

when she had mocked the knight and ridiculed him enough, she presented him with a horse and lance as token of her goodwill [. . . ]

<sup>11</sup> In a similar fashion, Méléagant's sister will also recognize something about Lancelot that makes him truly exceptional in her eyes. In fact she will set out on a very similar knightly quest to free her friend. In his elaboration of these two female characters, Chrétien is playing with the boundaries between the "real" and the "marvelous." But that must be the topic of another study.

<sup>12</sup> By positioning the infinitives *pansers* and *parlers* at the first two syllables, and the fifth and sixth syllables of this verse line (in other words at the beginning of the two 4-syllabic segments into which the octosyllabic verse line is divided), Chrétien makes it perfectly clear that Lancelot is not interested in a friendly conversation.

<sup>13</sup> This passage seems to allude to the redeeming virtue of Love. The Lady is portrayed as a saint, through which a man may find his salvation. Let us think, for example, of the instrumental—and necessary—role Héloïse plays in the salvation of Abelard (and that which Méléagant's sister plays with regard to Lancelot).

<sup>14</sup> Perhaps the most beautiful example of the marvelous in medieval French literature is that of the broken sword in *La Quête du Saint Graal*. In Galahad's hands, the two shattered parts miraculously fuse to form a new, complete, and strong blade. It is worth recalling that Galahad is Lancelot's loving son. I would like to thank Michel Raby (Auburn University) for suggesting this example to me during the 2001 MIFLC.

<sup>15</sup> The *clerc's* promise is poetically exemplified when he seals Lancelot and Guinevere's secret passion in a chiasmus:

[*Qu'an conte ne doit estre dite*]  
Des joies fu [*la plus eslite*]  
Et [*la plus delitable*] cele  
[*Que li contes nos test et cele*] . . .

(vv. 4699-4702).

(In a story this has no place. Yet, the most choice joy and the most delightful was the one that the story protects and conceals [. . . ])

<sup>16</sup> Like Marie de France, Chrétien de Troyes was very familiar with troubadour lyric forms and traditions. Indeed, he was one of the earliest known OFr lyric *trouvères*; two troubadour-inspired love songs are fairly certainly ascribed to him.

<sup>17</sup> The disorder, we must remember, was caused by Arthur's blundering when confronted by Méléagant's extravagant demands and by his acceding to Kay's stubborn desire to be Guinevere's champion—an honor he does not deserve. Thus, it is largely Arthur's fault that the queen is led away by the unworthy Méléagant. In a very real sense, then, the "love poem" of Lancelot and Guinevere *resolves* the narrative conundrum.

## Camille et Paul Claudel: un jeu de reflets

" *Un labyrinthe fait de miroirs. Un feu croisé de reflets et de reflets de reflets* "

Paul Claudel<sup>1</sup>

Laurie R. Murphy

Peace College

On a tendance à voir Paul Claudel comme un être fort et indépendant, un pilier de force intellectuelle, un usurpateur, un homme poussé par un désir sans entrave de conquérir et d'explorer. En réalité, Claudel était souvent profondément touché par et même dépendent des membres féminins de sa famille: sa mère, sa soeur Louise, et surtout sa soeur Camille. Était-il plutôt un pilier creux qui recherchait la stabilité? La soeur et le frère ont été bénis/maudis par le même génie créateur troublant, mais c'était la soeur aînée qui a guidé son petit frère Paul.

C'était la passion de Camille pour le Japon qui a éveillé chez le jeune poète le désir de voyager vers l'Est et c'était la nature rebelle et l'énergie frénétique de Camille qui a intensifié le conflit intérieur (entre l'âme et la chair) de l'écrivain. La présence de Camille dominait et même hantait les pensées et les oeuvres de l'écrivain tout au long de sa vie. Son esprit passionné et fougueux a servi de modèle pour maintes de ses personnages féminins dans ses pièces, sa poésie, ses essais. Pour Paul, Camille est l'exploratrice et l'inspiration créatrice; elle est l'interdit; elle est la rejetée et la triomphante. Chacune de ces caractéristiques de sa soeur (et leurs manifestations littéraires) se rapportent aux mêmes traits chez Claudel—les vies de Camille et de Paul consistaient d'un jeu de reflets. Maurice Blanchot a intitulé un essai "l'Autre Claudel," dans lequel il a essayé de faire voir un aspect peu connu de la personnalité de Paul Claudel. Dans cette étude, on reconnaît que Camille Claudel était, en vérité, la partie la plus puissante de Claudel.

