

# Chimères



A Journal  
of French and  
Italian Literature

Volume XVI  
Number 1

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

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

The annual subscription rate is \$4 for individuals and \$10 for institutions and libraries. Single copies: \$3.

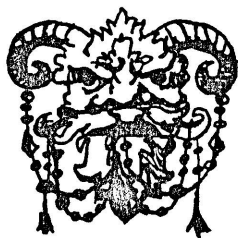
Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of The University of Kansas.

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

Editor  
Chimères  
Department of French and Italian  
The University of Kansas  
Lawrence, Kansas 66405

ISSN 0276-7856





---

AUTOMNE 1982

C H I M E R E S

Vol. 16 No. 1

---

Editor

Raymond E. Whelan

Associate Editors

Hilda Doerry

Harlan Locke

William Helling

Cathy Schlifer

Madeleine Kernen

Patricia Van Sickle

Terrence D. Wright

Advisory Board

Robert Anderson

J. Theodore Johnson, Jr.

John T. Booker

Janice Kozma-Southall

Jean-Pierre Boon

Norris J. Lacy

Barbara M. Craig

Kenneth S. White

Bryant C. Freeman

John R. Williams

Consultant

Chantal Whelan

© 1982 by Chimères

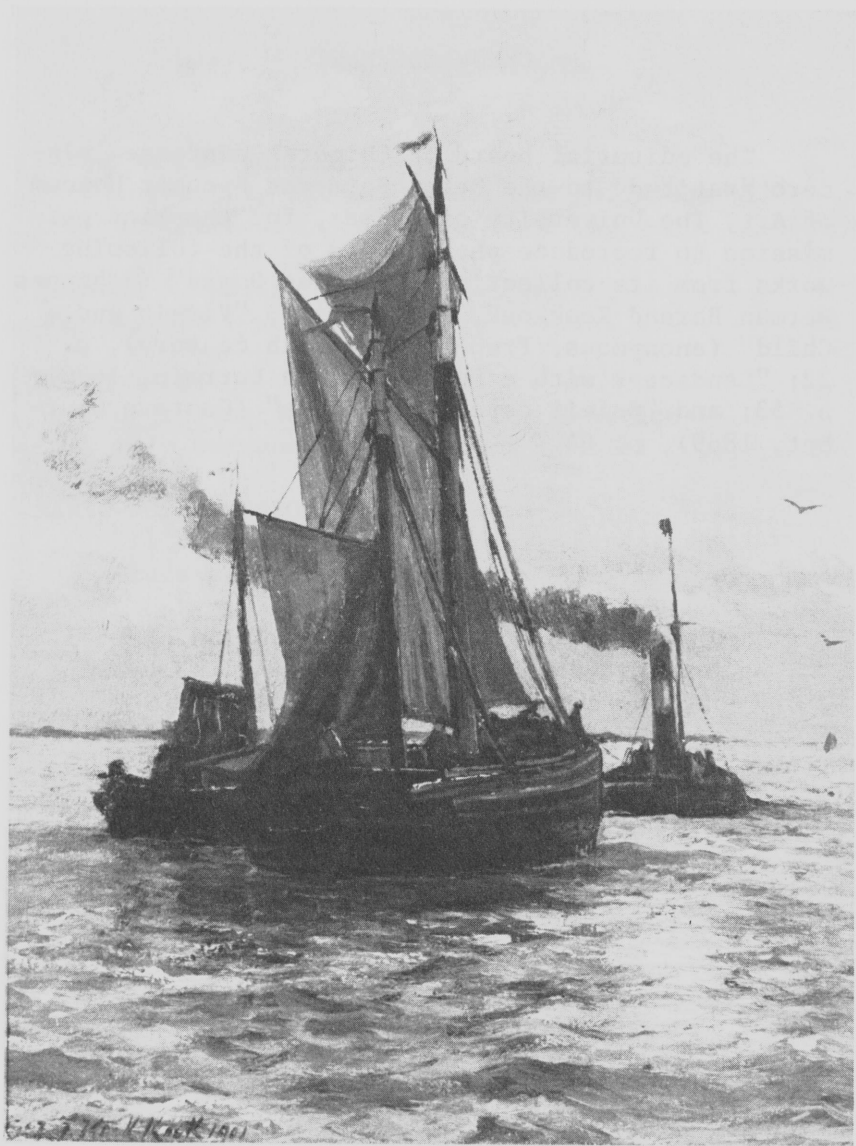
## TABLE OF CONTENTS

LINDA SAMSON-TALLEUR	
Ungaretti, Leopardi, and the Shipwreck of the Soul. . . . .	5
KENNETH S. WHITE	
Miroir . . . . .	20
KAREN SMITH	
<u>L'Estoire de Griseldis</u> : The Relation- ship between Griseldis and Gautier . . .	23
MARIE-JOSE FASSIOTTO	
"Il faut laisser. . ." de Ronsard: étude des sons . . . . .	49
WILLIAM HELLING	
Les <u>Maximes</u> de La Rochefoucauld en tant que nouveau roman: entreprise phéno- logique? . . . . .	59
COMPTE RENDU	
Lucien Bodard: <u>Anne-Marie</u> (Henri Frey- burger). . . . .	78



## ACKNOWLEDGEMENT

The editorial board of Chimères expresses sincere gratitude to the Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: "Fishing Boats" (Johannes Herman Barend Koekkoek, 1901), p. 4; "Virgin and Child" (anonymous, French, late 15th century), p. 22; "Landscape with a Ruin" (Claude Lorrain, 1630), p. 53; and "Soleil couchant, marine" (Gustave Courbet, 1869), p. 64.





## Ungaretti, Leopardi, and the Shipwreck of the Soul

Mi destavi nel sangue ogni tua età  
M'apparivi tenace, umana, libera  
E sulla terra il vivere piu bello;  
Giuseppe Ungaretti  
(Poesie, 1912)

You awakened in my blood all your ages  
You appeared to me tenacious, human, free<sup>1</sup>  
And on earth the finest form of living

An ode to the country of his heritage, but not of his birth, captures the passionate longing for Italy and her literary tradition sustained by Giuseppe Ungaretti during his youth in Egypt. He was born in Alexandria February 8, 1888. His father, Antonio Ungaretti, emigrated from Lucca to find work on the Suez Canal and died eight years later, leaving Maria Lunardini Ungaretti to earn a livelihood for herself and two sons at the family-owned bakery in the Arab quarter. Educated at the Ecole Suisse Jacot, among the best schools in Alexandria, he read for himself the works of Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, and Nietzsche.<sup>2</sup> In 1912 he left Egypt for Paris, where he and Apollinaire became friends, and he met the Italian futurists. He returned to Italy in 1914 and began to write the poetry that would eventually become Allegria di Naufragi.

At first glance the poetry of Ungaretti seems derived from the French influences. Closer analysis, as Frederic J. Jones points out, discloses Ungaretti's lifelong admiration for Leopardi (p. 51) and, as Joseph Cary notes, his view of "Mallarmé and French symbolisme in general as the unwitting heirs to the pioneer labors of the isolated poet from Recanati" (p. 170). Cary holds that Ungaretti looked upon

Leopardi as a man ahead of his time in the expression of particularly modern experiences (p. 169). Commenting on the role of Leopardi in the poet's life, Jones writes:

Ungaretti always regarded Leopardi's evocations of sharp metaphysical contours as prefiguring his own orphic dreams, and they clearly have a definite connection with the infinite spaces and formless wastes of the Egyptian desert or the shattered landscapes of the Carso. The result is that art and life are subtly intermingled in his work from the very beginning, and his early atmospheres in the desert and his literary interests as a schoolboy and a young man have a two-fold influence upon his tonal qualities. (p. 11)

Two influential editors, Giuseppe De Robertis (La Voce, 1914-16) and Vincenzo Cardarelli (La Ronda, 1919-22) shared his esteem. In addition to encouraging the young avant-garde poets through publication, they advocated the study and understanding of the Italian classical literary tradition. Joseph Cary, commenting on the role of both editors, says:

Not the least of De Robertis' contributions to modern Italian poetry was his interest in the work of Giacomo Leopardi, which not only helped desentimentalize and revolutionize study of the Canti but also had some influence on Ungaretti's reading of that great poet. This, in my opinion, is an event in the history of what the critic Francesco Flora later captiously called "hermeticism." In a broad sense Flora was right when, in his big history of Italian literature, he called the



second Voce an accomplice in the formation of hermeticism, not because it pushed a francophile sub-symbolist poetry (Flora's point) but because it encouraged a scrupulous rereading of Leopardi's opera omnia. . . . La Ronda published a Testamento letterario di Giacomo Leopardi, a conscientious selection from his notebooks, the Zibaldone, which stressed his classicism and formal purity as both theoretician and practitioner of lo bello scrivere. The Leopardis of De Robertis and Cardarelli are of course quite different; <sup>3</sup> both of them were of use to Ungaretti.

Ungaretti discovered in Leopardi's Zibaldone and Canti "poetica della memoria." It is not, as the name suggests, poetry that describes a sequence of events or even a sample of a given day; it is poetry in which the words chosen convey a plethora of meaning, resulting in perpetual motion between the past and the present. Ungaretti's poetic style, skeletal and terse, is built on words chosen to provide levels of meaning. Much as a kaleidoscope turns bits of broken colored glass into medieval rose windows, the fractured meaning of words fill the barren landscape of an Ungaretti poem.

In the following essay I have chosen to follow a fragment of colored glass, a single word. That word is naufragare (to shipwreck) and its companion noun, naufragio. The word, used on three separate occasions in Ungaretti's oeuvre, is used once, and most famously, in this work of Giacomo Leopardi in 1819:

### L'infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando; e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità si' annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

The Infinite<sup>4</sup>

Always dear to me was this hermetic<sup>5</sup> hill /  
And this hedge that so much of /  
The farthest horizon excludes from view. /  
But sitting and gazing, [into] interminable /  
Spaces there, and superhuman /  
Silences, and most profound quiet /  
I in thought pretend to be; /  
Where scarcely can the heart not fear.<sup>6</sup>

And how the wind /  
I hear storm among these plants, I that /  
Infinite silence to this voice /  
Comparing, and I remember the eternal,  
And the dead seasons, and the present /  
And living, and the sound of it. Thus in  
this /  
Immensity I drown my thought; /  
And shipwreck to me is sweet in this sea.

I

Allegria di naufragi<sup>7</sup>

Versa il 14 febbraio 1917

E subito riprende



il viaggio  
come  
dopo il naufragio  
un superstite  
lupo di mare

### Joy of Shipwrecks

Versa, February 14, 1917

And instantly he takes up  
the voyage  
as  
after the shipwreck<sup>8</sup>  
a surviving sea wolf

Allegria di naufragi is the name of the book in which this poem appeared on the first page, although in later editions the title is pared to L'Allegria (Milan 1931, Rome 1936). Jones says that F. Portinari associates Allegria di naufragi with background imagery drawn from Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé, together with the deeper metaphysical attitudes implicit in Leopardi's well known line from "L'Infinito":

E il naufragar m'è dolce in questo mare  
[And to be shipwrecked in this sea is  
sweet to me.] (p. 66)

He adds that Ungaretti himself acknowledges this Leopardian influence on many occasions, and he describes his own particular "shipwrecks" as moments of exultancy, of liberation, snatched from the whirlpool of time, as seen, for example, in Poesie:

Il primitivo titolo, strano, dicono, era Allegria di naufragi. Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse tavolo, soffocato, consumato dal tempo. Esultanza che l'attimo, avvenendo, dà perchè fuggitivo,

attimo che soltanto amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte. E il punto dal quale scatta quell' esultanza d'un attimo, quell' allegria che, quale fronte, non avrà mai se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare.

The first, somewhat strange title, they say, was Allegria di naufragi. It would be strange if everything were indeed not a shipwreck, if everything were not overwhelmed, stifled, consumed by time. An exultancy which the moment, as it happens, provides because it is fleeting, a moment which only love can tear away from time, a love stronger than death. It is the point from which there bursts forth that exultancy of a moment, that rapture which may have only as its source a feeling for the presence of death, of death to be exorcised.

The poetic process which develops from the "shipwrecks" buried deep in the shadows of time, Jones continues, is one of lyrically recreated memory, of recollective orphic insight penetrating into the mysteries surrounding human experience. At one point the poet defines this sense of mystery as man's continual inventiveness as he works out his endless imaginative transfigurations of events and situations. For him the very aim of poetry is to evoke this mystery within the framework of a sense of human measure, to make specific and fruitful in the life of the individual, through its intense emotive delineation. By such expedients he believes one often succeeds in evoking, as Ungaretti writes in Poesie (p. ixxx) "l'invisibile nel visibile" (cf. Jones, pp. 67-68).

The impact of the poem is in the words that end each line. These words conform to the Leopardian

idea of the parola. Cary refers to Leopardi's concern here: it is "words . . . which do not merely offer the single idea of the object signified . . . but certain accessory images as well" (p. 173). Moreover, he says that "Leopardi calls parole words with layers of connotations secreted through time. To these he contrasts what he calls termini, terms, which, as the name implies, are words fixed and limited to their 'single idea' or denotation" (p. 173). For example, riprendere can be interpreted with twelve colorations of meaning; viaggio, three; an ocean voyage implied by references to the sea and shipwreck that follow. Come is the pivot point upon which the heavier lines turn. It indicates a simile, and evokes, through semi-negation of the reality of the remaining lines, a dream-like state. The comparison created by this simile is between an unnamed "he" (included in the verb riprende) and the surviving sea dog of the concluding line. Is he the poet? Is he a metaphor for humanity? The next word to end the line is naufragio--shipwreck--a simple "term" which is a direct reference to "L'infinito": "il naufragar m'è dolce in questo mare." By evoking these Leopardian lines, the poet clarifies the identity of the unknown "he." He is the poet, who, though broken by life, has made the decision to bear the pain of living. Without referring to Leopardi's naufregar, the survival of the lone sailor would become an expression of the capriciousness of fate.

