

THE UNIVERSITY

---

CHIMERES



VOLUME XXIV NO. 1 - 1997

**A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE,  
LANGUAGE, AND CULTURE**

---

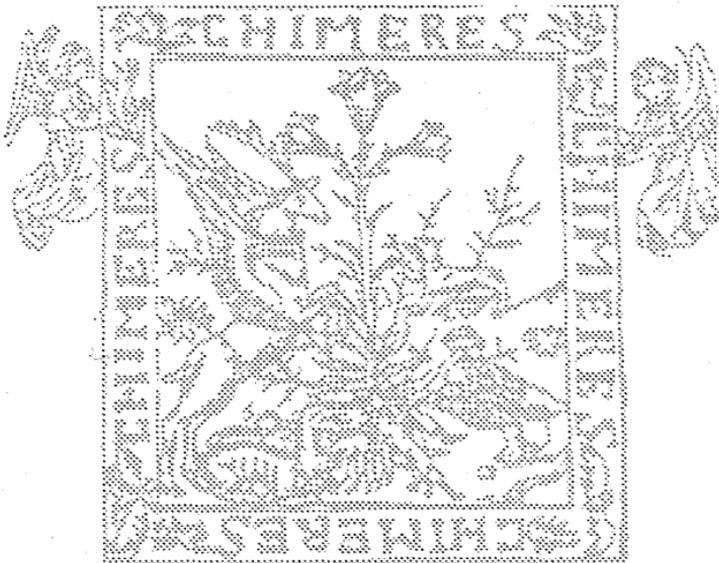
OF KANSAS

# CHIMERES

---

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE,  
LANGUAGE, AND CULTURE

---



# CHIMERES VOLUME XXII NO. 2 - SPRING 1996

---

Editor-in-chief: Scott Manning

Incoming Editor: Tina Isaac

Assistant Editors:

Jackson Dang

Catherine Parayre

Tami Scheibach

Daniela Teodorescu

Incoming Assistant Editors:

Ingrid Horton

Florence Lenotte

Mireille Machefert

Laurence Thomas

Faculty Advisor:

Caroline A. Jewers

---

Chimères is published with funds provided in part by the Student activity fee through the Graduate and Professional Association of the University of Kansas as well as by the department of French and Italian. Additionally, funds for this issue of Chimères were supplied through a grant from the Cultural Attaché of the French Embassy.

# C o n t e n t s

---

## Letter from the editor

Tina Isaac.....v

## Carte Blanche

Caroline Jewers.....vii

## Contagion hystérique dans *En rade* de J.-K. Huysmans

*Michèle Bacholle*.....1

## Baudelaire's Cruel Charity: Encountering the Poor in the *Petits*

*Poèmes en Prose*

*Bridget Keegan*.....19

## Allégorie et déconstruction dans *Le Roman de la rose*

*Carine Bourget*.....41

## *L'Herbe d'or*: la navigation mythique d'un pecheur

*Yvette A. Young*.....55

Call for Papers.....64



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

---

---

*Tina Isaac*

---

The graduate students from the department of French and Italian at University of Kansas are happy to present to you, our readership, the latest issue of *Chimères*. We believe the contents of the journal will be thoroughly enjoyed and appreciated by our readers. Our goal is to offer the academic community a sampling of the solid graduate work and criticism which is currently being produced throughout the country. We at *Chimères* are eager to provide a forum for publication where aspiring young scholars and untenured assistant professors are able to submit their work. We congratulate the contributors to this issue and thank them for their support.

As is natural for many graduate student journals, the editing team of *Chimères* has recently undergone a renewal of personnel. The effort to publish this particular issue has been a collective one which would not have occurred without the dedicated efforts of many people, especially Daniela Teodorescu and Professor Caroline Jewers. To both of them, the new *Chimères* team extends our sincere thanks.

And finally, this edition enables us to acknowledge the departure of an important member of the former *Chimères* contingency, editor-in-chief Scott Manning. We extend our genuine appreciation to Scott for the vital role he assumed in organizing and editing the journal. We wish him success and extend our warmest regards to him as he embarks on his new position at Susquehanna University. He will be missed at the University of Kansas.





# carte blanche

— Caroline Jewers —

In the footsteps of far more illustrious predecessors I am delighted to have *carte blanche* and the opportunity to share some musings about the current state of the profession with *Chimères* readers. My first thought was to echo my colleagues' concerns about the current job situation and the stresses of the new academic market place; my next notion was to second the necessity for more and better training, information on grant-writing and publishing, so that students are sharper and more ready for the available positions. University administrations, departments, faculty and students have never been under greater pressure than they are now, and at that point my editorial thoughts became gloomy, as terms like "streamlining" and "downsizing" sprang to mind. The ivory tower (although never a real refuge from the slings and arrows of the real world) is under seige - more must be made of less at all costs. In these fiscally anxious times administrators walk an unenviable tightrope, balancing intellectual needs with budget requirements. The effects are well-known to us all: fewer full-time jobs, many more part-time positions of uncertain duration with minimal or no benefits, and units operating on resources continually stretched to the limits. Affirmative action, tenure, and other issues related to academic freedom find themselves under challenge. All this uncertainty would be enough to cope with were it not for the fact that our fields and disciplines are changing too, a radical metamorphosis that we cannot slow down to assess. Perhaps our sense of upheaval seems more intense because of our proximity to the millenium, but there has never been a more exciting, challenging, and difficult time to be a member of this profession.

The shift towards a corporate model for universities has been an inevitable result of their emergence into the competitive

economic marketplace. The perfunctory and sanitizing language of corporate America now pervades our institutions with cold efficiency, and often we must concentrate on product rather than process, on accounting rather than accountability - all of which has an increasingly dehumanizing effect in an environment where human bonds, not financial ones, have been the stock-in-trade. Maintaining standards and preserving the humanity of the humanities is a fight in which students, faculty, and administrators must be engaged if we are to enrich that other corporate structure of which we are an integral living part, that is the body of texts and knowledge given to us in trust for future generations. There may not be an instant return from some of the intellectual questions that we seek to answer - but someone, someday will have the benefit of them. No-one engaged in the process of learning ever knows where that knowledge will lead them or what its worth may be - but because we cannot always assign a market-value to it, it does not mean that it is worth any the less. To the contrary, it is priceless.

What is more, our engagement with the profession coincides with the biggest revolution in intellectual life since the inventing of the printing press. As disembodied as we might sometimes feel, scholars have never been so connected by technology. Never have they had access to so much so easily - which makes the current trend for academic shrinkage all the more ironic. The research environment teems with life and possibilities such that in one's office there is quite literally a world of opportunity. This sense of intellectual corporation, of being formed into a unified body of widely fragmented constituent parts remains exhilarating.

When I settled to write down some ideas for this column, my alumni magazine happened to arrive. With corporateness still on my mind, I glanced through it and was very struck by a filler picture from the university archive (Oregon Quarterly, Summer 1997, p.52). It features a composite photograph of the six graduates of the 1891 class of the University of Oregon. Composite photographs, archivist Keith Richard assures us, were a popular phenomenon. Groups of people sat one-by-one for the allotted expo-

sure time in the same position, so that the net result is a superimposition of figures whose individual contours are blurred in a single portrait. Gender distinctions and individual traits are lost and traded for a surrealist and interesting whole. Like shimmering ghosts, each layer of image betrays an ephemeral fragility etched in silver salts for posterity. The class of '91 was mostly women, but the androgynous collective expression is confident, calm, and wise. Most striking are the eyes, which have incredible depth, derived perhaps from the different perspectives of each member. Their idealistic gaze is a moving reminder of the ties that bind, and of the continuity of which we are a part. They seem to have an inherent knowledge of something we are forgetting: that universities are first and foremost corporate in a human sense, and that their value transcends time, space, and the individual. The current *Verfremdungseffekt* of institutional life would seem to alienate us increasingly as colleagues, students, and academic grail- and job-seekers. But at the heart of it, and here no triteness is intended, we are still part of a body of scholars and of scholarship, and its membership is wholly worth the sacrifice and struggle we must make for it.

## Contagion hystérique dans *En rade* de J.-K. Huysmans

---

---

Michèle BACHOLLE

ils ne savent même pas ce qu'est cet affreux mal et quelles en sont les causes! Oui, sans doute, Charcot détermine très bien les phases de l'accès, note les attitudes illogiques et passionnelles, les mouvements clowniques; il découvre les zones hystérogènes, peut, en maniant adroitement les ovaires, enrayer ou accélérer les crises, mais quant à les prévenir, quant à en connaître les sources et les motifs, quant à les guérir, c'est autre chose! Tout échoue sur cette maladie inexplicable. (*Là-bas* 153)

Dans une préface à une réédition d'*A rebours* en 1903, Huysmans écrivait que les principaux chapitres de ce roman contenaient le germe de ses livres futurs. L'aspect neurasthénique de des Esseintes se retrouve effectivement dans le personnage de Jacques Marles dans *En rade*. Alors que des Esseintes est poussé au terme de sa névrose, Jacques y est plutôt mené. La maladie se fait insidieuse, le rongant de l'intérieur. Jacques est atteint du mal de cette période du XIXème: le Spleen. Le Spleen pouvait en fait être à cette époque un autre nom pour l'hystérie, cette "maladie inexplicable" mentionnée dans *Là-bas*. En 1886, l'activité de la Salpêtrière battait son plein et non seulement des médecins, mais aussi des artistes, des écrivains (Maupassant et

Huysmans entre autres) assistaient aux séances du mardi de Charcot. *En rade* présente un tableau exemplaire de la progression de cette maladie, de sa contagion, contagion au sens propre, d'un être à l'autre, mais aussi au sens figuré, contagion textuelle. Si l'hystérie part sans doute du personnage de Louise, elle contamine aussi Jacques, son mari et le texte entier. Qui sait, peut-être menace-t-elle le lecteur.

Avant d'aborder les personnages, il faut s'attacher aux lieux, et plus particulièrement au château. Le château de Lourps appartient à un tailleur de Paris, l'oncle de Louise n'en est que le régisseur. Il s'inscrit donc d'entrée de jeu dans un système d'oppositions: son propriétaire et Paris d'un côté, la ferme et les paysans de l'autre. Si les activités de la ferme sont décrites, celle-ci ne l'est pas. L'accent est ainsi mis sur le château, propriété d'un parisien où s'installent Jacques et Louise, les deux citadins en fuite. Cette première remarque est importante car l'hystérie, comme les maladies nerveuses en général, a été vue comme un mal de la ville qui semblerait peu toucher les paysans. Le château serait alors la métaphore de cette vie citadine rongée par le mal.

Les diverses descriptions du château le montrent dans un état de délabrement avancé (47-8). Jacques tentera à plusieurs reprises une inspection des lieux qui se révélera infructueuse. Toutes les pièces sont infectées. En fait, les descriptions se font parfois très précises dans le choix du vocabulaire:

cette bâtisse, *cassée par l'âge . . . coiffée* d'un toit en tuiles brunes jaspées de blanc par des fientes, dans un fluide de jour pâle qui *blondissait sa peau hâlée* de pierres . . . un coup de soleil *pardait* la vieillesse du château dont les imposantes *rides souriaient*, comme aurifiées de lumière, dans les murs frottés de rouille par les Y de fer également espacés sur le rugueux *épiderme* de son crépi. (69-70, c'est moi qui souligne)

Les toits ont "le teint basané" (75), les tuyaux ont "les manches vides" (75). Les termes employés ont un référent bien précis, l'être

humain, un être humain malade, vieilli. Plus que le terme de "dégradation," le terme de "décomposition" est de mise ici.

En somme les *infirmités* d'une vieillesse horrible, l'*expuition catarrhale* des eaux, les *couperoses* du plâtre, la *chassie* des fenêtres, les *fistules* de la pierre, la *lèpre* des briques, toute une *hémorragie* d'ordures, s'étaient rués sur ce galetas qui *crevait* seul à l'abandon, dans la *solitude* cachée du bois. (75, c'est moi qui souligne)

Ce décharnement physique s'accompagne d'un décharnement mental et intellectuel illustré par la bibliothèque, elle aussi dans un état de délabrement avancé: "En bas, en haut, tout s'avariait, se porphyrisait, s'écalait, se cariait" (87). La partie spirituelle de ce corps en décomposition n'est ainsi pas épargnée. L'anesthésie de l'intellect est d'ailleurs illustrée plus loin puisque Jacques ne trouve plus goût aux livres de Baudelaire et il en est réduit à lire des journaux. La décomposition du château semble contaminer l'intellect de ses habitants et Jean Roudaut remarque que "[l]e château est ainsi une sorte d'image amplifiée de la situation physique et morale du personnage" (Roudaut 22). Voyons comment la décomposition physique et mentale du château se retrouve chez Louise et Jacques.