### La vie familiale

Camille Claudel est née en 1864, l'aînée de trois enfants. Sa soeur Louise et son frère Paul l'ont suivie. Paul qui est né en 1868 était donc de quatre ans son cadet. Dès le début, Paul était l'ombre de sa soeur Camille, dominait par sa volonté tenace. C'était elle qui a forcé la famille à déménager à Paris, même avant que tout le monde ait découvert son génie. (Nagy 3) "C'était Camille qui menait la danse" (Boly 65). Camille a commencé à travailler dans l'atelier de Rodin en 1883, lorsqu'elle n'avait que 19 ans tandis que lui en avait 43. Elle est tout de suite devenue sa muse bien-aimée et sa maîtresse.

Même longtemps avant sa chute, Camille avait déjà commencé à révéler sa tendance à être déséquilibrée, mais il est difficile de savoir si elle serait tombée dans la folie même sans la trahison de Rodin et de sa propre famille. Son père, Louis-Prosper Claudel, lui était toujours doux et très fidèle. Il est important de noter que Camille ait été internée le 10 mars 1913, moins d'une semaine après la mort de son père (Nagy 4). Par contre, leur mère, Louise-Athanaïse Cerveaux-Claudé était toujours très sévère et même froide envers ses enfants et ni Camille ni Paul n'avait l'impression d'être accepté par leur mère, "une brave paysanne, d'ascendance champenoise, très bornée, qui ne manifestait aucune tendresse extérieure et ne comprit jamais rien aux tempéraments artistiques de leurs enfants" (Boly 65). Pour Claudel, sa mère représentait l'ordre et la structure dont il avait tant besoin et sa soeur Camille représentait la rébellion.

Camille et Paul étaient très proches lorsqu'ils étaient jeunes. Mais cette amitié n'était pas sans difficultés. Paul admirait Camille mais trouvait que sa soeur était trop dure. Selon un critique,

The qualifier Paul Claudel uses the most often to describe his sister Camille is the adjective 'dure.' In French the adjective means more than a simple English adjective could render: Camille was hard, harsh, stubborn, hard-headed, even cynical when it came to questions of religion. The young Paul Claudel was not the only one to experience her biting sarcasm and to suffer the unusual character of Camille. (Nagy 7)

Varillon a décrit Camille comme "l'agressivité faite femme" (Boly 65).

Même si Camille était dure avec son petit frère, elle était la seule qui pouvait le comprendre et de même, Paul était le seul qui pouvait com-

prendre le génie de sa soeur. Il y avait donc, un lien très important entre les deux. En fait, les deux se comprenaient si bien car Paul, lui aussi, avait cet aspect dur de sa personnalité mais il réussissait mieux à le cacher. Camille aimait dire à tout le monde comme elle était fière de son frère: "Dans son journal en 1893 Jules Renard note que Claudel 'avait une soeur insupportable, qui lui écrivait sans cesse: -Je suis fière de toi, on dit que je te ressemble'" (Cornec 38). Le jeu de reflet entre frère et soeur continuait. Camille a même prononcé le nom de son petit frère juste avant sa mort.

Lorsque Claudel, toujours très jeune homme, est parti pour les États Unis en 1893, Camille était traumatisée par le départ de son frère. Dès années après, lorsque la famille a pris la décision d'interner Camille, Paul était troublé quand il a appris que sa soeur devait rester loin de leur famille à Montdevergues. Après avoir rendu visite à sa soeur, il était traumatisé par l'image des femmes folles qui se promenaient dans les couloirs. Il souffrait pour sa soeur, écrivant, "Affreuse tristesse de ces âmes en peine et de ses esprits déçus" (Nagy 8).

