

# CHIMÈRES

A Journal of French and Francophone Literatures and Cultures



The University of Kansas      Volume XXXII (New Series)  
Fall 2015

## CHIMÈRES VOLUME XXXII - FALL 2015

---

Editor-in-chief: **Kristi Roney**

Associate Editors: **Tamara Carrell and Christina Lord**

Book Review Editor: **Mary Chao**

Secretary: **Doug Bartel**

Treasurer: **Madeline Farron**

Media Specialist: **Clarisse Barbier**

Editorial Staff: **Megan McGinnis and Lucie Dubail**

Faculty Sponsor: **Paul Scott**

Website: <http://chimeres.dept.ku.edu/>

*Chimères*

The University of Kansas

Department of French & Italian

2103 Wescoe Hall

Lawrence, KS 66045

Tel. (785) 864-4056

email: [chimeres@ku.edu](mailto:chimeres@ku.edu)

---

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

# Contents

<b>Editor's Introduction</b> .....	V
<b>Clément Marot's initial visit to Lyon and Jeanne Gaillarde's <i>Plume dorée</i>: Announcing the French Renaissance in Verse (ca. 1524)</b> <i>Robert J. HUDSON</i> .....	1
<b>Littérature et science-fiction: Une évolution rétrogressive</b> <i>Glise de la Rivière ORLANE</i> .....	19
<b>Transparence utopique et scientifique : La Nuit des Temps de René Barjavel</b> <i>Tessa SERMET</i> .....	35
<b>The Body Out-of-Bounds: Trauma, Corporeality and Representation in Marina de Van's <i>Ne te retourne pas/Don't Look Back</i> (2009)</b> <i>Romain CHAREYRON</i> .....	51
<b>"Une recherche esthétique autant que morale": Jean Genet's literary invasions</b> <i>Tolga AKGUN</i> .....	61



## Editors' Introduction

Academic publication is a competitive and rapidly evolving industry in which the *Chimères* staff ventures to remain relevant, though our publications have become admittedly sporadic of late. Doctoral student and co-editor of the current issue, Tamara Carrell, will eloquently compare the journal to the mythological chimera and phoenix in her editorial note on the future of *Chimères*. The journal has indeed undergone a transformation and phoenician renaissance – in its past, present, and future – though our work has never ceased. Behind the scenes since our last publication, we have developed an annual graduate student conference designed to work in concert with the journal and for whose creation we express our gratitude to fellow doctoral candidate Beth Wood. Future issues will correlate with the conference themes and highlight works presented, while supplemented by quality works received through submission. Before revealing this latest issue, five years in the making, however, my co-editors and I would like to review the journal's past, present, and future.

Professor Kenneth S. White emphasizes the faculty's dedication to the graduate student experience which ebbs below the surface of each and every edition in his opening letter for the tenth anniversary edition; "Nous avons lancé Chimères pour l'étudiant. Uniquement pour lui." A tradition which began in 1967, *Chimères* is fully developed, edited, and published by and for graduate students with the continued and unwavering support of our tireless faculty. White emphasizes their commitment to provide us with the experience of seeing our names in print for the very first time – "[i]nstant inoubliable où le sens de la création s'ouvre devant vous." Publication is, after all, the driving force, the ultimate goal, and the reward for the dark and lonely hours of meticulous reading and research. They provide this opportunity for any and all graduate students who wish to submit their work for review. The journal remains, nevertheless, a creation of the students who express their gratitude for the strength of their faculty's support, especially to the journal's faculty advisor, Paul Scott. We are grateful to Pam LeRow of CLAS Digital Media Services for her invaluable assistance with formatting the issue. Their prodding, their time, and their sage advice remain essential to *Chimères*'s enduring success.

The archives alone convey the concerted effort exerted over the years to maintain, improve, and evolve this publication so that it might remain current with its contemporary trends. The yellowing, twenty-seven, type-print pages of the 1967 edition testify to the complexity of our modern era. This inaugural edition even contains some handwritten revisions. Technology has facilitated the revision process from word processors, to computers, to the luxurious, light-weight, laptop computers we cherish today. And so the associated costs have remained low – our subscription price has barely changed. The first publicized price appeared in the 1973 fall edition for \$2.00 per scholastic year or \$1.25 per volume. Throughout the 1970s, the graduate students successfully published semi-annual volumes. Though our editions have more than doubled in length, they appear now merely annually, and the subscription price remains accessible to the slimmest of budgets.

Members of the journal's editorial staff garner the invaluable experience of the "other side" of the publication industry. The tedious task of sorting through the submissions – reading, evaluating, and deciding which articles should make "the cut." We are thankful to the University of Kansas for this comprehensive education and experience as we endeavor to likewise "publish or perish" in our own post-graduate careers.

– Kristi Roney  
Editor-in-chief and PhD candidate

Due to our hiatus, this long-awaited issue of *Chimères* incorporates quality work that we have received over the past couple of years. We would like to thank all scholars who submitted an article during this time and who also waited patiently for a response during a transitional period of reconfiguring the journal as well as our graduate student staff. With this in mind, the other editors and I would like to thank the current *Chimères* staff for their hard work and dedication in getting our journal up and running again: Doug Bartel (secretary), Madeline Farron (treasurer), Mary Claire Chao (book review editor), Clarisse Barbier (media specialist), and Megan Belaire and Lucie Dubail (editorial staff). After all, *Chimères* is not only the name of our journal, but it is also our French graduate student organization here at KU. We hope that our rebranded journal will be a successful reflection of us.

Since we had received a variety of submissions, we decided not to focus on a single theme for this issue. As Kristi has noted, we have only relatively recently created a graduate-student-run conference that is

coordinated with our journal; our conference in spring 2015 was themed “Science/Fictions” which you will see some of our authors explore, such as in an article by Tessa Sermet, a PhD student at the University of Wisconsin-Madison, who was one of our presenters. We are also proud to include an article by Professor Robert Hudson, a Renaissance specialist at Brigham Young University; he was our keynote speaker for the 2014 *Chimères* conference entitled “Renaissances and Reconfigurations.”

Just as the mythological chimera is composed of seemingly strange odds and ends, so is this issue. We hope you will enjoy the diversity of excellent scholarship ranging from Renaissance poetry to contemporary cinema and more. However, we do anticipate coordinating future issues of *Chimères* with our conference themes. Our upcoming 2016 conference is entitled “Margins & Marginalities” so we encourage scholars to submit their work on this theme for next year’s issue and conference.

In the meantime, *bonne lecture!*

– Christina Lord  
Co-editor and PhD candidate



The mythological chimera is composed of many disparate parts and is generally depicted as having a serpent’s tail, a goat’s body, and a lion’s head. This image is a perfect mascot for the journal, as it is composed of an historic tradition of the University of Kansas’ journal, the newly improved present edition, and the additions to our future issues of *Chimères*. Often, the chimera is depicted with the wings of a phoenix. Out of the ashes of the old journal, we are excited to give *Chimères* a new beginning.

We are very happy to announce the exciting future of *Chimères*. In addition to continuing to publish high quality articles centered around traditional and cutting edge literary themes, the journal will be introducing a book review addition.

“The book review section is new to *Chimères* and we are very excited about it. Look for our first book reviews starting Fall 2016!”

– Mary Claire Chao  
Book Review Editor for *Chimères*

We are also completely overhauling the *Chimères* website with updated information on the submission process for publication. Subscriptions will also include access to current and archived journals. Clarisse Barbier, *Chimères* webmaster explained to us what she has been working on and what we can expect to see soon on the website:

“A blog has been created for a more dynamic, engaging platform to advertise the journal as well as the French graduate student organization. The blog gives information on past and upcoming *Chimères* conferences, events, and testimonies about the French graduate programs at KU. In the coming months, the blog will display the table of contents from previous issues, in an ongoing effort to increase *Chimères*’ visibility, for scholars and Humanities lovers!”

We hope you will enjoy the new *Chimères* journal!

– Tamara J. Carrell  
Co-editor and PhD student



# New Series

# Clément Marot's initial visit to Lyon and Jeanne Gaillarde's *Plume dorée*: Announcing the French Renaissance in Verse (ca. 1524)

---

Robert J. HUDSON  
Brigham Young University

## Introduction

Traditional literary history reserves the honor of declaring the advent of the French Renaissance in verse to Pierre de Ronsard's Parisian "Brigade" of Pléiade poets, specifically to Joachim du Bellay's 1549 prose manifesto *La Deffence, et illustration de la langue françoise*.<sup>1</sup> This current essay seeks to read against this accepted historical notion, in locating the inauguration of French Renaissance poetics a quarter-century earlier and seeing it emerge from Clément Marot, the very figure that the Pléiade sought to disparage throughout *La Deffence*.<sup>2</sup> A poet of an especially modest upbringing, raised in his maternal Languedoc and trained in versification by his father, royal poet Jean Marot, whom he followed into domestic service in the Valois court, Marot could claim neither an aristocratic pedigree nor did he aspire to the elevated registers and supercilious airs espoused by the Pléiade. Furthermore, due to his general Gallic irreverence and perceived evangelical leanings, his visits to Paris often lead to conflict with the Sorbonne or the *guet* (Paris' royal police) and ended in imprisonment or at least judicial pursuit.<sup>3</sup> Rustic, even common, in tone and demeanor, Marot was nevertheless one of the earliest to translate Petrarch into French, the first to compose an original sonnet in the vernacular and, while cultivating the image of *Maro Gallicus Ille*

(the Great French Virgil), likewise first translated a Virgilian eclogue and tried his poetic hand at the bucolic form, among other poetic innovations in French.<sup>4</sup> In short, Marot had put into practice the vast majority of the supposedly revolutionary platforms of the opportunistic Pléiade some decades before Du Bellay's famous declaration.

All the same, the outwardly stated goal of glorifying France and the French language (the *Illustration de la langue françoise*) through verse invention was shared by both Marot and the Pléiade; still, the sociology and internal politics of what constituted what we now term the Renaissance could scarcely be more different. In *La création poétique au XVIe siècle*, Henri Weber dedicates a chapter to "La condition sociale des poètes" and insists upon the requisite noble origins, or "tout au moins des prétentions à la noblesse" (73), of the Pléiade poets.<sup>5</sup> Not only did the majority boast great wealth, the particle *de* to mark nobility and aristocratic ties to the crown, the Pléiade poets gravitated around the royal and Sorbonnic city of Paris and subscribed to the Neoplatonic theories of Marsilio Ficino and Pico della Mirandola that only further supported their ideas of poetic creation being reserved for a certain intellectual and social elite.<sup>6</sup> On the contrary, Marot favored work and craftsmanship to divine inspiration, having been formed, to borrow a wonderful phrase from Thierry Montavani, "dans l'atelier du rythmeur."<sup>7</sup> Although certainly not noble, his attachment to the crown and the very person of the king was certainly much more direct than anyone in the Pléiade, given his duties as *valet de chambre du roi* and that his travels generally followed those of the royal entourage – often keeping him at a safe distance from Paris. Furthermore, his approach to poetic creation was far more inclusive and required no prescriptive declaration or manifesto. For Marot, poetry was practical and performative, a rhetorical devise not a mystical rite.

What is "the Renaissance" but a condensed collection of reformative cultural practices adopted from Italy for which *studia humanitatis* and *civitas* – that is, a focus on the liberal arts and civic duty amid increased urbanization – are at the center? By its very nature, the Renaissance is *inclusive* and aimed at elevating and ennobling the bourgeois in an era of metropolitan *embourgeoisement*. This was achieved through practical education and, as Charles Nauert makes clear in his *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, "Poetry was indeed more practical than physics" (16). One of the major problems with the implementation of the Renaissance into France is that it crossed the Alps in the hands of an aristocratic social elite who had been inoculated in this new way of thinking during their diplomatic travels as part of the Valois campaigns in Italy.

The result is an elitist cachet in Italianate Renaissance culture that is ever palpable in the theories of the Pléiade. Marot's Gallic contemporary François Rabelais is one of the few to realize this, which is why the education described in his *Gargantua* (1534) includes the "practical" elements of the liberal arts, physical education, poetry and, on rainy days, visits to local workshops and artisans to create social and civic cohesion (64–73). What's more, Rabelais' ideal institution of higher learning, the Thelemite Abbey with which the volume ends, includes both men and women "liberes, bien nez, bien instruitz" (149).<sup>8</sup> Renaissance, indeed, goes hand-in-hand with Reformation – not only religious reform (with which Rabelais and Marot were certainly involved) but also social reform, i.e. inclusionary politics (women, bourgeois, the foreign other, etc.).

Of course, Rabelais published both *Pantagruel* (ca. 1532) and *Gargantua* (ca. 1534–35) in the city of Lyon, an urban center in the Renaissance celebrated for its four annual trade fairs that welcomed all of Europe, its cosmopolitanism, its vibrant intellectual scene, its print trade and, perhaps most importantly for this study, its open-mindedness (being at a safe distance from the Sorbonne) that permitted – even encouraged – bourgeois and female participation in social exchange.<sup>9</sup> Oft considered the second eye of France and antechamber of Italy, Lyon's welcoming climate helped establish it as an ideal royal retreat,<sup>10</sup> as well as a final stop in the kingdom for those leaving for Italy or a place of homecoming for those returning to France from abroad. Although no historical documentation has been found to ascertain this, it was most likely as part of the royal entourage that Clément Marot would find himself in Lyon around the year 1524. What does exist from this initial visit to the city is a pair of poems, two *rondeaux* exchanged between Marot and certain "Jeanne Gaillarde de Lyon, femme de grand savoir" (Defaux, I: 143–44; Rigolot, I: 140–41) that can stand in as Marot's Renaissance manifesto.<sup>11</sup> In this *rondeau* – a poem adapted from a medieval Gallic form and crafted by a bourgeois poet with the aim of enabling and ennobling a learned woman – I contend, we find the distillation of the Renaissance spirit, the Rabelaisian quintessence, in verse. Likewise, in Jeanne's dignified response, there is a manifestation of *civitas* in education and social formation that aligns perfectly with the Renaissance ideal. In the pages below, I will analyze the two exchanged *rondeaux*, concluding with a later epigram also addressed to Jeanne Gaillarde, in aims to defend my thesis of Clément Marot announcing the Renaissance in verse ca. 1524 and decades before the Pléiade.