La maladie de Louise est annoncée dès les premières pages du roman:

la santé de sa femme égarait la médecine depuis des ans; c'était une maladie dont les incompréhensibles phases déroutaient les spécialistes, une saute perpétuelle d'étisie et d'embonpoint . . . puis des douleurs étranges, jaillissant comme des étincelles électriques dans les jambes, aiguillant le talon, forant le genou, arrachant un soubresaut et des cris, tout un cortège de phénomènes aboutissant à des hallucinations, à des syncopes, à des affaiblissements . . . la maladie semblait donc surtout spirituelle. (42)

Ces symptômes sont évoqués par Jacques alors qu'il se dirige vers le château. Or, à son arrivée Louise est perçue tout différemment. Antoine dit qu'elle et Norine "brossent, elles balaient . . . ça les amuse; elles se font du bon sang, elles ricassent ensemble si fort qu'on ne sait plus à qui entendre!" (46) Et Jacques constate lui-même que son installation à la campagne a "agi puissamment sur elle et rebandé ses nerfs" (49). Louise est donc présentée comme une femme pleine de santé et de vie, tout l'opposé de la description de Jacques. Il ne peut y avoir à cette amélioration que deux raisons: l'effet de la campagne et/ou l'absence de Jacques. Il faut noter aussi que Louise habite sans doute la ferme avant l'arrivée de son mari, elle n'est donc pas encore aux prises avec le château vicié par le mal.

Après leur installation à Lourps, sa maladie reprend et ne tarde pas à empirer: "ces traits cernés décelaient la marche continue de la névrose, et il redouta les prochaines attaques de l'indomptable mal" (103). Il faut se demander ici la raison de cette aggravation. L'hystérie a pour autre nom "réaction de conversion":

when a conflict is unusually severe and repression is relatively complete, the conflict may be *converted into a physical symptom* . . . In hysteria, however, the entire conflict is repressed. The individual completely rejects any thoughts and motives that may be involved and does this effectively by resorting to physical symptoms that dispose of them all.  
(Morgan 148-9)

Le conflit doit être lié à Jacques—puisque la maladie empire avec son arrivée—et il doit avoir un but précis: "some symptoms and signs attributed to the disorder were deliberately produced by patients to achieve certain ends" (Slavney 74). Le conflit auquel Louise réagit par des symptômes hystériques ne serait-il pas son mariage avec Jacques? A un mari financièrement irresponsable, duquel elle attendait la sécurité, elle oppose la maladie, et par le biais de la maladie, l'abstinence (127). Si lui la prive de l'aisance qu'il lui avait promise, elle lui retire la seule richesse qu'elle pos-

sède, son corps, auquel elle inflige inconsciemment des blessures: je ne puis me peigner. Dès que je lève le bras, je me sens défaillir . . . il me semble que le carreau de la chambre se déplace et que c'est lui qui marche.

Subitement, elle poussa un cri bref et jeta le pied droit en avant, avec le coup de détente sec du maître de savate . . . des douleurs semblables à des commotions électriques filaient dans les jambes, s'évanouissaient ainsi qu'après la secousse crépitante de l'étincelle, revenaient, errant le long des cuisses, éclatant de nouveau en des décharges brusques.  
(117)

Les symptômes sont désormais clairs, et Jacques établit lui-même leur rapport avec les symptômes hystériques que sont la léthargie (Louise est parfois abattue), la rigidité (son pied est parfois mû d'un mouvement involontaire) et le dédoublement de la personnalité (156). Sa maladie semble donc bien relever de l'hystérie. Rae Beth Gordon appuie ce même diagnostic en relevant un élément métaphorique important dans cette œuvre, la lune: "if we take the moon dream in chapter 5—juxtaposed to the description of Louise's attack in chapter 6—as a metaphor for her condition, the latter must be interpreted as hysteria" (Gordon 449b). Nous aurons l'occasion de revenir sur le rêve dit "lunaire" de Jacques.

Le chat qui s'installe au château vers la fin du roman est important dans son rapport à Louise. Arrivé sain bien qu'affamé, la bête tombe très vite malade: "elle . . . implorait du regard, en poussant des cris . . . mal d'aplomb sur ses pattes, elle paraissait atteinte de rhumatisme dans l'arrière-train" (181). Le chat semble souffrir d'une contracture des membres, faussement diagnostiquée comme rhumatisme. Ce symptôme, ainsi que les cris du chat, sont des preuves encore faibles en faveur de l'hystérie mais sa maladie progresse dans ce sens:

Des fentes s'ouvraient dans les touffes agglomérées de son pelage devenu dur . . . on eût dit qu'il voulait vomir ses entrailles par la bouche qui s'ouvrait

démesurément et laissait pendre la langue . . . Il suffoqua, les yeux hors du crâne . . . poussa un hurlement désespéré et des flots d'eau mousseuse jaillirent de la gueule. (215-16)

La maladie devient donc visible sur le pelage de l'animal, or selon Sander Gilman "hysteria must be 'seen' to have observable symptoms, such as the changes of the skin or the wasting of the body" (Gilman 352). Quant aux "flots d'eau mousseuse" qui sortent de la gueule du chat et ses yeux révolvés, ils ne sont pas sans rappeler les crises d'épilepsie, maladie souvent associée avec l'hystérie (hystéro-épilepsie).<sup>1</sup> Les symptômes du chat sont clairs et parlent d'eux-mêmes. L'animal semble être de surcroît victime d'hyperesthésie (218). C'est en voyant les douleurs du chat que Louise se rend compte qu'ils partagent les mêmes symptômes: "il les a aussi [les douleurs]" (218). Jacques tente de la rassurer, mais lui-même imagine sa femme aux prises avec des crises plus violentes: "il aperçut les traits décomposés de sa femme, la bouche renversée crachant des bulles, transféra les douloureux symptômes qu'il avait vus, du chat à Louise, la vit telle qu'elle serait à ce moment-là, dans une hallucination d'une netteté atroce" (220). Jacques s'arrête à ce parallélisme, mais il y a dans cette citation le terme d'"hallucination" qui s'applique à lui. Jacques ne semble donc pas épargné. Le chat qu'ils recueillent semble même les unir plus étroitement dans la même maladie: "[Louise's] physical sickness parallels in an exaggerated fashion what is happening spiritually to her husband" (Pasco 139). Si Jacques arrive à Lourps accablé d'une certaine tristesse (44), il "ne faut pas longtemps pour qu'il offre les symptômes d'un mal à peine différent de celui de sa femme: sa tête s'emplit de peurs insensées et de rêves bizarres" (Reid 236). Si la critique a déjà mentionné l'hystérie dans *En rade*, elle ne la rapportait en général qu'à Louise, bien que le chat ait des symptômes encore plus criants que les siens. Quant à une éventuelle hystérie chez Jacques, le terme n'apparaît pas. Dans son étude sur la question du genre de l'hystérie, Elaine Showalter remarque qu'en 1873 "th[e] gap in the medical lexicon [for male hysteria] was filled by the term

*neurasthenia* . . . It was definitely, in short, the neurosis of the male elite" (Showalter 294). L'hystérie masculine se déguisait en fait sous des termes comme "neurasthénie," "mélancolie," "spleen"... Or Jacques est en proie à une "indicible mélancolie" qui "endor[t] les points douloureux" (44) et qui n'est pas sans rappeler l'"inexplicable maladie" de *Là-Bas*. L'anesthésie indiquée ici est un autre symptôme récurrent de l'hystérie.

L'état nerveux de Jacques se dégrade rapidement lui aussi: "son état d'agitation nerveuse . . . allait croissant. Ses sursauts d'appréhensions interrompues et reprises, ses saccades de transes se décuplèrent" (45) et des troubles de la vision surgissent (54-5). D'ailleurs, le premier rêve procède d'un trouble visuel. D'un point de vue formel, on peut se demander quelle est la valeur de ce récit. Contrairement aux deux rêves suivants (aux chapitres 5 et 10) qui arrivent de plein pied dans le récit, celui-ci est annoncé, il est précédé d'une tentative de la part de Jacques d'

engourdir ses angoisses par des occupations mécaniques et vaines; il compta les losanges du panneau . . . soudain un phénomène bizarre se produisit: les bâtons verts des treilles ondulèrent, tandis que le fond saumâtre du lambris se ridait tel qu'un cours d'eau . . . une brèche énorme s'ouvrit, une arche formidable sous laquelle s'enfonçait une route. (58)

Rien ne nous dit que Jacques soit en train de rêver, au contraire ce trouble de la vision a lieu alors qu'il essaie de dominer ses angoisses, ce rêve pourrait donc être une hallucination, et son interruption (63) le simple retour à la réalité. Jacques tentera de l'analyser comme un rêve, mais rien ne prouve que c'en soit un. La thèse de l'hallucination est en outre une autre pierre à apporter à l'édifice de l'hystérie. Il est intéressant de remarquer ici que ce qui déclenche l'hallucination est le papier peint sur le mur, un papier peint avec des motifs de treille qui soudain s'animent. Ceci rappelle un trouble hystérique relevé par Rae Beth Gordon: l'hallucination décorative. L'exemple qu'elle en donne (Gordon 223-5a) est provoqué par des formes géométriques planes. L'hallucination de Jacques semble

correspondre à ces symptômes bien que sa représentation à lui ne soit pas plane mais dynamique puisqu'il en surgit un palais.

Etrangement, ce "rêve" met en scène les mêmes éléments que le roman, le palais et son roi rappellent le château et Jacques. Le château y est cependant vu de façon plus grandiose, il est riche de marbres et de pierres précieuses. C'est la parfaite antithèse du château de Lourps. Mais le roi malgré sa "robe de pourpre," ses "pectoraux d'or . . . ponctués de gemmes," et ses signes extérieurs de richesse laisse transparaître un intérieur miné à travers sa "face d'un gris de lave," ses "pommettes osseuses, en saillie dans ses yeux creux" (60): "[He] echoes Jacques's disorder . . . Jacques, having arrived at the heart of the palace, finds its king who, contrary to expectations, is sick. Although his face reveals the ravages of physical decay, it soon becomes clear that he suffers from a spiritual malady" (Pasco 134-5). Cette représentation n'est pas de bon augure. L'apparence de la demeure, qu'elle soit magnifique ou délabrée, ne contribue pas au bien-être de ses habitants, ce qui suggérerait que le mal n'est pas externe, mais interne.

La condition "neurasthénique" de Jacques empire, il est bientôt atteint d'un dérèglement de la vue et de l'ouïe (92). Il subit même une alternance de périodes calmes et de périodes agitées (103). Si les symptômes se font plus précis dans les périodes de veille, le rêve "lunaire" de Jacques a pour thème l'hystérie même, car la lune en présente les symptômes:

à la suite de quelle formidable compression d'ovaires avait été enrayé le mal sacré, l'épilepsie de ce monde, l'hystérie de cette planète, crachant du feu, soufflant des trombes, se cabrant, bouleversée sur son lit de laves? à la suite de quelle irrécusable adjuration, la froide Séléne était tombée en catalepsie.  
(113)

Une autre caractéristique attribuée à l'hystérie en cette fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est même abordée par les mots: "De quels effrayants germes étaient donc issus ces monts désolés" (113), c'est-à-dire le facteur héréditaire de la maladie, attribuable à

Charcot. Le vocabulaire médical qui décrit la lune appuie le diagnostic de l'hystérie: "toutes ces villes . . . simulaient un amas d'instruments de chirurgie énormes, de scies colosses, de bistouris démesurés, de sondes hyperboliques, d'aiguilles monumentales, de clefs de trépan titanesques . . . toute une trousse de chirurgie" (110). Si l'astre est hystérique, comme Jean Borie le remarque dans sa préface au roman (36), les êtres qui le visitent en viennent à ressentir certains symptômes, dont l'anesthésie des sens. Sur la lune, Jacques et Louise ont deux de leurs sens—l'odorat et l'ouïe—anesthésiés (111).

Le paysage lunaire est un paysage infecté, "gonflé de tubercules, boursoufflé par des kystes" (109). Le Marais de la Putridité est "grêlé comme par une variole géante" (111) dont ils ne sentent pas les relents. Le Marais du Sommeil est "teinté de jaune comme une mare coagulée de bile" (112). Ce rêve est bien entendu la mise en abyme de leur situation réelle. S'offrent à Jacques et Louise deux alternatives: celle facile du rêve (ce que Jacques est en train de faire au même moment) ou la voie difficile de la Sérénité qu'idéalement il choisit dans son rêve lunaire (111). Cependant, même dans le rêve "it is then that they come upon the . . . vision of paralysis, aphonia, and anesthesia" (Gordon 212a), trois symptômes hystériques. Jacques semble ainsi se trouver dans une impasse puisque l'option choisie dans le rêve aboutit à l'hystérie et l'option du rêve prise dans la "réalité" n'amènera pas d'amélioration à son état.