Pourtant, la décision de la famille aurait pu être changée. Les docteurs de Camille disaient maintes fois qu'il n'était pas obligatoire qu'elle reste internée. Est-ce que Paul, qui semblait aimait sa soeur d'un amour véritable et profond, était trop obsédé par ses propres craintes et ses propres aspirations pour changer la situation? On sait qu'il a essayé de convaincre leur mère de ramener Camille plus près de la famille, mais la mère et la soeur Louise ne voulaient plus parler de Camille, cette "brebis galeuse" qui avait tant bouleversé la paix familiale. D'après certains, Camille était enterrée "vivante" (Nagy 8). Camille, est-elle donc la femme mystérieuse de *Tête d'Or* que Simon enterre, tout en exprimant ses sentiments de culpabilité? "Je ne l'ai pas fait mourir," il dit. La femme est morte pendant les voyages de Simon comme Camille est morte de chagrin et de son isolement lorsque Paul, son petit frère bien-aimé, l'a abandonnée pour aller voyager loin de la France.

Cependant, Claudel n'a jamais oublié sa soeur. Certains pensent qu'il lui a tourné le dos ou qu'il était jaloux de son talent. La presse de nos jours veut donner l'impression que Camille a souffert de l'abandon total de sa famille après la mort du père. Pourtant, Paul ne pouvait pas abandonner celle qui faisait partie de lui-même:

Bien au contraire, la destinée tragique de Camille a été le grand tourment dans la vie de Claudel. Celui-ci a marqué son accord pour l'asile parce qu'il n'avait pas le moyen d'agir autrement. Il s'est occupé de sa soeur et elle n'a jamais retiré son affection à celui qu'elle appelait son "petit Paul." Il lui a souvent rendu visite quand il rentrait en congé et la dernière fois en septembre 1943, un mois avant la mort de Camille. Il lui a consacré des pages admirables en cherchant à la réhabiliter. Il a souffert cruellement du sort de Camille, lui qui connaissait dans sa chair le poids et le danger de la vocation artistique. Cependant, dans ses écrits les plus secrets et les plus confidentiels, journal et correspondance, il s'en voudra, jusqu'aux "remords," de ne pas avoir fait davantage. Il s'en voudra de réussir alors que sa soeur géniale sombrait dans la décrépitude. Il s'en voudra surtout de ne pas avoir touché le coeur de la malheureuse au point de l'ouvrir à Dieu qui donne sens à la souffrance. (Boly 70)

Les oeuvres de Paul Claudel sont peut-être le plus grand témoignage de son obsession de sa soeur Camille et de sa souffrance qu'il partageait.

### **Camille comme innovatrice et inspiration créatrice**

Depuis leur enfance, Paul s'inspirait de Camille dont la précocité s'était révélée tôt,

Camille sait à peine écrire que déjà elle décide de devenir sculpteur. Elle passe son temps à transformer en figurines tout ce qui lui tombe sous la main: petits morceaux de bois, galets, etc... Son frère, Paul, regarde, fasciné, cette soeur si volontaire et originale qui s'amuse à copier en terre tous les os du corps humain et qui trimbale sans crainte, comme une valise, un crâne de rhinocéros. Camille sculpte, peint, dessine tous ses proches avec fougue. (Dupont 81)

C'était ainsi que Camille sculptait non seulement de l'argile mais aussi le jeune esprit de son petit frère.

C'est Camille qui a découvert d'abord le Japon. Elle avait "une admiration sans bornes pour le Japon" (Czynski 50). Un critique observe, "It

was as if Camille's interests were passed on to her brother who absorbed and carried them for her and instead of her" (Killiam 2). Elle laisse voir ce qui est peut-être son visage à la fin de *Connaissance de l'Est*. Dans "Dissolution," Claudel évoque ce qu'il appelle "ce visage cruel" et "ce visage beaucoup aimé," en expliquant qu'il cherche en vain à les trouver. Ces deux visages, sont-ils ceux de Camille qui incarnait cette ambivalence pour Claudel?

