referred to in the bibliography), Edward Grossman and Michael Berenbaum, all of whom find in Wiesel's literary output a similar process of regeneration and the warning voice of a humanitarian crusader. Sibelman's concentration here on an insightful analysis of the relationships pertaining between charac-

ters, particularly fathers and sons, and their attitudes towards post-Holocaust existence, underscores the moral, spiritual and psychological aspects of Wiesel's fiction, perhaps at the expense of a more theoretical analysis of its incessant, anxious questioning of its own status as fiction and its very intelligibility; issues at whose core is to be found the temptation or threat of silence. Indeed, in his discussion of the role of lying in *Le Jour*, he fails to account for Wiesel's decision to abandon the *témoignage* of *La Nuit* with its claims to veracity in favour of storytelling and its ambiguous situation between truth and falsehood. He does however come tantalisingly close to addressing the issue, arguing that "in order to conceal the unspeakable, lying becomes an active adoption of euphemisms, or words possessing multiple meanings, or silence itself. Veracity emerges as another victim of the *shoah*" (53). Do not this loss of veracity and adoption of lying have important implications for Wiesel's whole literary enterprise and for the unequivocal moral messages sought there by Sibelman and others? This disparity between the ambiguities and which pervade Wiesel's fiction and the clear moral messages commonly drawn from it has been dealt with at some length by Colin Davis who argues that "Wiesel's texts are often neither as clear nor as uplifting, nor as intelligible as the dominant reading of his fiction would suggest. His stories often entail confusion, disbelief, and misunderstanding, rather than the linear progression from despair to hope attributed by the critics to Wiesel himself" (21). We must, as Colin Davis urges, be wary of making our interpretations of Wiesel's work an act of faith; it is however on such an act of faith that Sibelman's study seems to be predicated, as he suggests in his comforting closing remarks: "As the events are wrenched from the abyss and truth voiced to warn humanity, one can view in Wiesel's oeuvre and the accompanying theme of silence on which it is constructed as an act of faith: Faith in humanity's perfectibility despite Auschwitz; faith in God despite his silence" (175). One might also add the critic's unerring faith in language and its ability to communicate unambiguous messages, despite the frequent propensity of Wiesel's narratives to imply the opposite.

The study's most enriching aspect seems to me to be Sibelman's competent use of Jewish traditions and theology in order to illuminate Wiesel's novels in a rewarding way. Consistently, the theme of silence is seen within a Jewish context and related to the Bible, talmudic literature, Hassidic stories and midrash. Sibelman conducts convincing analyses of Wiesel's allusions to biblical stories (Abraham and Isaac, Jacob's struggle at Peniel in *Les Portes de la forêt*, the story of Jonah in *La Ville de la Chance*), the Kabbala and Jewish mysticism. Similarly well executed are

his observations of the structuring of narrative after Jewish feast and prayer days such as Yom Kippur, and his explorations of the literary and religious connotations of characters' names. Sibelman's regenerative, theological reading of Wiesel's fiction is therefore complemented by the theological dimension of his study which traces a parallel loss or shaking of faith and its subsequent reaffirmation.

Professor Sibelman's thesis thus subscribes to the tenets of the dominant school of Wiesel criticism with its focus on spiritual regeneration and moral and theological aspects of the latter's writing. As such it is an interesting study and represents another valuable contribution to the growing corpus of critical writing on Wiesel's fiction. Nonetheless, Sibelman's study perhaps fails to deliver all that its title promises, and it is a pity that his study should have been published so soon after Colin Davis' excellent *Elie Wiesel's Secretive Texts* which deals with related issues and to which he was unfortunately unable to refer.

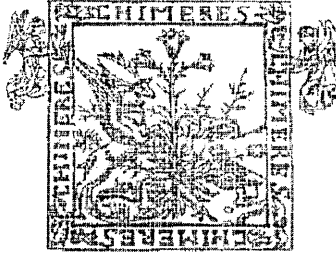
University of Franche-Comté

### Works Cited

Davis, Colin. *Elie Wiesel's Secretive Texts*. Gainesville: University of Florida Press, 1994.

# Call for Papers

## *Chimères*



**A special francophone issue: accepting topics related to all aspects of francophone studies.**

For the publication of an article we require the submission of a diskette (3.5") and a copy of the work. All articles should be accompanied by an abstract which summarizes or describes the article. Such abstracts should not exceed 75 words in length. Authors should use Microsoft Word and conform to MLA style. Papers should not exceed 20 pages in length. Please enclose a self-addressed, stamped envelope.

The annual subscription rates for the United States and Canada are \$10 for individuals and \$26 for institutions and/or libraries. Single copies are \$6. For other countries annual subscription rates are \$16 for individuals and \$32 for institutions and/or libraries. Make checks or international money orders payable to *Chimères*. *Chimères* is indexed in the MLA International Bibliography.

Please address your submissions by October 1, 2000, to:

Editor, *Chimères*  
The University of Kansas  
Dept. of French and Italian  
Wescoe Hall  
Lawrence, KS 66045

Questions may be directed to the above address, or Tel. 785-864-4056, Fax 785-864-5179.

Homepage: <http://www.ukans.edu/~frenital/chimeres>

**A Journal of French Literature, Language, Culture**  
**The University of Kansas**