Une remarque reste à faire sur ce passage du roman où le paysage lunaire se compose exclusivement d'allégories: Océan des Tempêtes, Mer des Humeurs, Marais de la Putridité, Mer de la Sérénité, Lac des Songes, Mer des Crises... Il faut d'abord noter qu'il n'est ici question que d'éléments liquides. Il y a bien des monts et des sommets, mais ils portent le nom de savants: le Copernic, le Képler, le Mont Gassendi, l'Archimède, le Plato[n]... Sont fermes et sûrs les éléments du paysage relatifs aux savants et à leurs découvertes, tandis qu'est liquide et instable tout ce qui est ressenti par l'homme: les humeurs, les songes, les crises... Bien sûr,

de telles dénominations ne sont pas sans rappeler la représentation allégorique de la Carte de Tendre de Mlle de Scudéry. Alors que celle-ci a représenté par ce moyen les passions humaines, Huysmans tente de tracer l'évolution des maladies nerveuses et donne à l'hystérie par la même occasion ses lettres de noblesse.

Au spectacle de l'hystérie lunaire, Jacques présente des yeux exorbités et une "lourdeur du bas-ventre" (114) qui se retrouve après son réveil (122). En fait ses symptômes sont de plus en plus clairs: "absence d'énergie . . . manque de suite dans les idées . . . ardeur excessive à courir par les voies bifurquées et à se lasser des chemins dès qu'on y entre, dyspepsie de cervelle" (122). De même, il réagit différemment aux couleurs: "Jacques, qu'atterraient les cruautés bleues des ciels d'août et que ravissait la tristesse des novembres gris" (142). Le bleu le fait plus d'une fois sortir de son engourdissement. Huysmans a déjà évoqué dans *Certains* l'importance de la couleur bleue chez les hystériques, il y note que "le bleu qui impressionne le plus largement, le plus vivement la rétine . . . domine tout, noie tout" (Reid 248). Rares sont les couleurs dans *En rade*. Tout semble uniforme et terne (le monochromatisme est un autre symptôme de l'hystérie), sauf quand le beau temps accompagné de sa chaleur commencent à indisposer Jacques et Louise. Il y a ainsi la même opposition que celle notée par Huysmans (et Charcot) entre le bleu et les autres couleurs. Le paysage lunaire est lui aussi unicolore, blanc, sauf son Golfe des Iris dominé par... le bleu.

Jacques a des défaillances d'estomac (158), malaises et transes le reprennent. Son imagination suggère des "exagérations . . . courant, en tous sens, par les voies nerveuses dont le délicat système oscillait à chaque secousse et déchargeait son énergie" (165-6). Des changements physiques s'opèrent: "sa peau jaunissait," "il se voûtait" (173), et il ressent des courbatures (199). Il va même jusqu'à "s'inquiét[er] des causes qui dédoublaient ainsi sa vie et la rendaient tantôt incohérente et tantôt lucide" (199). C'est là une donnée importante, car s'il sent sa vie dédoublée, sa personnalité l'est forcément aussi. Or le dédoublement, annoncé par la mise en

abyrne du rêve "lunaire," est un autre symptôme hystérique. Selon Pierre Janet, "[h]ysterical personalities are split and subject to internal division" (Sargent 268). La progression de l'état "mélancolique" de Jacques suit en fait celle de l'état hystérique de Louise. Les deux personnages ressentent des symptômes analogues même s'ils y sont différemment exposés.

Ce parallélisme s'explique par les causes respectives de leur état. Jacques reproche à Louise d'avoir laissé le ménage et son budget aller à la dérive, il lui reproche de s'être laissé glisser dans la maladie et de le forcer à l'abstinence (125). S'ils éprouvent les mêmes symptômes, c'est parce qu'ils ont en fait la même rancœur. Ils se rejettent l'un l'autre la faute de leur dérive, dérive qui (bizarrement?) s'accroît dans cette rade qu'est le château de Lourps. Mais en fait cette aggravation est peut-être due à l'essence même de Lourps:

Lourps derives from the combination of two names: "Lours" (the bear) and "Loups" (wolves) . . . Wolf and bear, then, symbolize the two centers to which Jacques has been initiated at Lourps: on the one hand the destructiveness of unreasoning matter and on the other, the dangers of the unconscious mind. (Pasco 146)

Cette rade n'est qu'un leurre, elle les met face au danger de l'irraison et de l'inconscient, comme le montre bien Allan Pasco dans son approche ésotérique du roman. Plutôt que d'être à l'abri d'une rade (première interprétation du titre), Jacques et Louise sont abandonnés, "laissés en rade."

Si les lieux et les personnages sont en prise directe avec l'hystérie, celle-ci se répercute dans le style de Huysmans. Tout d'abord

une syllabe, le radical *cha*, se met à proliférer maladivement dans la prose de Huysmans, si maîtrisée, si torturée pourtant. Dans le château écrasé de chaleur, Jacques tue un gros chat-huant, puis hésite à en adopter un petit. Il rêve de schapskas et de schakos.

(Borie 35)

Et nous avons vu que tout un réseau d'analogies s'enchevêtre: le chat se rapporte à Louise qui elle-même projette sa maladie sur Jacques, tous étant plongés dans l'atmosphère malade du château.

Comme les troubles hystériques—"hysteria, in its most basic structure, is an alternation of an excess of movement and an absence of movement" (Gordon 213a), le texte présente une succession de périodes lentes puis rapides:

the text is both spasmodic and lethargic in imagery, at the level of the sentence, and in its larger divisions: chapter 1 is composed of choppy, cumulative phrases, while the first two pages of chapter 2 are composed of paragraphs of monotonously equal length. The narrative is always in danger of falling off into its state of catalepsy, but is then frantically set in motion by dynamic metaphorical activity. (Gordon 453b)

Cette succession a lieu à tous les niveaux, y compris au niveau de la phrase et de sa structure syntaxique. Rae Beth Gordon cite Marcel Cressot qui remarque que

the dislocated sentence . . . the sounds that bump against each other . . . the passage from narration to dialogue with no transition, the sudden changes of verb tense, the variety of rhythms, one substituted for another before the reader's ear has had the time to adapt to any of them, give to Huysmans's style an oscillating and jerky movement. (Gordon 215a)

Tout dans la syntaxe exprime le dysfonctionnement: "Rythme haché, syntaxe disloquée, thèmes avortés, histoires discontinues, ça ne fonctionne pas ou, si ça fonctionne, c'est par un effet de dysfonctionnement réussi" (Gaillard 266). Il y a aussi alternance de lenteur et de rapidité au niveau de la mise en scène. Les passages avec l'oncle et la tante sont plus rapides que ceux où Jacques et Louise sont seuls. De même, les rêves qui ponctuent le roman ménagent des pauses dans l'écoulement de la vie à Lourps. Il a sou-

vent été reproché à Huysmans que ces rêves n'apportent rien à l'intrigue, mais nous avons vu comme ils sont significatifs quand on approche le roman sous l'angle de la pathologie. Ils invitent à une telle interprétation, et la théorie ébauchée par Jacques anticipe les travaux de Freud sur le rêve.

Thus the dream texts in Huysmans do not puncture the surface of an otherwise smooth-flowing narrative discourse; rather they reveal the driving force of that discourse and suggest the confused interpenetration of conscious invention and unconscious phantasm in his creative process. (Bernheimer 244)

Comme l'hystérie s'inscrit sur la peau des personnes qu'elle atteint, ici elle s'inscrit sur le discours:

at all times the Huysmansian discourse equates dyspepsia, mental pathology and disorders of the soul. In Huysmans's case, it is redundantly clear that the body's stigmata are irremediably branded onto the representation of the soul or, perhaps more accurately, the text of the flesh is inscribed, forever, in the language of the soul. (Mossman 352)

Cette citation de Carol Mossman à propos de *Là-bas* pourrait tout aussi bien s'appliquer à *En rade*.

*En rade* est ainsi une œuvre où l'aspect pathologique de l'hystérie s'inscrit dans presque toutes les pages. Si Huysmans laisse en suspens le traitement de la maladie, il en examine les symptômes et fait allusion à ses causes. Alors que seule Louise est présentée comme malade au début du roman, l'hystérie s'étend rapidement. Présente dans le château contaminé, elle se propage de Louise à Jacques et enfin au chat qu'ils laissent agonisant à leur départ pour Paris. Aucune conclusion n'est offerte quant à la maladie, même si Jacques est très pessimiste sur l'évolution de l'état de sa femme. Il reste aveugle à ses propres symptômes bien que son état semble voué à empirer puisqu'à Paris il risque de se retrouver confiné avec Louise dans un deux-pièces. Le couple alimente lui-même la progression de son hystérie. Celle-ci est si contagieuse

qu'elle pénètre le style du roman. Le lecteur est-il lui aussi menacé? S'il n'est pas contaminé au sens propre, il l'est toutefois au sens figuré, dans sa lecture, une lecture avec ses accélérations et ses décélérations qui suivent le mouvement imposé par le style "hystérique" de Huysmans. Il se trouve ainsi comme pris au piège d'un tourbillon, d'une force centrifuge, d'une dynamique imposée par l'esprit en décomposition de Jacques et la "folie des nerfs" de Louise, une dynamique utilisée comme force créatrice et régénératrice pour le roman.

**The University of Connecticut**

Note

1 Jean Roudaut a interprété les troubles de Louise comme étant causés par l'épilepsie ou par un tabès syphilitique (23).

## Ouvrages cités

- Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Charcot, Jean-Martin. *Lectures on the Diseases of the Nervous System*. New York: Hafner, 1962.
- David-Ménard, Monique. *Hysteria from Freud to Lacan*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Evans, Martha Noel. *Fits and Starts. A Genealogy of Hysteria in Modern France*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Gaillard, Françoise. "En rade, ou le roman des énergies bloquées." *Le Naturalisme*. Ed. Pierre Cogny. Paris: 10/18, 1978. 263-277.
- Gilman, Sander. "The Image of the Hysteric." *Hysteria beyond Freud*. Ed. Sander Gilman, et al. Berkeley: U. of California Press, 1993. 345-452.
- Gordon, Rae Beth. *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth Century French Literature*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- . "The Function of the Métaphore Filée in *En rade*" *Nineteenth Century French Studies* 21.3-4 (Spring-Summer 1993): 449-460.
- Huysmans, Joris-Karl. *A rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978 (1884).
- . *En rade*. Paris: Gallimard, 1984 (1886).
- . *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978 (1891).
- Matthews, J. H. "En rade and Huysmans' Departure from Naturalism." *L'Esprit Créateur* 4 (1964): 84-92.
- Morgan, Clifford T. *Introduction to Psychology*. New York: McGraw-Hill, 1961.
- Mossman, Carol A. "Gastro-Exorcism: J.-K. Huysmans and the Anatomy of Conversion." *Romanic Review* 79 (March 1988): 341-53.
- Pasco, Allan H. *Novel Configurations. A Study of French Fiction*. Birmingham: Summa, 1987.
- Reid, Martine. "Huysmans 1887." *Rivista di Letterature Moderne*

*e Compare* 41-3 (July-Sept. 1988): 235-48.

Roudaut, Jean. "Huysmans en rade." *Le Magazine littéraire* (Feb. 1986): 22-24.

Sargent, S. Stansfeld. *Basic Teachings of the Great Psychologists*. New York: Dolphin, 1965.

Showalter, Elaine. "Hysteria, Feminism, and Gender." *Hysteria beyond Freud*. Ed. Sander Gilman, et al. Berkeley: U. of California Press, 1993. 286-344.

Slavney, Phillip R. *Perspectives on "Hysteria."* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.

Viegnes, Michel Y. *La Trilogie de Huysmans*. Paris: Nizet, 1986.



## Baudelaire's Cruel Charity: Encountering the Poor in the *Petits poèmes en prose*

---

---

Bridget KEEGAN

“Le vrai saint est celui qui fouette et tue le peuple pour le bien du peuple.” — Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*<sup>1</sup>

**B**ecause he was a profound and ironic critic of nineteenth-century bourgeois society, Charles Baudelaire has become a privileged figure for contemporary Marxist and radical political criticism.<sup>2</sup> However, what this socially-concerned scholarship frequently overlooks is the fact that one of Baudelaire's central condemnations of his era, namely, his disdain for its mystified optimism in the possibilities of human progress, has a decidedly religious, and particularly Jansenist, foundation.<sup>3</sup> The progressive political and social theories of the nineteenth-century were informed by a faith in rationality and a belief in humanity's natural and innate goodness. Thus, these theories, of necessity, denied the principle of original sin. It is because of this that, within the poet's politics and his aesthetics (both of which depended upon the originary division, duality, and difference deriving from the Fall), such theories would fail in practice. Such a position is unequivocally asserted in the conclusion of Baudelaire's review of the masterwork of nineteenth-century progressive idealism, Victor Hugo's

*Les Misérables*: "Hélas, du Péché originel, même après tant de progrès depuis si longtemps promis, il restera toujours bien assez de traces pour en constater l'immémoriale réalité" (496). For Baudelaire, the progress imagined by the utopian socialists and other reformers of his age was impossible because religion, not "Nature," was the source of human goodness and improvement. In his major essay on aesthetics, "Le peintre de la vie moderne," the poet writes: "c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature (qui n'est pas autre chose que la voix de notre intérêt) nous commande de les assommer" (562). In such a view, the practice of charity would be decidedly unnatural.