Jones notes that central to Ungaretti's poetry is this idea of the "scavo della parola" [the excavation of the word] (p. 89), of which this poem is a very good example. Not only has he "excavated" the possibilities of the Leopardian parola, but by choice and placement of a word that every Italian associates with the themes of another poem, he taps a well of images and sensations in an economy of space.

One of the most disconcerting elements of Ungaretti's style is the blankness of the spaces that envelope the skeletal structure of the poems. The

sparseness of words serves to underline the complexity of meanings inherent in each word. The placement of the word becomes an element of great importance, and the final effect is a visual equivalent to the attitude of the poet. Such a style suggests that everything has been said before. In order to make the reader aware of the words and the statement the poem attempts to make, he verticalizes the structure and cuts out large pieces. The poet accomplishes all this simply by using the technique of a one word line, "come", of the poem.

## II

### Preghiera<sup>10</sup>

Quando mi desterò  
dal barbaglio della promiscuità  
in una limpida e attonita sfera

Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Signore  
di quel giovane giorno al primo grido

### Prayer

When I awake  
from the glare of promiscuity  
within a clear, astonished sphere

When my weight grows light for me  
Grant me the shipwreck, Lord,  
of that young day at first outcry<sup>11</sup>

"Preghiera" is divided into two parts, each beginning with the adverb quando. The first quando begins a six syllable line that ends in the verb desterò. The second quando introduces a hendecasyllable, a maiore line, in which the accented phrase



ends in peso, recalling the stressed "o" in desterò. Both words are parole. Destare--to wake up--connotes a physical change of being, to rise from sleep, and alludes to sexual, intellectual, and spiritual change, or awakening. Peso--weight--is synonymous with the heaviness of the body, and implies intellectual and spiritual weights of care, responsibility, and thought. Jones points out that in Ungaretti's poetry "the idea of 'luce' [light] is often associated with the process of extinction and the idea of 'ombra' [shadow] or 'notte' with man's purely contingent sensations" (p. 36). Moreover, two kinds of light are described in the text: the blinding dazzle of promiscuity (which is, I believe, not a reference to the poet's sexual morality, but is used in the sense of an indiscriminant mixture or mingling), a description of the confusion felt by the poet, and the light of dawn, "giovane giorno," an illuminating light that organizes the myriad of sensations. Two references are related to water: limpida and naufragio. Limpida--limpid, clear, transparent--symbolizes a moment of clarity and understanding (calm water, which buoys the poet upward). Naufragio--shipwreck, a disaster met in water--stimulates a drowning sensation (opaque, violent storms at sea, where the poet is helpless). The words Ungaretti has chosen pair off into groups of opposites, separated by quando into clutches of three lines each.

At first the strange pairings confound the reader. The key is in the parola, naufragio, which, with its invocation of "L'infinito," elucidates the poem. Ungaretti has carefully constructed a metaphor for the moment of death which, like the shipwreck, will destroy him but also enlighten him. He expresses hope that death will provide the answers to the puzzling questions of life. This is essentially an optimistic poem. Naufragio, as in "L'infinito," is dolce. Atheism prevented Leopardi from belief in an after-life.<sup>12</sup> Ungaretti, however, had some religious faith; it colors his perception of death. "To awaken

from confusion--in a limpid, clear, crystalline--  
sphere," sleep becomes a metaphor for death, awaken-  
ing, the moment of resurrection. The poet anticipates  
liberation from the weight of the body at the moment  
of shipwreck. He invokes God and begs him to grant  
the sweet moment of destruction. The last line is  
somewhat of an enigma. What is the day of the first  
cry? I interpret it as a reference to the day of  
resurrection, the final shipwreck, when all souls  
will become part of the infinite.

### III

Il tempo è muto<sup>13</sup>

Il tempo è muto fra canneti immoti . . .

Lungi d' approdi errava una canoa . . .  
Stremato, inerte il rematore . . . I cieli  
Già decaduti a batari di fumi . . .

Proteso invano all'orlo dei ricordi,  
Cadere forse fu mercé . . .

Non seppe

Ch'è la stessa illusione mondo e mente,  
Che nel mistero delle proprie onde  
Ogni terrena voce fa naufragio.

The Time is Mute

The time is mute along motionless reeds . . .

Far-off from landings wandered a canoe . . .  
Exhausted and inert the oarsman . . . Skies  
Already fallen into gulfs of smoke . . .

Outstretched in vain on the rim of memories,  
To fall perhaps was mercy . . .

He knew not

It is the same illusion world and mind,  
That in the mystery of its own waves  
Every earthly voice shipwrecks.<sup>14</sup>

"Il tempo è muto" is chosen from Ungaretti's later works. His mature style employs the hendecasyllable in the classic tradition of alternating lines of a maiore and of a minore. Punctuation is not omitted, and the first letter of each line is capitalized. Ungaretti's stylistic similarity to the Leopardi of "L'infinito" is here represented at its zenith, yet he retains the highly effective "short stab" line characteristic in much of his work, and the jagged look of the early poetry. The three syllable line, "Non seppe," breaks the heavy rhythm of the eleven syllable lines visually and rhythmically. Its unusual placement, flush against the ends of the preceding lines, leaves a gulf of white, equivalent to the "batari di fumi" (line four) and the "orlo dei ricordi" in which the poet contemplates the annihilation of memory.

The formal structure of "Il tempo è muto" is the medium through which the sentiments expressed in the poem are made to mirror the images of "L'infinito." The first action of the poem is the stopping of time, "Il tempo è muto . . .," the ominous counterpart to the opening lines of "L'infinito." Both poets are secluded in a silent place, their view of the horizon limited by vegetation. Objects, as first those close to the poet are noted: reeds, canoe, oarsman; a pause as he shifts his gaze to the skies; his thoughts take him to the "edge of memories"; and finally to the abyss and nameless terror, "Cadere forse fu mercé // Non seppe." There follows the comparison of voices echoing the Leopardian passage "a questa voce / Vo comparando . . . ." Shipwreck concludes both poems. The shipwreck that concludes "Il tempo," however, is an expression of absolute despair, untouched by the sweetness that saves the poet of "L'infinito." Here, isolated at the end of the line,

at the end of the poem, it becomes the equivalent of the edge of memory and the destruction of memory. Embittered by the death of his son, Ungaretti allows the poem to cascade into an abyss of total disillusionment and despair.

Three attitudes towards the destruction of self form the fabric of these poems. "Allegria di naufragi" is a statement of tenacity. Youthful Ungaretti expresses the eternal certainty of young people that they will survive the disasters that crush their elders. "Preghiera" asserts that the moment of "naufragio" is joy: when the physical man is claimed in disaster, the spirit is set free. Only after the death of his son, in the poet's middle age, does he find himself confronted with the reality of the shipwreck he had eagerly anticipated in his youth. He feels no profound sweetness, only bitter regret. "Il tempo è muto" nullifies the optimism of the early poems and revokes the "dolce naufragar" of "L'infinito."

Through one word Ungaretti addresses the thoughts of a modern poet to the admired nineteenth century poet. Each reference to shipwreck tests and extracts from Leopardi's genius a synesthesia of the complex universality of his poetic masterpiece.

LINDA SAMSON-TALLEUR  
UNIVERSITY OF KANSAS

#### NOTES

<sup>1</sup>Giuseppe Ungaretti, Ungaretti: Poesie, a cura di Elio Filippo Accrocca (Milano: Nuova Accademia, 1964), p. 162; translation by Fredric J. Jones, Giuseppe Ungaretti, Poet and Critic (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977), p. 2.

<sup>2</sup>Later Ungaretti would state in a letter to Ardengo Soffici: "I knew of Baudelaire and Nietzsche, of Mallarmé and Rimbaud, of Laforgue and so many others when in Italy there was only ignorance of them. Italians without the name of Leopardi have taught me very little." Cf. also Joseph Cary, Three Modern Italian Poets: Saba, Ungaretti, Montale (New York: New York University Press, 1969), p. 142.

<sup>3</sup>Cary, p. 10. Cf. also pp. 170-71 where he writes that "ermetico is a pejorative adjective referring to an obscure and deliberately 'closed' poetry that was popularized in the early 1930 s by the Crocean literary historian Francesco Flora. His volume of essays, entitled La poesia ermetica, focusing mainly on what he felt to be the obscurantism of Giuseppe Ungaretti, was first published in 1936, thereby giving a name which has clung to a kind of poetry about which he and Croce, and many other critics of the time, had serious misgivings."

<sup>4</sup>This is my own rather literal translation, made by comparing the translations of the Leopardi scholars John Heath-Stubbs, Domenico Vittorini, and Nicholas James Perella.

<sup>5</sup>"Ermo," a poetic form of "ermetico," has the three meanings of recondite, magical and airtight.

<sup>6</sup>Several English translations of "L'infinito" fall into a countersense when rendering the expression "ove per poco il cor non si spaura": instead of a fear that grips the poet's heart, they speak of his heart being calmed for a while! This is to miss the very point on which the poem turns. One of the most curious cases of this is in the recent edition of the translations by John Heath-Stubbs, curious because the first edition of his translations had the meaning right. Nicholas James Perella, Night and the Sublime in Giacomo Leopardi (Berkeley: University of

California Press, 1970), p. 54.

<sup>7</sup>Giuseppe Ungaretti, "Allegria di naufragi" from L'Allegria, 1914-1919 in Giuseppe Ungaretti, Vita d'un Uomo: Tutte le poesie, a cura di Leone Piccioni (Milano: Arnoldo Mondadori, 1979), p. 61.

<sup>8</sup>Allen Mandelbaum, Selected Poems of Giuseppe Ungaretti (Ithaca: Cornell University Press, 1975), p. 35. Cary translates "Allegria di naufragi" as follows: "And quickly he resumes / the voyage / as, / after shipwreck, / a surviving / seawolf" (p. 161), and my own translation: "And immediately he resumes / the journey / like / after the shipwreck / a surviving / sea dog."

<sup>9</sup>Giuseppe Ungaretti, Giuseppe Ungaretti, Vita d'un Uomo: Tutte le poesie, a cura di Leone Piccioni (Milano: Arnoldo Mondadori, 1979), p. 517.

<sup>10</sup>Giuseppe Ungaretti, "Preghiera," from L'Allegria, 1914-1919, in Tutte le poesie, p. 97.

<sup>11</sup>Translation by Allen Mandelbaum, Selected Poems of Giuseppe Ungaretti, p. 59. My own translation is as follows: "When I wake / from the dazzle of promiscuity / in a limpid and astonished sphere // When my weight grows light // The shipwreck grant me Lord / of that young day at the first cry."

<sup>12</sup>"Rejected by earth and heaven, . . . his mind continued to ask whether the infinite could have any meaning whatsoever," writes Domenico Vittorini, "Giacomo Leopardi's 'L'infinito,'" in High Points in the History of Italian Literature (New York: David McKay Company, Inc., 1958), p. 129.

<sup>13</sup>Giuseppe Ungaretti, "Il tempo è muto," from Il Dolore, 1937-1946 in Giuseppe Ungaretti, Vita d'un Uomo: Tutte le poesie, a cura di Leone Piccioni

(Milano: Arnoldo Mondadori, 1979), p. 213.

<sup>14</sup>Wilkins translates the poem as follows: "Time is silent // In the unstirring canebrake time is silent. . . // Remote from landfalls a canoe came straying . . . / The paddler exhausted, limp . . . The heavens / Already fallen into misty chasms . . . // Poised vainly on the brink of memories . . . / To fall perhaps was mercy . . . // He knew not // That the world and mind are but the same illusion, / That in the mystery of its own high combers / Every terrestrial voice is doomed to founder," A History of Italian Literature (Cambridge: Harvard University Press, 1974), pp. 513-514. My own translation: "The time is mute among the motionless reeds . . . // Far off from landings wandered a canoe . . . / Exhausted, inert the oarsman . . . the skies / Already lapsed to chasms of smoke . . . // Stretched in vain at the edge of memories, / To fall perhaps was mercy . . . // He knew not // It is the same illusion world and mind, / That in the mystery of their own waves / Every earthly voice shipwrecks."



## Miroir

Veloutés, les nouveaux jardins du seigneur;  
Quoi de plus beau que la jeunesse?

Nos avatars à nous. . .  
Comme deux cardinaux, notre élan, toi et moi,  
Ne risque de s'épuiser. Les glands tomberont,  
signes.

Pourquoi danse-t-on la farandole?  
Lumière entre les ormeaux.

Ô étincelle par terre, émergeante peu à peu.  
Sous les treillis, nos beaux jours, cours,  
enfants.

On n'ose guère entrer dans les noires forêts,  
voisinantes,  
Celles que Jean et Hortense, pour s'amuser, traversaient  
En imagination.

Epaisse luxure, prétexte autour de la  
Colombine, sauts inoubliables et simples.

Puzzles des plus problématiques, formes  
sinueuses.

Ni l'enfance ni la jeunesse n'a jamais été  
une prison.  
Marquées d'infini.

Sur les collines du Beaujolais, ses denses  
vignes,

Enfants en liesse.

Leurs feux, minces chandelles où l'on voit son  
Visage, ce sont le miroir de notre passé.

le 11 mai 1982

KENNETH S. WHITE  
UNIVERSITY OF KANSAS



une raison.

Marguerite d'Anjou

Sur les collines de Beaupréau, ses dévotions  
vives.

L'Estoire de Griseldis:  
The Relationship between Griseldis and Gautier

In medieval French theater, there is a play which, at least on the surface, is a significant movement away from the religious drama that preceded it. This play, L'Estoire de Griseldis, written in 1395, is a serious drama that concerns secular matters: the testing of a woman by her husband. There are, however, underlying religious tenets coupled with the overriding secular motifs: good versus evil, the triumph of patience, tolerance, and the basic goodness found in every man's soul. Griseldis' saintly patience and tolerance are in direct contrast with Gautier's relentlessly subjecting his wife to continuous trials. Finally, one sees the supremacy of faith and the return of the hierarchical superiority of right over wrong. As in the earlier miracle plays, where the Virgin sends Satan back to Hell, so does Griseldis' unfailing obedience to her husband force Gautier to abandon his callous testing of her in exchange for love and respect.