A son retour de son voyage en Chine, même parmi les siens, Claudel se sentait loin de Camille et de toute sa famille, un sentiment qu'il exprime dans "Pensée en mer," "C'est ce qui rend le retour plus triste qu'un départ. Le voyageur rentre chez lui comme un hôte; il est étranger à tout, et tout lui est étrange [. . .] A la table de famille le voici qui se rassied, convive suspect et précaire." L'intimité de leur enfance était brisée. Pourtant, l'image et l'esprit de Camille n'ont pas quitté l'écrivain.

Dans les *Cinq Grandes Odes*, Camille figure parmi les neuf muses qui évoquent la vie. Vers la fin de ce recueil, Claudel parle de "la femme qui est en moi" et ainsi souligne son désir d'entrer dans l'esprit féminin. L'esprit de Camille est incarné dans plusieurs des muses, mais elle est surtout "Terpsichore," celle qui est au centre de toutes les muses, la muse du mouvement. Claudel, comme sa soeur, avait la manie du mouvement. André Gide a appelé Claudel un "cyclone figé." L'image de Camille, créatrice capricieuse, se lie aussi à "Euterpe," la muse de la musique et de la poésie. Cette muse rejette la pensée linéaire et bien calculée pour englober la pensée spontanée. Le poète dit qu'il veut être aussi spontané que la musique, "que je sois une note en travail!" (25). Il voulait trouver la spontanéité de Camille. Cependant, Claudel voulait en même temps se raccrocher à une vie structurée et à son indépendance fermée, une idée qu'il exprime clairement dans *Tête d'Or* à travers Simon qui crie, "C'est la fureur du mâle et il n'y a point de femme en moi" (34). Simon, comme Claudel, ne veut pas admettre sa dépendance de la femme.

### **Camille comme l'interdit**

Camille incarnait l'interdit; elle représentait pour Claudel tout ce qui était charnel et sans bornes. Il admirait sa passion, décrivant Camille ainsi: "Un air impressionnant de courage, de franchise, de supériorité, de gaieté, quelqu'un qui a reçu beaucoup" (Gillet-Maudot 12). En même temps, il craignait et détestait cette passion qui dominait la vie de Camille. Il a donc décrit sa soeur aussi comme "l'ascendant souvent crue

[. . .]” (De Labriolle 73). Elle était pour lui non seulement une âme révoltée et violente, elle était aussi la passion déchaînée et le désir insouvi.

Selon certains critiques, Paul et Camille était amoureux l’un de l’autre. On ne peut pas nier leur grande affection et l’attirance forte qui existait entre eux. Paul a souvent fétichisé Camille en la décrivant et elle a trouvé un grand plaisir en fabriquant des images de son frère dans ses oeuvres, “Camille idéalisa son frère [. . .] dans sa sculpture et dans sa parole” (Killiam 25). Leur affection était ainsi plus forte que celle que l’on rencontre d’ordinaire entre frère et soeur. Pourtant, en dépit de ces anomalies, il semble que leur amour soit resté innocent.

L’attirance de Claudel pour sa soeur se situait à un niveau symbolique, autrement dit, Claudel était amoureux de sa rébellion passionnée. Il désirait comme elle vivre sans contraintes et sans limites. L’esprit de Camille est inextricablement lié à celui d’Ysé de *Partage de Midi*. Ysé ne représente pas seulement Rose Vetch, la belle polonaise dont il est tombé amoureux pendant son voyage en bateau de l’Orient. Elle est aussi Camille, l’autre femme radieuse de la vie de Claudel. Une fois, Claudel a écrit la description suivante de sa soeur, “Je la vois cette superbe jeune fille dans l’éclat triomphant de la beauté et du génie [. . .]” (Gillet-Maudot 12). Au début de la pièce, lorsqu’il parle des beaux cheveux blonds d’Ysé, il s’agit non seulement de la belle chevelure blonde de Rose, mais probablement de celle de Camille aussi, “Il aimait décrire [. . .] les longs cheveux roux et les yeux bleu-violet de sa soeur” (Killiam 25).