The adverse effects of abandoning a traditional religious framework to address contemporary social problems are illustrated not only in the critical prose but also in Baudelaire's poetry. Nowhere is the poet's pessimism more apparent than in those poems where he represents encounters with the poor. In these pieces, he parodies his era's abdication of a religious basis for social and moral action. In the poems, this religious renunciation engenders a violent misunderstanding capable of prompting cruelty toward the less fortunate, and, perhaps more seriously for the poet, threatening to produce a complete breakdown in communication. Tellingly, toward the conclusion of his collection of fragmentary aphorisms (later published as the *Fusées*), Baudelaire paraphrases the opening of I Corinthians 13, "Sans la charité je ne suis qu'une cymbale retentissante" (64). The verse in its entirety reads, "If I speak in the tongues of men and of angels, but have not charity, I am a noisy gong or a clanging cymbal." Without charity, the writer's words could become meaningless sound. As such, the perversion of charity narrated in Baudelaire's prose poems serves as an ambitious but ambiguous social critique. Just as importantly, it suggests an alternative view of the redemptive possibilities for art in a culture which has abandoned a religious context for social interactions.

There is critical consensus that Baudelaire's interest in reli-

gion and religious systems ought to be understood as motivated by his appreciation of them as primarily aesthetic expressions. As Bernard Howells observes, in Baudelaire's writings, religions are forms of poetry that operate at the collective level and whose appeal is essentially to the imagination ("Les prêtres sont les serviteurs et les sectaires de l'imagination," *OC* 1, 650) because only the imagination can confer coherence upon the fragmentation of experience and enable us to come to terms with the scandalous interdependence of good and evil. (xix-xx)

However, as I hope to argue, with the poems portraying an encounter with the poor in the *Petits poèmes en prose*, Baudelaire appears to test the limits of such an hypothesis. These poems clearly intimate that charity has no place for expression in a purely secular aesthetic, and, moreover, that charity's exclusion is potentially destructive of that aesthetic.

Traditionally, charity, as the mortal reflection of the abundance of God's love, provided the context for the encounter between rich and poor. It celebrated the privileged spiritual status of the poor (who were presumably unimpeded by material desires) and provided a vehicle for the fortunate to redeem themselves through acts of kindness. In his enigmatic prose poems, the poet depicts a world where the expression of this more customary charitable model is challenged by the variety of modern secular discourses available to represent the encounter between rich and poor. The poems experiment with the range of genres of discourse for articulating an exchange between classes, including those of contemporary popular literature, economics and even the nascent discipline of sociology. The poems' feckless protagonists attempt to apply these discourses to read and communicate their encounter with the less fortunate. However, in each case, this strategy is implicitly condemned as a corruption of traditional Christian charity, underscoring the failure of any kind of "progress" and the consequent difficulty of communication between the classes. Without

charity, the "progressive" bourgeois narrators in Baudelaire's poems cannot speak to or about the poor.

Although poems such as "Les yeux des pauvres," "Le vieux saltimbanque," "Le joujou du pauvre," or "Le gâteau" each demonstrates the tensions between the "progressive," secular, and traditional religious representations of poverty, I want to concentrate on two of the most extraordinary poems depicting an explicit miscarriage of charity, "La fausse monnaie" and "Assommons les pauvres!" In these pieces, the collapse of charity signifies the ethical depravity of the poems' bourgeois protagonists, and, furthermore, creates narratives which enact the consequent disintegration of social and aesthetic linguistic exchanges. This disintegration is evidenced not by an absence of significance for the encounter, but paradoxically through a proliferation of its potential implications. The poems' narrators (and, by extension, their readers as well) must struggle to fix the meaning of an event which, outside of the parameters provided by the conventional theology of charity, threatens to become meaningless through the very multiplicity of possible secular meanings.

Such a textual economy of excess is clearly evidenced in "La fausse monnaie." In this poem, charity is superseded first by literary and then by modern economic models for framing the meeting of rich and poor. The poem opens already suggesting a breakdown in comprehension. The speaker begins by describing the manner in which his friend, upon leaving a tobacconist, arranges his loose change according to a system which appears inscrutable:

Comme nous nous éloignons du bureau de tabac,  
mon ami fit un soigneux triage de sa monnaie; dans  
la poche gauche de son gilet il glissa de petites  
pièces d'or; dans la droite, de petites pièces d'ar-  
gent; dans la poche gauche de sa culotte, un masse  
de gros sols, et enfin, dans la droite, une pièce d'ar-  
gent de deux francs qu'il avait particulièrement  
examinée. (168)

The narrator is at a loss to interpret his friend's curious financial meticulousness, merely remarking, "«Singulière et minutieuse répartition!»" (168).

This reflection is instantly interrupted by the appearance of a beggar, who timidly extends his cap. The speaker comments:

Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, *pour l'homme sensible qui sait y lire*, tant d'humilité, tant de reproches. Il trouve quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette. (168, my emphasis)

The beggar evokes pity and guilt, precisely the effects prescribed by the literature of sensibility, one of the dominant nineteenth-century genres for writing about the poor. The sentimental mode emphasizes the salutary emotional effects of an encounter with the pathetic for the privileged perceiver, usually at the expense of advocating any comprehensive social action. Baudelaire's description participates in and critiques this sentimentality. The well-read speaker peruses the eloquent eyes of the literally silent beggar and sees in them an excess of emotions which are but the mirror of his own. However, he also likens the tear-filled eyes to those of a beaten dog. The comparison immediately unmasks the condescending and uncharitable devices of sentimental description by transgressing the decorum of sentimental rhetoric, exceeding it, even while pointing to its true effects. By using the encounter with the poor for his own catharsis, the sentimental speaker does symbolic violence to the beggar.

Curiously, the actual moment of charity is not described in the poem. It is removed from the text, as if to suggest that such an action is already excluded from the scope of representation. The narrative jumps to the moment immediately *after* the giving of alms, as the speaker remarks upon the excessiveness of his friend's donation. He is unable to understand his friend's apparent generosity which has become an anomaly in the world of the text. The

speaker's comment reveals his incomprehension as he struggles to interpret his friend's gift, for the magnanimous offering surpasses the limits of the sentimental encounter. The narrator can only reply to his friend: "Vous avez raison; après le plaisir d'être étonné, il n'en est pas de plus grand que celui de causer une surprise" (168). Because it is no longer the standard, charity has become astonishing. The speaker attempts to understand what has transpired by framing it in terms of its aesthetic effects, for surprise and shock are definitive qualities of Baudelaire's concept of the beautiful. Baudelaire writes in the *Salon de 1859*, "[t]oute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement" (395). In "Le peintre de la vie moderne," surprise is a characteristic effect of the dandy, one of Baudelaire's privileged figures for the modern artist. The speaker in the poem wishes to master the surprise caused by his friend's gesture, perhaps to show himself as much a dandy as his friend, by affirming their aesthetic "doctrine" which privileges "le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné" (560). The poem's narrator can do so not by explaining why or how the gesture is surprising, but merely by commenting upon its "appropriateness." He reads his friend's gesture as a dandy's desire to provoke surprise, a "literary" device that induces a temporary suspension of interpretation.

It is at this point that the real surprise is revealed. The friend quickly interjects, "C'était la pièce fausse" (168). However, instead of being appalled by such an admission, the speaker grows more enthralled. He excitedly continues to interpret his friend's actions based upon what he presumes to be their motives. Yet, as the text reveals, these presumptions are grounded in the speaker's own imaginative proclivities:

Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m'a fait cadeau!) entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite, de

la part de mon ami, n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d'un mendiant. Ne pouvait-elle pas se multiplier en pièces vraies? ne pouvait-elle pas aussi le conduire en prison? Un cabaretier, un boulanger, par exemple, allait peut-être le faire arrêter comme faux monnayeur ou comme propagateur de fausse monnaie. Tout aussi bien la pièce fausse serait peut-être, pour un pauvre petit spéculateur, le germe d'une richesse de quelques jours. Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles. (168)

The speaker, once again transposing the situation into a literary framework and "reading" the "work" of his friend, the "author" of these possible stories, speculates upon possible denouements. The false coin, which has no value in itself, puts into circulation two central plots: first, the beggar's temporary enrichment and, second, his arrest and imprisonment. These two plots are, in microcosm, those of another prevalent nineteenth-century form of writing about the poor — the popular prose fiction of the *roman feuilletons*. The speaker summarizes both the "rags to riches" tale which narrates the pauper's economic integration into capitalist society, and the criminal plot, derived from the tradition of the *littérature de la gueuserie*, which tells of the pauper's transgression of bourgeois law to reaffirm that law. These two stories are as ultimately unmerciful as the sentimental story of the third paragraph and also suggest their own critique. They indicate that any depiction of the poor man, through the creation of an event that would make him "worthy" of literary representation, derives from a reading that falsely sentimentalizes or sensationalizes his existence. Such a reading becomes equated in the poem with a cruel and dishonest gesture.

Only by being victimized can the beggar find representation in literary discourse. The image of the poor which gets circulated by both the sentimental poetic and the sensationalist prose literature parodied in the text is rendered the symbolic equivalent of a counterfeit coin. It is effective and can circulate precisely because it is capable of (temporarily) passing itself off as the truth, or the true representation of poverty. Baudelaire appears to be suggesting that without charity to explain, inform, and guide the understanding of poverty and human suffering, the story of the beggar is appropriated by aesthetic models of value which profit by misrepresentation. The speaker in the poem masters the meaning of the encounter through recourse to literary forms which reveal his (and hence our own, as readers of such texts) *Schadenfreude*.

However, the speaker's tentative mastery of the literary meaning of the event is challenged when his friend interrupts his reverie to repeat the speaker's original interpretation of the event. The friend remarks: "«Oui, vous avez raison; il n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère»" (168). The friend, as "author," identifies his intention as giving a man more than he had expected. To which man, however, is the friend referring? Both the speaker and the beggar are, in a sense, "victims" of the false coin. Both are given more than they hoped: the beggar in specious currency, the speaker in specious aesthetic significance. It may be the speaker's realization that he has been duped by the very system of interpretation he has imposed that motivates his condemnation of his friend in the final paragraph. In gazing into the eyes of his friend, as he had done with the beggar, the speaker claims suddenly to see in them an "incontestable candor" — a lack of suggestiveness that evokes a banality antithetical to the literary stories the narrator has invented.

The narrator then announces that his friend's actions were motivated by the basest of economic calculations: "Je vis alors clairement qu'il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire; gagner quarante sols et le coeur de Dieu; emporter le paradis économiquement" (169). For the narrator, his friend's charity

is no more than another commercial investment. The friend's motives were mercenary, not literary. This realization incurs the speaker's moral indignation. Yet his condemnation of his friend derives from aesthetic, not religious, principles.

Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable; j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres; mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. (169)

Had the friend palmed off the false coin to amuse himself in compromising the poor, the speaker might have forgiven him. After all, this would have led to an interesting and singular story. However, as the friend's incentives were purely financial, the interaction becomes, for the speaker, another example of bourgeois stupidity. The speaker concludes, extending the poem's paradoxical moral: "On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise" (169). Only a self-consciously "artistic" intent, a desire to imperil the lives of the poor in order to invent an interesting story, could be excused. But even then, the poem poses the question as to whether this too is at all preferable. The options, in the world of the text, are limited, but Baudelaire's overtly ironized depiction of the poem's malicious narrator creates a space for the reader to hope for other possibilities. It is predominantly through the characterization of the speaker and in the miscarriage of charity that the poem critiques the techniques for the literary representations of poverty even as it employs them. As such, Baudelaire evokes, in its very absence from the text, a *different* plot within the repetitions of the same stories and the same forms. Popular literary discourses may supply the only interesting site for the representation of (a perversion of) charity, yet the poem simultaneously seems to imply that this is by no means the happiest alternative.