### I. *En donnant lieu à la main féminine: Marot and the Choice of the Rondeau (XIX)*

For many, including Du Bellay who famously urged Ronsard to adopt the Petrarchan form, the sonnet is the verse form of the Renaissance. “Sonne moy ces beaux Sonnets” (II: 4, 136) was the counsel the former offered in his *Deffence* to aspiring poets in the French vernacular, suggesting that they imitate Petrarch after having advised them to leave behind “toutes ces vieilles Poësies Françoises [...]: comme Rondeaux, Ballades [...] et autres telles espisseries, qui corrompent le goust de nostre Langue: et ne servent si non à porter temoignage de notre ignorance” (II: 4, 131–32). As noted above, Du Bellay’s manifesto was a reaction to Thomas Sébillet’s *Art poétique français* (1548), who had championed Marot. Concerning the Marotic *rondeau*, Sébillet offers some very interesting insights:

Car pource que la matière du Rondeau n’est autre que du sonnet ou épigramme, les Poètes de ce temps les plus friands ont quitté les Rondeaux à l’antiquité, pour s’arrêter aux Épigrammes et Sonnets, Poèmes de premier prix entre les petits. Et de fait tu lis peu de Rondeaux de Saint-Gelais, Scève, Salel, Héroët: et ceux de Marot sont plus exercices de jeunesse fondés sur l’imitation de son père, qu’œuvres de telle étoffe que sont ceux de son plus grand âge: par la maturité duquel tu trouveras peu de rondeaux crus dedans son jardin. (I: 3, 109)

To begin, Sébillet equates the brief, fixed form (*entre les petits*) of the *rondeau* with the sonnet and the epigram, suggesting that all three verse forms are viable for treating similar matters. However, by 1548, four years after Marot’s death and some twenty years since the poet had seriously pursued the *rondeau*, the form was outdated and had fallen out of vogue. (Many of the “older French” poets in whom Du Bellay would find redeeming qualities are listed here by Sébillet as well.) Even Marot’s early *rondeaux*, Sébillet points out, mark a moment of transition between the *grand rhétoriqueur* traditions of his father and model Jean Marot. Still, since Marot’s announcement came as early as 1524, when his father was still alive and he was still supported by Marguerite d’Angoulême, what better way to announce the Renaissance in verse than taking up a tested verse form and exploiting it to new ends and to introduce new sensibilities and mentalities?

Beyond paying homage to his father and France’s medieval past, as I have argued very recently elsewhere,<sup>12</sup> implicit in Marot’s choice of the *rondeau* is an affinity and familiarity with women. Both he and his father employed the form to the veneration and exaltation of womanhood

during the period of their patronage by women of the royal court: Anne de Bretagne (1506–14) for Jean and Marguerite d'Angoulême (1519–27) for Clément. Also, unlike the Petrarchan sonnet, the superlative lyrical form in which the present desiring lyrical subject evokes a necessarily non-present desired object,<sup>13</sup> the *rondeau* with its witty, varied takes on a refrain allows – even calls – for an exchange and interaction between men and women. This is certainly the case with the two *rondeaux* to be examined at present, whose complicity and conversation extend over two compositions.

From the outset of his sonnet dedicated to Jeanne Gaillarde, this woman of great learning, the nature of her Renaissance education is made clear:

D'avoir le pris en science et doctrine  
 Bien merita de Pisan la Cristine  
 Durant ses jours: mais ta plume dorée  
 D'elle seroit à present adorée,  
 S'elle vivoit par volonté divine.

Car tout ainsi que le feu l'or affine,  
 Le temps a faict nostre langue plus fine,  
 De qui tu as l'eloquence assuree  
 D'avoir le pris.

Doncques, ma main, rends toy humble et benigne,  
 En donnant lieu à la main femenine:  
 N'escriptz plus rien en ryme mesurée  
 Fors que tu es une main bienheuree,  
 D'avoir touché celle qui est tant digne  
 D'avoir le pris. (XIX)

Not only has education endowed her with the gifts of science and doctrine, it has rendered her, an apparent bourgeoisie (without the noble particle “de”), to level intellectual grounds with a celebrated medieval female model Christine de Pizan – whose own nobility is emphasized as Marot mentions her particle first: “de Pisan la Cristine” (v. 2). Equal learning is not all Jeanne merits, according to Marot, who sees the golden pen of his poetic addressee even worthy to be celebrated by Christine – as a sort of fulfillment of her proto-feminist *Cité des dames* – were she still on earth. One struggles to imagine higher praise that could be lavished on a middle-class woman than this: comparison with the greatest French woman of letters. Indeed, this gift of learning, Christine's legacy of which Jeanne

is in possession, constitutes the *rondeau's* refrain (*D'avoir le pris*) that carries over and takes on new valences in the other two stanzas.

If Renaissance learning was the focus of the first stanza, mastery and the embellishment of the French language (the primary concern of Du Bellay's *Deffence*) is at the heart of the second. Drawing parallels in a simile between the refiner's fire in goldsmithery (recalling, once more, Jeanne's *plume dorée* from the previous stanza) and the passage of time, during which we deduce Jeanne chastened her own grammar and rhetoric, Marot deems her eloquence and mastery as being as brilliant as the metallurgist's gold. Syllogistically, this leads to the "therefore moment," introduced by Marot with the "Doncques" that begins the final stanza, in which he surprisingly addresses his own poetic hand. The human hand, which would wield the golden pen of Jeanne/Christine as well as the goldsmith's hammer (recalling Marot's focus on praxis and craftsmanship), is evoked directly, as Marot invites his own to "rends toy humble et benigne, / En donnant lieu à la main femenine" (vv. 10–11). In its overwhelming joy (*une main bienheuree*) of being touched by hers, his hand – both physical and poetic – is resolute to abandon lyrical pursuits to make way for hers and her gift. The brute matter laboriously culled from the French earth (gangues of raw ore, language, his verse) through the gift of learning has been transformed and belongs in the worthy hand of the worthy woman who possesses the golden.

For Michèle Clément, this poem demonstrates "le rôle initiateur de Marot, en particulier à Lyon" (23) in announcing the emergence of female writers and giving room – both figuratively and literally, in his book (23) – for them to flourish. Not only does he call for reform in the literary realm, this *rondeau* also subtly appeals for change in language, social class, the literary canon and education – petitions to which Jeanne Gaillarde responds admirably in her own riposte to Marot, for which he gives actual printed place in his *Adolescence* under the title of "Réponse au précédent *rondeau* par ladite Jeanne Gaillarde" (XX).

## II. Her Golden Pen: Renaissance *Civitas* and Female Education in *Rondeau XX*

Natalie Zemon Davis, in her essay "Women on Top" from *Society and Culture*, employs Rabelaisian/Bakhtinian terms to explain a woman's position at the beginning of the Renaissance: "The lower ruled the higher within the woman" (125). That is, a woman's womb and the believed hysteria produced by excessive cold and wet humors was thought to render her disorderly, fickle and unruly; her actions were dictated by the lower,

carnal stratum and not the rational, intellectual upper. Davis, like Marot before her, is quick to cite Christine de Pizan as one of the first to turn this dichotomy on its head – beginning at the top. “Play with the exceptional woman-on-top,” she argues, “[...] was also a resource for feminist reflection on women’s capacities” (144). Jeanne Gaillarde was certainly one of these exceptional women, a representative of the *main féminine* through whom female poets may step into the space Marot offers them. However, as demonstrated by Jeanne’s response, she understood the Bakhtinian need to ultimately reestablish societal hierarchies, all the while implicitly accepting the gilded pen of Christine bequeathed to her in rhyme.

Furthermore, in another article, “Women and the Crafts in Sixteenth-Century Lyon,” Davis points out that this bustling market city offered its women more opportunities than most cities in this era; however, there remained a great number of constraints (49). Women, still beholden to men and their households, were not to seek or find any glory in their artisanal or artistic creation (72). An awareness of this convention resonates in Jeanne’s *rondeau* reply:

De m’acquiter je me trouve surprise  
D’ung foible esprit, car à toy n’ay savoir  
Correspondant: tu le peulx bien savoir,  
Veu qu’en cest art plus qu’aultre l’on te prise.

Si fusse autant eloquente, et aprise,  
Comme tu dys, je feroys mon devoir  
De m’acquiter.

Si veulx prier la grace en toy comprise,  
Et les vertus, qui tant te font valoir,  
De prendre en gré l’affectueux vouloir,  
Dont ignorance a rompu l’entreprise  
De m’acquiter. (XX)

From a purely formal standpoint, one notices that her *rondeau* features one fewer verse per stanza when compared to Marot’s offering (Martin 91), simultaneously taking less of the printed space and thus presaging her refrain: “De m’acquiter” (to acquit/excuse herself from Marot’s lofty praise and also to fulfill her end of a treaty). Throughout her response, she remains dismissive of praise and defers to Marot’s stature as the poet of nobility. She admits finding herself taken aback (*surprise*, v.1), which very interestingly enjambs to alter the meaning of the word (*surprise... / D’un foible esprit*); not only is she surprised, she is “overtaken” by, a weak



(female) spirit. Very interestingly, Christine de Pizan (who also composed *rondeaux*<sup>14</sup>) begins her *Cité des Dames* with a first-person female character finding herself bogged down in her attempts to dabble in a traditionally male intellectual domain:

One day, I was sitting in my study surrounded by many books of different kinds, for it has long been my habit to engage in the pursuit of knowledge. My mind had grown weary as I had spent the day struggling with the weighty tomes of various authors whom I had been studying for some time. I looked up from my book and decided that, for once, I would put aside these difficult texts and find instead something amusing and easy to read from the works of poets. (5)<sup>15</sup>

Christine, in her initial quest for knowledge and fickle diversion, discovers that all male authors “seem to speak with one voice and are unanimous in their view that female nature is wholly given up to vice” (6). However, Christine, aided by the Three Ladies, is able to create a text that initially seems to accept and then undercuts these very charges. Jeanne Gaillarde, in thus beginning her response, subversively accepts the comparison to Christine and continues her poetic reply. Not only does she, whom Marot labeled “femme de grand savoir,” confess to lacking knowledge equal to his but she also admits to his being the greatest poet of his generation (*en cest art plus qu’aultre l’on te prise*, v. 4). All the while dismissive on the surface, in subtly accepting her comparison to Christine de Pizan and recognizing Marot’s greatness, she also accepts the praise and the charge to create.

Her central stanza is composed of a single conditional compound (if... then) statement that further demonstrates her acceptance of Marot’s offer, if only to fulfill her duty. Using the pluperfect subjunctive *Si (je) fusse...* (v. 5), she admits that were she as eloquent and learned as Marot suggests she was, then she would use these talents to properly acquit herself – which she is already effectively accomplishing in composing the poem. The conclusive stanza also begins with *Si...*; however, this time, it is neither conditional nor hypothetical but rather affirmative in nature. Indeed, she wishes to positively respond to his virtuous graciousness (*Si veulx prier la grace en toy comprise / Et les vertus, qui tant te font valoir*, vv. 8–9) and testifies to her heartfelt desire (*l’affectueux vouloir*) to do his bidding. And, in an ingenious third take on the phrase, at the conclusion of her beautifully composed *rondeau*, she moves from lack of knowledge (*savoir*) to pure ignorance, which has detracted her – as an unstable woman – from completing her undertaking (*ignorance a rompu l’entreprinse*, v. 11) to acquit herself.

Jeanne Gaillarde was not the only aspiring female poet in Lyon during Marot's initial visit to the city nor was Marot alone in singing her praises.<sup>16</sup> All the same, the grand Marot's singling her out in his work raises her as a standard to other female poets – who, judging from Martin's recent essay, responded to the charge, even if their works are regrettably lost (98). Lyon would, however, only have to wait a single generation later to see the fulfillment of Marot's announcement of the French Renaissance in verse in the flourishing of female poets within and around the so-called *école lyonnaise*.

### III. Clément Marot and *Le Climat Lyonnais*: Beyond 1524

If he was already known and celebrated in Lyon from his initial visit to the city, by the time Marot's *Adolescence clémentine* was published in 1532, he was well established throughout France as the *Prince des poètes françois*. Having replaced his late father as royal poet to François I, he had also remained in close contact, likely via correspondence and overlapping travels within the kingdom, with the intellectual circles of Lyon. The dedicatory epistle of his *Adolescence clémentine*, signed 2 August 1532, is addressed “A un grand nombre de frères qu'il a: tous enfants d'Apollon” (I: 35), many of whom Lucien Febvre identifies as being members of the Lyonnais poetic circle who referred to themselves as the *Sodalitium lugdunense* (32–44).<sup>17</sup> Despite the dedication to a number of *frères*, the group would expand by Marot's return to the city from exile in Italy in 1536,<sup>18</sup> by which time it included at least two female adherents, Claudine and Sybille Scève (sisters of the poet Maurice).<sup>19</sup> Marot would be lavishly received and celebrated as a national (and civic) hero upon his 1536 return to Lyon and during subsequent visits to Lyon-based publisher Etienne Dolet to organize his complete works in 1538. His verse exchanges with the Scève sisters from this period and poems written for the Duchesse of Ferrara while in exile testify to his continued support of the improved status of women and of female poets.<sup>20</sup> While it is unlikely that Marot ever returned to Lyon after 1538, he had already help foster a climate that allowed for female poets to compose and flourish in this humanistic center.