A simple comparison of recurring religious themes and characteristics found both in miracle plays and in L'Estoire de Griseldis does not satisfactorily explain some of the secular aspects of the latter. In addition to implied religious motifs, others more obviously mundane are worthy of examination. This paper focuses on one of these worldly aspects: namely, the rapport between Griseldis and Gautier, the motives (or lack thereof) behind their actions, the reasons for Gautier's eventual cessation of his churlish behavior, and finally the couple's joyful reunion.

It is important to consider the literary sources which shaped this drama, as these are an integral part of our understanding of the relationship between

husband and wife. There are eight closely related versions in prose and one drama of the Griselda story from the 14th century. In 1373, Petrarch translated into Latin Boccaccio's tale of Griselda. Along with his Latin translations Petrarch sent a letter to Boccaccio in which he wrote:

Ma nel farlo m'attenni a quel precet ta di  
Orazio:

Te troppo fido interprete non stringa  
Dura legge a tradur verbo per verbo.  
La storia è tua: ma le parole son mie: anzi  
qui e qua talvolta qualche parlola mi venne  
o cambiata od aggiunta, e stimai che ciò mi  
fosse da te non che per donato, apposto a  
merito.<sup>1</sup>

According to Elie Golenistcheff-Koutouzoff, however, Petrarch did more than add or change words here and there as he translated Boccaccio's nouvelle:

Pétrarque a profondément transformé l'esprit de la nouvelle qu'il a traduite, dégageant les sens les plus élevés, propres à purifier les âmes humaines. . . . Pétrarque a modifié l'esprit même de la nouvelle de son ami. A la fin de sa traduction, il relève les sens cachés du récit, adressés aux hommes pour qu'ils puissent y reconnaître les voies du salut. . . . C'est la personnalité pathétique de l'héroïne, devenue symbole de fermeté et de patience chrétienne et non pas celle de son cruel époux qui intéressait le traducteur.<sup>2</sup>

According to Koutouzoff, Petrarch makes seven major changes which are not found in Boccaccio's version. Briefly, Petrarch enlivens and embroiders Boccaccio's nouvelle with long descriptions of places and actions, includes many psychological observations, and has some of his characters speak in varying fashion, modifying slightly the chain of events (pp. 30-31). All

these changes, with the exception of the geographic descriptions, are to be found in the two French prose translations. This, for Koutouzoff, is proof that they were derived from Petrarch's Latin version of the Griselda story and not from Boccaccio (p. 32).

One of these two French prose translations is anonymous. The other, written by Philippe de Mézières, is found in Le livre de la vertu et du sacrement de mariage et du reconfort des dames mariées. This latter version, with some changes, is also found in Le Ménagier de Paris (ca. 1393), a collection of moral treatises whose author is unknown.<sup>3</sup> This anonymous author holds up Griseldis as an example for all women:

. . . Non mie pour mouvoir les bonnes dames à avoir patience ès tribulations que leur font leurs maris pour l'amour d'iceulx maris tant seulement, mais . . . pour monstrer que puisque ainsi est que Dieu, l'Eglise et raison veullent qu'elles soient obeissans, . . . toujours le doit-on souffrir patiemment et retourner joindre et rappeler amoureusement et attraïement à l'amour du souverain immortel, éternel et pardurable seigneur, par l'exemple de ceste povre femme née en povreté . . . qui tant souffri pour son mortel ami.<sup>4</sup>

In this work, the notion of the wife's obligatory, unquestioning obedience to her husband is mentioned time after time:

Vous soiez humble et obéissant à celluy qui sera vostre mary . . . vous soiez obéissant . . . à ses commandemens quels qu'ils soient. (pp. 96-97) . . . le commandement de Dieu est que les femmes soient subjectes à leurs maris comme à seigneurs. (pp. 97-98)

Of course there is a benefit to be derived from this

acquiescence:

. . . Car plusieurs femmes ont gaignée par leur obéissance et sont venues à grant honneur. (p. 99)

Koutouzoff points out that, at the end of the 14th century, when Philippe de Mézières was composing his treatise on marriage, a Latin poem of 516 verses concerning Griseldis was circulating in France (pp. 115-16). The author, who entitles his poem "Vita Griseldis metrificata," followed Petrarch quite closely. Koutouzoff notes further that, although this poet leaves out the geographical description at the beginning (as did the authors of the two French versions), he otherwise follows "fidèlement le chemin indiqué par Pétrarque" (p. 118).

Chaucer, in composing "The Clerk's Tale," translated nearly word for word the introductory geographical passage of Petrarch, which indicates that he, too, worked from the Latin text. However, he also used the anonymous French prose translation, and, as J. Burke Severs notes, actually relied more heavily on the French text than on the Latin version.<sup>5</sup>

In 1395, "L'histoire de la marquise de Saluce miz par personnages et rigmé" was the first modern dramatic version of the Griselda story. This drama has usually been attributed to Philippe de Mézières.<sup>6</sup>

In our attempt to find some precedents for the wife-testing motif, it is to Boccaccio's own sources that we now must turn. Many scholars have set forth hypotheses in an attempt to attribute a single source for Boccaccio's Griselda. Comparisons have been suggested between this work and the Calumniated Wife Cycle, the story of Sakuntala from the Mahabharata, and Marie de France's Lai del Frêne. In each instance, however, the comparisons are quite far-reaching and vague. In the Calumniated Wife, the woman is accused of infidelity before her husband and sentenced to exile or death; not so with the Griselda of



Boccaccio. In the second example, Sakuntala is half-goddess, half-mortal and it is never a matter of her being of lowly birth, as is the case with Griselda. Only near the end of Marie's Lai del Frêne is there any indication of a similarity between her lai and Boccaccio's Griselda. In both, a mistress becomes the servant at the wedding feast in honor of the woman who is about to take her place. The ousted mistress is then recognized as the long-lost relative (the mother) of the new bride. Again we see in this lai only one of the many tests Griselda is forced to endure.<sup>7</sup>

The similarities between these three tales and Griselda lie in the loutish behavior of the husband toward the wife and in the happy reconciliation at the conclusion of the tale. In each, the wife is subjected to the incomprehensible demands of her mate. The similarity between these tales, however, ends here. The ways the women are put to the test and their resultant behaviors are very different. I agree with Griffith who finds little to indicate that these tales served as the sources for Boccaccio (pp. 20-22).

I have reservations, nonetheless, about Griffith's subsequent source-hypothesis. He attempts to link Griselda with the Cupid and Psyche tales (pp. 23-24). True, there is the recurring motif of children being taken from their mothers, but there are two major differences between the Cupid and Psyche tales and Griselda which far outweigh this similar child-removal motif. In the Cupid and Psyche tales, the love relationship is between a mortal woman and an other-world man. In Boccaccio's and, one might add, in the French play, we find a nobleman involved with a peasant woman and they are both mortals. Griffith finds a great similarity in comportment between the Marquis and an other-world being. He sees the Marquis as bound by no earthly, conventional laws, and thus as transcending common man, as elevated to an immortal position (cc. 2 and 3). I find this a faulty hypothesis. Machinations of other-world be-

ings have no place in this tale in which patience triumphs over adversity. The Marquis is quite simply the seigneur, feudal lord of all he surveys. He does what he wants, not because he is a god, but because he is lord and master. He does not need to justify his actions, because feudal tradition has accustomed a group of people to be presided over and controlled by one man. In L'Estoire de Griseldis, not only the heroine but all are subject to the Marquis:

Le dit Gautier, soubz qui estoient  
Gouvernez et obeissoient  
De droit tous les autres marquis,  
Barons et chevaliers de pris,  
Escuiers, bourgoiz et marchans.  
Tous lui furent obeissans.<sup>8</sup>

His subjects may indeed have viewed him as possessing the divine right of power, but he was, after all, merely a man. He is much wealthier than Griseldis and controls her life because of the unusual promise of obedience he has exacted from her. He meets her in the woods, not because this is where the gods frequently appeared on earth, but because his favorite pastime is hunting and the forest is his habitual milieu:

La riviere li fu plaisans  
Et le bois au deduit des chiens. (vv. 74-75)

By virtue of being a husband, Gautier exerts supreme authority over his wife, a terrestrial authority commonplace between husband and wife. According to Maurice Valency:

In the domestic circle, presumably, the authority of the husband was paramount beyond dispute: the relation of man and wife was regulated by the Pauline dictum that "the head of every man is Christ and the head of woman is the man." . . . A woman owed her

husband the duty of unquestioning obedience. She had neither the capacity <sup>nor</sup> the right to form a separate opinion. . . . Marriage imposed upon the husband the authority of the patriarch, whether he liked it or not. . . . The theory of marriage was based on the idea of the physical and mental superiority of the male, the fundamental dogma of a paternalistic culture.<sup>9</sup>

In addition to the different marital circumstances in the Cupid and Psyche tales (where it is a question of a marital contract between a god and a mortal) and that of Griseldis, one must note another, that of the wife's behavior. In the Cupid and Psyche tales, the wife overtly breaks a tabu that she has been explicitly told to obey. Griseldis, on the other hand, does absolutely nothing for which she could be blamed. Yet, she is "punished" as severely as the women in the Cupid and Psyche tales who deserve to be so treated. If anyone is to be accused of breaking a tabu in L'Estoire de Griseldis, it should be the Marquis. He has broken the cardinal rule of marrying beneath his social position. If he had been the one tested, and this is certainly a moot point, how differently would the story have proceeded! One can imagine the author, depending on his particular point of view, expounding upon the pitfalls or the triumphs of marrying beneath oneself. Instead, however, Griseldis is the one tested and there is quite a different lesson to be learned.

An examination of these disparate literary antecedents provides one with the opportunity to synthesize motifs from several sources. It is pointless to ascribe one, and only one, source to Boccaccio's tale. Medieval audiences, like modern ones, must have had little desire to hear the same story over and over again. By taking bits and pieces from several sources, Boccaccio was able to weave a new story, one in which the motifs were often familiar to

his audience but which still provided much that was interesting and exciting. Petrarch, Philippe de Mézières, and Chaucer likewise embellished Griselda's poignant story, translating it into languages suitable for their particular audiences.

After examining these various sources, it is clear that putting a wife to the test was a quite common folklore motif. The crux of the matter, however, namely the reasons why the wife was put to the test, remains basically inexplicable. As Griffith says:

At no place in the novella is his right to test his wife seriously questioned nor is any reason given for the Marquis' capricious cruelty except that "it entered his mind to test his wife by things unendurable." (p. 69)

The Griselda story in the Decameron shows no particular reason either:

Ma poco appresso, entratogli un nuovo  
pensier nell'animo, cioè di volere con lunga  
esperienza e con cose intollerabili provare  
la pazienza di lei.<sup>10</sup>

Nor does the dramatic version, L'Estoire de Griseldis, provide any reason: "De sa prudence me merueille, / Maiz sa constance esprouveray" (vv. 1333-34). Chaucer provides a shred more insight in "The Clerk's Tale":

This markys in his herte longeth so  
To tempte his wyf, hir sadnesse for to knowe,  
That he ne myghte out of his herte throwe  
This merveillous desir his wif t'assaye;  
Nedelees, God woot, he thoghte hire for  
t'affraye.

He hadde assayed hire ynogh bifore,  
And foond hire evere good; what neded it  
Hire for to tempte, and alwey moore and moore,

Though som men preise it for a subtil wit?<sup>11</sup>

Be it "subtil wit" or not, is there not another purpose?

Barbara Craig believes that "an established folklore tradition would render more acceptable Griselda's vow of obedience and Gautier's testing of his wife" (p. 2). Perhaps to a medieval audience tradition was sufficient reason to explain Gautier's behavior. To a modern-day reader, however, Griseldis' unquestioning acquiescence is as incomprehensible as is Gautier's malfeasance. We seek explanations of this behavior. It matters little if the dénouement happily resolves the question. If plausible reasons are not given for the original conflict, the moral lesson is lost.

In all of the Griselda stories previously mentioned, the Marquis always gives a "valid" reason for each test to which he is about to subject her. Curiously, it is always the same reason. In the play, for example, when he takes their daughter away, he comments on the barons:

Car ilz ont desdaing et despit  
D'avoir dame de si petit  
Estrasse et si basse lignie. (vv. 1352-54)

When the son is taken away, "nostre peuple" are

. . . mal content  
De nous et nostre mariage  
Pour la basseur de ton lignie. (vv. 1605-07)

Finally, when he sends his wife back to her father's house so that he may marry another, he says:

Mes hommes s'efforcent forment,  
. . . . .  
Que une autre femme prendre doye. (vv. 2081-83)

How easy it is for Gautier to place the blame on his

people. For himself, he graciously compliments Griseldis in an obvious attempt to place all the blame on his men, never saying that he is in agreement with them. It is interesting to note that, although he fears censure from his barons when he chooses a peasant bride, none is ever forthcoming. He needlessly and repeatedly exacts promises of silence from his men. Not once do they criticize his bride. Gautier himself receives more criticism than does Griseldis.

Gautier wants to protect the status quo at any cost, and by garbing Griseldis in suitable clothing, giving her the appearance of a grand lady, he convinces everyone, except himself, that she is worthy of the title of Marquise. (It is obvious, of course, that Griseldis possesses some innate character traits which allow her to step gracefully and quite unself-consciously from peasantry to nobility. The evidence of her high moral character has already been seen in her unselfish devotion to her father.)