The literary and capitalist economic frameworks for presenting an encounter with the poor are not the only ones that

Baudelaire explores and exploits. Nowhere is the question of poverty more ambivalently represented than in the penultimate piece of *Le Spleen de Paris*, the complex and vexing "Assomons les pauvres!" Of all the poems in which Baudelaire depicts the poor, none has received such contradictory interpretations, some damning the poet as the perpetrator of the most sinister and reactionary cynicism, and others portraying him as a revolutionary political activist. The poem depicts the most uncharitable of all the encounters, but also the only nearly complete circuit of charity. Does Baudelaire present his protagonist as an unwitting *agent provocateur*, a Satanic liberator who jolts the working classes out of their political apathy? Or are his narrator's cruel actions a fantasy for the return of the reactionary repressed? Is the text entirely ironic and, if so, what are the implications of such an interpretive claim. In the *Fusées*, Baudelaire writes: "L'esprit de bouffonnerie peut ne pas exclure la charité, mais c'est rare" (624). Whether or not this poem is one of those rare instances is key to any interpretation.

Given the poem's placement in the collection of the *Petits poèmes en prose*, and its reinscription of the motifs found in Baudelaire's other poems about the poor, one might expect it to provide a summative statement or synthesis. It does embed intertextually issues raised by the other texts. However, despite the "conclusion" of the poem, which presents itself with the force and assurance of a resolution lacking in the previous pieces, it is even more difficult to unravel than its predecessors. A kind of charity occurs, but the reader is left wondering, again, if its ultimate execution reflects any kind of improvement or "progress" beyond the interchange afforded by the traditional religious framework. In order to explore the causes and consequences of the poem's complex and ultimately degenerate representation of charity, it is helpful to begin an explication through outlining its invocations and citations of Baudelaire's other prose poems about the poor. Such a reading should show that "Assomons les pauvres!" does not yield a categorical conclusion for the problem of the writing and repre-

sentation of charity. Instead, it intimates that the aesthetic and discursive predicaments of representing charity outside a conventional religious paradigm may be unavoidable. More troubling for the poet, it might also insinuate that, at least in this particular case, art proves itself to be a poor substitute for religion.

The incident of the poem occurs 16 or 17 years earlier, thus, from the date of composition, taking place in 1848 — the year in which Baudelaire himself was his most politically active, fighting on the revolutionary barricades. The poem's protagonist, however, is not engaged in any public action. He has spent two weeks secluded in his room, reading the works of utopian socialists: "je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures" (182). The speaker figures his relationship to these books in an alimentary fashion: "J'avais donc digéré, — avalé, veux-je dire, — toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public" (182). He has consumed these texts indiscriminately, digesting books that contradict each other: some advise the poor to make themselves slaves and others convince them that they are dethroned kings. His reading, thus, does not lead him to any insight and he is unable to analyze and synthesize: "On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité" (182).

After glutting himself with the discourses of idealist political philosophy, the speaker leaves his room not with the impulse to take action, but to attend to his own physical needs: "Car le goût passionné des mauvaises lectures engendre un besoin proportionnel du grand air et des rafraîchissants" (182). This scene of reading is broken by a need for fresh air and food, as also occurs in "Le gâteau." In "Le gâteau," the speaker's lyrical reading of his figurative affinity with the landscape is interrupted by hunger and thirst:

Bref, je me sentais, grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers; je crois même que,

dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon. (157)

Paradoxically, in "Le gâteau," lyric idealization induces the speaker to reflect on journalistic platitudes which have misrepresented another important work of social philosophy. Rousseau's reveries are conflated with the prosaic information of newspapers. The belief that man is born good, an argument appropriated from Rousseau by the hated propagandists of progress, is furthermore a direct denial of original sin. Curiously in this poem what allows the speaker to accept such a proposition is his attainment of lyric beatitude. The lyric, then, confirms the social and the prosaic. But the interruption of another discursive code inalterably halts the idealizing sublimation and the sentence cited above continues without break to initiate the question of *material* need. The speaker has just approached a sublime apotheosis — which confirms newspaper reports — "quand, la matière incurable renouvelant ses exigences, je songeai à réparer la fatigue et à soulager l'appétit causés par une si longue ascension" (157).

In "Assomons les pauvres!," however, the encroachment of such needs are not the result of the transcendental transport of a poetic interpretation of nature, but of a confusion resulting from a literal reading of the polemics of social theory. Nonetheless, both discursive contexts, because they cause hunger, are equated as "bad reading." The interruption of hunger into both scenes of reading indicates that their respective discourses of idealism are equally corrupt. Neither the lyric idealization nor the idealism of the utopian socialists posits any relationship to the real. Reality is recalled to the speaker by physical needs. However, in "Assomons les pauvres!" the misguided reading has further engendered in the speaker, a "germe obscur," "l'idée d'une idée, quelque chose d'infiniment vague" (182). Here, the speaker resembles the protagonist of "Le mauvais vitrier" and the identity grows stronger as the piece progresses. He is a contemplative individual, susceptible to inex-

pliable urges whose motivations and effects are shrouded in an ambivalence which the text merely complicates.

Onto this scene, which already evokes two prior poems, the beggar appears as he did in "La fausse monnaie." The encounter occurs outside of a cabaret, as it does in "Les yeux des pauvres." As with the previous poems, the speaker reads the glance of the silent beggar, "un mendiant me tendit son chapeau, avec un de ces regards inoubliables" (182). In this case, however, the gaze does not provoke a sentimental reaction or indicate an aesthetic appreciation as it did in the previous texts. It bespeaks violent and political manifestations. His glance might topple thrones, an effect that the speaker simultaneously qualifies as impossible: "un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière" (182). At the same time as the speaker "reads" the more menacing look of the beggar, he hears a voice: "c'était celle d'un bon Ange, ou d'un bon Démon, qui m'accompagne partout" (182). As in "Le mauvais vitrier," the uncertain origin of the voice highlights the moral ambivalence of the entire poem. Are the speaker's subsequent actions good or evil? Is the speaker liberating the pauper or merely transposing and reproducing the same oppression? The speaker then likens his demon to the demon of Socrates, raising consequent interpretive dilemmas, and invoking yet another possible intertext, one both social and aesthetic. Such an analogy at once affirms and denies a potential public effect for poetry. In the *Ion*, Socrates characterizes poets as "not in their senses." The poet is unable to compose until he is inspired, "and is beside himself and reason is no longer in him" (220). The poet's *ekstasis* makes him an easy caricature in the dialogue, but it is precisely what excludes him from the *Republic*. In the *Republic*, the poet is exiled because of his potential to corrupt the rational ideas upon which the city is founded. Thus, although in the *Ion*, Socrates dismisses poets as "light, airy things," their banishment from the city underscores the strength of their potential threat. For Socrates, as for Baudelaire, the relevance of art to social transformation remains uncertain.

The ambiguous demon's message grows overtly political, challenging the ideological foundations of republican society: "Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de liberté, qui sait la conquérir»" (183). Liberty and equality are not, according to the demon, *natural* rights. Taking this statement as "mock-utopian," many of Baudelaire's Marxist readers have used the proposition and its consequent action to interpret the speaker as a liberator who impels the people to realize their oppression and encourages them to aggressively retaliate. This reading is sustained by the knowledge that part of the reason for Baudelaire's disgust and disillusionment with revolutionary politics after 1851 was due to his belief in the complicity of the lower classes in their own persecution. However tempting this interpretation might be to readers who wish to reform Baudelaire as a radical, it must be remembered that, in the poem, the speaker's application of his theories does not claim to incite a revolution from *en bas*. The type of justice which prevails is not republican but ultimately archaic and, surprisingly, Biblical.

The description of the speaker's efforts at putting his theory into praxis — his grisly attack on the beggar — deploys the detailed, "objective" exactitude of scientific prose. As such, Baudelaire subtly cites and imitates what was at the time an increasingly significant discourse for writing about the poor — that of the recently-developed science of sociology. As in "Le gâteau" and "Le mauvais vitrier" this encounter with poverty grows decisively unpoetic:

Ayant ensuite, par un coup de pied lancé dans le dos, assez énergique pour briser les omoplates, terrassé ce sexagénaire affaibli, je me saisis d'une grosse branche d'arbre qui traînait à terre, et je le battis avec l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteak. (183)

Beating the beggar, the speaker accomplishes a most unlyrical metaphor, equating the beggar with a piece of meat. The beggar cannot be figuratively "consumed" as a textual commodity or as the

speaker's equal until he has been pulverized into an identification. The speaker's previous diet of texts of progressive utopian socialism (because they insist everyone resemble everyone else) has left him with a delicate stomach. As in "La fausse monnaie," "Le vieux saltimbanque," or "Le mauvais vitrier," the socially marginal must undergo a destructive transformation to "fit" into the literary text.

This conversion is completed only when the beggar strikes back. Returning an eye for an eye and a tooth for a tooth, the beggar symbolically responds to his manipulation in a parody of Old Testament justice, perhaps physically commenting on the inherent damage done by all secular discourses of poverty, sentimental or sensationalist, in literature and social theory. The last two paragraphs of the piece prove the richest and most difficult:

Alors, je lui fis force signes pour lui faire comprendre que je considérais la discussion comme finie, et me relevant avec la satisfaction d'un sophiste du Portique, je lui dis: «Monsieur, *vous êtes mon égal!* veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse; et souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand il vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la *douleur* d'essayer sur votre dos.»

Il m'a bien juré qu'il avait compris ma théorie, et qu'il obéirait à mes conseils. (183)

The speaker and beggar finally communicate, using signs that indicate that the "discussion" is finished. However, the blatant misnaming of the skirmish indicates that perhaps the only communication possible between the two classes is a nonsensical violence. Does the poem then conclude that the only way to represent poverty, outside of the traditional narrative of charity, is to do it violence? It is important to note that the pauper's entrance as a textual "equal" occurs only after he has repeated the action of the speaker by retaliating. Even if he is capable of authoring his own actions, they are still a repetition of those of the bourgeois "author."

Once again, the speaker's final address to the beggar highlights the irony of the entire text. It confirms that the prospect of equality between beggar and speaker can only occur through a violent (and failed) attempt to eradicate difference. Violence allows the speaker to *share* his purse equally with the beggar. Charity, of a sort, occurs, but only after a battle which reaffirms hierarchical differences. Baudelaire's political readers have interpreted this outcome as a critique of the hypocrisy of bourgeois charity, and this position is certainly defensible. The speaker admonishes the beggar to "go and do likewise," and the beggar "agrees" to replicate the speaker's charity, unlike the savage creatures of "Le gâteau." However, the beggar is to apply this theory of charity only to his *confrères*. Such a lesson dramatically contradicts the opinions of those readers who argue that the poem advocates a revolution from below. Because the beggar is asked to inflict the lesson upon others of his class, the battle is incited not among classes, but within one. The speaker and the beggar are not in fact equal, for the speaker maintains the superior position of advisor, offering "conseils" much in the same fashion of the indigestible social tracts of the first paragraph, "qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous les rois détrônés" (182). The beggar has agreed to "obey," remaining in a subservient position. The success of this act of charity occurs only through the circuitous reestablishment of difference.

As is often noted, the last word in this text has, literally, been erased. The final line of the poem, absent from the published version (and whether this was the work of the author or of his editors remains unknown) is, "[q]u'en dis-tu, citoyen Proudhon?" Indeed, the poem as a whole can be read as a response to Proudhon, about whom Baudelaire was nothing if not ambivalent. Whatever else became of the poet's early liberal leanings, he maintained a difficult respect for the father of modern anarchy even after his "physical depoliticization."<sup>4</sup> More importantly by originally ending in a question, which may or may not have been intentionally elided, the poem subverts its apparent conclusiveness. Such a question would

render the poem's critique of the discourse of social theory even more explicit.

It is uncertain why Baudelaire may have elected to shift the tone of the poem through the alteration to its ending. However, it is certain that such a choice increases the poem's interpretive ambiguity, creating, once again, an excess of possible meanings. In this poem, the representation of charity is confounded through its displacement into the discourses of social theory, philosophy, and sociology. Nevertheless, just as in "La fausse monnaie," where charity was problematized by its articulation within literary and economic modes, the results are ultimately the same. While the poems do not explicitly nostalgize or invoke a return to a conventional religious vision for the charitable encounter, the notable absence of religion as a way to understand and depict this encounter remains suggestive. Recall Baudelaire's paraphrase of St. Paul, "[s]ans la charité, je ne suis qu'une cymbale retentissante." If one cannot speak, cannot communicate without charity, and charity, in the prose poems, has become essentially unrepresentable except through inadequate secular discourses, then communication, literary and otherwise, could be threatened. However "progressive" these discourses might claim to be, they are incapable of articulating or representing one of the nineteenth century's most troubling social crises. Perhaps more difficult for Baudelaire, at least in these instances, art may offer no better alternative. Baudelaire's poetic portrait of the problems of poverty may be superior only in its ability to indicate the poet's inability, outside of a religious framework, to charitably narrate an encounter between rich and poor.