Lyon's poetic glory in the Renaissance is founded in the verse of the three poets who constitute the *école lyonnaise*: Maurice Scève, Pernette du Guillet and Louise Labé. Elsewhere, I have argued for the influence of Marot on Scève;<sup>21</sup> however, what interests this essay are the vaguely Marotic prefaces included in the two female poets' works, which demonstrate both the persistence of Marot's charge to give place to women

writers and proof of a new sensibility in Renaissance Lyon. To open Pernette du Guillet's posthumous 1545 *Rymes*, publisher Antoine du Moulin addresses himself "Aux Dames Lyonnaises" and uses his preface to make a positive example of the late poetess, inviting them to continue in her path of poetic creation:

(Ô) Dames Lyonnaises, pour vous laisser achever ce, qu'elle avoit si heureusement commencé: c'est à sçavoir de vous exercer, comme elle à la vertu, et tellement, que, si par ce sien petit pas-temps elle vous a monsté le chemin de bien, vous la puissiez si glorieusement ensuyvre, que la memoire de vous puisse testifier à la posterité de la docilité et vivacité de bons espritz, qu'en tous artz ce Climat Lyonnais a tousjours product et tous sexes. (111)

This open intellectual climate was one launched and brought to widespread attention by Marot and one that would prosper in Lyon for at least another decade beyond Pernette, when Labé would publish her *Euvres* in 1555. In her "Epistre dedicatoire," to fellow poetess Clémence de Bourges, the latter commends the unique present time "que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aus sciences et disciplines" (17) and invites her, and her Lyonnais sisters alike, to leave their spindles and excel in public intellectual life, music, study, the sciences and letters (18).

The golden age of Renaissance Lyon – its humanistic printers, intellectual freedoms, women writers, etc. – would come to a screeching halt with the advent of the French Religious Wars and the installment of a rigorous, intransigent Calvinism in Lyon, ca. 1560 (Geisendorf 152–54).<sup>22</sup> Ironically, 1560 was also the year in which the poetic glory of Ronsard, the newly minted *Prince des poètes français*, would be cemented with the publication and proliferation of his *Œuvres*. All the same, neither Calvin nor Ronsard (or Malherbe and Boileau after them) could stop the social progress set into motion by Christine, Rabelais, Marot, Labé and others.

\*\*\*

In reconfiguring the French Renaissance, a necessary first step is to recognize the ideals of *civitas* implicit in the Italian model that was imported into France. Humanism and social reform may well have arrived via aristocratic diplomats who warped these ideas according to their limited feudal worldview. However, the earliest pens of the French Renaissance in literature insist on a more widespread and inclusive idea of reform, one that would call into question education, philosophy, the status of women, the possibility of bourgeois achievement, religious practice,

etc. The intricately sculpted tufa stone used to create the majestic palaces of the Loire Valley is certainly a stunning testament to achievement and ideals of beauty at the highest reaches of the Renaissance. Still, the more lasting effects of the Renaissance, or Early Modern period, is its modernity: its focus on individuals and opportunity, the capacity of all mankind and the need foster a society where all could live, co-exist and strive in a constantly urbanizing world. Lyon was a supreme model of this new order and Marot the ideal literary mouthpiece to announce this change in climate to the Francophone world.

The Renaissance remains concerned with philology, rediscovery, learning, debate and creation. A translator of Ovid, Virgil and Petrarch, Marot did not diverge from that element of the Renaissance. Still, he recognized that humankind and matters of the mind exceed the dusty artifacts we so readily yield as signs of intellect and progress. In his final poem to Jeanne Gaillarde from his initial visit to Lyon, a dizain epigram, Marot emphasizes the divinity of the individual and the conquest of the mind over the ruins of societies past:

C'est un grant cas veoir le Mont Pelyon,  
 C'est un merveille avoir veu la grant Troye:  
 Mais qui ne voyt la ville de Lyon,  
 Aulcun soulas à ses yeulx il n'octroye;  
 Non qu'en Lyon si grant plaisir je croye,  
 Mais bien en une estant dedans sa garde:  
 Car qui la voit en esprit si gaillarde,  
 Plaisir y prend plus qu'à veoir Ilion;  
 Et de ce monde un haultz cas regarde,  
 Pource qu'elle est seule entre un million. (Rigolot I: 163;  
 Defaux II: 204)<sup>23</sup>

As he plays with the shared homophony between Ilyon, the ancient Greek name for Troy, and Lyon, the modern French marvel, Marot nevertheless does not locate the glories of the city in the ruins of Fourvière (the equivalent to Peylon). Rather, they are to be found “en *une* estant dedans sa garde” (v. 6, italics added), whose name he works into the subsequent verse: “Car qui *la* voit en esprit si *galliarde* / Plaisir y prend *plus* qu'à veoir Ilion” (vv. 7–8, italics also mine). A woman, a singular mind (*seule entre un million*) held the merit of the Renaissance.

Short-lived as it may have initially been (ca. 1524–60), it was in Lyon and in the spirit of propagating free humanistic discourse and female verse – and not in the Pléiade's restrictive Paris – that the Renaissance in verse was announced. Marot opened a door and made a space for Jeanne

Gaillarde, Jeanne Flore, Pernette du Guillet, Louise Labé and others that restrictive competing ideologies could not slam shut. Women were offered a space, in letters and society, which they had been previously denied. Present and with a voice in the *salons* of subsequent generations, women – even educated, bourgeois women – would dictate the direction of French letters for centuries as we ushered in the modern era.

### Notes

1. Never officially convening as an organized poetic circle or group, the “Pléiade” (which Ronsard, emphasizing their desired revolutionary identity, originally termed the “Brigade”) was essentially an oft-changing list of seven poets – mostly students from Paris’ Collège de Coqueret or Collège de Boncourt (including a constant core of Ronsard and Du Bellay, as well as their professor the Hellenist Jean Dorat, fellow student of Greek Jean-Antoine de Baïf, the Burgundian aristocrat Pontus de Tyard, and interchanging Jodelle, Belleau, Pelletier du Mans, etc.) – corresponding to the seven stars of the Pleiades constellation, which self-proclaimed leader Ronsard deemed most directly embraced the poetic platform of innovation by imitation set out in Du Bellay’s *Deffence*. (See Vignes, “L’éclat de la Pléiade,” pp. 101–27; or, for a more in-depth explanation, see Henri Chamard’s definitive four-volume *Histoire de la Pléiade* (Paris: Didier, 1939.)

2. In her “An Offensive Defense for a New Intellectual Elite,” Margaret Ferguson reads Du Bellay’s manifesto as a reactionary response to Thomas Sébillet’s *Art poétique français* from one year earlier (1548), which lauds the late Marot as the superlative model of French poetic creation. In her assessment of the *Deffence*, the Pléiade’s “chief target of attack is Clément Marot” (194).

3. Marot was incarcerated, despite his status as courtier, in the prisons of Châtelet, Chartres and the Conciergerie. His highly biographical poetic œuvre is likewise replete with various other references to being pursued by the Sorbonne and narrowly escaping to exile.

4. For a history of Marot and the invention of the French sonnet, consult the following (details in bibliography): Villey, “Marot et le premier sonnet français”; Mayer, “Le premier sonnet français”; Françon, “L’introduction du sonnet en France”; Rigolot, “The Sonnet”; Balsamo, “François Ier, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533–1539),” as well as my own article on the matter, “Clément Marot and the ‘invention’ of the French Sonnet.” The equation of Marot with his homophonic Roman forbear Maro (Publius Vergilius, i.e. Virgil) was

an honor bestowed on him by the Neo-Latin poets of the *Sodalitium lugdunense* (who will appear again in the main body of the text) and a trope to which Marot often returned in his poetry; for a detailed account of the Marot/Maro poetic device (and the poet's self-fashioning alongside other Classical models), see Florian Preisig's section on "Virgile, Martial, Horace, Ovide et le Maro de France" (109–26) from his *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur...* – which also catalogues the various uses of the Marot/Maro trope in a useful appendix (159–63).

5. See also Grahame Castor's *Pléiade Poetics* (7–12) for a discussion of elitism in Renaissance poetic practices.

6. See Weber (109–16) and Castor (24–50) for discussion of theories of Divine Fury and the favorable conditions of inspiration.

7. That is, he was trained as a craftsman or artisan by his poet father. See bibliography for details on the Mantovani thesis.

8. While underlying the notion of being well-born and well-bred may already be a perceptible element of elitism – also present in the albeit more inclusionary "Cy n'entrez pas.../ Cy entrez..." poem (141–44), Rabelais tempers this with the fact that Alcofrybas Nasier addresses the work itself to the popular, tavern-frequenting element, his "Beuveurs tresillustres, et vous Verolez tresprecieux" (5), implying that a bourgeois class may well attain status in the ideal world of *civitas* he builds.

9. Many excellent articles exist detailing Lyon's openness to bourgeois, women and social others – most important are the following: Lucien Romier, "Lyon et le cosmopolitanisme"; Nathalie Zemon Davis' famous collection of essay *Society and Culture in Early Modern France*, the majority treating social reforms, poor relief and the status of women in 16<sup>th</sup>-century Lyon; François Rigolot, "Louise Labé et le 'Climat Lyonnais'"; perhaps ironically, an early chapter from Mireille Huchon's infamous *Louise Labé, une créature de papier* (Droz, 2006) – a book that seeks to question the very existence of the bourgeois female poet – nevertheless admirably lays out the splendors and uniqueness of Renaissance Lyon, "Magnificences de Lyon et fureur poétique au milieu du siècle" (15–69); Michèle Clément and Janine Incardona's collection of essays *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520–1560*; and, finally, Karen Simroth James' introduction to Lyonnais poet Pernette du Guillet's *Complete Poems* very clearly and succinctly lays out the social milieu and intellectual currents in Lyon that enabled the young female poet to create (1–73).

10. See Louis Bourgeois, *Quand la cour de France vivait à Lyon* (23–44).

11. Included as “Rondeaux” 19 and 20 in the *Adolescence clémentine* (1532), in Marot’s *Œuvres* of 1538, he changes the title from “Femme de grant sçavoir” to “Femme de bon sçavoir” (Rigolot, I: 552n.). In order to maintain consistency and clarity in my text, I have opted for modernized spellings in the titles, including for the name “Jehanne,” rendered here as the modern “Jeanne”. Once I begin my textual analysis below, however, I will hold to the original text. Also, having provided the page numbers from the two definitive critical editions of Marot (Defaux, 1990–93 and Rigolot, 2007–09), I will use the texts from the Rigolot edition and hereafter refer to the *rondeaux* simply as XIX (Marot’s offering) and XX (Jeanne Gaillarde’s response).

12. My presentation at the Sixteenth Century Society and Conference in October 2013 was entitled “The Marotic Rondeau: Gallic Verve in the Royal Female Court” (Caribe Hilton, San Juan, PR), a text version expanding upon which has been accepted for publication in a forthcoming edited volume, and discussed the links between the *rondeau* and women of the court.

13. See my aforementioned article “Clément Marot and the ‘invention’ of the French Sonnet” (biblio).

14. In Maurice Roy’s critical edition of the *Œuvres poétiques de Christine de Pisan* (Paris: Firmin Didot, 1886) includes 69 *rondeaux* alongside a selection of ballads, lays and other medieval poetic forms.

15. As far as accurately rendering Christine de Pizan’s 15<sup>th</sup>-century Middle French into intelligible prose for a modern audience, I find Rosalind Brown-Grant’s English translation (London: Penguin, 1999) to remain truest to the original text and most guarded from the excessive poetic license of other translators.

16. In his “Voix de femmes, livres d’hommes,” Daniel Martin cites a handful of other female poets in and around Lyon (Jacqueline de Stuard and Claude de Bectoz, most prominently, but also various others (90)) and, in “Documents nouveaux sur Jeanne Gaillarde et ses amis,” V.-L. Saulnier details and hypothesizes on her poetic exchanges with other male poets of the time.

17. Among these poets is Nicolas Bourbon, to whom Marot would address a liminal poem in a later edition of the text.

18. Following the infamous Placard’s Affair on 17–18 October 1534, Marot thought it wise, given his evangelical leanings, to leave France and seek refuge in Navarre and then Italy. He was allowed to return to the kingdom, via Lyon, should he publicly denounce his heretical actions of the past, which he did in December 1536.

19. Having claimed the laurels of the “Concours des blasons,” launched by Marot from Ferrara in 1535, the aspiring Lyonnais poet Maurice Scève could not help but feel a sense of rivalry with the elder established poet, as manifest in various poetic exchanges, particularly *Epigrammes* III: LIX “A Maurice Sceve, Lyonnois.”

20. Two of his epigrams from the earlier second book, among others to individuals dwelling in Lyon, are addressed “A une Dame de Lyon” (II: XLIV) and “A deux Sœurs Lyonnaises” (II: XVI) and both are very generous in their praise of these women’s artistic and intellectual capacities.

21. For example, my talk at the Sixteenth Century Society and Conference 2010 in Montreal: “Maurice Scève and the Ghost of Marot: The Gallic Influence in Lyrical Lyon” (14 October), as well as in an article currently under review.

22. Calvin would infamously go as far as to affix the label of *plebeia meretrix* [common street whore] to Louise Labé in a 1561 letter to a Lyonnais priest. Francis Higman translates Calvin’s Latin passage on the necessity to eradicate adultery in Lyon into French as follows: “Car (un certain Lyonnais) a accoutoumé de réjouir ses hôtes qu’il veut bien festoyer de ce passe-temps, de leur introduire des femmes en habit d’homme. À quoi a souvent servi une paillardie assez renommée, à savoir la Belle Cordière” (465).

23. In one telling variation from Marot’s 1538 collected *Œuvres*, verse nine was altered to read as follows: “Et de ce siècle un miracle regarde” (Rigolot I: 558n), suggesting that Marot perhaps recognized that the sixteenth century was introducing a new mentality to the world.