Lorsque Ysé trahit Mesa, elle montre sa capacité d’être dure et cruelle, rappelant encore la nature dure de Camille. Est-ce que Claudel voulait révéler indirectement sa propre trahison (le fait d’avoir abandonné sa soeur) en rejetant la responsabilité sur ce personnage féminin, son double? Lorsque Mesa entre dans la chambre d’Ysé après la trahison de son amante, il regarde Ysé juste avant qu’on ne voie la forme de l’homme au miroir à travers un voile (120). Les personnages de Mesa, l’incarnation de Claudel, et d’Ysé se reflètent et s’entremêlent.

Camille et Paul ont tous les deux connu la grande douleur d’un amour orageux et manqué. Camille était dévorée par son amour passionné pour Rodin qui partageait ses affections avec une autre femme, Rose Beuret, et qui trompait Camille souvent avec d’autres femmes. Un critique observe,

Camille, dans sa quête d’un amour absolu, accepte de plus en plus mal ce partage [. . .] En détruisant son amour pour ‘Monsieur Rodin,’ Camille se détruit, victime de cette fusion amoureuse partagée pendant près de quinze ans. Camille a beau s’enfermer seule dans son atelier et, de ses doigts autoritaires et nerveux, pétrir la glaise, façonner le plâtre, tailler la pierre jusqu’à l’épuisement, elle ne parvient pas à oublier l’homme qui l’a fait souffrir. Ses mains cherchent désespérément dans la matière à retrouver le toucher de celles de ‘Monsieur Rodin.’ (Dupont 81)

Paul, lui aussi, a passé plusieurs ans obsédé et tourmenté par une liaison destinée à échouer, celle avec Rose Vetch, une jeune polonaise mariée. Lorsque les deux s’étaient séparés, comme Camille, Paul avait toujours soif de son toucher et s’adresse à Rose dans ses *Grandes Odes*, “Ne sens-tu point ma main sur ta main ?” (31-32). On se demande si cette image des mains et du toucher étaient si centrale pour Camille et Paul parce qu’ils étaient artistes.

Camille est aussi Doña Prouhèze du *Soulier de Satin*. Doña Prouhèze, enlève son soulier et prend la décision de boiter pour se protéger du mal. Elle supplie La Vierge Marie, “Mais quand j’essayerai de m’élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux !” (53). Camille, la jeune femme sculpteur, était aussi forcée à marcher en boitant, “Camille [. . .] was handicapped by a slight limp [. . .] the very name Claudel suggests claudication, or lameness” (Paris *Camille*, 176). Paul Claudel voulait mirer la condition boiteuse de sa soeur dans celle de Doña Prouhèze. En outre, il reprend ce thème du boitement dans sa poésie à travers l’image d’une muse qui rend un homme boiteux. Le Poète de la quatrième ode est boiteux après que la Muse le frappe à la jambe. (Houriez 54)

En revanche, Claudel a reconnu que souvent la force qui semble détruire est celle qui sauve. Il exprime ce paradoxe dans les épigraphes de la pièce: le proverbe portugais “Deus escreve direito por linhas tortas” ou “Dieu écrit droit avec des lignes courbes” et des mots de Saint Augustin “Etiam peccata,” qui veut dire “même le péché sert.” L’image de l’ombre (peut-être le symbole du péché, le contre-pied de la lumière) est capitale dans cette pièce. Claudel savait qu’il avait besoin de Camille, son ombre, comme Rodrique a besoin de Doña Prouhèze. En outre, il savait qu’il avait besoin de la partie en lui-même qu’elle représentait. Un cri-

tique observe, "Un frère qui fait de l'ombre à sa soeur, c'est un beau sujet pour une allégorie sculptée [. . .] Est-elle double, mal identifiée à son contour, comme dans *le Soulier de Satin*? Est-elle plutôt l'ombre triple, comme au sommet de 'la Porte de l'Enfer,' d'une même figure, différemment orientée?" (Cornec 49). Il est intéressant de noter que Claudel ait même choisi le nom de Camille pour un des personnages principaux et que c'est Don Camille, matérialiste violent qui est racheté par l'amour de Doña Prouhèze, "la seule victoire véritable, totale, dans cette oeuvre, est celle de Camille!" (Petit 211).