**Creighton University**

## Notes

1 Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* (Paris: Seuil, 1968), 625. All further selections will be taken from this edition.

2 Twentieth-century political readings of Baudelaire begin with the important work of Walter Benjamin. Other useful studies include those of T.J. Clark, Richard Terdiman, Jonathan Monroe, among others, and more recently, Richard D.E. Burton and Gretchen Van Slyke.

3 Particularly later in his life, Baudelaire wrote frequently of his disdain for the concept of "progress." Indeed, his notion of the political and economic circumstances inimical to the creation of poetry may be generalized under the aegis of progress. As he writes in the *Salon de 1859*: "La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre" (396). Baudelaire's antipathy to progress is evidenced adamantly in the *Exposition universelle de 1855*:

Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. — Je veux parler de l'idée du progrès . . . . Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau. (363)

The poet's disgust for progress is so great that he heaps upon it his most scathing insult: it is perfectly *Belgian*. Baudelaire notes, "La croyance au progrès est une doctrine de parasite, une doctrine de Belges" (632).

4 Richard D. E. Burton's excellent reading demonstrates that the poem is "at once a celebration, parody, and subversion of the Proudhonian theory and practice of mutualism" (*Baudelaire and the Second Republic* 345). Mutualism called for the direct exchange of goods and services between equal producers, at their real value, without the mediation of social institutions such as banks or the state which artificially inflated prices or the costs of

exchange. Proudhon thus proposed the establishment of a People's Bank which would lend paper money (exchangeable only for goods or services) without interest, thereby driving other banks out of business and eventually resulting in the collapse of national government itself, without, however, any violence. As Burton comments:

while "Assommons les pauvres!" sends up the Proudhonian ideal of unmediated reciprocal exchange by precipitating an exchange of evils rather than of good(s), the net result of the narrator's theory and practice of "negative mutuality" is, or appears to be, identical to the goals of "positive mutuality" as propounded by Proudhon, namely the creation of liberty, equality, and fraternity between the two parties to the exchange which is no less real for having been sealed by reciprocal violence: out of the exchange of evils, an apparently positive good has been born. (348)

Mutualism may have appeared to Baudelaire as the prerequisite for a social condition which would transcend the tensions of identity and difference that were the paradoxical roots of the dilemmas of literary discourse, democratic politics and capitalist economy. It was a practical translation of the poetic ideal of *correspondance*. Yet it may have been because the prerequisite for Proudhon's economic theorems was an atheistic denial of original sin that led to Baudelaire's uncertain advocacy.

## Works Cited

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Ed. Marcel Ruff. Paris: Seuil, 1968.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'a-pogée du capitalisme*. Trans. Jean Lacoste. Paris: Payot, 1982.
- Burton, Richard D.E. *Baudelaire in 1859: A Study in the Sources of Poetic Creativity*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- . *Baudelaire and the Second Republic: Writing and Revolution*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Clark, T.J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- . *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- Howells, Bernard. *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*. Oxford: Legenda, 1996.
- Hamilton, Edith and Huntington Cairns, eds. *The Collected Dialogues of Plato including the Letters*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Pichois, Claude. "Baudelaire devant la sociocritique ouest-allemande." *Etudes baudelairiennes* 9 (1981): 226-33.
- Terdiman, Richard. *Discourse/Counterdiscourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Van Slyke, Gretchen. "Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: Pourquoi faut-il assommer les pauvres?" *Romantisme* 14 (1984): 57-77.





Carine BOURGET

La complexité de la double structure allégorique du *Roman de la rose* a donné cours à diverses interprétations.<sup>1</sup> Parmi les problèmes soulevés par les critiques à ce sujet, deux points se détachent. Le premier est le manque de consensus quant à la définition de l'allégorie. La personnification est-elle une allégorie? Peut-on lire le niveau littéral avec le niveau figuré ou ce dernier exclut-il le premier? La deuxième source de divergence concerne l'unité d'une oeuvre écrite par deux auteurs à quarante ans d'intervalle l'un de l'autre. La plupart des critiques voient une nette différence entre les deux parties de l'oeuvre; selon eux, la première, composée par Guillaume de Lorris, dépeint les valeurs idéales de l'amour courtois, tandis que la continuation de Jean de Meun s'oppose aux théories de son prédécesseur, car elles ne sont que prétexte à discourir sur les sujets les plus diverses.

Cependant, deux critiques ont proposé une interprétation unificatrice de l'oeuvre. Selon Alan Gunn, le sujet du *Roman de la rose* ne cesse à aucun moment d'être en rapport avec l'amour dans

son sens le plus large (Gunn 484); et pour Robertson, l'ensemble est une allégorie de la chute de l'homme du Paradis et ses conséquences (Arden 51). A la même recherche d'une idée qui lie les deux parties, cet essai propose d'interpréter le *Roman de la rose* comme une allégorie de la quête de la vérité. Sous cette perspective, l'analyse de passages dans lesquels la voix du narrateur<sup>2</sup> se fait entendre nous permet de montrer que Guillaume de Lorris et Jean de Meun traitaient le même problème. Nous verrons que les deux parties s'accordent à présenter cette quête comme étant irréalisable, mais que cette impossibilité est donnée sous deux modes différents: ironique chez Guillaume de Lorris, et parodique chez Jean de Meun.

Plusieurs critiques ont signalé que la quête de la vérité est souvent représentée de façon allégorique par la possession sexuelle de la femme par l'homme. Jonathan Culler glose Derrida ainsi:

Celebrations of woman or the identification of woman with some powerful force or idea – truth as a woman, liberty as a woman, the muses as women – identify actual women as marginal. Woman can be a symbol of truth only if one presumes that those seeking truth are men. (167)

Dans *Spéculum de l'autre femme*, Luce Irigaray démontre que la subjectivité dépend de l'opposition entre le sujet et l'objet, et que dans une culture patriarcale, la femme occupe toujours le rôle de l'objet contre lequel l'homme se définit en tant que sujet:

Subjectivity denied to woman: indisputably this provides the financial backing for every irreducible constitution as an object: of representation, of discourse, of desire. (133)<sup>3</sup>

La femme objectifiée devient image de l'objet dans un sens général, et en particulier du savoir absolu ou de la vérité:

Dispersing, piercing those metaphors – particularly the photological ones which have constituted truth by the premises of Western philosophy: virgin, dumb and veiled in her nakedness... (Irigaray 136)

La réduction de la femme à l'état d'objet se retrouve dans les deux parties du *Roman de la rose*.

L'objet signifié par l'allégorie de la rose est donné de façon explicite dès les premiers vers de Guillaume de Lorris:

C'est cele qui tant a de pris  
Et tant est digne d'estre amee  
Qu'ele doit estre rose clamee.

(Vv. 42-45: C'est celle qui a tant de prix et qui est à ce point digne d'être aimée, qu'on doit l'appeler "rose.")<sup>4</sup>

C'est la femme aimée qui est représentée par une fleur, et tout ce qui pourrait constituer sa personnalité est soigneusement détaché d'elle et fragmenté en diverses personnifications, telles Bel Accueil, Chasteté, Danger, pour n'en citer que quelques-unes. Ces personnifications ne sont que des projections des pensées et des désirs que la société patriarcale et les fantasmes du narrateur attribuent à la femme.<sup>5</sup>

Jean de Meun conserve la même allégorie de la rose représentant la femme, comme l'indiquent les nombreuses métaphores de pénétration sexuelle. Avant d'atteindre la rose, l'amant introduit son bourdon dans la meurtrière, et pour ce faire il doit briser une palissade, puis cheminer dans un chemin étroit (Vv. 21640-21677). Le mot "reliques" (v. 25589) qui se réfère à l'organe sexuel de la femme, évoque le discours de Raison à l'amant, dans lequel elle affirme que le lien entre la chose et le mot est purement conventionnel (voir les vers 6941-7187), et dans lequel le mot "reliques" était déjà associé à un organe sexuel ("coilles"), bien que cette fois masculin. La double allégorie de la cueillette-pèlerinage qui termine le roman est le récit de l'union sexuelle de l'amant et de sa bien-aimée. La rose sera, du début à la fin du roman, un objet de convoitise passif, ce qui permet de relire sa cueillette comme une allégorie de la recherche de la vérité.

Dans les deux parties, le désir de posséder la rose motive la narration, et ce désir est entretenu par la distance qui sépare la rose de l'amant. La distance, nécessaire pour susciter le désir, est

présente non seulement dans le thème, mais aussi dans la structure du *Roman de la rose*, car elle est à la base de la figure de rhétorique de l'allégorie que Paul de Man définit comme:

a relationship between signs in which the reference to their respective meanings has become of secondary importance. But this relationship between signs necessarily contains a constitutive temporal element; it remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition . . . of a previous sign with which it can never coincide . . . allegory designates primarily a distance in relation to its own origin. (190-1)

De Man apporte une nouvelle perspective sur la figure de l'allégorie, car il n'est plus question de privilégier l'un des niveaux littéral ou figuré au détriment de l'autre. Cette définition met en relief l'inexorabilité de la distance entre le signifiant (la rose) et le signifié (la femme aimée) qui constituent l'allégorie du *Roman de la rose*.

La distance entre l'amant et l'objet de ses désirs est donnée, avant même ses mésaventures pour essayer de cueillir la rose et au cours desquelles les obstacles seront multipliés, comme infranchissable. Le début du récit laisse prévoir que toute tentative de contact entre eux est vouée à l'échec. L'amant de Guillaume découvre les rosiers dans le reflet du cristal de la fontaine de Narcisse, et l'image du jardin qu'il contemple est médiatisée par le miroir qui se révélera trompeur par la suite:

Cil mireors m'a deceü:

Se j'eusse avant queneü

Quel la force ere et sa vertu,

Ne m'i fusse ja embatu

(Vv. 1606-1609: Ce miroir m'a trompé: si j'avais su d'avance quelle était sa force et son pouvoir, jamais je ne me serais précipité sur elle).

Contrairement au mythe de Narcisse, ce n'est pas l'eau de la fontaine qui sert de miroir ici; au contraire, sa limpidité laisse voir le cristal qui gît au fond de l'eau et qui lui renvoie l'image (en deux moitiés) du verger. L'illusion de l'image contemplée dans le miroir n'est qu'un reflet illusoire de la réalité. La fragmentation de ce reflet présage l'impossibilité d'unifier la réalité et la perception que nous en avons, car la médiatisation du cristal semble prévenir tout contact direct et immédiat avec la rose.

Le signifié donné (c'est-à-dire la femme) n'est lui-même qu'un signifiant pour un signifié que les deux auteurs promettent de dévoiler à plusieurs reprises (sans pour autant le faire). Guillaume promet à deux reprises de donner une explication, sans jamais tenir ses promesses, ou plutôt en différant indéfiniment le moment annoncé:

Mes james n'orrez meus descriivre

La verite de la matiere,

Quant j'auré espont le mistere.

(Vv. 1597-1599: jamais vous n'entendrez mieux exposer la vérité de la matière que lorsque j'aurai explicité le mystère)

....

Et la vos dirai sanz grevance;

La verite qui est coverte

Vos en sera lors toute aperte,

Quant espondre m'orroiz le songe,

Car il n'i a mot de mensonge.

(Vv. 2070-2071: je vous la dirai sans peine; sa vérité qui est voilée vous sera dévoilée tout entière au moment où vous m'entendrez expliciter le songe, car il ne contient un mot de mensonge)

Cette prolifération de signifiants rend impossible toute tentative pour cerner le signifié, car la rose représente la femme, qui à son tour réfère à autre chose, et cette donnée inconnue est, d'après le poète, cachée sous le songe.

Le narrateur présente le rêve qu'il s'apprête à conter comme

prémonitoire.<sup>6</sup> Guillaume de Lorris se conforme ainsi à la tradition médiévale du songe prophétique porteur de vérité. Cependant, Poirion remarque pertinemment que la signification s'exerce donc aux deux niveaux du songe et de l'allégorie: "le signifié apparent du récit doit être traité comme le signifiant d'un autre signifié encore caché, et que l'inachèvement de l'oeuvre, ou l'artifice de l'auteur, laisseront à découvrir" (167). Selon notre interprétation, le savoir absolu se superpose à la femme, elle-même étant déjà superposée à la rose.