Why cannot Gautier believe that Griseldis is worthy of his respect and his love? Let us not forget that the idea to wed was not his own. He marries to please his barons, never expecting that he might also enjoy the benefits of matrimony. In the drama, we are provided little insight into Gautier's thoughts other than those he verbalizes. In the prose versions, however, we learn that he has some opinions about Griselda before he weds her. In "The Clerk's Tale," Chaucer writes:

And whan it fil that he myghte hire espye,  
.....  
Upon hir chiere he wolde hym ofte avyse,

Commendynge in his herte hir wommanhede,  
And eek hir vertu, passynge any wight  
.....  
. . . and disposed that he wolde  
Wedde hire oonly, if evere he wedde sholde.  
(vv. 235-45)

Until he is persuaded to marry, Gautier has been occupied with his two non-human loves: hunting and hawking. There seems to have been little place in his life for women:

Seulement se vout deporter  
En oyseaux wt en chiens chassans.  
. . . . .  
Maiz point ne lui plot li liens  
Ne li estas de mariaige.  
Souffrir n'en vouloit le servaige  
Ne n'en vouloit oïr parler. (vv. 72-79)

For Gautier, a husband is certainly worthy of sainthood:

Me voulez vous dont martirer  
En moy liant en mariaige? (vv. 346-47)

He goes on to expound upon the pitfalls of marriage:

Car puis que je seray liez,  
Petit auray de bon plaisir  
Franchement vif sanz desplaisir,  
Joyeux de cuer et sanz soussy,  
Et dès que j'auray fait cecy  
Penser et paine me sourdra. (vv. 356-61)

Gautier believes that when a man marries, joyous and carefree life changes to pain and distress. Marriage does not seem to be worth the trouble:

Si pesant m'en semble le faiz  
Que ne le pourroye porter,  
Car je ne me quier deporter  
Fors en ma franche liberté. (vv. 372-75)

Although it is nowhere explicitly stated in the text, I believe that Gautier chooses Griseldis as a bride because of her lowly birth. When he sees her,



he obviously realizes she is of humble origin. No noble woman would be tending a flock:

Je l'ay veüe moult souvent  
Gardant brebis parmi ces champs. (vv. 780-81)

He does not, however, fall madly in love with her. His dispassionate enumeration of her qualities is certainly not the speech of a man inflamed with love. What is important to Gautier is Griseldis' demeanor and character:

Maiz sa maniere est bien plaisans;  
Dieu la vueille en bonté parfaire,  
Et tant qu'elle puisse a Dieu plaire  
Car simple semble et sanz orgueil.  
(vv. 782-85)

Griseldis' character is of fundamental importance to Gautier, because these same qualities of simplicity and obedience are exactly those which he seeks in order to create a meek and acquiescent wife.

Gautier's eloquent speech on the pitfalls of marriage demonstrates clearly his lack of desire to wed. Yet, he does concede that his marriage will soon occur: "A ceste prouchain Penthecouste" (v. 617). Thus, he has little time in which to search for a suitable bride. But a plan must be brewing somewhere in a corner of his mind, or why would he agree so easily and with such dispatch? Immediately after agreeing to wed, he stumbles once again upon Griseldis. His plan has now taken definite shape, for he commands his barons to leave in order to:

. . . faire faciez  
Pour noz noces ce qu'il fauldra.  
(vv. 788-89)

The possessive adjective, "noz," would seem to indicate that he has now made a decision and wishes his men to prepare for "our" wedding (Gautier's and his

bride's), not "my." Gautier is not making use here of the "royal we" since normally, when referring to himself alone, he uses the pronoun "je." What has happened between agreeing to seek a bride and subsequently seeing Griseldis? Nothing. It appears that the sight of her in her humble and subservient position is all that Gautier needs in order to reach a decision. By choosing a woman of lesser social position than his, he will be more likely to awe her into subservience, thus allowing him to continue his customary life-style. He seems to have chosen correctly, for when he sends Griseldis back to her father, she has nothing but thanks and praise for Gautier:

Et morray com vesve eüreuse,  
Qui ay esté femme et espeuse  
De tel et si noble seigneur. (vv. 2123-25)

In spite of all the pain which he has inflicted upon her, she is grateful to him and graciously takes her leave.

A second benefit for a man of noble birth marrying a woman of inferior rank is its social impact upon the reader. It is more morally uplifting to see, as one reads in "The Clerk's Tale," that "under low degree / Was ofte vertu hid," (vv. 425-26) and that:

Che si potrà dir qui, se non che anche nelle  
povere case piovono dal cielo de' divini spi-  
riti, come nelle reali de quegli che sarien  
più degni du guardar porci che d'avere sopra  
uomini signoria? (II, 659)

What a gratifying promise for those of low birth.

Another possible reason for Gautier's inhumane treatment of his wife has been suggested by Donald Maddox in his two articles, "Early Secular Courtly Drama in France: L'Estoire de Griseldis" and "The Hunting Scenes in L'Estoire de Griseldis."<sup>12</sup> Maddox, in an attempt to rationalize Gautier's seemingly bar-

baric character, has set forth cogent analogies between the hunting strategies of Gautier and his behavior towards Griseldis. Not only has Gautier inherent tendencies to treat his wife as prey, but, Maddox suggests, the Marquis also seeks to resolve the conflict between prowess and marital devotion:

Gautier's pre-marital fear of becoming effeminate in marriage . . . causes him to test Griseldis in order to reassure himself of his own masculinity, for as long as Griseldis impassively obeys even the most outrageous of his whims, he is able to preserve a positive masculine self-concept.<sup>13</sup>

It is this same conflict which is so clearly demonstrated in the works of Chrétien de Troyes. An examination of one of Chrétien's own likely sources, which in turn may have influenced Philippe de Mézières, could provide us with additional insight into Gautier's behavior. In De Amore, Andreas Capellanus, a contemporary of Chrétien de Troyes, presents a thorough system of rules and regulations governing "courtly love." According to John Jay Parry, Andreas' work "was a sort of parody on the technical treatise of Ovid's day-- a bit of fooling which should never have been taken seriously, but often was."<sup>14</sup> Speaking of courtly love, Parry says:

This developed in the twelfth century among the troubadours of southern France, but soon spread into the neighboring countries and in one way or another colored the literature of most of western Europe for centuries. (p. 3)

It is relatively easy to associate some of Andreas' rules with Gautier's behavior and set forth additional reasons for the latter's conduct. Thus, Rule XVIII: "Probitas sola quemque dignum facit amore."<sup>15</sup> We are well aware of Gautier's outstanding moral character; his subjects love and respect him and he

is very anxious to make them happy. Rule VIII: "Nemo sine rationis excessu suo debet amore privari." There is no apparent reason why such a marvelous lord should go without the total fulfillment that only love can provide. True, he does not know Griseldis well, but her beauty as well as her lowly position in life attract him to her. Through his delight in her quick, unquestioning acquiescence to all his demands, he comes to respect and love her. He professes his love for her often, generally prior to inflicting new pain upon her. His protestations of love do not prevent him from continuing to abuse Griseldis' loyalty, however, and no sooner are avowals of adoration offered than a new tribulation is pronounced: "O Griseldis, que tant amay, / Ay amee, et aim de present" (vv. 1335-36). In private he proclaims his love but in public he is forced to hide it, for there is, unfortunately, an obstacle to surmount, Rule XI: "Non decet amare, quarum pudor est nuptias affectare." Gautier is much too concerned with what others might think about his unseemly union with Griseldis. After all, he never mentions her identity until she is ready to accept his name. The marriage is nearly accomplished before the identity of the bride is known.

To Gautier Griseldis is perfect, but as Rule XX says: "Amorosus semper est timorosus." Gautier seeks to test Griseldis to convince himself of her worthiness to receive his love and to demonstrate this loyalty to others. Only when Griseldis successfully passes the ultimate humiliation and torment of seemingly losing her children and her husband does Gautier realize that Griseldis will always passively accept any evil he could ever inflict upon her. As Maddox writes: "He is won over by the steadfast love exhibited by his prey [Griseldis]."<sup>16</sup>

Gautier finally comes to terms with himself and his love for Griseldis. A partial explanation for his reticence is perhaps Rule XIV: "Facilis perceptio contemptibilem reddit amorem, difficilis eum carum facit haberi." Gautier, of course, is fully aware of Griseldis' love for him, manifested so clear-

ly by her unflagging devotion. Yet, it is not her love that is difficult to comprehend but rather his own feelings for her.

It is interesting to consider why Gautier sends Griseldis back to her father since it would have been much easier to torment her at his castle. He obviously does not vindictively seek to torture her; he always hurries away from her after announcing his latest intention, lest she see how much he is bothered by his own actions. Moreover, before he sends her to Janicola's, Gautier gives Griseldis a small bit of hope to take with her, a veiled indication that the worst is nearly over:

Preng dont fort cuer, et je t'en pry,  
Et en appaise ton corage.

. . . . .  
Car nul sort n'est perpetuel  
A homme n'a feme; s'est bel  
De s'en deporter bonnement. (vv. 2086-93)

He beseeches her to stand firm, the end of her suffering being close at hand. Gautier can not bear to watch Griseldis' anxious suffering: he knows full well that he will continue to increase her torment until he can come to terms with his own pride. No reason is given for sending Griseldis back to her father but, in order to have his forthcoming marriage appear plausible, Gautier must make room for his new bride. Nonetheless, the ultimate humiliation for Griseldis is to be sent back to the hut from which she has come. This stepping-aside, as a new woman is about to take Griseldis' place, is the last and severest of Gautier's tests.

I do not here propose that the "rules of courtly love" of Andreas Capellanus were the primary source for Philippe de Mézières. There are many rules which would certainly not apply without some considerable stretching. For example, the twenty-fifth rule states that, "Verus amans nil bonum cre-

dit nisi quod cogitat coamanti placere." Gautier's every act succeeds in placing obstacles in the path of love. He sees the pain he causes Griseldis; yet he persists. It could be argued, however, that he is not a "true lover," and this would definitely seem to be the case. His concern for what others think precludes his total submission to loving a woman of humble birth. Until he can satisfactorily resolve the conflict within himself, he cannot become an indulgent "verus amans."

Another example of discrepancy between Philippe de Mézières and Andreas Capellanus is found in their notions of love. According to Andreas, love between husband and wife is impossible. His De Amore deals with a code of love for lovers, not for husband and wife. The "pure love" of Andreas is beyond the bonds of marriage, reserved for a woman and her lover:

. . . quum liquide constet inter virum et  
uxorem amorem sibi locum vindicare non posse.  
(p. 72)

Maurice Valency notes this when he writes that "Medieval man married for all sorts of reasons, but not often for love" (p. 63). This is true of Gautier. He does not marry for love and professes to love only at the end of the play, after he has finished with Griseldis' testing. Nonetheless, he does confess to loving his wife, a sentiment which Andrea Capellanus believed impossible. Even if there be a few points communs between Andreas and Philippe de Mézières, indicating that Philippe borrowed certain motifs from Andreas, it is clear that Philippe adapted them to suit his own purposes, ultimately arriving at the more uncommon theme of conjugal love.

Gautier is obviously the villain in this play, but his fervent need to test Griseldis is as incomprehensible to him as it is to us, the readers. In "The Clerk's Tale," Chaucer speaks of Gautier's sadness: "Al drery was his cheere and his lookyng, / Whan that he sholde out of the chambre go" (vv. 514-

15) and ". . . forth he goth with drery contenance" (v. 671). In L'Estoire, Griseldis, obliged to return "son riche habit" to Gautier, asks whether she may keep "une chemise" (v. 2173). The stage directions describe him as "larmoiant et tornant sa face de pitie" (after v. 2177). Near the end of the play, Gautier gives a moving speech wherein he indicates his deep love and respect for Griseldis:

O Griseldis! asses! souffist!  
Ta vraye foy et loyauté,  
La constance et l'umilité  
Et l'amour qu'a moi as eüe  
Ay par esprouver coigneüe,  
Et ta parfaitte obedience  
Ay trouvé par experience.  
Et croy que soubz le ciel n'ait homme  
Qui par tant d'experimens comme  
Je t'ay ferme et constant trouvee  
Ait en autre femme esprouvee  
La bonne amour de mariage. (vv. 2452-63)

We quite readily sympathize with Griseldis and, just as quickly, we are appalled at Gautier and his vileness. Perhaps taking into consideration the various reasons for his actions which I have mentioned above, we can find some small shred of sympathy toward Gautier as well. After all, he does not truly kill their children nor marry another woman. Gautier is driven by an uncontrollable urge to prove to his own satisfaction that his wife is worthy of his love, if not by birth, then by character. His continuous testing serves to demonstrate the virtues he knew Griseldis possessed the day he married her.

The reason for Griseldis' passive acceptance of her husband's unscrupulous behavior is equally open to speculation. She cannot possibly believe that Gautier's people are forcing him into such actions. The crowd is obviously in her favor. In "The Clerk's Tale" Chaucer writes:

To every wight she woxen is so deere  
And worshipful that folk ther she was bore,  
And from hire birthe knewe hire yeer by yeere,  
Unnethe trowed they,--but dorste han swore--  
That to Janicle, of which I spak bifore,  
She doghter were, for, as by conjicure,  
Hem thoughte she was another creature.

(vv. 400-06)

When Gautier sends Griselda back to her father's house, "The fok hire folwe, wepynge in hir weye, / And Fortune ay they cursen as they goon" (vv. 897-98). In L'Estoire we learn "comment les chevaliers s'esbahyssoient de la prudence Griseldis" (after v. 1235).

Griseldis, unlike her husband, seems to be influenced not in the least by the people. Amid the laments of the lords and ladies she placidly says:

Messeigneurs, il est convenable  
Que le marquis tout a son gré  
Face de moy sa volenté,  
Et pour ce me plaist que m'en voise.

(vv. 2200-03)

The mental anguish to which Griseldis is subjected increases as she awaits her subsequent trial, knowing that, no matter how horrible it is, she must unflinchingly bear the weight. Griseldis is a remarkable woman. She possesses a much stronger character than does Gautier, for she cares little about the opinions of others. Her life centers around pleasing her husband and she will attain this goal no matter what the cost to her well-being and happiness. Gautier, on the other hand, cares so much about the opinions of others that he risks losing that about which he cares most, his wife and children. His preoccupations with what others think control his thoughts and actions and, although his people give no outward indication that they disapprove of Griseldis (quite



the contrary), Gautier is convinced that they do. He will not cease his testing until he can look at Griseldis and see radiating from her the patience, tolerance, and loyalty that would replace the one flaw that worries him the most: her lowly social position.