### Works Cited

- Balsamo, Jean. “François Ier, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533–1539).” *Les poètes de la Renaissance et Pétrarque*. Ed. Jean Balsamo. Genève: Droz, 2004. 35–51.
- Bourgeois, Louis. *Quand la cour de France vivait à Lyon, 1494–1551*. Paris: Fayard, 1980.
- Calvin, Jean. *Œuvres*. Ed. Francis Higman. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009.
- Castor, Grahame. *Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*. Cambridge: Cambridge UP, 1964.
- Chamard, Henri. *Histoire de la Pléiade*. 4 Vols. Paris: Didier, 1939.
- Clément, Michèle. “Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon: ‘En donnant lieu à la main féminine’ (1530–1555).” *L’émergence lit-*



- téraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520–1560*. Eds. Michèle Clément and Janine Incardona. Saint-Etienne: PUF, 2008. 15–28.
- Davis, Natalie Zemon. "Women in the Crafts in Sixteenth-Century Lyon." *Feminist Studies* 8.1 (1982): 46–80.
- . *Society and Culture in Early Modern France*. Palo Alto: Stanford UP, 1975.
- De Pizan, Christine. *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*. Ed. Maurice Roy. Paris: Firmin Didot, 1886.
- . *The Book of the City of Ladies*. Trans. and Ed. Rosalind Brown-Grant. London: Penguin Classics, 1999.
- Du Bellay, Joachim. *La Deffence, et illustration de la langue françoise & L'Olive*. Eds. Jean-Charles Monferran and Ernesta Caldarini. Genève: Droz, 2007.
- Du Guillet, Pernette. *Complete Poems: A Bilingual Edition*. Ed. Karen Simroth James. Trans. Marta Rijn Finch. Toronto: CRRS (The Other Voice in Early Modern Europe), 2010.
- . *Rymes (1545)*. Ed. Elise Rajchenbach. Genève: Droz, 2006.
- Febvre, Lucien. *Le Problème de l'incroyable au XVI<sup>e</sup> siècle: La religion de Rabelais*. 1937. Paris: Albin Michel, 2003.
- Ferguson, Margaret. "An Offensive Defense for a New Intellectual Elite." *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 194–98.
- Françon, Marcel. "L'introduction du sonnet en France." *Romance Philology* 26 (1972): 62–67.
- Geisendorf, Paul F. "Lyons and Geneva in the Sixteenth Century: The Fairs and Printing." *French Humanism, 1470–1600*. Ed. Werner L. Gundersheim. New York: Harper, 1969. 146–59.
- Huchon, Mireille. *Louise Labé, une créature de papier*. Genève: Droz, 2006.
- Hudson, Robert. "Clément Marot and the 'invention' of the French Sonnet." *Anthropoetics* 14.2 (2009): 1–33.
- Labé, Louise. *Œuvres complètes*. Ed. Enzo Giudici. Genève: Droz, 1981.
- Mantovani, Thierry. "Dans l'atelier du rythmeur: contribution à l'étude des techniques de versification chez Jean et Clément Marot, Guillaume Cretin et André de la Vigne." Diss. Université de Lyon II-Lumière, 1995.
- Marot, Clément. *Œuvres complètes*. 2 Volumes. Ed. François Rigolot. Paris: Flammarion, 2007–09.
- . *Œuvres complètes*. 2 Volumes. Ed. Gérard Defaux. Paris: Bordas (Classiques Garnier), 1990–93.

- Martin, Daniel. "Voix de femmes, livres d'hommes. Autour de trois poétesses: Jeanne Gaillarde, Jacqueline de Stuard, Claude de Bectoz." *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520–1560*. Eds. Michèle Clément and Janine Incardona. Saint-Etienne: PUF, 2008. 89–106.
- Mayer, C. A. "Le premier sonnet français: Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet." *RHLF* 67.3 (1967): 481–93.
- Nauert, Jr., Charles G. *Humanism and Culture in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Preisig, Florian. *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*. Genève: Droz, 2004.
- Rabelais, François. *Œuvres complètes*. Ed. Mireille Huchon. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994.
- Rigolot, François. "Louise Labé and the 'Climat Lyonnais'." *The French Review* 71.3 (1998): 405–13.
- . "The Sonnet." *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 171–74.
- . *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- Romier, Lucien. "Lyon et le cosmopolitisme au début de la Renaissance française." *BHR* 11 (1949): 28–42.
- Saulnier, V.-L. "Document nouveaux sur Jeanne Gaillarde et ses amis: Clément Marot, Jacques Colin, Germain Colin." *Bulletin de la Société Historique de Lyon* 18 (1952): 79–100.
- Sébillot, Thomas. "Art poétique français." 1548. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Ed. Francis Goyet. Paris: Librairie générale française, 1990. 37–183.
- Vignes, Jean. "L'éclat de la Pléiade: un programme ambitieux (1549–1578)." *La poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*. Ed. Michel Jarrety. Paris: PUF, 1997. 101–14.
- Villey, Pierre. "Marot et le premier sonnet français." *RHLF* 27 (1920): 538–47.
- Weber, Henri. *La Création poétique au XVIe siècle en France*. 1955. Paris: Nizet, 1994.



## Littérature et science-fiction: Une évolution rétrogressive

---

*Glise de la Rivière ORLANE*

Université de strasbourg - Linguistique, Langue et Parole

Œuvre phare de science-fiction, *1984* de George Orwell a marqué un tournant dans la littérature dystopique. Ce n'est pas tant par son thème, qui a déjà été traité dans des romans tels que *Nous Autres* d'Eugen Zamiatine ou *La Kallocaïne* de Karin Boye dont il s'est d'ailleurs inspiré, que par l'extraordinaire sentiment d'oppression qui ressort de la lecture. La science est utilisée au profit de l'espionnage et de l'asservissement de l'homme. C'est une manière pour Orwell de mettre en garde le lecteur contre le totalitarisme mais également contre l'utilisation technologique au service de l'Etat. Cette technologie dans les œuvres littéraires évolue en fonction du contexte dans lequel elle a été écrite. La technologie de surveillance qui n'était que science-fiction à l'époque d'Orwell devient réalité pour le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle.

Dans ce genre littéraire, la place de la science est de premier ordre. Il s'agira de s'interroger sur son évolution à travers deux œuvres : *Limbo* de Bernard Wolfe, écrit en 1952 et *La Zone du Dehors* d'Alain Damasio paru en 2007. Celles-ci réutilisent, chacune à leur manière, la technologie, remettant ainsi sans cesse en question la place de l'homme dans la société. Les récits sont un écho à leur époque, une ultime réponse à l'œuvre d'Orwell. Ils ne prétendent ni confirmer, ni infirmer ses dires mais s'inscrivent dans la continuité d'une vision dystopique sans cesse en

mouvement, dans laquelle la science reste moins visible et oppressante que dans *1984*, mais d'autant plus insidieuse. Ainsi, il s'agira de se demander comment la technologie évolue, quelle est sa place et surtout peut-elle être maîtrisée ? De même, comment influence-t-elle l'homme dans son évolution et où peut-il encore trouver sa place dans une société qui semble laisser de moins en moins d'espace à l'humain ? Cette démonstration se fera en trois temps, en s'intéressant tout d'abord à l'évolution de la technologie dans les œuvres. Ensuite, nous verrons comment la science influe sur l'évolution même de l'homme du point de vue non seulement mental mais aussi physiologique. Enfin, nous ouvrirons sur la quête de sens de l'individu et de l'humanité face à un progrès sans cesse en devenir.

### Evolution technologique dans les œuvres

Chez George Orwell, toute technologie est dédiée à la surveillance et à la maîtrise complète de la société. L'omniprésence des télécrans impose à tout un chacun l'image de Big Brother accompagné de l'éternel son radiophonique, empêchant toute forme de solitude. Au fond, peu importe si les citoyens sont ou non surveillés, tant qu'ils sont persuadés de l'être. C'est ce que Michel Foucault appelle l'effet panoptique : « induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir<sup>1</sup>. » De ce fait, l'homme est totalement asservi face à une puissance qui le dépasse, symbolisée par la présence de Big Brother, affiché sur chaque télécran. Ecrit en 1948, cette dystopie se réfère à la fois au nazisme et au stalinisme. Cela montre à quel point la technologie est associée à un pouvoir tyrannique et carcéral : l'œuvre est à la fois révélatrice et prisonnière de son temps. Il est peut-être possible de voir en *1984* une œuvre qui clôt une forme de pouvoir archaïque, celui d'une « botte piétinant un visage humain<sup>2</sup> » et ce indéfiniment. Plus qu'une évolution, la technologie a dans ce roman un effet régressif : elle renforce le pouvoir de l'état mais amoindrit celui de l'homme. Le personnage de Winston est enfermé dans une solitude complète et la moindre tentative pour rencontrer un regard humain autre que celui de Big Brother devient « un événement mémorable, dans la solitude fermée où chacun devait vivre<sup>3</sup>. » La technologie chez Orwell crée une impression de solitude absolue sous un état de surveillance perpétuelle.

Cette oppression qui fait le ciment technologique de *1984* est pourtant abandonnée dans les ouvrages qui suivent. La science change d'orientation pour se faire plus libératrice qu'oppressante. Chez Bernard

Wolfe, la société voue un culte aux « raccours », des personnes se faisant volontairement couper leurs membres pour les remplacer par des membres métalliques. Cette démarche a un double but : elle permet de décupler leurs capacités physiques<sup>4</sup> et aussi de les rendre volontairement inoffensifs. Un homme sans membre est considéré comme désarmé (il y'a d'ailleurs un jeu de mot en anglais puisque arm signifie à la fois « arme » et « bras »). Si l'envie prend l'un des raccours d'user de la violence, il peut lui-même se démembrer : « il est détachable vous comprenez ? Dès que le poing fait mine de se fermer, zip, une petite torsion et il est enlevé<sup>5</sup>. » Il faut noter l'évidente mauvaise foi dans cette dernière remarque... Le narrateur découvre toute la contradiction technologique du monde dont il est parti dix ans auparavant. Cette science vise à élever l'homme vers un nouveau stade de l'évolution : la machine ne contrôle plus l'homme, elle s'incorpore à lui, dirigée par le cortex cérébral. L'être humain éduque la machine afin de ne plus être asservi par elle. Pourtant, quelles que soient les prouesses technologiques, il s'agit toujours d'une automutilation volontaire. Cette avancée technologique ne peut se faire que sur une régression de l'être humain, ramenant ainsi l'homme à l'état de bête, parallèle que l'on retrouve régulièrement dans le récit.

On le vit s'élever comme une fusée, s'accrocher à une branche de raphia et tourner autour. [...] Martine se mit à rire. - Bizarre ! Les gens pessimistes prétendaient autrefois que l'homme finirait par retourner vivre dans les arbres et se balancer de branche en branche. Ils ne croyaient pas si bien dire<sup>6</sup>.

Le récit se déroule après une troisième guerre mondiale, guerre d'où est née l'idée de cette automutilation. Il s'agit de ne plus se laisser estropier mais de s'estropier soi-même Cette technologie prend son essence dans le masochisme de l'homme, l'expression la plus aigüe de son auto-centrisme. Comme l'écrit Martine dans son journal : « Sa pire faille psychique est sa tendance à l'auto-pitié. [...] L'homme est un animal qui collectionne les injustices et tient comptabilité de ses blessures<sup>7</sup>.» En effet, les personnages sont centrés sur eux-mêmes, à la fois physiquement et psychologiquement. Physiquement en ne gardant plus que le tronc : ils sont dans l'incapacité de tendre vers l'autre une main humaine ; psychologiquement en utilisant les blessures comme une fierté. Les membres métalliques deviennent ainsi une suprême affirmation d'un moi orgueilleux. Le terme « auto » qui vient du grec ancien et signifiant « soi-même », revient très fréquemment et tend à confirmer une société dont la technologie n'a d'utilité que pour soi. Contrairement à 1984 où la science broie l'individu, *Limbo* y montre une forme d'épanouissement

pervers pour l'humanité. Wolfe s'oppose à Orwell, il y fait d'ailleurs allusion en mentionnant cette date pour marquer le début de la création de membres métalliques<sup>8</sup>. Il montre que l'asservissement de l'homme ne vient pas d'une technologie extérieure et tyrannique mais au contraire de l'homme lui-même, qui tyrannise son propre corps allant jusqu'à ériger cette forme de masochisme comme une religion.

Ce paradoxe prend tout son sens dans *La Zone du dehors* d'Alain Damasio. Livre écrit en réponse à *1984*, il cristallise la plupart des angoisses totalitaires de ce début de siècle, faisant de la technologie quelque chose d'omniprésent, naturel et surtout nécessaire. De plus, la présence des radiations, symbolisées par le cube, gigantesque poubelle de l'astéroïde Cerclon sur lequel se sont installés les terriens, flotte comme une menace perpétuelle tout au long du récit. Malgré tout cela, la population s'estime satisfaite car l'Etat pallie la principale inquiétude des citoyens : l'insécurité. Qui plus est, il ne s'agit plus d'un pouvoir hiérarchique ou tyrannique mais, selon les mots de l'auteur, d'un pouvoir horizontal « pulvérulent<sup>9</sup> ». Contrairement à l'archaïsme de *1984*, le pouvoir se modernise au rythme de l'évolution technologique. De ce fait, il est partout et omniprésent.

Ainsi, l'auteur décrit dans tout un chapitre les tours panoptiques, en référence directe à Foucault, qui symbolisent une surveillance constante et oppressante telle qu'on la trouvait déjà dans *1984*. A la différence près que ce n'est plus le narrateur qui subit cette surveillance, mais lui qui la contrôle :

Dire que la technologie mise à disposition se révélait jouissive participait de l'euphémisme. Assis à cette table, les yeux dans les jumelles, je devenais Dieu. Je voyais tout. [...] J'étais partout. J'entrais partout. La chambre la plus noire devenait claire comme le jour<sup>10</sup>.