De plus, l'accès à cette vérité promise par le songe (premier intermédiaire) est de nouveau différé par l'allégorie (second intermédiaire), dont le sens ne sera jamais révélé. La distance inhérente à toute allégorie est multipliée par deux par l'intermédiaire de cette double allégorie: ainsi, la vérité est déguisée sous le songe, et le songe lui-même est sous la forme d'une allégorie qui équivaut à l'équation suivante: la rose=la femme=?; l'une des données reste inconnue à jamais dans le texte même, et toute proposition (comme la nôtre qui interprète l'élément manquant comme la vérité absolue) ne peut être que spéculation du lecteur. Ces deux intermédiaires dont la fonction est de garantir l'aspect véridique du récit ne font qu'obscurcir et retarder le sens final annoncé, qui est sans cesse différé. Nous pouvons récrire notre équation de la façon suivante: la vérité = le songe = l'allégorie = la rose = la femme = la vérité. Ce cercle fermé sur lui-même représente le récit du *Roman de la rose*, quête impossible de la vérité parce qu'elle se fait toujours par intermédiaire.

La question qui continue à préoccuper les critiques (et à laquelle on ne pourra jamais répondre que de façon spéculative) concerne la fin en suspens de la première partie: était-ce dû à un abandon volontaire ou à une interruption accidentelle, comme l'indique son successeur? Contrairement à l'affirmation suivante: "le signe allégorique, chargé de découvrir la vérité chez Guillaume de Lorris, est dénoncé comme procédé ludique par Jean de Meun" (Poirion 181), les réitérations montrent que tout comme Jean de Meun, Guillaume de Lorris a "toujours déjà" (pour emprunter le

terme de Derrida) renoncé à la possibilité de donner un sens clos et fini à son allégorie. Que le poème commencé par Guillaume de Lorris ait été achevé ou non importe peu, car la tâche entreprise est condamnée à être prolongée de manière infinie.

Jean de Meun reprend cette tactique de promettre une explication<sup>7</sup> qui ne viendra jamais, bien que lui apporte une clôture expéditive au roman après des milliers de vers de discours. Si les sentiments amoureux de l'idéal courtois semblent au centre de la première partie, la deuxième en revanche porte son attention sur la sexualité (qui est associée à plusieurs reprises avec l'écriture, et par extension, avec le savoir). Après de longs discours qui diffèrent le moment final et dans lesquels Raison, Nature, Génie et la Vieille donnent des vues différentes de l'amour, Jean de Meun écrit la scène prévisible de la cueillette, mais de manière inattendue. La différence entre les deux parties du *Roman de la rose* ne réside pas tant dans le contenu que dans le ton, explicitement parodique de Jean de Meun, et plus ambigu de Guillaume de Lorris.

Heather Arden pose le problème de la position de Guillaume de Lorris de la façon suivante:

a scholar must decide, when describing Guillaume's portrayal of courtly values, whether the poet admirably accepted those values or ironically questioned their validity. Irony, though, which is often the result of tone or suggestion, is a difficult matter for scholars to agree on. (93)

De Man a montré que le point commun entre l'allégorie et l'ironie, qui consiste à dire une chose en voulant en dire une autre, est une relation de discontinuité entre le sens et le signe. Selon lui,

the act of irony reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. (203)

Si "the ironist invents a form of himself that is 'mad' but that does not know its own madness; he then continues to reflect on his own madness thus objectified" (de Man 198), alors l'amant est une pro-

jection de Guillaume de Lorris, le premier ne sachant pas que sa quête ne pourra jamais aboutir. La folie de l'amant est donc de croire pouvoir atteindre son but (la rose/vérité) et l'auteur lui fait vivre ces aventures successives, tout en sachant qu'elles ne peuvent finir. Les obstacles se multiplient, et seule la suspension (temporaire) du récit les arrête.

Le passage de la cueillette de la rose, qui décrit clairement l'acte sexuel, peut être mis sous un nouveau jour en le comparant à l'allégorie de la caverne de Platon telle qu'Irigaray l'analyse, c'est-à-dire en lisant la caverne comme une métaphore de l'utérus (243). En associant l'accession à la vérité à la sortie de la caverne peuplée d'ombres, Platon dénigre le féminin. Dans la seconde partie de *Spéculum*, Irigaray

...takes Plato's parable of the cave, with its contrast between a maternal womb and a divine paternal logos, as the point of departure for a demonstration that philosophical categories have been developed to relegate the feminine to a position of subordination and to reduce the radical Otherness of woman to a specular relation... (Culler 58)

En multipliant les images de pénétration, Jean de Meun suggère un retour vers l'utérus-caverne. La possession de la rose, qui symbolisait l'impossible accession à la vérité chez Guillaume de Lorris, est doublement démystifiée par Jean de Meun, avec qui elle n'aboutit qu'à un retour à l'ignorance. Ainsi, la quête de la vérité en tant qu'adéquation entre la réalité et l'homme qui la pense est donnée comme impossible dans la totalité du récit, car la connaissance du monde par l'homme ne peut se faire que par la médiation du langage.

L'inachèvement du récit ironique de Guillaume est paradoxalement la seule fin envisageable de cette quête de la vérité allégorisée par la femme aimée. Jean de Meun parodie la prétention d'accéder à la vérité en caricaturant la quête de l'amant, et nous avons vu que Guillaume lui-même avait donné le but de son personnage comme étant impossible à atteindre. Selon Arden, Jean de

Meun "is suggesting that the individual forms his or her judgment of truth through lived experiences" (111). Il se fait donc l'avocat de l'expérience, en parodiant la quête de l'amant, car tout ce que l'homme peut prétendre atteindre est un savoir relatif alors qu'il cherche l'absolu.

## Notes

1 Pour un excellent résumé historique et critique de la recherche publiée sur le *Roman de la rose*, voir Heather Arden, particulièrement les chapitres trois (“Allegory and Personification in the *Rose*”) et cinq (“Critical History of the *Roman de la rose*”).

2 Nous espérons ainsi éviter l'écueil que beaucoup de critiques n'ont pu éviter et qui est le suivant: “The problem is whether these personifications are speaking for the author; many scholars have made this assumption, even pulling sections out of conflicting speeches to prove ‘the author’s point of view’” (Arden 54).

3 N’ayant à notre disposition que la traduction en anglais, nous nous excusons auprès du lecteur de ne pas citer le texte original.

4 Toutes les citations (langue originale et traduction) du *Roman de la rose* sont tirées de l'édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378 traduite et annotée par Armand Strobel.

5 Pour ne citer qu'un exemple, Bel Accueil n'est qu'une projection des désirs de l'amant. A la fin, l'amant dit de lui “qu'il consentait et souffrait que je fisse tout ce qu'il savait devoir me plaire. Il invoqua pourtant un engagement que j'avais pris et me déclara que j'agissais mal envers lui et que j'abusais. Mais il ne mit aucun obstacle” (1241). Selon les fantasmes du narrateur, la femme-rose ne vit que pour satisfaire ses moindres désirs, bien qu'ils soient contraires à la propre volonté ou l'intérêt de celle-ci.

6 Le récit de la première partie s'ouvre sur la constatation suivante:

Maintes genz cuident qu'en songe

N'ait se fable non et mençonge.

Mais on puet tel songe songier

Qui ne sont mie mençongier,

Ainz sont après bien aparant.

(Vv. 1-5: Nombreux sont ceux qui s'imaginent que dans les rêves il n'y a que fables et mensonges. Pourtant, il est possible de faire des rêves qui ne soient pas mensonges, mais qui par la suite se véri-

fient tout à fait).

7 “Bien orrez que ce senefie / Ainz que ceste oeuvre soit fenie” (Vv. 21217-21218: Vous entendrez bien ce que cela signifie avant que cette oeuvre ne soit finie).

**Michigan State University**

## Ouvrages cités

- Arden, Heather M. *The Romance of the Rose*. Boston: Twayne Publishers, 1987.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1982.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Interpretation: Theory and Practice*. Charles S. Singleton, ed. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1969: 173-209.
- Gunn, Alan. *The Mirror of Love: A Reinterpretation of "The Romance of the Rose"*. Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1952.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trad. Gillian C. Gill. [1974]. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985.
- Lorris, Guillaume de et Jean de Meun. *Le Roman de la rose*. Armand Strubel, ed. et trad. Collection Lettres gothiques. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- Poirion, Daniel. "De la signification selon Jean de Meun." *Archéologie du signe*. Brind'Amour Lucie et Eugene Vance, eds. Toronto, Canada: Institut Pontifical d'Etudes Médiévales, 1983: 165-185.





## *L'Herbe d'or*: la navigation mythique d'un pêcheur

---

---

Yvette A. YOUNG

**L**e roman de Pierre-Jakez Hélias *L'herbe d'or* (1983) a tous les éléments d'un extraordinaire périple maritime au cours duquel le héros part à la recherche d'un mystérieux ailleurs semé d'obstacles. Pour le pêcheur Pierre Goazcoz, il s'agit de découvrir l'étroit passage qui mène dans l'Autre Monde sans payer pour autant l'habituel tribut de la mort. Son aventure s'inscrit dans la tradition de l'odyssée d'Ulysse, la *navigatio* de Saint Brendan, l'aventure d'Orphée et la quête du rameau d'or d'Enée. Mais cette fois il ne s'agit ni d'un roi, ni d'un saint, ni d'un héros légendaire. Pierre Goazcoz est en effet un simple marin pêcheur de la côte bretonne qui prend la mer sur son bateau *L'herbe d'or* avec un équipage de volontaires, quatre hommes et un mousse. C'est la veille de Noël, l'une des trois nuits où, dit-on, les morts rendent visite aux vivants, et une violente tempête s'annonce. Le patron pêcheur—Roi Pêcheur dans son "château de toile" (119)—va entrer à son tour dans la *geste* mythique universelle où, selon P-J. Hélias, les Bretons ont aussi leur place. Mais cela à condition de

retrouver dans la mémoire collective les mots pour conter "les petites épopées du breton armoricain" (*Lettres de Bretagne* 46).

*L'herbe d'or* est nul doute un *Entwicklungsroman*, un roman d'épreuves où le héros Pierre Goazcoz incarne le personnage typiquement héliasien "toujours impatient de rompre ses amarres," (*Vent de soleil* 161) et de se mesurer aux grandes forces mythiques/mystiques de l'univers afin d'échapper aux limitations contractuelles du rationalisme quotidien. Dût-il en périr. Pour le patron du voilier, la séduction d'une réalité *autre* incite à la transgression d'un espace privilégié protégé par un code mystérieux et donc inaccessible au commun des mortels. Déjà le nom du bateau, *L'herbe d'or*, évoque une plante réputée maléfique, un goémon étoilé aux "filaments blonds, qui fulgure quelquefois, tout seul, ancré sur un écueil au milieu d'un champ d'algues" (59). On l'appelle aussi "la plante Alleluia, qui permet d'aller dans l'Autre Monde et d'en revenir sans autre dommage que l'envie d'y retourner" (182).<sup>1</sup> A Logan, en cette veille de Noël où la tempête sévit, toute une communauté de pêcheurs attend dans l'angoisse le retour du voilier *L'herbe d'or* et de son équipage. Nonna, le gardien de phare à la retraite, s'inquiète d'autant plus que, sous quelque prétexte, le taciturne patron du voilier l'a souvent interrogé à propos du lieu fabuleux, cherchant un indice qui puisse, "à travers une faille de son langage, lui apporter quelque illumination capable d'orienter sa propre quête" (28).