Since, contrary to Gautier's insistence, it is not the barons who object, what then is the reason for his persistent testing? Is it more than a psychological condition? Griffith writes:

No reasons are given by the superior-being for imposing the tabu because giving reasons or explaining the tabu as a test for the mortal would lessen its value as an indication of unquestioning loyalty. The tabu must be accepted willingly by the mortal and maintained because of devotion to the other-world being. (p. 88)

Griffith again evokes the relationship between an other-world being and a mortal. He sees the immortal as bestowing supernatural powers upon his mortal bride: "The worshipful love for the superior-being makes possible the endurance of tests which no mortal could undergo" (p. 93). I hesitate to attribute the qualities of an immortal-being to Griseldis, however. I believe that there are three very simple, very mortal reasons for her unquestioning devotion: 1. Prior to the marriage, she promises to tolerate any behavior no matter how severe and, despite her pain, she has every intention of keeping her word. 2. She would never have felt it her place to complain, even if her promise had not been given. She is a peasant girl and Gautier is her lord and master after as well as before their marriage. 3. She was in love with and in awe of her husband. As we may recall from Andreas' Rule XXVI: "Amor nil posset amori denegare" and her love for Gautier prevented her from rebelling against him. Moreover, medieval woman was at the

mercy of her husband, for she had nowhere else to turn. Her own family gave up any prior claim to their daughter when she married.<sup>17</sup> Griseldis was certainly not an independent-spirited woman and she never entertained the notion of leaving Gautier. The powerful tradition of female obedience to the domination of the male is much in evidence here and explains in great part Griseldis' seemingly tolerant, unquestioning acceptance. She does everything in her power to please Gautier and is "rewarded" by the removal of her two children and the feigned intention to annul her marriage. One thing, however, which is not in her power to change is her lowly social origin. Griseldis sees her constant torment as being only what is rightfully due her. Although "elevated" to the position of Marquise, she never forgets her humble birth and never once believes that her life with Gautier is to be permanent:

N'onques ne me reputay digne  
D'estre seulement ta meschine,  
Ne t'espeuse en quelque maniere.  
(vv. 2103-05)

Despite his behavior, she thanks Gautier for those few, precious years that she lived with him: "Dieu et toy, sire, regracie" (v. 2115).

Even though Griseldis leaves Gautier with no outward show of emotion other than gratitude for all that he gave her, not mentioning all that he took from her, one cannot help but wonder if she does not also leave with a great sense of relief. She knows that returning to her father will put an end to her trials and that:

Ma viellesce y trespasseyay  
Comme ma jeunesse y usay. (vv. 2121-22)

With the exception of the single "chemise" which the Marquis allows her to keep (vv. 2178-79), Griseldis returns to Janicola "Nüe de trestous biens mondains"

(v. 2157).-- She almost completely divorces herself from the objects which could remind her of the abused life she led while under the domination of Gautier.

What is being examined in this drama is Griseldis' complete and selfless devotion to her husband. One finds that it is her quiet tolerance in the face of incomprehensible adversity that provides the audience with the moral lesson. Patience rewards Griseldis with the return of her children and her reinstatement as Marquise. Her acquiescence to Gautier's every demand has made her the ideal wife. Since her subservience and unqualified devotion to her husband have resulted in a loving familial reconciliation, she knows that the perpetuation of her happiness rests on her continued yielding to the domination of her husband. For this reason, Griseldis never once complains about her spouse's loutish behavior. After being reunited with her family she tearfully embraces her children saying:

Ha! mes doulz enfans, ne puis rire,  
Mais de joye pleure et souspir,  
Car tant ay joye que souffrir  
Ne me puis de vous faire feste. (vv. 2484-87)

Her first words to Gautier indicate that her obedience will not end with the return of the status-quo: "puisqu'il vous plaist a commander, / Tres liement le feray, sire" (vv. 2504-05). She will continue to do all that he wishes her to do.

Thus, it is extremely possible that Gautier's fiendish behavior toward his wife can be attributed to his unfamiliarity with women and how they should be treated. He only marries in order to please his subjects and it would seem that up to this point in his life, he has not been concerned with the usual desire to perpetuate his name by taking a wife and fathering a legitimate heir. Rather, his desire to participate in the exclusively male pastimes of hunting and hawking makes him less than eager to be tied down to a wife. He seems to take a dim view of

changing his carefree bachelorhood for the ties of marriage. His sense of duty to his people overcomes his own reservations, however, and he quickly becomes a husband, but not to a woman his equal in social position. Although he knows little about Griseldis, he is aware both of her humble background and of her virtues. It is for this reason that he chooses her as his bride. Her lowly origin places her in deep awe of and unquestioning obedience to her husband. Thus, Gautier is able to treat her as he desires. He fears that such a woman will satisfy his needs but will undoubtedly not be acceptable to his subjects. Not wishing to lose any respect from his people, he forces Griseldis to undergo repeated tests of loyalty and subservience in an attempt to increase her worth, replacing her one flaw (lowly birth) with outstanding character traits and making her the perfect wife.

In truth, Gautier soon comes to love Griseldis but, as with some of the heroes in Chrétien de Troyes' works, he must not let his love overcome his masculine prowess. Griseldis, like a hunted animal, is baited, cornered, and trapped. Gautier, the great hunter, must maintain his virile stature and only by riding rough-shod over Griseldis can he retain his manly self-image.

For love to be meaningful, one must not sacrifice all else to the total exclusion of love. As Andreas Capellanus tells us in his Rule XIV:

Facilis perceptio contemptibilem reddit amorem,  
difficilis eum carum facit haberi.

(p. 160)

Only when Gautier conquers his innate fear of criticism and of disrespect from his people and realizes that his subjects are pleased with his choice of a bride can he stop his testing of Griseldis; only then can he appreciate and love her openly. It is very likely that Chrétien and, to a lesser degree, Andreas Capellanus influenced Philippe de Mézières' L'Estoire de Griseldis.

Griseldis' character is not as clearly defined nor as complicated as her husband's. Her passivity stems from her promise to abide by her husband's desires, her inferior social position, her deep love for her husband, and her traditional role as subservient wife. Quite simply, she really has no choice in the matter at all.

In conclusion, aside from the secular milieu and characters, the overriding theme of the play, and of all the versions of the Griselda story for that matter, is essentially a didactic one with a universal message for all. As Chaucer writes at the end of "The Clerk's Tale":

And suffreth us, as for oure excercise,  
With sharpe scourges of adversitee  
Ful ofte to be bete in sondry wise;  
Nat for to knowe oure wyl, for certes he,  
Er we were born, knew al oure freletee;  
And for oure beste is al his governaunce.  
Lat us thanne lyve in vertuous suffraunce.  
(vv. 1156-62)

KAREN SMITH  
THE UNIVERSITY OF CONNECTICUT-STORRS

#### NOTES

<sup>1</sup> Francesco Petrarca, Lettere Senili di Francesco Petrarca, a cura di Giuseppe Francassetti (Firenze: Successori le Monnier, 1892), II, 543 (Libro XVII, Lettera 3).

<sup>2</sup> Elei Golenistcheff-Koutouzoff, L'Histoire de Griseldis en France au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle (Genève: Slatkine Reprints, 1975; réimpression de l'édition de Paris, 1933), p. 28-30.

<sup>3</sup> See Barbara M. Craig, ed., L'Estoire de Griseldis, University of Kansas Humanistic Studies, No. 31 (Lawrence: The University of Kansas Press, 1954), p. 3. Three manuscripts of the anonymous version known as traduction B have dates of 1422, 1436, and 1476. See Koutouzoff, pp. 53, 82, and 87-114. According to Koutouzoff, traduction B is "plus sobre, plus 'impersonnelle' que celle de Philippe de Mézières. Le style en est moins lourd; le nouveau traducteur cherche à éviter le verbalisme" (p. 83).

<sup>4</sup> Le Ménagier de Paris: Traité de Morale et d'Economie domestique composé vers 1393 par un bourgeois Parisien, éd. Jérôme Pichon (Genève; Slatkine Reprints, 1966), I, 124-25. See also the introduction by Pichon written in 1847. In his footnote 2 on pages xxv-xxvi, Pichon attempts to name an author but reaches no satisfactory conclusion.

<sup>5</sup> J. Burke Severs, "The Clerk's Tale," in Sources and Analogues of Chaucer's "Canterbury Tales", eds. W. F. Bryan and Germaine Dempster (Chicago: University of Chicago Press, 1941), p. 289.

<sup>6</sup> See Grace Frank, "The Authorship of Le Mystère de Griseldis," Modern Language Notes, LI (1936), 217-22.

<sup>7</sup> See Dudley David Griffith, The Origin of the Griselda Story, University of Washington Publications in Language and Literature, Vol. 8, No. 1 (Seattle: University of Washington Press, 1931), pp. 1-120.

<sup>8</sup> L'Estoire de Griseldis, ed. Barbara M. Craig, University of Kansas Humanistic Studies, No. 31 (Lawrence: The University of Kansas Press, 1954), vv. 55-60. All references to L'Estoire de Griseldis are from this edition.

<sup>9</sup> Maurice Valency, In Praise of Love: An Introduction to the Love Poetry of the Renaissance (New

York: Macmillan, 1958), p. 62.

<sup>10</sup> Giovanni Boccaccio, Decameron, a cura di Vit-tore Branca (Firenze: Felice le Monnier, 1952), II, 649-50. All references to the Decameron are from this edition.

<sup>11</sup> Geoffrey Chaucer, "The Clerk's Tale," The Works of Geoffrey Chaucer, ed. F. N. Robinson (Boston: Houghton Mifflin, 1961), vv. 450-59. All references to "The Clerk's Tale" are from this edition.

<sup>12</sup> Donald Maddox, "Early Secular Courtly Drama in France: L'Estoire de Griseldis" in The Expansion and Transformations of Courtly Literature, eds. Nathaniel B. Smith and Joseph T. Snow (Athens: The University of Georgia Press, 1980), pp. 156-70, and "The Hunting Scenes in L'Estoire de Griseldis" in Voices of Conscience: Essays in Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins, ed. Raymond J. Cormier (Philadelphia: Temple University Press, 1977), pp. 78-94.

<sup>13</sup> Maddox, "The Hunting Scenes," pp. 91-92.

<sup>14</sup> John Jay Parry, trans. and introd., Andreas Capellanus, The Art of Courtly Love (New York: Columbia University Press, 1941), p. 4.

<sup>15</sup> Andreas Capellanus, Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres, éd. Amadeo Pagès (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1929), p. 160. All references to De Amore are from this edition.

<sup>16</sup> Maddox, "Early Secular Courtly Drama," p. 163.

<sup>17</sup> See Frances and Joseph Gies, Women in the Middle Ages (New York: Thomas Crowell, 1978), chs. 2 and 3.

"Il faut laisser . . ." de Ronsard:  
étude des sons

La poésie étant essentiellement suggestive, les plus grands poètes ont presque toujours cherché à établir un certain rapport entre les sons des mots et les idées. De plus, toute idée pouvant être complexe, le poète se doit de rendre les nuances qu'elle comporte par l'emploi varié, simultanée ou successif d'expressions ou de sons différents. Des sons graves peuvent traduire une idée grave, des sons doux, une idée douce, et ainsi de suite, c'est-à-dire que pour produire l'effet qu'il cherche, le poète accumule dans ses vers des mots contenant toutes sortes de sons qui expriment un certain ordre de sensations et d'impressions.<sup>1</sup>

L'analyse du sonnet de Ronsard tiré des Pièces Posthumes (1586) permet de saisir non seulement l'importance et la valeur des sons, les sentiments qu'ils traduisent, mais aussi la gamme infinie de tons qu'ils créent suivant leur position, leur répétition et leur développement dans le vers. Ainsi ce sonnet sur la mort, d'un thème déjà très commun à la Renaissance, prend un accent particulier car le poète, soucieux de rendre à la fois l'adieu à la vie terrestre et le départ vers la vie éternelle, a dégagé ce double sentiment dans un constant rapport entre le langage et les sons.

Il faut laisser maisons et vergers  
et jardins,  
Vaisselles et vaisseaux que l'artisan  
burine,  
Et chanter son obsèque en la façon  
du cygne,  
Qui chante son trépas sur les bords  
Méandrins.



C'est fait, j'ai dévidé le cours de  
mes destins,  
J'ai vécu, j'ai rendu mon nom insigne,  
Ma plume vole au ciel pour être  
quelque signe,  
Loin des appas mondains, qui trompent  
les plus fins.

Heureux qui ne fut onc, plus heureux  
qui retourne  
En rien comme il était, plus heureux  
qui séjourne,  
D'homme, fait nouvel ange, auprès de  
Jésus-Christ,

Laissant pourrir ça-bas sa dépouille  
de boue,  
Dont le sort, la fortune, et le destin  
se joue,  
Franc des liens du corps pour n'être  
qu'un esprit.

# I

Les deux quatrains annoncent un départ et se présentent comme une récapitulation du poète sur sa vie, c'est-à-dire sur ce qui a pu faire le contenu valable de sa vie.

Le premier quatrain est composé d'une alternance de voyelles claires et graves,<sup>2</sup> et la prédominance des nasales "on" et "an" donne une impression de ralentissement, de soumission, un accent définitif et triste. Le premier vers indique dès le début l'approche du voyage prochain, la grande "aventure." Et cet adieu résigné à la nature se traduit non seulement par les mots, mais par les sons qui se mélangent sans se heurter, créant ensemble une acceptation sereine. Les voyelles claires: "I

faut laisser maisons et vergers et jardins", plus ténues, plus légères, plus douces, qui expriment un murmure, et les voyelles graves "faut", "maisons", "jardins", plus puissantes, plus sombres, plus voilées par la nasalité qui rendent une certaine lenteur, se fondent dans ce vers et s'enchevêtrent pour offrir une nuance d'assourdissement et de lueur. Il n'y a pas de choc, mais au contraire une alliance, une fusion de sons et d'idées. Le grand voyage sans retour, auquel le poète se prépare, est dès le premier vers non pas affirmé d'une manière éclatante, tapageuse et amère, mais bien mélancolique et cependant résolue. Aussi la répétition de la conjonction "et," et autres voyelles claires suggère, sous la forme d'une énumération, un abandon continu, long et permanent. Il est intéressant de remarquer que ce mouvement d'adieu dans ce vers, va de l'intérieur à l'extérieur (maisons - vergers - jardins), de l'intimité au monde.