Tout un chacun peut ici espionner tout le monde : ce semblant de démocratie donne une illusion de liberté totale. Mais c'est une fausse liberté qui résulte de cette technologie, elle permet simplement d'affermir un pouvoir déjà en place. En effet, le président fait en sorte que « tout bouge afin que rien n'arrive<sup>11</sup> » : l'intérêt de son pouvoir réside dans le jeu des probabilités, mais ce sont des probabilités toujours maîtrisées. Contrairement à un état totalitaire tel que *1984*, le pouvoir de Cerclon est beaucoup plus stable. Celui qui veut le renverser n'est pas détruit, il est ingéré au système, de la même manière que le Cube ingère les déchets. La surveillance perpétuelle est imposée de façon à ce que le citoyen désire cette surveillance jusqu'à ne plus pouvoir s'en passer. La technologie et

la société « casse la construction longue du désir<sup>12</sup> » pour faire naître des besoins illusoire. C'est le cas par exemple dans le supermarché :

Il y a du plaisir sur ces visages, une volupté visible à manipuler et trancher, à élire et à exclure, quelque chose de la félicité du pouvoir – et plus étonnant encore, plus émouvant : une sensation de liberté qui émane de chaque gestes esquissés<sup>13</sup>.

L'action la plus simple qui laisse un choix, même minimaliste, provoque du plaisir par la seule sensation de pouvoir. Pourtant, ce pouvoir est là encore rassurant car il permet au citoyen de faire partie d'un tout, uniforme et sécurisé : « une aliénation optimum sous les apparences d'une liberté totale », comme pourrait le résumer le Président A<sup>14</sup>. Ce dernier adopte l'adage de l'Empire romain, *panem et circenses*, du pain et les jeux du cirque, afin de créer un contentement passif. Paradoxalement, il s'agit de désirs exclusivement tournés vers soi, égoïsme qui se rapproche de celui de *Limbo* et ce jusqu'à une forme de castration comme nous le verrons plus loin. Pourtant, c'est un égoïsme qui est noyé, voire broyé, par une société uniforme. Il est totalement dilué par un contrôle permanent émanant d'un moi en perte repères, qui étouffe dans un monde trop bien réglé.

## A la recherche des cinq sens

L'essor de la science dans chacun de ces ouvrages laisse apparaître un nouveau rythme de vie pour chaque protagoniste. De ce fait, il est possible de constater d'indéniables changements psychologiques et physiologiques. L'uniformisation ne se fait pas seulement dans la façon de vivre mais aussi dans celle de ressentir et de penser. La surveillance d'Orwell fait naître des comportements méfiants, tandis que la vue et l'ouïe s'habituent au regard de Big Brother et aux slogans perpétuels. Il n'y a plus seulement uniformisation de la pensée mais également celle d'un bruit et d'une image toujours présents qui se gravent dans l'esprit des personnages. La technologie accapare les sens et ceux qui peuvent s'en défaire sont les maîtres :

O'Brien, en passant devant le télécran, parut frappé d'une idée. Il s'arrêta, se tourna et pressa un bouton sur le mur. Il y eut un bruit sec et aigu. La voix s'était arrêtée. [...] – Vous pouvez le fermer ! s'exclama-t-il [Winston]. – Oui, répondit O'Brien. Nous pouvons le fermer. Nous avons ce privilège<sup>15</sup>.

Orwell place clairement la technologie comme quelque chose de néfaste dont il est bon de se défaire. En effet, la science ne sert encore qu'à asservir et non à décupler les capacités humaines comme c'est le cas



dans *Limbo*. Chez ce dernier, on a vu que les prouesses physiques étaient décuplées grâce aux membres cybernétiques. Pourtant, la démarche ôte totalement le sens du touché et change radicalement le rapport aux autres. Le cas le plus flagrant reste celui des rapports sexuels qui oblige à la passivité de l'homme. Cette passivité volontaire est au centre de l'idée même de castration. Il s'agit de museler les bas instincts, de supprimer ce qui fait la dualité de l'homme, celle du yogi et du commissaire :

Car, par le nirvana, le Yogi élimine la chair pour surgir en esprit avec l'Autre, avec l'Unité primordiale, dans la véritable expérience océanique, l'orgasme ultime. L'animal, victime de tropismes érotiques, ne peut que crier : Donne-moi ! encore ! encore ! [...] Immob a simplement découvert la loi sous-jacente qui gouverne de telles élévations au-dessus et au-delà : l'emprise spirituelle totale est impossible tant que les instruments d'emprise *physique* ont été supprimés... et avec eux les appétits dictatoriaux du corps. Le Yogi doit exterminer le Commissaire<sup>16</sup>.

Le Yogi et le Commissaire est une référence directe à l'œuvre d'Arthur Koestler. Toute son œuvre est d'ailleurs marquée par cette dualité comme il l'explique dans son autobiographie : « S'étendre sur la dualité de sa nature est une forme particulière de vanité, surtout lorsqu'on est originaire d'Europe centrale et nourris des vers de Goethe : « Deux âmes, hélas ! habitent dans mon sein. » [...] Il se reflète dans les titres en forme d'antithèse de mes livres : *Le Yogi et le Commissaire*, *Analyse d'un Miracle*, *Le Zéro et l'infini* etc<sup>17</sup>. » Le titre de son autobiographie, *La Corde raide*, est symbolique de cette dualité car son auteur semble condamner à garder un équilibre perpétuellement instable.

Ainsi, il ne s'agit pas seulement de se castrer physiquement mais psychologiquement en créant des humains sans contradiction. Deux visions s'opposent, que l'on retrouvera également chez Alain Damasio : celle qui compose avec ses instincts ou celle qui préfère les supprimer purement et simplement. Cette problématique a déjà été traitée chez Dostoïevski dans *Les Carnets du Sous-sol*<sup>18</sup>, référence récurrente chez Bernard Wolfe dans les carnets de son personnage. L'exemple le plus frappant est celui où le personnage du sous-sol de Dostoïevski subit une rage de dent. Plutôt que d'en ressentir de la douleur, il la décrit comme une forme de jouissance :

Cette jouissance-là provient d'une conscience trop claire de votre abaissement ; du fait que vous sentez vous-même que vous en êtes au dernier stade ; et que c'est moche, et qu'il n'y a pas moyen de se sentir mieux ; qu'il ne vous reste aucune issue [...] jouissance du désespoir, cela s'entend, mais c'est dans le désespoir que nous arrivent les plaisirs les plus brûlants<sup>19</sup>

La jouissance dans la souffrance, ici portée à son paroxysme, révèle toute la contradiction de la castration volontaire chez Bernard Wolfe. Il y a un abaissement, et pourtant une forme de plaisir dans l'abaissement. Ce plaisir est naturellement comblé par les capacités physiques hors normes des personnages, pourtant elle confine à une passivité volontaire, ou servitude volontaire pour emprunter l'expression de La Boétie. Le personnage principal aura beau condamner cette pratique, il aura pratiqué la même chose sur l'île dans laquelle il s'était réfugié en lobotomisant les habitants. Le titre est d'ailleurs tout à fait révélateur puisque *Limbo* en anglais signifie « être dans l'expectative », admirant et vivant sans discernement. Certes, cela rendit ces derniers plus doux, sans souffrances ni déchirements intérieurs, êtres pacifistes et passifs. Mais ils ne vivent alors plus qu'à demi, comme l'exemple d'un amoureux transi et violent qui, après avoir subi l'intervention de Martine, devient alors sans volonté :

Eh bien il n'a plus envie de la battre, c'est un fait, mais il a perdu toute envie de la caresser, également ; elle l'ennuie. [...] - Amour qui est tabou pour village, dit Ubu, amour interdit. Vrai amour est doux, avec beaucoup calme et pas tonus ; autre est fou. [...] – Peut-être l'amour est-il réservé aux fous<sup>20</sup>.

Il y a donc une véritable science du corps qui se développe car elle est intimement liée à celle de l'esprit. Science qui souhaite réunir ces deux inconciliables mais n'y parvient qu'au prix d'un sacrifice de la part la plus humaine des individus, ou plus exactement la plus animale. Celle-ci n'est pas nécessairement régressive, même si elle est douloureuse, mais elle montre à quel point l'homme est un être tragique car voué à l'incomplétude.

L'idée de ne vivre plus qu'à demi, afin d'oublier une autre moitié de soi-même, celle qui est justement incontrôlable, est pleinement atteinte dans *La Zone du dehors*. Il ne s'agit plus de vivre, mais de « sous-vivre ». Les habitants de Cerclon obtiennent grâce à la technologie une sécurité maximum qui ne leur fait plus courir le moindre risque. De ce fait, le seul sens qu'utilisent encore pleinement les citoyens est la vue. La vision est au centre de l'œuvre car au centre d'une société qui n'est guidée que par la volonté de tout savoir, ce qui garantit l'illusion de la sécurité.

Il est intéressant de noter que le récit ne laisse place qu'à peu de descriptions, principalement pour ses personnages. Ces derniers se définissent par leur manière de parler : il n'existe pas un narrateur fixe dans le récit, les personnages prennent tour à tour la parole et le lecteur ne peut les reconnaître que par leur façon de parler. Ils existent par le langage ou,

plus exactement, deviennent langage. A la manière de Deleuze et Guattari lorsqu'ils écrivent sur la visagité, et dont l'auteur s'inspire : « Les visages ne sont pas d'abord individuels, ils définissent des zones de fréquence ou de probabilité<sup>21</sup> » De la même manière, les personnages se dessinent par touches, selon ce qu'ils représentent dans le récit. Ils sont une idée avant d'être un personnage décrit.

C'est une première critique de la vision par l'auteur qui désire finalement ne pas enclaver l'imagination du lecteur. Par la suite, les tortures psychologiques se déroulent sous forme de vidéos, laissant croire au protagoniste que ses amis ont tous échoués dans leur révolution. Le président A se considère lui-même comme : « un despote éclairé. [...] Une équipe se mouvant dans les nuances du clair-obscur, derrière des paravents vitrés, en ombres chinoises, et retournant la lumière, tel un gant blanc, vers le peuple<sup>22</sup>. » En jouant avec l'ombre et la lumière, le Président manipule la vision des citoyens, ou tout du moins il l'oriente sur ce qu'ils ne doivent pas voir. Jusqu'à ce que les habitants eux-mêmes, conditionnés à une certaine luminosité, ne souhaitent justement pas s'éblouir avec une lumière plus vive mais plus proche d'une forme de vérité. Jacques Ellul, philosophe et sociologue, avait fort justement exprimé l'idée d'une réalité uniquement véhiculée par l'image :

Une connaissance fondée sur le visuel est nécessairement linéaire et logique. Seule la pensée fondée sur la parole peut-être dialectique, c'est-à-dire tenir compte d'aspects contradictoires de la réalité, possibles parce que situés dans le temps. [...] la parole nous permet d'accéder à une connaissance d'une pluralité d'aspects de la réalité que la vue ne saisit pas<sup>23</sup>.

En maquillant la vision d'artifices, on efface la vérité au profit d'une réalité plus prosaïque. Cela permet de faire naître le sentiment de sécurité cette fois par une douce certitude d'un monde ordonné et guidé par l'image.

Enfin, le gouvernement a implanté une micro caméra dans l'œil de Captp, à son insu, ce qui leur a permis d'espionner en toute impunité la naissance d'une nouvelle société et de pouvoir tuer certains membres de la Volte. Le geste de Captp à la fin du roman est symbolique : il se crève les yeux.

Il s'enfonça le stylo dans la pupille, laboura la cornée, la ratura sans que ça veuille jamais finir. Bientôt, ses yeux verts ne furent plus que deux trous d'encre qui poissaient comme des limaces sur ses joues<sup>24</sup>.

Si ce geste rappelle celui d'Œdipe, il vise à avant tout à symboliser la mort de la vision. Cela permet de déceler à quel point la vision est meurtrière, pas seulement d'un point de vue pratique avec la mort des

personnages, mais également philosophique. Voir, tout voir, signifie une mise à mort du langage au profit de l'image (« ma parole est de peu de poids face aux images<sup>25</sup> »). Pourtant, il n'est pas plus difficile de fausser une image que de raconter un mensonge. Une fois de plus, Jacques Ellul avait relevé la supériorité, voire le culte voué aux images, qui est ancré dans nos sociétés et ce, une fois de plus, par la technologie :

C'est le fait essentiel que l'homme est aujourd'hui parfaitement indifférent à la question de la vérité, parce que, non seulement son être individuel, mais la société toute entière le fixent rigoureusement est systématiquement dans le domaine de la réalité avec la puissance des techniques, et accapare son esprit dans ce champ par l'image<sup>26</sup>.

L'image happe le spectateur, l'empêche peut-être de réfléchir car, ce qu'il voit, il ne peut le démentir par des arguments dialectiques. La société que dépeint Jacques Ellul se retrouve dans le récit d'Alain Damasio par l'omniprésence des images qui est proportionnelle à l'absence de réflexion des citoyens. Pourtant, c'est lorsque Captp devient aveugle qu'il semble toucher du doigt cette vérité tant méprisée. Plus exactement, Captp atteint une autre forme de vision qui ne se transmet plus par la vue, mais par l'éveil de tous ses autres sens. Tout comme l'image privait les personnages de réflexions personnelles, la vue le privait du reste de ses sens : « Il ne le voyait pas, bien sûr, mais moi je le voyais... Je le voyais distinctement à travers mes yeux crevés... » (p. 642) Ainsi se développe une autre vision, plus subtile et plus nuancée issu du « trou noir de la visagité<sup>27</sup>. » Tout comme un aveugle voit par ses mains, Captp ressent les choses plus intensément, comme si la vision amoindrait les autres sens. (« Capt ne vit pas le sol trembler sous la torpille de feu pur qui perforait la terre épaisse – mais il le sentit, il le sentit certainement jusqu'au tréfonds de ses entrailles<sup>28</sup>.») C'est finalement amoindri que le protagoniste se grandit mais, contrairement à *Limbo*, ce n'est pas une forme de masochisme volontaire. Capt voit désormais au-delà, un au-delà qui ouvre sur un avenir qui possède justement, un nouveau sens.