De même que le personnage de Pierre Goazcoz s'efforce de brouiller la vérité, le narrateur construit son récit à partir d'un système herméneutique de symboles visant tantôt à éclaircir tantôt à obscurcir l'aventure. Le discours ambigu, polysémique, du narrateur structure l'action, alors que l'attente par le récit constitue l'instant de "désordre" auquel seul l'aboutissement de la quête peut mettre fin. Le déchiffrement du discours doit donc passer par tout un réseau sémantique et culturel étroitement codé dans le merveilleux breton et le folklore populaire armoricain, qui permet de rattacher ce récit aux "grands" récits de quête mythique. Hélias "construit son texte par des jeux de mots et des herméneutismes,

. . . [à partir d'une] technique de renversements inattendus, d'enchâssements et de digressions qui dévient, dévoient et retardent la vérité."<sup>2</sup>

Pour Pierre Goazcoz, l'appel de la mer est un chant orphique prometteur d'énigmatiques secrets, un défi à toute la race des Goazcoz depuis toujours, et un désir latent d'immortalité. Enfant, il déclarait que lorsqu'il serait grand "il partirait en quête du Paradis terrestre qui lui paraissait plus facile d'accès que les autres royaumes," et plus tard il avait entendu parler "des navigations de Saint Brendan qui avait exploré les mers à la recherche des mêmes lieux et qui les avait peut-être rencontrés et perdus" (72). A son tour Pierre Goazcoz va tenter de découvrir le "passage périlleux." En dépit de la tempête, l'équipage n'a pas hésité à embarquer sur "la nef d'un fou" (75) pour partager avec lui "la nostalgie du naufrage," (171) et une quête dont le sens échappe en partie à ses compagnons. Comme Saint Brendan, le marin pêcheur aime à prendre des risques, mais il n'a engagé autrui qu'après avoir souligné, sinon l'objet de la quête, du moins les périls de la *navigatio*. Le patron de L'herbe d'or a promis de ramener son équipage sain et sauf au port de Logan, en cette nuit des Trépassés et moment privilégié de l'épreuve rituelle vers laquelle ils appareillent. Tandis que le bateau lutte contre les déchaînements de l'océan, à terre les femmes veillent dans l'anxiété et la résignation. Marie-Jeanne Douguet attend son fils. "Attendre, c'est écouter avec les oreilles et avec le corps. . . . Les hommes ne savent pas attendre comme les femmes" (42). La mère a appris bon gré mal gré les vertus de la patience, elle qui a déjà donné à la mer son mari et deux de ses fils. Ce soir elle a préparé une fois encore la "chapelle blanche." L'intérieur du lit clos est tendu d'un drap blanc sur lequel deux rubans noirs sont épinglés en croix, et dans une assiette blanche, il y a un rameau de buis pour asperger l'eau bénite. Personne n'échappe à sa "planète," c'est-à-dire à sa destinée. Marie-Jeanne le sait mieux que quiconque. Elle a d'ailleurs reçu un intersigne par l'intermédiaire de l'oiseau *morskoul*, l'oiseau funeste qui, dit-elle, est venu frapper à sa fenêtre: "Il a frappé trois coups aussi dis-

tinctement qu'avec un doigt" (46). Les intersignes ne mentent jamais. Ils sont la seule indication de la présence providentielle d'un dieu vigilant et silencieux face à l'écrasant pouvoir du destin. Encore faut-il savoir interpréter ces signes. Pour Corentine, la paysanne illettrée, l'intersigne est un avertissement réel. C'est pourquoi elle a offert à l'océan une bougie allumée plantée dans un grand pain noir qu'elle confie à la mer. La lumière se dirigera d'elle-même exactement vers le lieu où les marins noyés reposent sous l'eau. Nonna le gardien de phare voit avec soulagement que la mer a doucement repoussé la miche de pain vers le littoral. On n'ignore pas les rites.

Après avoir essuyé la violence d'un raz de marée, L'herbe d'or est pris dans les limbes d'un calme plat, englué dans la brume et la neige, figé dans le temps et l'espace: "la mer est morte, le ciel est mort" (54). A son équipage inquiet, Pierre Goazcoz apparaît alors silencieux et pétrifié dans l'instant. Si les marins sont ensorcelés par sa présence/absence, lui-même semble ensorcelé dans le microcosme de son bateau car dans ce moment en suspension au creux des limbes, Goazcoz sourit imperceptiblement à l'idée que

pour se remettre à vivre, il faudrait se débattre . . . Il suffit de se laisser aller [pour] entrer dans le royaume des morts. Il y en a qui ont réussi. La légende se repaît de leurs aventures. . . . Ne pas se laisser faire par l'autre versant et pourtant s'échapper de celui-ci. Ni le mort ni le vif, mais le fabuleux. (169)

L'herbe d'or-talisman permet d'échapper aux contingences pour intégrer un univers merveilleux où le temps, l'espace, la logique et jusqu'au désir, n'entrent plus en cause. Le "château de toile" du patron de pêche devient à cet instant "le château désert" et "l'église de cristal" du voyage de saint Brendan, ou même un des multiples châteaux merveilleux de la légende arthurienne sur lesquels le temps n'a pas de prise. Les membres de l'équipage sont absorbés par l'univers clos de la brume et de l'absence de mouvement, "enfermés dans la nuit blanche, chacun emprisonné dans son corps étroit, obligé de regarder cette lanterne magique

dans sa tête, qui lui montre les tableaux de sa vie" (172). L'immobilité physique donne lieu à une activité de la conscience par laquelle les marins, tels les chevaliers ou les saints frappés d'enchantement, passent par la grande épreuve métaphysique de toute *navigatio* ou quête, à savoir le périple intérieur. Pour Alain Douguet qui a enfin percé la signification profonde de l'aventure, le voyage au bout de l'horizon évoque les images d'"*Oceano Nox*" où les marins noyés restent longtemps perdus entre deux eaux, les yeux ouverts, avant de toucher le fond de l'océan et d'y retrouver le vaisseau naufragé (175). Pour le petit mousse Herri, encore ébloui par les légendes d'un vieux matelot, la vision enchantée d'une île invisible où l'on jette l'ancre à jamais, efface l'idée effrayante d'une mort ordinaire au large d'un quelconque village côtier, dans un voilier pris "entre la peau de la mer et la langue du vent" (110). Envoûté par la proximité du passage mystérieux et frustré dans son impuissance à l'atteindre, Pierre Goazcoz s'interroge sur les vertus de la merveilleuse herbe étoilée qui mène dans cet Autre Monde "de plain-pied avec celui-ci," où l'on défie l'*Ankou*, la mort. Et si la mort n'était que "l'absence de quelqu'un qui est présent ailleurs?" (171). Dans ce cas, à quoi bon sa vieille querelle contre la mer, pareille à la folie légendaire du roi de Perse qui faisait fouetter l'océan pour lui avoir été contraire?

Mais c'est Noël, nuit magique (païenne) et miraculeuse (chrétienne) où des forces également puissantes et cependant divergentes décident du destin de L'herbe d'or. Le vent se lève et le voilier semble se déraciner. A cet instant même Pierre Goazcoz sent une longue déchirure dans sa poitrine. Peut-être lui aurait-il fallu, comme pour Enée, posséder la plante magique et non seulement le bateau au nom-talisman afin d'ouvrir le passage mythique convoité. Un peu avant minuit, L'herbe d'or sort enfin des brumes, "coquille de bois tirée par un pan de toile grise," (206) telle la légendaire *Bag-Noz*, la Barque de Nuit qui vogue toutes voiles dehors et pavillon noir en berne, avec son équipage de suppliants.<sup>5</sup> Pierre Goazcoz, Roi Pêcheur au coeur brisé, rentre au port comme

promis, affaissé dans son “château de toile” délabré. L’Herbe d’or touche la jetée le temps de laisser débarquer les marins et de permettre au vieux Nonna de sauter dans le bateau pour reprendre le large avec le capitaine trépassé vers l’Autre Monde. Semblable à la *Bag-Noz*, le voilier se perd à nouveau dans la brume, suivi des yeux par le petit mousse, prêt à assurer la continuité de la légende et à préserver le mystère de la quête. Le retour d’Ulysse à Ithaque est bien moins ambigu que le faux retour de Pierre Goazcoz à Logan, et la clôture narrative du roman *L’herbe d’or* moins évidente que le retour à l’ordre de l’*Odyssée*. Les êtres de fuite sont toujours fascinants et, comme l’indique P-J. Hélias dans la préface d’un de ses romans, *Vent de soleil*, “les grands aventuriers n’ont pas disparu de notre planète banalisée. Ils sont seulement devenus plus secrets,” et quand ils choisissent de partir, c’est sans laisser de traces, sinon dans les mémoires. Une métaphore narrative qui s’applique particulièrement bien au problème de l’oralité littéraire bretonne, ce dont Hélias est très conscient.<sup>6</sup>

Tout au long du roman *L’herbe d’or*, Hélias ne manque pas une occasion de faire des références plus ou moins explicites à l’odyssée d’Ulysse, à la navigation de Saint Brendan, à la quête du Graal, et à l’attrait orphique de l’Autre Monde. Aux éléments traditionnels de l’épopée classique et des récits issus de la matière de Bretagne, il ajoute à dessein ceux du folklore armoricain. L’intention est claire et rejoint la philosophie d’ensemble de son oeuvre, à savoir qu’il importe de *conter* (= raconter) et de *compter* (= recenser) dans un effort constant de reconquête du patrimoine littéraire breton. Dans ses *Lettres de Bretagne* Hélias affirme qu’il donnerait de bon coeur l’*Illiade* et l’*Odyssée* en échange de *La légende de la Mort* de son compatriote Anatole Le Braz (75). Il s’agit désormais de faire entrer (par effraction s’il le faut) le breton dans le temple des belles-lettres. Bretonnant d’origine paysanne devenu agrégé d’études classiques et auteur bilingue, Hélias suggère qu’il nous faut crier à tue-tête et sur tous les toits que “Bretagne est poésie,” comme elle pouvait l’être dans son oralité littéraire au temps de Marie de France. “Ceux qui écrivent en bre-

ton," déclare-t-il, "sont des égoïstes d'une espèce particulière. Ils n'écrivent pas pour gagner mais pour conserver" (*Lettres de Bretagne* 171). C'est donc en *contant* et en *comptant* les récits de la tradition populaire que l'on réparera le déni de justice qui a porté tant d'auteurs bretons du passé à illustrer les lettres françaises aux dépens de la langue bretonne jugée ignoble après des siècles d'interdit linguistique et de dévaluation culturelle. Il appartient désormais aux nouveaux auteurs, "quêteurs de mémoire" et du Graal enfoui sur leur terroir, de retrouver une voix de transmission et de participation qui se rattache aux mythes d'un peuple minoritaire.

A bien des égards, *L'herbe d'or* satisfait la nécessité pressante de ranimer "les paroles gelées" d'un peuple ignoré par la voix dominante. Dans "la geste des Bretons" selon Pierre-Jakez Hélias, paysans et chevaliers sont commensaux à la Table Ronde, et l'extraordinaire périple du pêcheur Pierre Goazcoz vaut bien l'*immram* de Saint Brendan et les archétypes de la quête mythique. Pour les Bretons d'aujourd'hui, l'*epos* est devenue l'aventure de la parole pérennisée dans la transcription. La nouvelle prise de conscience d'un écologisme linguistique est en soi un phénomène remarquable. Il s'agit rien moins que d'une *révolution*, c'est-à-dire la remise en marche d'un mécanisme enrayé.

Hélias le sait et jusqu'à sa fin, il a apporté sa généreuse contribution de contes/comptes afin que d'autres puissent continuer à parler et à témoigner "la gloire des manants" (titre d'un de ses premiers recueils de contes). "Le conteur [est] véritablement le comptable de sa société" (*Le quêteur de mémoire* 216). Pour Hélias, la *geste* des Bretons d'Armorique devient un cycle digne d'être non seulement conté mais ratifié par l'écriture et transmis à la postérité, au même titre que celui d'Arthur ou de Charlemagne. *L'herbe d'or* constitue donc une invitation/exhortation au voyage dont l'enjeu n'est rien moins qu'une renaissance littéraire longtemps différée et l'identité d'un groupe en long naufrage culturel.

## Notes

1 On dit que cette plante ne peut être cueillie qu'à l'aube par un initié qui, la foulant nu-pieds, s'endort soudainement et comprend le langage des animaux. Voir le *Barzaz Breiz* (1867) de Hersart de La Villemarqué (Paris: Librairie Académique Perrin, 1963) 76.

2 Consulter à ce sujet l'étude herméneutique de Mmadou Kandji "Du *Rameau d'or* à *L'herbe d'or* : Etude herméneutique et interprétation d'un signe," *Bridges* (1992): 47-54.

3 Voir l'étude hagiographique d'Edward C. Sellner relative à la vie de Saint Brendan dans *Wisdom of The Celtic Saints* (Notre Dame, IN: Ave Maria Press, 1993) 57-66.

4 Les intersignes, signes avant-coureurs d'événements graves, constituent une part essentielle du folklore populaire breton et prennent des formes multiples souvent dérivées de la mythologie celtique. Consulter à cet effet *La légende de la Mort* (1893) d'Anatole Le Braz (Marseille: Ed. Laffitte, 1982) 7-47.

5 Cf. *La légende de la mort*, 237.

6 P-J. Hélias lui-même nous a quittés le 13 août 1995. Selon ses dernières volontés, ses cendres ont été dispersées au large de la baie d'Audierne, ne laissant comme trace de son passage parmi nous que son oeuvre et sa mémoire.

## Ouvrages cités

- Hélias, Pierre-Jakez. *Lettres de Bretagne*. Paris: Galilée, 1978.
- . *L'herbe d'or*. Paris: Julliard, 1982.
- . *Le quêteur de mémoire*. Paris: Plon, 1990.
- . *Vent de soleil*. Paris: Ed. de Fallois, 1988.

# C all for Papers

*Chimères* is a literary journal published each academic semester by the graduate students of French at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by graduate students and not-tenured Ph.D.'s which deal with any aspect of French literature, language, or culture. Such material may be submitted in French or English.

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 to:

Editor, *Chimères*  
The University of Kansas  
Dept. of French and Italian  
Wescoe Hall  
Lawrence, KS 66045-2120

Questions may be directed to the above address, or  
by phone: (785) 864-4056  
by fax: (785) 864-5179

For more information about *Chimères*, including contents of recent issues, please point your web browser at our home page:  
<http://www.ukans.edu/~frenital/chimeres>