Les sons du second vers forment un contraste entre la lenteur précédente et l'activité à venir. Si par sa sonorité le premier vers donne une impression de douceur et de familiarité, le second vers rappelle au contraire, par des sons imitatifs "vaisselles" -- "vaisseaux", et par ses voyelles aiguës "i," "u" (artisan burine), le bruit, l'action fébrile et frémissante de l'homme, de l'artisan, de l'humanité tout entière. Les sons renforcent les idées des mots et traduisent cet effort soutenu et actif de l'homme dans la société. De l'adieu à la nature du premier vers, le poète passe à présent aux objets chers et familiers. et par ce double congé évoque à la fois le confort et le travail, l'intimité et l'universalité.

Les deux vers suivants, composés de nombreuses nasales:

Et chanter son obsèque en la façon  
du cygne,

Qui chante son trépas sur les bords  
Méandrins

non seulement répètent cet adieu mélancolique à la vie et à l'action, mais encore ajoutent une impression de noblesse et de gravité. Comme le cygne qui ne chante qu'au moment de la mort,<sup>3</sup> l'homme doit préparer sa propre mort, son départ, d'une manière noble, mélodique et positive. Le voilement des sons par la nasalité devient la qualité dominante. La répétition des "an" et des "on" et des mêmes mots, "chanter," "son," crée une sorte d'arrêt, un accent sourd et fatal, comme si l'homme en chantant pour la dernière fois, devait sonner son propre glas.

Dans ce premier quatrain le thème de la triste séparation est ainsi exprimé à la fois par les mots choisis pour les idées qu'ils communiquent et par les sons propres à accompagner et à accentuer cette idée. Le langage et les sons s'épaulent l'un l'autre, rendant les vers expressifs, vivants, animés, et permettent au poète de susciter, dans l'esprit du lecteur, des pensées sous la forme d'images et des images sous la forme d'idées.

Le deuxième quatrain, composé de voyelles à prédominance claire, rompt le charme, la mélancolie et la douce lueur -- quoique fébrile -- du premier quatrain:

C'est fait, j'ai dévidé le cours de  
mes destins,  
J'ai vécu, j'ai rendu mon nom assez  
insigne.

La brièveté de "C'est fait" annonce un caractère irrévocable, fatal. Le poète ne peut plus retourner en arrière et les voyelles claires et aiguës de ces vers transmettent une impression de rapidité, de légèreté, de roulement continu. Le poète revoit sa vie, ce qu'il a accompli. Et c'est avec une fierté et une assurance certaines qu'il peut attendre la mort, non comme un vaincu, rempli de regrets et de remords sur la fuite inutile du temps passé, mais comme un conquérant qui a achevé sa tâche ici-bas.



Le premier hémistiché composé de voyelles claires, "C'est fait, j'ai dévidé," retentit comme un cri de joie et traduit un élan réel et rapide qui s'alourdit momentanément dans le second hémistiché, "le cours de mes destins." Les voyelles sombres, "ou," "in," ralentissent le premier mouvement du vers, mais non pas pour former contraste, plutôt pour traduire l'idée de la longue destinée, de la vie entière du poète. Son retour en arrière est positif et fier; il a accompli sa destinée et n'a plus rien à ajouter à sa vie, à son oeuvre, à son immortalité. Sa poésie est éternelle, et il peut s'en aller sans crainte et sans faiblesse. L'assurance de sa gloire terrestre est comme une sublime consolation. La répétition des mots et des sons, "J'ai vécu, j'ai rendu mon nom assez insigne," traduit ce sentiment d'orgueil qui semble tout d'abord tempéré par l'adverbe "assez." Mais si l'on analyse les sons de ce mot, particulièrement le "a" grave et le "s" qui donnent une impression d'intensité, on remarque que cet adverbe, loin de diminuer ou de réduire l'idée de fierté, renforce celle de la majesté, de l'amplitude par sa puissance soutenue et sa profonde gravité.

Les deux vers suivants sont comme une envolée lyrique, légère et aérienne:

Ma plume vole au ciel pour être  
quelque signe,  
Loin des appas mondains, qui trompent  
les plus fins.

Le poète semble vouloir se dégager de ce monde et se libérer. Les voyelles aiguës, "u," "i," et la répétition des liquides "l," créent un mouvement ailé, une ascension vers l'éternité et une élévation loin de cette vie terrestre et trompeuse. Ces voyelles aiguës qui manifestent la légèreté de la vie spirituelle s'opposent aux voyelles graves et aux nasales "appas," "mondains," "trompent," "fins," qui traduisent la vie sur terre et donnent véritablement par leur sonorité une impression lourde



attendu. Les idées des deux premiers vers, les seuls à rime riche (retourne, séjourne) dans tout le poème, qui donnent une note d'espérance et décrivent le besoin profond du poète de changement, se prolongent dans le vers suivant, dans lequel il exprime la joie de la métamorphose "nouvel ange," le désir de se débarrasser de sa carapace charnelle et imparfaite pour jouir d'une autre vie, de la vie spirituelle et éternelle.

Le contraste entre le physique et le spirituel, qui se termine sur un cri de soulagement victorieux grâce à la possibilité entrevue de pouvoir enfin s'accomplir dans l'éternité, continue dans le dernier tercet et se trouve exprimé à l'aide d'images fortes et de sons frappants.

Laissant pourrir ça-bas sa dépouille  
de boue,  
Dont le sort, la fortune, et le destin  
se joue,  
Franc des liens du corps pour n'être  
qu'un esprit.

Le désir d'anéantir et d'oublier tout ce qui est terrestre, conférant à ce sonnet un accent chrétien et platonicien -- idée de l'âme, esprit pur et immortel -- se traduit par les voyelles graves "ou" et un martèlement saccadé des "p," et des "b": "pourrir", "ça-bas", "dépouille", "boue." Ces consonnes momentanées et dures, frappant l'air d'un coup sec,<sup>4</sup> contribuent à l'expression d'une agitation intérieure, d'un halètement et aussi d'un dédain certain. L'accent est fort, assuré, méprisant et après avoir nommé toutes ces caractéristiques corporelles et mortelles, le poète mentionne enfin en dernier lieu son immense désir, une apo théose divine et spirituelle: "pour n'être qu'un esprit."

Ce dernier vers explique en lui-même le contraste entier du poème entre la 'chair' et 'l'esprit'. Effectivement le premier hémistich e, composé de voyelles graves et sourdes, "franc des lien du corps," est en opposition avec le second hémistich e, composé de voyelles claires: "pour n'être qu'un esprit." A

la "laideur" et à la lourdeur du premier hémistiché traduisant la nature physique de l'homme, son esclavage corporel, sa matérialité, se juxtaposent la clarté et la légèreté du second, offrant au contraire le caractère spirituel de sa métamorphose, sa libération, sa réalisation. Ce dernier vers ne présente pas le mélange heureux de sons et d'idées comme nous avons remarqué plusieurs fois tout au long du poème. Il n'y a pas prolongement ou alliance sereine, mais bien séparation, contraste et coupure. Ainsi le dernier vers du poème dépeint et résume entièrement le désir du poète de détruire le physique et son aspiration vers un avenir éternel. Et qui plus est, le choix du dernier mot évoque et intensifie, par les sons mêmes, ce souhait profond du poète. Car le mot "esprit," par sa voyelle aiguë "i," et ses spirantes "s" et "r" si propres à exprimer un souffle, ressemble véritablement à un envol, à un mouvement libérateur, à une ascension continue, à une apogée.

Le poète s'est élevé des besoins terrestres, du tendre regret envers la nature et les objets qu'il va bientôt abandonner, à un besoin plus intense de spiritualité et d'éternité. Ce poème est à la fois un adieu calme à la vie et à ses charmes, et un accueil, un appel, un désir fébrile et sincère d'une vie immortelle.

Ce sonnet qui annonce le lyrisme romantique par les idées<sup>5</sup> — le thème du voyage, la séparation d'avec la douceur et l'activité de l'existence, l'arrachement à la demeure familière, le sens de la mission poétique et prophétique du poète avec l'image très ancienne et pourtant toujours moderne du cygne, l'évocation d'une destinée personnelle qui trouvera son achèvement dans l'au-delà — vaut à son auteur, grâce à la corrélation parfaite entre ces mêmes idées et les sons, le titre mérité de "Prince des poètes." Car les idées sont une abstraction et appartiennent à tout le monde. Mais le choix et l'emploi particulier des sons, leur répétition



voulue ou leur opposition recherchée, leur mise en relief et leur répartition, leur signification et leur expressivité, leur variation et leur accumulation, en bref leur effet, sont véritablement le résultat du travail de l'artiste, le plus grand verdict de son originalité.

MARIE-JOSE FASSIOTTO  
UNIVERSITY OF HAWAII

### NOTES

<sup>1</sup> Sur l'importance des sons, voir Maurice Grammont, Petit traité de versification française (Paris: Librairie Armand Colin, 1965), particulièrement le chapitre XIV, intitulé "Effets obtenus par les sons."

<sup>2</sup> Voir la classification des voyelles chez Grammont, pp. 127-34. En abrégé, les voyelles claires sont "i", "u", "é", "è", et "eu" fermé. Les voyelles graves sont toutes les autres.

<sup>3</sup> Le fleuve Méandre, en Asie Mineure, était célèbre par ses cygnes.

<sup>4</sup> Grammont, p. 134.

<sup>5</sup> Il faut se rappeler qu'après une éclipse de deux siècles, l'oeuvre et le génie de Ronsard-- victimes du classicisme, principalement de Malherbe et de Boileau -- seront reconnus par les Romantiques, séduits par son lyrisme personnel et par la perfection de son art.

Les Maximes de La Rochefoucauld  
en tant que nouveau roman:  
entreprise phénoménologique?

Je ne me propose ni de trouver l'inspiration des nouveaux romanciers chez La Rochefoucauld ni de découvrir en lui le précurseur de la phénoménologie. Je cherche pourtant à établir des rapports entre les Maximes et l'entreprise phénoménologique du nouveau roman. Ces rapports ne se trouvent pas dans la modernité de La Rochefoucauld bien qu'il soit évident que son étude de l'homme peut s'appliquer aux hommes de cette époque. C'est plutôt dans la recherche de la réalité où l'ouvrage de La Rochefoucauld et le nouveau roman se rapprochent l'un de l'autre.

Les nouveaux romanciers ont comme but le déchiffrement du réel, une recherche empruntée à la phénoménologie. Bien entendu, La Rochefoucauld ne savait rien d'une telle philosophie parce que ce n'était que pendant le vingtième siècle, grâce au philosophe allemand Husserl, que la phénoménologie est devenue célèbre. Je ne parle pas du phénoménisme de Kant qui croyait qu'il n'existe que des phénomènes et que l'homme serait donc incapable de rien savoir du réel. La phénoménologie va plus loin et, en disant qu'une réalité peut être atteinte, elle "se propose, par la description des choses elles-mêmes. . . de découvrir les structures transcendantes de la conscience. . . et les essences."<sup>1</sup> Un phénoménologue croit donc que, par l'esprit, il révélera la constitution du monde.

Il semble que La Rochefoucauld, à son tour, ait essayé de pénétrer au fond des choses pour y

voir clair. C'est là où il rejoint les nouveaux romanciers. Cependant, la recherche de la réalité ne se limite pas du tout à La Rochefoucauld ni au nouveau roman. Y a-t-il un mouvement artistique ou littéraire qui ne veuille pas faire ressortir la réalité de sa propre façon? Je désire donc regarder de plus près les Maximes et quelques exemples du nouveau roman pour voir les points fondamentaux de cette recherche. C'est la manière de leur recherche plutôt que la recherche elle-même qui mérite d'être étudiée.

En bref, la phénoménologie est un moyen d'arriver à une réalité plus solide, en "dégageant l'immédiat de ce qui le dissimule."<sup>2</sup> Elle admet qu'il existe un extérieur qui cache l'essentiel et qui fait augmenter de nombreux points de vue. La réalité peut donc devenir quelque chose de subjectif que chacun crée à son tour. La Rochefoucauld reconnaît ce problème quand il écrit: "Nos actions sont comme les bouts-rimés, que chacun fait rapporter à ce qu'il lui plaît."<sup>3</sup> Cette maxime résume en peu de mots la fausse réalité dont se plaignent les phénoménologues, une réalité qui change selon le désir des hommes. D'après La Rochefoucauld, une action, étant terminée, ne devrait pas se prêter à de diverses interprétations intéressées. Mais cela se fait. La Rochefoucauld se rend compte de la même réalité subjective dont parleront les nouveaux romanciers trois cents ans plus tard.

C'est la perception humaine qui agit sur ce qui devrait être invariable. Malheureusement, ce n'est qu'à travers la perception humaine que les choses sont vues. Les passions sont étroitement liées à cette perception et sont donc capables d'empêcher l'homme de saisir ce qui est réel en s'attachant à sa manière de connaître le monde qui l'entoure. Quant aux passions, La Rochefoucauld constate: "Les passions ont une

injustice et un propre intérêt qui fait qu'il est dangereux de les suivre, et qu'on s'en doit défier, lors même qu'elles paraissent les plus raisonnables" (no. 9).