## Science et quête de sens

La science pourrait-elle alors être porteuse de sens par elle-même ? Si l'homme reste limité à ses cinq sens, l'existence de la technologie pourrait-elle apporter une réponse à son créateur ? De la même manière qu'un dieu ne pourrait exister sans le regard de l'homme, l'homme finit-il par avoir besoin de la technologie pour exister ?

George Orwell dépeint la science comme quelque chose d'extrêmement négatif qui, on l'a vu, avilit et aliène. Mais derrière cette critique technologique, il y a bien sûr la critique de l'aliénation de l'homme par l'homme qui contrôle la machine. Il s'agit d'annihiler toute forme de libre-arbitre, et c'est justement cela qui est porteur de sens. Cette aliénation au travail dans *1984*, on la retrouve dans la biographie d'Orwell lorsqu'il décrit sa vie de plongeur.

Comment un tel mode de vie peut-il se perpétuer ? Quel but sert-il ? Qui souhaite le perpétuer et pourquoi ? [...] Mais pour ce qui est de la liberté, il n'en a pas plus qu'un esclave qu'on peut vendre et acheter. Le travail qu'il effectue est servile et sans art.

On ne le paie que juste ce qu'il faut pour le maintenir en vie<sup>29</sup>.

La contre-utopie d'Orwell est plus une critique politique et sociale : l'existence de la technologie permet un tel système et le renforce, mais ce n'en est pas la principale critique. Le sens ne réside pas en la présence ou l'absence des technologies mais dans la révolte contre ce système qu'elles symbolisent. C'est là que la question du genre littéraire est importante : les romans présentés ici peuvent être considérés comme de la science-fiction, avec toutes les difficultés qu'impliquent ce terme pour le définir (confère Simon Bréan *La Science-Fiction en France* : « Dire d'un texte qu'il est « de science-fiction » revient à fournir une coordonnée supplémentaire pour le situer dans l'ensemble des textes possibles, en plus de ses caractéristiques formelles et thématiques<sup>30</sup>. ») Mais *1984* appartient à un sous-groupe précis de roman de science-fiction : la contre-utopie, ou dystopie. En revanche, ce n'est pas le cas pour *Limbo* et uniquement partiellement pour *La Zone du dehors*. Parmi les nombreuses définitions de la contre-utopie, voici peut-être celle qui est la plus révélatrice :

Il ne s'agit plus d'opposer le monde que l'on espère au monde que l'on craint, mais bien de comprendre qu'un même univers sera pour l'un utopique, pour l'autre haïssable. [...] Si l'on comprend bien le sens d'utopie, retrouver le monde immuable d'où sont bannis libre arbitre et volonté individuelle, la condition essentielle du bonheur accepté joyeusement ou sous la contrainte, les antinomies se dérobent. C'est l'individu qui, en dernier ressort, dira si cet univers est la cité du bonheur ou l'enfer climatisé<sup>31</sup>.

L'aspect le plus important de la contre-utopie réside dans son immuabilité. Il n'y a ni passé, ni avenir dans un texte tel que *1984*. Le monde créé par Orwell comporte un sens en lui-même de par sa seule existence, qui est à l'image de l'éternel Big Brother. De même, si la contre-utopie est vue comme une sorte de signal d'alarme qui souhaite montrer un monde

« possible », il y a de fortes chances que la réalité lui donne tort car cette réalité est justement muable. 1984 est le reflet d'une époque, un mélange entre le nazisme et le stalinisme mais, depuis, la réalité est autre. Dans la préface de Gérard Klein au début de *Limbo*, ce dernier définit le récit comme une « anti-anti-utopie » et rejette l'assimilation que l'on pourrait faire avec Orwell :

En un sens, Orwell égale Big Brother à un dieu malveillant et jaloux. Wolfe, pour sa part, renvoie les dieux humains au dérisoire : leurs contradictions internes les détruiront plus sûrement et plus rapidement qu'aucune révolte au nom de l'humain. Au messianisme négatif de Big Brother, Bernard Wolfe oppose l'absurdité et finalement l'inefficacité de tout messianisme<sup>32</sup>.

Chez Wolfe, l'homme ne parvient tout bonnement pas à contrôler ses propres pulsions. Et c'est là où la technologie apporte un sens : à défaut d'apprendre à maîtriser leurs « contradictions internes », il est possible de maîtriser des membres greffés. Dans la volonté de créer un homme nouveau « 2.0 », le récit révèle l'impossibilité d'atteindre une quelconque forme de transcendance. Le docteur Martine est un Prométhée malgré lui, qui a laissé sa science entre de mauvaises mains. *Limbo* est bâti comme une farce absurde, dans un monde qui ne trouve justement pas de justification à son existence. L'humour noir qui traverse toute l'œuvre augmente cette impression de farce et Gérard Klein va jusqu'à comparer le récit au *Docteur Folamour* de Stanley Kubrick<sup>33</sup>... D'ailleurs, le docteur ne manque-t-il pas de s'étouffer avec son propre bras, devenu incontrôlable ? Le récit est une farce qui ne laisse personne indemne et il est sans cesse partagé entre rire et larmes : « Martine se pencha en avant, sanglotant hilarement, oui et non, essayant de ne pas entendre les reniflements agonisants dans le siège à sa gauche<sup>34</sup> ». C'est une perpétuelle dualité qui est présente dans l'œuvre, entre les pulsions et la raison, le sens et l'absurdité, une quête perpétuelle de transcendance face à l'éternelle immanence de l'homme. « Le XIX<sup>e</sup> siècle était confronté par la question : Dieu est-il mort ? le XX<sup>e</sup> siècle : L'Homme est-il mort<sup>35</sup> ? » s'interroge Martine. Mort, peut-être, de ses propres contradictions.

Ces contradictions, on l'a vu, Martine les efface par le biais de la chirurgie. Mais l'évolution du monde et de la science en littérature permet de ne plus passer par une amputation volontaire pour tenter de rendre l'homme uniforme. *La Zone du Dehors* offre un monde où tout est sous « auto-contrôle ». Il n'y a pas la dualité qu'il est possible de trouver chez Wolfe, tout simplement parce que l'homme a été éduqué pour gérer toutes

les émotions jugées négatives, jusqu'à les étouffer totalement. Les caméras permettent un contrôle permanent sur les habitants, mais ces derniers l'exercent déjà sur eux-mêmes. Tous les habitants ne sont pas pour autant uniformisés, et ce grâce au Clastre. Cette machine permet de hiérarchiser les habitants en fonction de leurs aptitudes afin de pouvoir se s'évaluer vis-à-vis de son prochain. Ils déposaient aux pieds de la machine leur liberté, attendant d'elle un jugement :

Les gens attendaient du Clastre quelque chose qu'aucun ami, ni père, ni mère, ni le miroir que parfois l'on se tend, n'étaient capables d'apporter : une vérité sur soi-même. [...] le Clastre donnait une réponse magique – réponse douteuse certainement, controversée toujours, mais réponse tout de même, à cette étrange question qui apparemment hantait tout le monde et que l'on devait à mon sens à quelque obsession quantitative du capitalisme : qu'est-ce que je vau<sup>x</sup><sup>36</sup> ?

S'il n'y a plus de Grand Inquisiteur, dictateur ou autre despote, les hommes l'ont finalement remplacé par la machine. Car quoi de plus objectif qu'une machine ? Elle offre une réponse mais surtout, montre à quel point l'homme souhaite être jugé. Ce jugement lui permet de se légitimer face à un autre jugement, plus pernicieux, celui de la société.

Ce n'est pas un hasard si le mot Clastre ressemble tant à « castrer » - nouvelle forme d'amputation - volonté délibérée de l'auteur qui s'est inspiré de son école de commerce pour ce fonctionnement hiérarchique. En effet, ses examens ne comportaient même plus de notes, l'auteur n'hésitant pas à faire le rapprochement avec ses premières classes de maternelles : « La meilleure note est A bien sûr et je me suis dit : tout ça pour être à nouveau noté par des lettres ! Puis, j'ai lu Foucault, « Surveiller et punir », il y a pas mal de parallèles avec l'inquisition, plus exactement on devient le résultat de l'évaluation. J'ai l'impression d'avoir passé ma vie à être noté et j'ai découvert le pouvoir normatif de l'évaluation : tu deviens ton classement <sup>37</sup> ». Ce parallèle montre à quel point il y a une infantilisation de l'homme et la société est transformée en un palais de cristal, tel que le définissait déjà Dostoïevski :

Toutes les actions humaines seront classées selon ces lois, mathématiquement, un peu comme des tables de logarithmes, jusqu'à 108000, elles seront inscrites à l'almanach [...] Alors [...] s'instaureront de nouvelles relations économiques, toutes prêtes à l'usage, calculées, elles aussi, avec une exactitude mathématique, de sorte qu'en un instant disparaîtront tous les problèmes possibles et imaginables, pour cette unique raison, en fait, qu'ils

trouveront toutes les réponses possibles et imaginables. Alors on verra se construire un palais de cristal<sup>38</sup>...

Palais où, non seulement, on voit tout mais où il est possible de se confronter sans cesse à son propre reflet. Nouvelle forme d'égoïsme, elle prouve que les habitants, en s'en remettant au Clastre, ont soif d'un sens qui leur échappe. Ces évaluations leur offre une possibilité infinitésimale de pouvoir, dans une société où le pouvoir est omniprésent. Ce pouvoir répond à une volonté de domination et ne diffère guère de celui que croient combattre les raccourcis dans *Limbo*. Celui des habitants de Cerclon est simplement détourné afin de nourrir un système qui, lui-même, s'autogère.

Ainsi, la volonté de pouvoir semble ne jamais devoir prendre fin. La science ne la réfrène plus mais elle la guide afin de maintenir l'homme dans une forme d'éternelle satiété. Pourtant, cette volonté de pouvoir est détournée par celle, plus difficile à atteindre, de la volonté de puissance de Nietzsche, dont s'inspire Alain Damasio :

La volonté de pouvoir est une volonté de domination. C'est déjà un signe de décadence. En revanche, la volonté de puissance vient de l'intérieure : la partie la plus vivante de l'être humain. Tout le cheminement du roman consiste à accéder à sa propre puissance. Cela se rapproche des trois métamorphoses de Nietzsche : le *tu dois* est symbolisé par le chameau (forme d'autorité extérieure). Le *Je veux*, celui du lion pour enfin arriver au *Je créé*, celui de l'enfant<sup>39</sup>.

Le cheminement de Captp vers cette libération de l'oppression, n'est autre que le propre cheminement de l'écriture de l'auteur. Il ne s'agit pas de vouloir le pouvoir pour le simple fait de l'exercer, comme le fait le Président A. La véritable puissance vient justement du non exercice du pouvoir, de celui qui ne cherche pas à dominer l'autre : « Vous exercez le pouvoir, oui. Au-dedans. Mais nous, nous libérons les puissances du Dehors<sup>40</sup>. » Mais cette libération est de courte durée et ce, même en littérature. Tout comme la création d'un nouveau livre, elle est sans cesse à recommencer. Elle ne voit peut-être pas la création d'un homme nouveau mais tout du moins d'un homme changé. Et c'est déjà beaucoup.

Ainsi, la littérature de fiction et la science paraissent indissociables. Si cette dernière est un outil répressif chez Orwell, elle s'adapte à l'homme dans les ouvrages qui suivent. Plus précisément, l'homme s'adapte à cette nouvelle technologie sans cesse en mouvement. La littérature évolue en fonction de son époque mais c'est la technologie qui la rend représentative



de son temps. En effet, chaque récit fait écho à la période dans laquelle il a été écrit. La nouvelle technologie renvoie aux problèmes auxquels est confrontée une humanité à la fois surhumaine et aliénée. Paradoxalement, le progrès est toujours suivi d'une régression : la science gagne en performance ce que l'humanité perd en capacités physiques et sensorielles. L'homme devient machine, afin d'échapper à sa propre dualité et, ce faisant, se débarrasse d'un libre-arbitre trop lourd à porter.

Après avoir tué Dieu, il ne cherche plus de réponse auprès d'une quelconque transcendance mais dans l'immanence de la science. Il se confronte ainsi à sa propre absurdité.

### Notes

1. Foucault Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 234.
2. Orwell George, *1984*, Paris, Folio Gallimard, 2013, p. 353.
3. *Op. cit.*, p. 30.
4. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 108.
5. *Op. cit.*, p. 163.
6. *Op. cit.*, p. 84.
7. *Op. cit.*, p. 233.
8. *Op. cit.*, p. 106.
9. Entretien personnel avec l'auteur le 3 avril 2015.
10. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 109.
11. Entretien personnel avec l'auteur le 3 avril 2015.
12. *Idem*.
13. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 550.
14. *Op. cit.*, p. 368.
15. Orwell George, *1984*, Paris, Folio Gallimard, 2013, p. 226.
16. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 211.
17. Koestler Arthur, *La Corde raide*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 128.
18. Dostoïevski Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1992.
19. *Op. cit.*, p. 17.
20. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 34.
21. Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 206.

22. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 383.
23. Ellul Jacques, *La parole humiliée*, Paris, Table Ronde, 2014, note p. 22.
24. *Op. cit.*, p. 627.
25. *Op. cit.*, p. 349.
26. Ellul Jacques, *La parole humiliée*, Paris, Table Ronde, 2014, p. 314.
27. Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 210.
28. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 641.
29. Orwell George, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, Paris, Editions Champ Libre, 1982, p. 151.
30. Bréan Simon, *La Science-Fiction en France*, Paris, PUPS, 2012, p. 26.
31. Herp Jacques (Van), *Panorama de la Science-fiction*, Verviers, André Marabout, 1973, p. 366.
32. Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, préface de Klein Gérard, p. 13-14.
33. *Ibidem.*
34. *Op.cit.*, p. 420.
35. *Ibidem.*
36. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 179-180.
37. Entretien avec l'auteur du 3 avril 2015.
38. Dostoïevski Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 37.
39. Entretien avec l'auteur du 3 avril 2015.
40. Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014, p. 638.