### Camille comme rejetée et triomphante

Dans son essai "L'Autre Claudel," Maurice Blanchot observe que Paul Claudel:

ne veut pas être vaincu. Il a une grande horreur, non pas impitoyable, mais presque craintive, presque malade des vaincus. Ceux qui s'échouent et se perdent éveillent en lui comme un souvenir de honte et un sentiment de malaise qui le font frémir. [. . .] Villiers, Verlaine et, plus près de lui, sa soeur et, plus près, en lui-même, cet échec toujours possible pour l'homme sur qui est tombé le malheur d'être un artiste; comme si échouer était en quelque sorte le vrai péché, le mal essentiel. (25-26)

Être artiste voulait dire être vénérable. Claudel était donc très attiré aux femmes puissantes et a choisi de créer des personnages féminins qui incarnaient cette force.

L'esprit de Camille se ressemble aussi à ceux de Mara et de Violaine dans *L'Annonce Faite à Marie*. La nature violente et parfois cruelle de Mara se rapproche de celle de Camille. Mara, comme Camille, est passionnée et tenace. Elle aime Jacques et elle le poursuit avec tout son être. On trouve cette même intensité dans l'amour de Camille pour Auguste Rodin. Cependant, les deux femmes ont été rejetées et ont beaucoup souffert. Mara est une figure tragique; elle essaie de se débrouiller seule et passe sa vie à lutter. C'est une femme jalouse et dure. Elle se décrit à Violaine comme quelqu'un qui a "la tête dure," ce qui rappelle tout de suite la sévérité têtue de Camille. Un critique note, "Mara n'évoque-t-elle pas

Camille dans son cri: ' Non, non, non, je ne suis pas folle!' (Gatty 74).

Mara a une certaine joie de vivre qu'on trouvait chez Camille. Cette joie de vivre est liée à une hantise de la mort chez Claudel, la même hantise qu'on retrouve dans *La joie de vivre*, le roman d'Emile Zola. Selon André Espiau de la Maëstre, les principes du roman ont beaucoup influencé Claudel dans sa création du personnage de Mara (255). Dans ce roman, Claudel,

n'y retrouvait pas seulement une atmosphère morbide bien faite pour alimenter sa hantise de la mort et son angoisse de l'anéantissement; il pouvait aussi y voir le décalque criant de vérité de son propre milieu familial, avec les violences, les jalousies, les drames, le besoin passionné d'aventure, les espoirs artistiques, bref le climat explosif [. . .] (Espiau de la Maëstre 255)

Les deux femmes, Mara et Camille, se sont lancées vers la vie, les bras et les coeurs ouverts. Mara se cramponne à la vie. Elle refuse de renoncer à ses désirs comme fait sa soeur Violaine. Elle est l'usurpatrice par excellence. Elle veut tenir entre les mains tous les biens de cette vie; Mara veut posséder la terre et la maison de sa famille; elle veut posséder Jacques, le fiancé de sa soeur; elle veut aussi Aubaine, l'enfant de Jacques. Cependant, en dépit de son âme rebelle, Mara n'est pas sans foi. Dans sa tenacité, elle est comme Jacob qui a lutté avec Dieu pour pouvoir recevoir la bénédiction.

Selon André Espiau De la Maëstre, "l'amour passionné et criminel de Mara sera lui aussi, racheté" (241). La foi de Mara, même si elle est peu traditionnelle, est aussi forte que celle de sa soeur Violaine, car Mara est la seule qui croit à la possibilité d'un miracle à travers sa soeur Violaine. Claudel décrit la foi de Mara ainsi, "Elle a une foi enragée. Elle croit que Dieu peut lui faire du bien; cette conviction farouche tient à ses forces égoïstes naturelles. Elle ' oblige ' Dieu à ressusciter sa fille [. . .]" (Espiau de la Maëstre 242). Claudel a même appelé le quatrième acte de la pièce, "l'acte de Mara" (Porter 84).