Les nouveaux romanciers veulent aussi peindre l'homme qui est dupe de ses passions et donc de ses perceptions. L'homme se trompe en dépit de son désir de raisonner son existence. Michel Butor présente un tel homme dans son roman, L'Emploi du temps. Jacques Revel se trouve obligé de travailler toute une année à un poste ennuyeux dans la ville imaginaire de Bleston. Pendant ce séjour il se croit héros dans deux différentes liaisons amoureuses; il se croit aussi responsable d'un attentat de meurtre. Pour Revel, ces choses font la réalité même mais, au fur et à mesure que cette année s'écoule, il se rend compte qu'il n'est devenu l'amant de personne et que l'attendant de meurtre n'était probablement qu'un simple accident. Revel, tout au long du roman, s'érige en conducteur de sa vie et de ses propres expériences. Il se met même à reconstruire par écrit tout ce qui lui est arrivé pour mieux supporter son existence dans cette ville qui le fascine et qui lui fait peur à la fois. Dans ce but, il essaie de s'insérer dans la vie quotidienne de quelques blestoniens. Cependant, il ne réussit pas à le faire parce qu'il passe trop de temps à écrire ses aventures. Cette écriture est devenue, malgré lui, son seul but.

La Rochefoucauld décrit une situation pareille: "L'homme croit souvent se conduire lorsqu'il est conduit, et pendant que par son esprit il tend à un but, son coeur l'entraîne insensiblement à un autre" (no. 43). C'est la situation de Jacques Revel, un homme qui se laisse entraîner inconsciemment par son coeur jusqu'à ce qu'il soit trop tard. Son année à

Bleston se termine et Revel manque les occasions de bonheur qui se présentent à lui à cause de cette manie imprévue de mettre par écrit sa vie. Revel, qui se croyait maître de sa vie, trouve que "l'esprit est toujours la dupe du coeur" (no. 102). Ce problème de la perception humaine est cher à La Rochefoucauld qui en parle à travers ses Maximes.

Pourtant, ballotté entre ses perceptions trompeuses, comment est-ce que l'homme voit les autres? La Rochefoucauld répond à cette question par sa première maxime:

Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts que la fortune ou notre industrie savent arranger, et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants et que les femmes sont chastes. (no. 1)

Donc, il existe rarement des gestes désintéressés. Cela veut dire qu'il y a souvent une force cachée qui dirige chaque action humaine. On peut donc pénétrer les actions d'autrui, abordé par La Rochefoucauld, se trouve repris par le nouveau roman. Claude Simon, dans La Route des Flandres, présente un tel effort. Un homme qui s'appelle Georges, pendant une seule nuit en 1946, est en train de se souvenir de ses expériences de la deuxième guerre mondiale. C'est la mort de son capitaine sept ans auparavant qui occupe ses pensées. Ce qui est intéressant, c'est que Georges passe cette nuit avec la veuve de son capitaine qui est devenue sa maîtresse. Le capitaine, par un geste de défi peut-être, s'était montré aux artilleurs allemands qui l'ont abattu aussitôt. Est-ce que c'était un suicide triomphant? Au

début de la nuit Georges croit que son capitaine s'est tué en héros, un geste digne d'un vieux capitaine de cavalerie qui affront la guerre moderne. Cependant, après avoir réfléchi à ses propres motifs, en se demandant pourquoi il couche avec la veuve du capitaine, Georges finit par admettre qu'il n'en sait plus rien. Il est très possible que son capitaine ne soit pas mort en héros. Peut-être s'est-il laissé tuer exprès parce qu'il était victime d'une folie ou parce qu'il se doutait même à cette époque que sa femme lui était infidèle. Peut-être est-il mort à cause d'une bétise idiote.

La Rochefoucauld se rend compte d'un tel problème et il en admet la difficulté: "Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail, et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites" (no. 106). Le monde, à cause de notre manque de détail, n'est presque jamais ce qu'il semble être au premier abord. C'est là le deuxième lieu commun entre La Rochefoucauld et le nouveau roman.

Je viens d'étudier les deux pôles fondamentaux de la Rochefoucauld, l'homme qui se trompe et l'homme trompé, en les appliquant à quelques exemples du nouveau roman qui touchent aux mêmes problèmes. Ces deux pôles sont la raison d'être de leur recherche phénoménologique. Les Maximes et le nouveau roman se rejoignent donc par leur introduction systématique du doute en ce qui concerne la perception humaine. Même au début des Maximes, La Rochefoucauld souligne fortement ce doute quand il met en exergue le proverbe qui révèle au lecteur la vraie motivation derrière un geste ou une conduite qu'on croit sincères: "Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés."



S. Courbet.

Pourtant, les procédés de La Rochefoucauld ressemblent-ils tout à fait à ceux des nouveaux romanciers? Les Maximes ne comprennent pas de roman qui doit être lu du début jusqu'à la fin pour se faire comprendre. Les nouveaux romanciers s'appuient cependant beaucoup sur la forme classique du roman. C'est-à-dire, le roman qui se lit d'une manière logique de la première page jusqu'à la dernière. Les nouveaux romans ne sont pas destinés à être feuilletés au hasard. A la différence d'un nouveau roman, les Maximes peuvent se prêter à une lecture au hasard sans vraiment perdre de signification. Mais ce n'est pas à dire que La Rochefoucauld veuille que son ouvrage se lise de cette manière. Malgré ce qu'il dit dans son avis au lecteur, il est très probable que La Rochefoucauld a beaucoup travaillé sur l'ordre des Maximes.

Donc, il se sert peut-être de quelques procédés stylistiques pour unifier cet ouvrage tandis qu'il attire le lecteur. Peut-on dire que La Rochefoucauld se répète à dessein? Il faut regarder quelques-unes de ses maximes qui traitent le même sujet. Après avoir abordé les vertus tout au début des Maximes, La Rochefoucauld les regarde à plusieurs reprises à travers son ouvrage:

Pendant que la paresse et la timidité nous retiennent dans notre devoir, notre vertu en a souvent tout l'honneur. (no. 169)

Le nom de la vertu sert à l'intérêt aussi utilement que les vices. (no. 187)

La vertu n'irait pas si loin si la vanité ne lui tenait compagnie. (no. 200)



L'intérêt met en oeuvre toutes sortes de vertus et de vices. (no. 253)

La Rochefoucauld change souvent de sujet pour garder l'attention du lecteur mais, en fin de compte, il se répète. Il ne faut que regarder un index thématique des Maximes pour en voir la preuve. Cette répétition sert sans doute à mieux atteindre ce lecteur qui lit et relit de l'amour, de l'esprit, de l'intérêt, des passions, de la vertu, etc. C'est cependant plus que les termes exacts qu'il remploie; il y a aussi une répétition des idées. Par exemple, sans mentionner la vertu, La Rochefoucauld y fait parfois allusion: "Il est difficile de juger si un procédé net, sincère et honnête est un effet de probité ou d'habileté" (no. 170) C'est grâce à cette répétition que La Rochefoucauld se fait mieux comprendre. Il dessine, en effet, un cercle fermé où se trouve l'homme.

Ce procédé, celui de la répétition et de l'accumulation, s'emploie couramment dans le nouveau roman. Par la répétition, les nouveaux romanciers désirent peindre l'homme en train de se rendre compte que la vie se réduit à quelques points fondamentaux. En voici quelques exemples que Michel Butor nous donne:

Sur le tapis de fer chauffant, vous voyez un pépin <sup>de</sup> pomme sauter d'un losange à un autre.

Sur le tapis de fer chauffant il y a deux pépins immobiles tout à côté de votre pied gauche. (p. 132)

Sur le tapis de fer chauffant. . . les deux pépins de pomme sont écrasés sur une rainure. (p. 134)

Ensuite, il est de toute évidence que les Maximes visent l'espèce humaine. Il est rare que La Rochefoucauld décrive un objet ou quelque chose de la vie quotidienne s'il ne les emploie pas pour mieux s'exprimer. Par exemple: "L'absence diminue les médiocres passions et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu" (no. 276). Et du même genre:

"La flatterie est une fausse monnaie qui n'ai de cours que par notre vanité" (no. 158). De tels exemples manquent à cet ouvrage de La Rochefoucauld parce que, se bornant à l'homme, il ne passe pas beaucoup de temps à parler des bougies ni de la fausse monnaie.

D'autre part, il semble qu'il y ait une présence obsédante des objets dans le nouveau roman. Les nouveaux romanciers n'hésitent pas à décrire en profondeur les objets les plus insignifiants qui ne renvoient à rien:

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite.

La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre. . . .

Est-ce que cela veut dire que La Rochefoucauld essaie d'étudier l'homme tandis que les nouveaux romanciers ne veulent décrire que le monde qui l'entoure? Pas du tout. Les objets dans un nouveau roman ne sont vus que par l'homme et c'est donc à travers l'homme que le monde se forme:

L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines.<sup>6</sup>

Il est de plus en plus évident que La Rochefoucauld et les nouveaux romanciers se ressemblent en ce qui concerne leur attitude envers la perception humaine. Cette perception, à cause du fait qu'elle est humaine, obscurcit le monde. En conséquence, l'homme se trompe et se laisse tromper. Puis, en dépit de leurs structures différentes, les Maximes et le nouveau roman emploient des procédés pareils, la répétition et l'accumulation, pour renforcer les images qu'ils présentent au lecteur. Enfin, La Rochefoucauld et les nouveaux romanciers ne se consacrent qu'à l'homme parce que c'est grâce à l'homme que le monde a sa valeur.

Cependant, à part ce déchiffrement du réel, peut-on dire que c'est vraiment une entreprise phénoménologique? Il ne faut pas regarder les rapports entre la phénoménologie et le nouveau roman parce que cela se voit non seulement par les connaissances personnelles que certains nouveaux romanciers ont de la phénoménologie, mais par l'intérêt qu'ont pris aux nouveaux romans certains phénoménologues officiels.<sup>7</sup> Quant à La Rochefoucauld, c'est ce qu'il reste à voir. Il vaut mieux étudier en ce moment une méthode aux Maximes et au nouveau roman pour faire ressortir les ressemblances. Dans ce but je me propose de regarder un manuscrit de Gaston Berger, un phénoménologue français qui était actif juste avant et pendant les années

cinquante, la période de la naissance du nouveau roman. Dans ce manuscrit se trouve la méthode phénoménologique qu'il a développée après tant d'études.

§Etudier des cas concrets. Les voir simplement, tels qu'ils sont.

Chaque maxime de La Rochefoucauld aborde un certain cas précis, chaque maxime ayant son propre sujet qui est soit dit soit suggéré. Par exemple: "Les hommes ne vivraient pas longtemps en société, s'ils n'étaient les dupes les uns des autres" (no. 87). En ce qui concerne cette maxime, le sujet se trouve écrit: la société. La Rochefoucauld se borne à commenter brièvement cela en disant que la société des hommes se base sur la duperie mutuelle.

Ensuite: "Nul ne mérite d'être loué de bonté, s'il n'a pas la force d'être méchant; toute autre bonté n'est le plus souvent qu'une paresse ou une impuissance de la volonté" (no. 237). C'est un autre cas concret, le sujet étant la faiblesse dont parle La Rochefoucauld sans le dire directement. Il explique en peu de mots que l'homme a souvent l'air bon à cause de sa faiblesse. Une telle étude, la première démarche de la recherche phénoménologique, continue tout au long de l'ouvrage.

Quant au nouveau roman, il ne faut que regarder l'intrigue de quelques exemples de ce mouvement. Le personnage principal de Quelqu'un de Robert Pinget passe toute sa journée à chercher un bout de papier qu'il vient de perdre. En fouillant la maison et le jardin, il essaie de reconstruire ce qu'il a fait juste avant et après la découverte de sa perte. Dans La Marquise sortit à cinq heures, Claude Mauriac présente les pensées d'un homme qui reste debout toute une

heure devant sa fenêtre. Enfin, dans La Modification de Michel Butor, Léon Delmont voyage de Paris à Rome par le train tandis qu'il revoit son passé et pense à son avenir. Il ne quitte guère son compartiment. Evidemment, en évitant les péripéties, les nouveaux romanciers savent aussi se borner à des cas simples.

§Pratiquer la réduction historique. Ecarter les théories, les systèmes, les idées préconçues. Voir les choses elles-mêmes. (B)

Quand quelqu'un fait du bien, celui-ci en fait soit à dessein soit malgré lui. Cependant, en faisant du bien, on est censé être généreux. C'est l'opinion que vise La Rochefoucauld quand il écrit: "La clémence des princes n'est souvent qu'une politique pour gagner l'affection des peuples" (no. 15). Il dit, en effet, qu'il faut se méfier des pensées provenant de la coutume et des idées traditionnelles parce qu'elles nous empêchent de voir vraiment le monde. Le mot même de "clémence" déguise trop d'actions intéressées.

Un autre exemple du danger des idées préconçues serait ceci: "La constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le coeur" (no. 20). La Rochefoucauld reconnaît que l'homme se laisse aveugler par les termes qu'il donne aux apparences parce que ces termes, renforcés par un long emploi, cachent ce qui est l'essentiel d'une action.

Les nouveaux romanciers se rendent compte du même problème et, en conséquence, ils veulent repenser les termes dont ils ont hérité:

Mais nous sommes tellement habitués à entendre parler de personnage, d'atmosphère, de forme et de contenu. . . qu'il nous faut un effort pour nous dégager de

cette toile d'araignée et pour comprendre qu'elle représente une idée sur le roman (idée toute faite, que chacun admet sans discussion, donc idée morte). . .

\$L'ingénuité du regard est une conquête. Voir "neuf." (B)

Existe-t-il des maximes qui ne voient pas neuf? La Rochefoucauld frappe le lecteur par ses observations qui ne répondent guère à ce qu'on accepte pour vraies. Son ingénuité du regard est souvent une continuation de sa réduction historique. Il détruit donc une idée fixe quand il dit: "Si on croit aimer sa maîtresse pour l'amour d'elle, on est bien trompé" (no. 374). Qui penserait qu'on aime une maîtresse pour d'autres raisons avant de lire une telle maxime?