### Works Cited

#### Œuvres du corpus

Damasio Alain, *La Zone du dehors*, Paris, Paris, Gallimard, 2014.  
Orwell George, *1984*, Paris, Folio Gallimard, 2013.

#### Oeuvres utilisées

Bréan Simon, *La Science-Fiction en France*, Paris, PUPS, 2012.

- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Dostoïevski Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1992.
- Ellul Jacques, *La parole humiliée*, Paris, Table Ronde, 2014.
- Foucault Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Herp Jacques (Van), *Panorama de la Science-fiction*, Verviers, André Marabout, 1973.
- Koestler Arthur, *La Corde raide*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- Orwell George, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, Paris, Editions Champ Libre, 1982.
- Wolfe Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001.

## Transparence utopique et scientifique : La Nuit des Temps de René Barjavel

---

Tessa SERMET

University of Wisconsin – Madison

Publié en 1968 par René Barjavel, *La Nuit des Temps* est un roman d'anticipation aux fortes résonances utopiques, dans lequel un groupe de scientifiques exhume des glaces antarctiques les vestiges d'une civilisation vieille de plus de 900'000 ans. L'expédition, nommée EPII pour « Expédition Polaire Internationale n°1 », découvre un mystérieux couple en hibernation, et parvient à réveiller la jeune femme, Eléa. Cette dernière dévoile peu à peu les secrets d'un monde détruit par une terrible guerre atomique. Du point de vue de la structure, le roman de Barjavel reprend certains des aspects formels de l'utopie narrative, notamment en ayant recours à la technique du récit enchâssé. Ainsi, pour transmettre son histoire, Eléa procède en combinant télépathie et télévision et livre directement ses souvenirs sur les écrans du monde entier. De la sorte, le discours préfaciel et son habituelle insistance sur l'authenticité et la véracité du récit, normalement en usage dans les utopies narratives, est éliminé au profit de la transmission immédiate des souvenirs au public. Quant au support écrit du journal intime ou du journal de bord, il est remplacé par l'intervention de la télévision comme moyen de diffusion du récit.

Toutefois, au-delà de la structure, c'est le thème de la communication et sa relation à la science qui semble faire le mieux écho aux modèles de transparence et d'immédiateté symptomatiques de l'utopie. Déjà dans l'*Utopia* de Thomas More, le fonctionnement entier de la société se

voulait transparent, et ce dès l'instauration des Lois par le Législateur utopique – Hythloday indique ainsi à More que « si les lois ne sont pas claires, elles sont inutiles »<sup>1</sup>. Ceci s'explique par la volonté de vivre dans une société de raison pure, abhorrant sentiments et passions, et rejetant tout ce qui relève du privé – c'est-à-dire du dissimulable. Ainsi que le souligne Benrekassa, les sociétés imaginaires comme les utopies sont en réalité des « pseudo-cultures se (prétendant) transparentes, où le tout de la vie veut être donné comme parfaitement conscient » (263), une démarche qui s'exprime notamment dans la description systématique des différents aspects constituant la société utopique par le narrateur. La transparence utopique n'est cependant pas uniquement figurée, comme le montre l'usage de vitres sur les fenêtres des habitations d'Amaurot, la cité d'Utopia. Une nouveauté architecturale à l'époque de More qui deviendra cependant par la suite un topos des utopies narratives. Ainsi, dans *Nous autres* de Zamyatin, publié en 1924, l'idéal de transparence y est poussé à l'extrême : les immeubles y sont entièrement construits en verre – de cette manière, faits et gestes de chacun sont exposés au regard, et au jugement, de tous.

*La Nuit des Temps* est elle aussi parcourue par ce souci de la transparence : d'une part, avec la médiatisation des événements, qu'il s'agisse des pensées et souvenirs d'Eléa, visualisables en direct, ou encore de la reproduction télévisée des images provenant d'EPII ; d'autre part, car le motif de la transparence apparaît au travers d'une forte prise de position éthique de la part de la station scientifique. En effet, l'exaltation suivant ces découvertes bouleverse un équilibre international déjà précaire, et EPII subit très vite les menaces du monde entier. La communauté scientifique décide d'adopter une politique de transparence totale, se déclarant indépendante de toutes affiliations nationales ou idéologiques, tout en prônant la libre circulation des informations. Les membres de cette communauté utopico-scientifique nouvellement formée communiquent par le biais de la Traductrice, un ordinateur transmettant leurs propos dans toutes les langues ; l'obstacle linguistique est de la sorte éliminé, et la Traductrice devient symbole de la transparence à l'origine même de la démarche scientifique.

Dans une société de consommation construite autour de la mise en scène et de la spectacularisation de l'image, la transparence scientifique et utopique est autorisée, véhiculée, voire amplifiée par l'usage de l'image. En s'intéressant aux diverses occurrences de la transparence dans *La Nuit des Temps*, il s'agira non seulement d'analyser la manière dont Barjavel interroge son interférence avec la culture du média et du visuel, mais aussi

de mettre en avant les conséquences de la confrontation entre univers fictif et référentiel – particulièrement par rapport au rôle de la science et de la politique dans la démarche de transparence utopique.

## 1. Transparence, mise en scène et société de consommation

Paradoxalement, l'ambivalence entre transparence et dissimulation domine les premiers temps de la découverte: « on ne pouvait même pas parler de ça par radio, avec toutes les oreilles du monde qui écoutent jours et nuits les secrets et les bavardages » (32). L premier est donc la « aateur joue sur les questions nationales et raciales, proposant déjà sa propre utopiedages »'élan premier, marqué par le secret, semble ainsi relever de la dissimulation, et cette dynamique de la feinte est justifiée par les manipulations propres à la politique internationale. Malgré cela, le chef des Expéditions Polaires Françaises décide très vite de la nécessité d'instaurer une certaine transparence scientifique, dans le but d'obtenir l'aide de l'UNESCO. Pour ce faire, il va mettre en scène la révélation de la découverte française avec un discours extrêmement construit, contenant de multiples emphases vocales et autres questions rhétoriques. Il termine son discours en retransmettant le signal sonore repéré sous la glace et transformé par un ingénieur, afin d'en exagérer l'effet :

Lentement, lentement, la main de l'ingénieur faisait descendre au signal, de l'aigu au grave, toute l'échelle des fréquences. Quand il parvint à la limite des infra-sons, ce fut comme une masse de feutre frappant toutes les quatre secondes la peau d'un tambour gigantesque. Et chaque coup faisait trembler les os, la chair, les meubles, les murs de l'Unesco jusque dans leurs racines. C'était pareil au battement d'un cœur énorme, le cœur d'une bête inimaginable, le cœur de la Terre elle-même (37).

L'objectif de ce discours est atteint, et les nations semblent s'unir dans l'émotion générée par la mise en scène de Rochefoux: « Ils étaient onze, deux Noirs, deux Jaunes, quatre Blancs, et trois allant du café au lait à l'huile d'olive. Mais leurs onze sangs mêlés dans une coupe n'eussent fait qu'un seul sang rouge. Dès que Rochefoux commença à parler, leur attention et leur émotion furent uniques » (36). Cette soudaine union des Nations par le biais du sentiment semble a priori s'insérer dans une vision utopique, dans le sens d'idéaliste, du monde. Or, l'exagération dont la voix narrative fait preuve ici a plutôt pour effet de renforcer l'ironie barjavelienne, et, d'une certaine manière, de faire déjà apparaître les premières traces de son défaitisme.

Cet épisode marque surtout le début de tout un processus de mise en scène autour de la découverte des vestiges de Gondawa, la ville d'Eléa. Après le son, c'est l'image qui est travaillée : en effet, le coup d'œil « inédit » du Puits creusé dans la glace pour atteindre l'Œuf qui renferme Eléa et son compagnon est retransmis aux membres de l'Unesco, ainsi qu'au reste du monde, en direct : le président « allait recevoir et montrer en relief holographique l'émission partie du fond du Puits émise par l'antenne d'EPII, et relayée par le satellite Trio » (45). Non seulement, l'auteur joue avec le double sens du mot « émission », mais le caractère simultané de la découverte scientifique et de sa reproduction télévisée lui donne quelque chose de la télé-réalité. Le discours du président souligne le caractère exclusif et particulier de l'événement, attendu que « personne au monde » n'a encore vu ces images que « le monde entier va, dans un instant, (...) découvrir » (46). Il décortique chacun de ses gestes d'une manière très emphatique : « quand j'appuierai sur ce bouton, grâce au miracle des ondes, là-bas, à l'autre bout du monde des projecteurs s'allumeront, et l'image révélée de ce qui fut peut-être la première civilisation du monde s'envolera vers tous les foyers de la civilisation d'aujourd'hui... » (46). Pour reprendre les propos de Baudrillard dans *Simulacres et simulations*, l'information semble ici « s'épuiser dans la mise en scène de la communication » (123) : en effet, plutôt que de se concentrer sur le sens des événements, l'attention repose sur une mise en scène prémâchée du sens destiné à un public ainsi guidé et quasi conditionné dans son appréhension des événements. L'image devient politique : le problème se situe au-delà de la question de la signification historique, puisque la réalité et sa signification profonde pour l'histoire de l'humanité perdent leur caractère extraordinaire et deviennent presque fictives aux yeux du public. Cette dénaturalisation de la réalité des événements est transmise au lecteur par l'intervention télévisée, mais transparait aussi par l'appropriation de l'affaire par la presse à *sensation*. Barjavel dénonce notamment l'usage commercial qui est fait de ces images, résultat de ce processus de banalisation. Ainsi, en creusant le Puits, les scientifiques trouvent un oiseau conservé dans la glace translucide, dont l'image est instantanément diffusée par la TV dans le monde entier : « quinze jours plus tard, en plumes, en peluche, en soie, en laine, en duvet, en plastique, en bois, en n'importe quoi, il inondait la mode et les magasins de jouets » (44). La différenciation entre réel et irréel s'abolit, et la démarche mercantile relègue au final réalité et reproduction au domaine de l'artificiel. De plus, la rapidité avec laquelle les événements s'enchaînent renforce la dénonciation ironique de la société de consommation.

Pourtant, ce glissement de la réalité à la banale fiction ne se construit pas seulement au travers de la manipulation de l'image, mais parfois aussi de sa mise en échec. Ainsi, sous l'effet de l'air chaud, ce sont tous les objets et animaux qui finissent par se dissoudre :

Sur les écrans, l'image gondolée, déformée par les lentilles ruiselantes des caméras blindées, montra ce phénomène incroyable : le mur fondait en même temps que la glace...

Les oursins et le rongeur-les-pattes-en-l'air fondirent et disparurent. (...) Les palmes de l'arbre fondirent, la gueule du requin fondit comme un chocolat glacé (47).

Non seulement l'hyper visibilité des objets (visibles à la fois à travers la glace et à travers la caméra) n'améliore pas nécessairement l'intelligibilité des événements, mais la tentative d'exposition et de conservation des vestiges cause directement leur destruction. Les objets sont d'ailleurs eux aussi « mis en scène » : suspendus et conservés par la glace, subitement éclairés par les projecteurs, ils semblent être exposés dans une vitrine de musée – cette représentation se trouvant artificiellement figée par la démarche muséologique. Il s'agit là bien entendu d'un simulacre, d'une mise en scène du hasard par ceux qui dirigent la caméra. Selon Paul Virilio, le direct, grâce à la projection immédiate et simultanée, permet de transformer la *transparence* en *trans-apparence* : « cette pratique renouvelle de fond en comble (...) la classique télévision de proximité, la mise en ondes d'émissions d'information, en contribuant à métamorphoser totalement la *transparence* des lieux et des volumes d'habitation, au bénéfice d'une *trans-apparence* purement médiatique de l'espace réel des vivants » (Virilio 71). Ce que le public a sous les yeux est loin d'être l'exacte représentation de ce qui se trouve réellement derrière la caméra, mais plutôt une représentation minutieusement préparée, manipulée et surveillée. Cette *trans-apparence* visuelle est selon Virilio un moyen de contrôle : le pouvoir sur l'image télévisée, grâce à la mise en scène, relève en effet du même processus que le désir de contrôle absolu des utopies narratives. Dans le cas de ces dernières, la transparence, littérale et figurée, a pour fonction de maintenir l'ordre ; cependant, dans la scène du Puits, la transparence convertie en *trans-apparence* met à mal la notion même de contrôle. Cette *trans-apparence* est non seulement mensongère, mais sa manipulation est même en réalité vouée à l'échec, puisqu'à peine instaurée, elle s'autodétruit (la glace fond, ce qui devait être visible se dissout, le coup de force publicitaire tourne au fiasco). Ce qui ressort ainsi de l'intervention télévisée en direct, ce qui est en définitive vu par le public, c'est au contraire la manière dont la réalité semble inévitablement échapper au contrôle de l'homme.