Selon André Blanc, Mara "est porteuse du bien que le mal contient ou sert à révéler: c'est elle qui est chargée de presser Violaine, d'en exprimer la sainteté" (Tucci 95). Mara représente une lutte nécessaire pour l'épanouissement de la grâce, "tout son instinct de femme jalouse, de mère

humiliée et blessée proteste contre l'injustice et l'absurdité du malheur, et c'est au nom de cette volonté farouche de bonheur, au nom de la ' Joie de vivre ' qui s'identifie à son destin, qu'elle justifie tous ses actes, ses mensonges et son crime" (Espiau de la Maëstre 261). Claudel espérait peut-être que Camille, comme Mara pouvait trouver une telle belle conclusion à sa vie orageuse.

Cependant, Violaine est aussi l'incarnation de Camille. Violaine, comme Camille, a été abandonnée de son père, de sa mère, et de son amant. Un critique fait la distinction, "It seems that whenever there is a question of 'character,' Camille embodies Mara, while when the playwright speaks of destiny, Camille assumes Violaine's destiny" (Nagy 12). Camille était donc à la fois celle qui détruit et celle qui sauve. Un critique observe que cette dualité était peut-être liée à la perspective de Claudel sur la folie de Camille, "Claudel [décrit] souvent sa soeur en termes manichéens, car la folie est vue par lui comme une possession démoniaque selon une tradition historique bien établie" (Killiam 25). Il est clair que Paul ne comprenait pas la maladie de sa soeur et qu'il avait peur de cette folie. Selon Jacqueline de Labriolle, "Il craignait en elle la violence héréditaire des Claudel, qu'il éprouvait en lui-même" (74).

Le personnage de Jacques Hury se lie donc à Rodin, l'amant infidèle de Camille, mais il s'associe aussi à Claudel lui-même. Jacques rejette Violaine lorsqu'elle contracte la lèpre mais plus tard, il se rapproche d'elle dans un effort pour rétablir la confiance et l'amour qu'ils partageaient autrefois. De même, Paul s'est éloigné de sa soeur lorsqu'elle a été internée mais dans les années suivantes, il a fait un effort pour se rapprocher de Camille. Pour Claudel, Violaine représentait tout ce qui est bon, pur, et innocent. Comme la Vierge Marie, elle était pour Claudel une image bénéfique, rédemptrice et douce qui contrastait avec l'image dure et cruelle de sa propre mère et parfois celle de sa soeur.

Claudé se voyait dans l'image des deux femmes. Il savait qu'il était à la fois le matérialiste cruel et l'homme de foi sincère. D'après Jean-Noël Segresta, "C'est que, profondément, Mara et Violaine sont deux images de lui-même, entre lesquelles il ne peut pas choisir" (75). Il est intéressant de noter qu'Aubaine, l'enfant de Mara, qui devient aussi l'enfant de Violaine lorsqu'elle la fait renaître, finit par avoir les yeux bleus comme ceux de Camille, celle qui était à la fois Mara et Violaine.

En fin de compte, Claudel a reconnu en lui-même des traits de Camille qu'il détestait (son égoïsme, son opiniâtreté, sa méchanceté, son

amour de la volupté) et d'autres qu'il voulait garder (sa créativité, sa tenacité, sa force). Il voulait se séparer de Camille et tout ce qu'elle représentait [. . .] la passion, la chair, le désir, la folie, un manque de discipline. Cependant, il ne pouvait pas le faire car elle faisait partie de lui-même. Lorsqu'il regardait sa soeur, il se regardait. Camille et Paul Claudel, un jeu de reflets à l'infini.

## NOTA

<sup>1</sup> Petit Soulier, 1.