Ensuite: "Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois" (no. 149). Tout le monde semble refuser des louanges pour ne pas apparaître immodeste mais, selon La Rochefoucauld, on se trompe. Quiconque lit cette maxime se rendra compte de sa vraie motivation la prochaine fois qu'il se trouve en train de refuser une louange. C'est encore l'ingénuité de La Rochefoucauld qui contraint son lecteur à réfléchir. Ce n'est pas à dire que La Rochefoucauld ait toujours raison; il faut remarquer que la maxime ne propose pas de solution. Pourtant, grâce à son ingénuité du regard, la réalité d'une situation commence à se dévoiler.

Cette idée de voir neuf est une des bases du nouveau roman pour éviter le regard traditionnel du roman qui l'a précédé. Il n'y a plus de narrateurs omniscients qui racontent tout ce qu'il faut savoir. Le plus souvent, le lecteur d'un nouveau roman ne voit qu'à travers les yeux

du personnage principal parce que le narrateur traditionnel "ne voit et ne reproduit que les grandes lignes immobiles; . . . il reconnaît parmi elles celles qui sont déjà explorées et les désigne par leurs noms connus."<sup>10</sup> A la manière de La Rochefoucauld, les nouveaux romanciers se servent de cette "nouveau-té" du regard pour aider le lecteur à s'approcher de la réalité.

§Éliminer l'accidental. Chercher l'essence. Éliminer le superficiel, le fortuit, le pittoresque. (B)

Les différentes éditions des Maximes témoignent du fait que La Rochefoucauld a passé beaucoup de temps à refaire son ouvrage pour atteindre la meilleure expression avec un minimum de mots. Jean-Pol Caput, dans son édition des Maximes, démontre le développement du numéro 186:

Avant 1665: On hait souvent les vices, mais on méprise toujours le manque de vertu.

Edition de 1665: On peut haïr et mépriser les vices, sans haïr ni mépriser les vicieux, mais on a toujours du mépris pour ceux qui manquent de vertu.

Edition de 1678: On ne méprise pas tous ceux qui ont des vices, mais on méprise tous ceux qui n'ont aucune vertu.<sup>11</sup>

Personne n'accuserait La Rochefoucauld d'être pittoresque et, comme nous l'avons déjà remarqué, il n'emploie des exemples mondains que pour mieux s'exprimer. Donc, quand il élimine tout ce dont le lecteur n'a pas besoin pour comprendre une maxime, il s'avance vers l'essence

de son sujet. Quand La Rochefoucauld refuse l'accidental et le superflu, il finit par maîtriser son art.

Au premier abord, le style des nouveaux romanciers n'est pas aussi lapidaire que celui de La Rochefoucauld; il semble que leurs descriptions continuent à jamais. Cependant, ils se bornent de la même façon que lui parce qu'ils refusent à leur tour tout ce qui n'est pas nécessaire au roman. Les nouveaux romanciers décrivent beaucoup mais leurs descriptions sont un moyen de réduction pour saisir la réalité, une entreprise phénoménologique parce que la phénoménologie est surtout destinée à rendre compte "de l'espace, du temps, du monde vécus"<sup>12</sup> à travers une description qui est la plus pure.

\$Procédé: variation des exemples. Voir, à travers la variation, la permanence de la loi profonde. (B)

La variation chez La Rochefoucauld n'est pas la même chose que la répétition. Variation veut dire le même sujet traité de plusieurs façons et non pas le même sujet répété plusieurs fois. A vrai dire, à partir de son exergue, La Rochefoucauld ne ramasse que des exemples d'un monde qui n'est pas le plus souvent ce qu'il paraît être. Ce qui rend son ouvrage important, c'est sa capacité de regarder infiniment la même chose à travers tous les sujets qu'il traite. En fin de compte, il revient toujours à ce premier problème qui se présente dans son exergue et qui résume tout La Rochefoucauld.

Quant au nouveau roman:

. . . la technique du redoublement  
s'avère donc comparable, sinon analogue,  
au processus phénoménologique de la



variation libre qui consiste à représenter un certain objet. . . sous tous ces aspects possibles, mais seulement sous des aspects possibles car il y a des limites<sup>13</sup> que ce processus se peut dépasser.

La Rochefoucauld se donne des limites pareilles quand il dit: "Le plus grand défaut de la pénétration n'est pas de n'aller point jusqu'au but, c'est de le passer" (no. 377).

Aussi existe-t-il des rapports entre La Rochefoucauld et les nouveaux romanciers. Bien entendu, ce sont des coïncidences mais ce sont des rapports importants quand même. Tous les deux désirent écarter d'une manière semblable le voile qui se trouve entre l'homme et la réalité en démontrant la nature trompeuse des perceptions humaines. Pourtant, ils se rendent compte que ce n'est qu'à travers la perception humaine qu'ils connaissent et font connaître le monde. C'est donc une étude qui ne vise que l'homme.

En dernière analyse, il est évident que La Rochefoucauld et les nouveaux romanciers ne se croient pas capables d'arriver à une réalité absolue. Quant à la description phénoménologique du nouveau roman, sa caractéristique principale "est de ne plus chercher à transmettre un savoir positif sur les choses, mais à montrer comment l'homme perçoit et connaît le monde."<sup>14</sup> Voici le dernier et le plus important lieu où La Rochefoucauld rencontre les nouveaux romanciers et donc leur entreprise phénoménologique. La Rochefoucauld observe et décrit. Mais il n'essaie pas d'indiquer au lecteur ce qu'il doit faire; il ne lui indique que ce qu'il fait. C'est par ce portrait de la nature humaine et non pas par des

solutions toutes faites que le lecteur finit par se voir et se comprendre. Ce n'est pas à dire que La Rochefoucauld n'essaie jamais d'interpréter ce qu'il observe. Cependant, à cause de sa forme catégorique et souvent déroutante, aucune maxime "ne peut prétendre. . . apporter une vérité définitive sur tel ou tel aspect de l'homme."<sup>15</sup> Bien qu'il ait devancé par trois cents ans la phénoménologie et le nouveau roman, La Rochefoucauld a entrepris ce qui s'appellerait une recherche phénoménologique.

WILLIAM HELLING  
UNIVERSITY OF KANSAS

## NOTES

<sup>1</sup> Phénoménologie, Le Petit Robert, éd. 1970, p. 1292.

<sup>2</sup> Gaston Berger, Phénoménologie du temps et prospective (Paris: Presses Universitaires de France, 1964), p. 51.

<sup>3</sup> François de La Rochefoucauld, Réflexions ou maximes morales, éd. Pierre Kuentz (Paris: Bordas, 1966), no. 382. Toutes les citations des Maximes renvoient à cette édition.

<sup>4</sup> Michel Butor, La Modification (Paris: Les Editions de Minuit, 1965), p. 124. Les deux citations suivantes renvoient aussi à cette édition.

<sup>5</sup> Alain Robbe-Grillet, Les Gommages (Paris: Les Editions de Minuit, 1953), p. 161.

<sup>6</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman (Paris: Les Editions de Minuit, 1963), p. 116.

<sup>7</sup> Pierre A.-G. Astier, La Crise du roman français et le nouveau réalisme (Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1969), p. 295.

<sup>8</sup> Berger, p. XI. Toutes les démarches de cette méthode à ce manuscrit et ci-après seront indiquées par la lettre B.

<sup>9</sup> Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman, p. 25.

<sup>10</sup> Nathalie Sarraute, L'Ere du soupçon (Paris: Librairie Gallimard, 1956), p. 115.

<sup>11</sup> Jean-Paul Caput, éd. dans François de la Rochefoucauld, Maximes et réflexions diverses (Paris: Librairie Larousse; Nouveaux Classiques Larousse, 1975), p. 15.

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (Paris: Librairie Gallimard, 1945), p. 1.

<sup>13</sup> Astier, p. 303.

<sup>14</sup> Jean Thoraval, Nicole Botherel, et Francine Dugost, Les Nouveaux Romanciers (Paris: Bordas, 1976), p. 104.

<sup>15</sup> Caput, p. 15.

Bodard, Lucien. Anne-Marie. Paris: Grasset, 1981. 418 pp. 75 ff.

Lucien Bodard continue assidûment à réveiller les fantômes de sa première jeunesse. En effet, Anne-Marie, son dernier roman, fait chronologiquement suite au Fils du consul, 1975, et à Monsieur le consul, 1973. Ces trois oeuvres forment une sorte de trilogie familiale qui révèle les liens intimes qui existaient entre la mère, le père, et le fils. "Impressions de vivre avec des fantômes, d'être emprisonné par l'Histoire et par les histoires. . ." (p. 339). Anne-Marie va néanmoins beaucoup plus loin quant aux éléments purement autobiographiques: "Le combat conjugal" du consul et de la "consulesse" est exposé au grand jour, l'analyse psychologique devient plus profonde, et la confidence touche au masochisme. "Tout s'est passé ainsi que je le raconte, j'ai, pour faire mon récit, un savoir supérieur. confus, diffus et cependant très précis. . ." (p. 244). Notons que, grâce à ce roman, Lucien Bodard a obtenu le prix Goncourt en 1981.

Le déracinement culturel et le déchirement familial dont va souffrir Lucien, un enfant de dix ans qui arrive en France pour être "déchinoisé," permettent à l'auteur d'exposer l'hypocrisie sociale des années vingt et les dessous d'une vie familiale où le père se voit finalement méprisé par son fils, Lucien, et sa femme, Anne-Marie. Bien que le roman se compose de 418 pages, il ne s'étend que sur une période de quatre mois. Mais cette "tranche de vie" est décisive quant à la destinée des membres de la famille. En effet, Albert, le père, comprend bien

vite qu'il ne peut plus compter sur la fidélité de sa femme, et qu'il lui faudra sérieusement considérer le divorce tôt ou tard: ". . . j'en arrive à ma conclusion. Si vous n'émergez pas de vos vapeurs délirantes, si vous ne retombez pas sur vos pieds, si vous voulez persister dans votre folie, ma réaction tiendra en un mot: le divorce!" (p. 393). Lucien, lui, passe d'une enfance choyée à une adolescence très difficile puisque sa mère le place à l'Ecole des Sources, parmi "les enfants des deux cents familles de la République des Lumières," mais semble très vite oublier son existence. Dans cet établissement, Lulu "le Chinois" se sentira abandonné et découvrira tout ce qui fait son "étrangeté," physique et intellectuelle. Quant à Anne-Marie, elle cherche durant ce temps à s'infiltrer à n'importe quel prix dans la grande bourgeoisie parisienne. Pour y arriver, elle est prête à tout sacrifier, même son amour maternel. Un mariage de raison explique en partie son insatisfaction, son bovarysme, ainsi que la haine physique qu'elle ressent envers son mari.

Pour faire aboutir ses ambitions sociales, Anne-Marie fréquente un couple parisien, André et Edmée Masselot. En lisant certaines oeuvres de Bodard, on reconnaît bien vite qu'André Masselot est une autre incarnation de Philippe Berthelot, né à Sèvres en 1866 et mort à Paris en 1934. La toile de fond, durant une centaine de pages, représente le salon des Berthelot, lieu privilégié où se joua en été 1925 non seulement le destin de la France mais aussi celui des Bodard. L'éminence grise de cette période fut un des principaux conseillers de Briand et un associé de Clemenceau; il fut également secrétaire général de quai d'Orsay après la victoire du Cartel des gauches (1924-32). A un niveau plus personnel, on comprend aussi que son influence sur l'existence des Bodard fut décisive. C'est d'ailleurs un des seuls points sur lequel Anne-Marie, Albert, et Lucien peuvent se mettre d'accord. "Les Masselot jouent avec les Bonnard. André et Edmée vont dé-

cider du sort de mes parents, du mien" (p. 418). L'influence de Philippe Berthelot sur le jeune Lucien fut capitale: "Moi, à dix ans, la vie entière d'André est en moi. . . . Il est mon père spirituel. Il m'a formé sans le savoir, sa maison est mon gîte" (p. 245).

Bien qu'à la retraite comme grand reporter pour France-Soir depuis 1975, Lucien Bodard a toujours encore un besoin irrésistible de témoigner sur son passé: "sans l'écriture, je crèverais rapidement," a-t-il déclaré lors d'une interview en 1978. Anne-Marie prouve bien qu'il n'y a pas de censure dans le travail de la mémoire. La ruse du propos, qui conduit à brouiller certaines pistes en changeant les noms, n'ôte rien à sa sincérité. Avec ce roman, Bodard semble pourtant avoir donné congé à sa chère Chine en se plongeant dans les salons parisiens des années vingt. Peut-être est-ce donc la fin de ces constructions romanesques organisées par la mémoire affective d'un héros enfant dont le vocabulaire serait particulièrement riche.

HENRI FREYBURGER  
PITTSBURG STATE UNIVERSITY



Le Comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1982-1983, en particulier Mesdames et Messieurs:

# CHIMERES

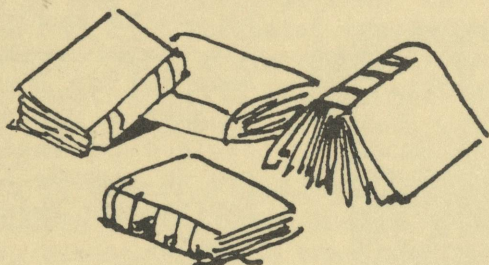
## AMIS FONDATEURS

John T. Booker  
Barbara M. Craig  
Paul Homan  
Mary  
    et J. Theodore  
    Johnson, Jr.  
Bettina Knapp  
Norris J. Lacy  
Roseann  
    et Hans Runte  
Chantal  
    et Raymond E.  
    Whelan  
Kenneth S. White

## AMIS BIENFAITEURS

Jean-Pierre Boon  
Ronald W. Tobin





## Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

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

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

U.S., \$7.95

Send check or money order to  
Proust Essays, c/o J. Erickson  
Department of French & Italian  
Louisiana State University  
Baton Rouge, La. 70803



*University of Guelph*

ISBN 0-88955-000-X