## OEUVRES CITÉES

- Blanchot, Maurice. "L'Autre Claudel." *Les critiques de notre temps et Claudel*. Paris: Editions Garnier Frères, 1970.
- Boly, Joseph. "Deux protagonistes de la même tragédie: Camille et Paul Claudel." *Claudé Studies* 19 (1992): 67-74.
- Claudé, Paul. *L'Annonce faite à Marie*. Paris: Gallimard, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Cinq Grandes Odes*. Paris: Gallimard, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Connaissance de l'Est*. Paris: Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Partage de Midi*. Paris: Gallimard, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Le Soulier de Satin*. Paris: Gallimard, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Tête d'or*. Paris: Mercure de France, 1959.
- Cornec, Gilles. "Le retour de la refoulée." *Claudé Studies* 19 (1992): 35-51.
- Czynski, Konrad. "Paul Claudel's singular debt to Camille: the discovery of Japon." *Claudé Studies* 19 (1992): 52-59.
- De Labriolle, Jacqueline. "A propos du film *Camille Claudel*." *Claudé Studies* 19 (1992): 75-79.
- DuPont, Pepita. *Paris Match* P.11 (18 avril 1986): 80.
- Espiau De la Maëstre, A. "Paul Claudel: *L'Annonce faite à Marie* et Mara ou 'La joie de vivre.'" *Les Lettres Romanes* 16.3 (août 1962): 241-265.
- Gatty, Janette. "L'ambivalence de l'amour féminin dans *L'Annonce faite à Marie*." *Claudé Studies* 12. 1-2 (1985): 62-75.

- Gillet-Maudot, M. J. *Paul Claudel*. Paris: Gallimard, 1966.
- Houriez, Jacques. *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin de Paul Claudel*. Paris: Lettres Modernes, 1987.
- Killiam, Marie-Thérèse. "La sacralisation de Camille Claudel dans l'oeuvre de Paul Claudel." *Claudel Studies* 19 (1992): 26-34 .
- Nagy, Moses M. "Camille Claudel, victim of jealousy and madness." *Claudel Studies* 19 (1992): 4-14.
- Paris, Reine-Marie. *Camille Claudel*. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Camille Claudel ou les larmes d'Éros." *Claudel Studies* 19 (1992): 15-25.
- \_\_\_\_\_. *Camille: The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*. Trans. Liliane Emery Tuck. New York: Seaver Books, 1988.
- Petit, Jacques. *Claudé et l'usurpateur*. Desclée de Brouwer, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Pour une explication du Soulier de Satin*. Paris: Lettres Modernes, 1965.
- Porter, Laurin R. "Claudel's *L'Annonce faite à Marie*: A study in suffering." *Claudel Studies* 12. 1-2 (1985): 76-84.
- Segresta, Jean-Noël. *L'Annonce faite à Marie: analyse critique*. Paris: Hatier.
- Tucci, Nina. "Violaine, Mara, Aubaine: shadow and conjunction in Claudel's *L'Annonce faite à Marie*." *Claudel Studies* 16. 1-2 (1989): 94-104.

## The Rapport between Matrilineal Ties and Writing's Redemptive Power In Gabrielle Roy's Autobiography

Michaela Voss Cottle  
Brigham Young University

J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture [ . . . ]

Georges Perec

My considerations focus on the two texts that make up Gabrielle Roy's autobiography, namely *La détresse et l'enchantement* and *Le temps qui m'a manqué*. These texts, dealing with her life to 1939, were published in 1984 as *La détresse et l'enchantement*. In addition to this completed and revised manuscript, Roy left an unfinished manuscript that constitutes the beginnings of part three and concerns the years 1939-43. This manuscript was published in 1997 as *Le temps qui m'a manqué*. My study examines the relation between two preoccupations that lie at the heart of the autobiography: the redemptive power of writing and the mother/daughter relationship. We will see why these issues were so closely intertwined and why they were both a blessing and a curse in Roy's life.

Matrilineal ties are central to most of Roy's writing from her first novel, *Bonheur d'occasion*, dedicated to her mother Mélina, to *Le temps qui m'a manqué*, her last manuscript that centers around the mother's death in 1943. Critical studies concerned with the role of matrilineal ties in Roy's works generally focus on Roy's fictional works (see Harvey, Lewis, Smart and Whitfield), or treat fiction and autobiography as the same text. Saint-Martin, for example, referring to Roy's fictional texts and to *La détresse et l'enchantement*, states that "le récit [ . . . ] est toujours le même" (1995, 119). In an effort to interpret Roy as a feminist voice, these studies tend to offer a positive view of the mother/daughter relationship, and gloss over the troubling effects of matrilineal ties in