La figure d'Eléa participe elle aussi de cette dissolution de la frontière entre réel et irréel. Elle est également liée à la thématique de la transparence, d'une part puisqu'elle sera la première à être littéralement dé-masquée et réveillée, d'autre part parce que les descriptions la placent de manière récurrente dans le domaine de la transparence : Simon et le narrateur insistent ainsi non seulement sur sa constante nudité, le cocon en plastique dans lequel elle repose, la brume qui l'entoure, mais aussi sur ses yeux, dont « le blanc était très clair, très pur » (115). À ceci s'ajoute qu'elle s'expose au regard de tous en transmettant ses souvenirs et ses sentiments grâce à la combinaison ondes télépathiques/ondes télévisées. Elle décide par exemple parfois consciemment de revivre les moments les plus intimes de sa relation avec son mari, sans paraître se soucier de leur immédiate transmission dans le monde entier. Si cette exhibition volontaire de l'intime sera finalement censurée par les scientifiques, l'idéal de transparence utopique ressurgit néanmoins complètement, puisque ce qui devrait relever du privé est exposé au grand jour – d'autant plus que la transmission télévisée a énormément d'effet sur le *public*, et que pleurs, émotions, et prises de position sont régulièrement représentés dans le texte :

– *Le reporter TV.* – Vous pensez que c'est vrai ou que c'est pas vrai ? (...)

– *Une très vieille dame émerveillée.* – Ils sont si beaux ! Ils sont tellement beaux ! Ils sont sûrement vrais !

– *Un monsieur maigre, brun, frileux, énérvé, s'empare du micro.*

– Moi, je dis : pourquoi les savants ils veulent toujours que nos ancêtres soient affreux ? Cro-Magnon et compagne, genre orang-outang ? Les bisons qu'on voit sur les grottes d'Altamira ou de Lascaux, ils étaient plus beaux que la vache normande, non ? Pourquoi pas nous aussi ? (88)

Le public se concentre ainsi bien plus sur la représentation des corps, et sur leur étrange beauté, que sur l'importance scientifique de la découverte – sa réaction est purement émotionnelle, et fortement marquée par le désir :

Et parmi tous les hommes qui, à ce même moment, regardaient sur leurs écrans l'image de cette femme, qui voyaient ces douces épaules pleines, ces bras ronds enserrant en corbeille les fruits légers des seins, et la courbe de ces hanches où coulait la beauté totale de la Création, combien ne purent empêcher leur main de se tendre, pour s'y poser ? Et parmi les femmes qui regardaient cet homme, combien furent brûlées par l'envie atrocement irréalisable de se coucher sur lui, de s'y planter, et d'y mourir ? (82).

L'effet de la transmission télévisée s'oppose de la sorte au désir de rationalisation utopique, puisque la transparence réveille les passions et le désir. Singulièrement, il semble pourtant que de cette sur-information du public naisse une certaine banalisation, justement au travers de la mise-en-fiction télévisée. La diégèse se focalise notamment fréquemment sur la famille Vignont, l'archétype de la famille bourgeoise française. Le direct et l'authenticité, le voyeurisme universel, convertissent les spectateurs en consommateurs – comme les Vignont, qui regardent toujours la TV en *consommant* leur repas, poussant cette situation à l'absurde. Ceci est particulièrement évident alors que la bombe atomique qui vient de détruire EPII menace leur entière civilisation : « La famille Vignont mangeait à sa table en demi-lune en regardant le champignon échevelé en serpents de gorgone qui marquait la fin de l'aventure généreuse. Mme Vignont avait ouvert une grande boîte de raviolis sauce tomate, les avait fait réchauffer au bain-marie et servis dans la boîte même, parce que ça tient plus chaud, disait-elle » (379).

Au final, c'est la possibilité même de la transparence qui semble être remise en question : l'utilisation qui est faite de l'image la dénaturalise, la banalise, la commercialise et va parfois même jusqu'à la détruire, puisque la manipulation de l'image finit par convertir la transparence en *trans-apparence*, en simulacre, au détriment du sens réel des événements.

## 2. Institutionnalisation, manipulation et échec de la transparence

Il est néanmoins intéressant de souligner que la diffusion des images se fait dans les deux sens : c'est en effet la retransmission d'une assemblée de l'ONU sur les écrans d'EPII qui génère la constitution d'une communauté utopico-scientifique. Alors que certains pays exposent leurs calculs et propositions quant à l'usage de l'incroyable masse d'or contenue dans le puits, les nations élaborent des stratégies pour obtenir le couple en hibernation, et, surtout, pour s'accaparer les connaissances que leurs cerveaux renferment. Tractations, marchandages et manipulations commencent alors et, en réponse à cela, les scientifiques envoient au président de l'ONU leur manifeste utopico-scientifique :

Les membres de l'Expédition Polaire Internationale ont décidé à l'unanimité ce qui suit :

1. Ils dénieient à toute nation, qu'elle soit riche ou pauvre, le droit de revendiquer pour un usage lucratif le moindre fragment d'or de la Sphère et de ses accessoires.
2. Ils suggèrent, si cela peut être utile à l'humanité, qu'une

monnaie internationale soit créée et gagée sur cet or, à condition qu'il reste où il est, considérant qu'il ne sera pas plus utile ni « gelé » sous un kilomètre de glace que dans les caves des Banques nationales.

3. Ils ne reconnaissent pas la compétence de l'ONU, organisme politique, en ce qui concerne la décision – d'ordre médical et scientifique – à prendre au sujet du couple en hibernation.

4. Ils ne confieront ce couple à aucune nation en particulier.

5. Ils mettront à la disposition de l'humanité tout entière l'ensemble des informations scientifiques ou de tous ordres qui pourront être recueillies par l'Expédition. (p.93-94).

La communauté utopique ainsi nouvellement créée repose sur l'idée que la transparence est une force. La réaction de l'ONU à cette « dictature des cerveaux » (94) est tout aussi virulente, et l'Assemblée vote l'envoi immédiat des Casques Bleus en Antarctique. Une fois encore, la communauté scientifique va adopter une démarche de transparence et utiliser les ondes télévisées: non seulement, elle menace de faire tomber la Pile atomique dans le Puits si les casques bleus s'en approchent, mais elle s'adresse aussi directement aux spectateurs. Cette politique devient un outil de contrôle pour les scientifiques : plutôt que d'envisager la transparence comme une faiblesse ou une marque d'infériorité, ils en font un signe de pouvoir leur permettant de contrer les menaces extérieures. Grâce au satellite Trio, leur message sera constamment diffusé et répété, jusqu'à ce que les gouvernements croulent sous les courriers de civils en faveur de la démarche d'EPI1. La communauté scientifique joue ainsi avec les émotions du public, et se met en scène afin d'arriver à ses fins. En fait, le satellite Trio semble même parvenir à contrer les politiques nationales et internationales de censure lors de la diffusion de son message :

Chaque fois que les images recommençaient, la Traductrice traduisait les paroles en une langue différente. Et à la fin apparaissaient les deux êtres du passé, tels que les écrans les avaient montrés la première fois.

L'émission se superposait aux programmes prévus, brouillait tout et finissait par passer par bribes, et par être comprises par ceux qui voulaient la comprendre. (97)

Une fois de plus, « l'émission » remplace les « programmes » habituels, et ce qui relevait au départ de la démarche scientifique est corrompu et transformé, malgré les scientifiques, en émission télévisée. Malheureusement, au lieu de maintenir la société dans le domaine de la raison, la transparence finit par déclencher un processus passionnel auto-

destructeur. Le monde entier pense en effet que l'homme en hibernation est Coban, scientifique de génie originaire lui aussi de Gondawa – un homme extrêmement précieux, puisque lui seul est capable de déchiffrer la fameuse Équation Universelle permettant de générer la matière à partir du néant. Suite aux menaces des nations – menaces bien concrètes puisque la station est surveillée par une « ferraille militaire volante et flottante » (324), l'assemblée d'EPII se réunit:

Dans la Salle du Conseil, l'assemblée bouillonnait. Léonova avait proposé aux savants de prêter le serment solennel de consacrer leur vie à lutter contre la guerre et la bêtise et ses formes les plus féroces, la bêtise politique et la bêtise nationaliste.

Embrasse-moi petite sœur rouge ! avait dit Hoover. Et ajoutons la bêtise idéologique.

Il l'avait serrée sur son ventre. Elle avait pleuré. Les savants, debout, bras tendus, avaient juré dans toutes les langues, et la Traductrice avait multiplié leur serment. (321)

L'organisation et l'institutionnalisation progressive de la communauté le rapprochent de plus en plus de l'utopie, avec ses établissements, ses lois et ses dirigeants, sans mentionner leur isolement insulaire. Dans la « Salle du Conseil » nouvellement créée, l'union transnationale et trans-idéologique est consacrée par la Traductrice, qui brise le mur linguistique. Les scientifiques décident alors de jouer du pouvoir de l'image, et de diffuser le traité contenant l'équation de Zoran au monde entier :

Je propose, dit Hoover, d'annoncer par Trio que nous ferons demain une communication au monde entier. Et de prévenir les universités et centres de recherches qu'ils auront à enregistrer un long texte scientifique dont nous transmettrons les images en anglais et en français, avec les symboles originaux en langue gonda. Cette diffusion générale d'un traité qui conduit à la compréhension de l'équation de Zoran rendra d'un seul coup impossible l'exclusivité de sa connaissance. Elle sera devenue en quelques instants le bien commun de tous les chercheurs du monde entier. Du même coup disparaîtront les menaces de destruction et d'enlèvement qui pèsent sur Coban, et nous pourrons inviter cette répugnante assemblée de ferraille militaire flottante et volante qui nous surveille sous prétexte de nous protéger à se disperser et à retourner dans ses repaires (324).

À la fin du récit, les scientifiques voient pourtant leur plan échouer de la manière la plus inattendue: en effet, l'homme masqué n'est pas le scientifique Coban, mais le mari d'Eléa, Paikan. Les membres d'EPII

s'en rendent compte au moment même où la jeune femme se suicide tragiquement, bien entendu juste après avoir empoisonné sans le savoir celui qu'elle aime. Simultanément, les caméras qui surveillent l'intérieur de l'Œuf s'éteignent, et la Pile atomique placée dans la Traductrice explose. Il est intéressant de souligner que c'est justement Lukos, le responsable de la Traductrice universelle, qui va être à l'origine du *cliffhanger* final et détruire le traité contenant l'équation en plaçant une Pile atomique à l'intérieur de la Traductrice. La destruction de cette dernière bouleverse l'équilibre international et propage des vents nucléaires aux quatre coins de la planète : « Chacun s'adressait à tous, criait, montrait, parlait et ne comprenait rien. Celle qui comprenait tout et que tous comprenaient ne parlait plus dans les oreilles. Babel était retombée sur nous. La Traductrice venait de sauter » (372). Le langage semble a priori devoir correspondre aux modèles de transparence et d'immédiateté symptomatique des utopies, et refuser l'obscurité polysémique : la Traductrice a donc une fonction adjuvante, et cette transparence langagière permet le retour, dans la communauté d'EPII, à une époque pré-babelienne. Il est pourtant nécessaire de s'interroger sur cette prétendue transparence de la Traductrice : en effet, la traduction est loin d'engager uniquement une simple transposition d'un texte d'une langue à une autre ; il s'agit au contraire d'un produit résultant de choix interprétatifs, de décisions contextuelles et culturelles, et la manière dont la Traductrice est présentée dans le roman semble ignorer ce stade intermédiaire. Ceci est d'autant plus troublant que cette étape intermédiaire s'oppose justement à la notion de transparence et d'immédiateté du produit fabriqué par la Traductrice. Or, au final, l'échec fait à la transparence utopique et scientifique conduit inévitablement au désordre total et au chaos. Le dysfonctionnement de l'utopie et du désir de transparence, déjà remis en question par la présence même de la Traductrice, vont de la sorte transformer l'utopie scientifique d'EPII en dystopie, avec des conséquences quasi apocalyptiques.

### 3. Transparence scientifique et doctrine de destruction mutuelle assurée

Barjavel fait là déjà preuve de méfiance quant à la démarche scientifique et politique : il semble subtilement insister au long du récit sur l'absence de bon sens, le capitalisme, la recherche du pouvoir et la prédominance des intérêts personnels sur le désintéressement scientifique. Ainsi, à l'image de Lukos, les hommes de science paraissent être voué à détruire l'objet de leur étude, l'amour du savoir et de la connaissance étant

entaché et entravé par les aléas de la politique internationale. Il semble dès lors avoir constamment en tête Rabelais et son fameux « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Et en effet, la science telle qu'elle est présente dans *La Nuit des Temps* est profondément dévalorisée: cette science de l'extrême est dépossédée de ce qui devrait être son moteur intrinsèque, un amour de la connaissance guidé par le bon sens, pour ne devenir qu'un outil participant, parfois malgré lui, à la destruction de l'humanité. En fin de compte, la transparence scientifique et épistémologique, transformée en une image capitalisée, entraîne la destruction et non l'union utopique des nations pour le bien commun : « ainsi l'enjeu aura toujours été la puissance meurtrière des images, meurtrières du réel, meurtrières de leur propre modèle » (Baudrillard 16). Le rôle de la science, à la fois dans l'univers référentiel et dans la fiction, semble donc être connoté négativement, et Barjavel utilise les conventions du genre utopique et les transforme pour les adapter à l'univers référentiel, en lui empruntant des détails historiques. Ainsi, le conflit entre Gondawa et sa ville ennemie, Enisoraï, repose sur une doctrine de dissuasion nucléaire et de destruction mutuelle assurée qui n'est pas sans rappeler les tensions Est-Ouest de la Guerre Froide. Ce que Virilio dit de cette dernière est de la sorte également valable pour le monde utopique : « entraînée pendant près d'un demi-siècle dans la course aux armements de l'ère de la dissuasion entre l'Est et l'Ouest, la science a évolué dans l'unique perspective de la recherche de *performances limites*, au détriment de la découverte d'une vérité cohérente et utile à l'humanité » (11). La course à l'armement, au détriment de toute conscience éthique, et la transparence qui définit cette époque est transposée dans le récit d'Eléa au sujet de la destruction de Gondawa et d'Enisoraï ; la manière dont les événements ont graduellement dégénéré, jusqu'à l'annihilation des belligérants des deux côtés, sonne dès lors comme un sombre avertissement.

Pour bien comprendre cette relation entre univers fictif et univers référentiel, il est nécessaire de mettre en avant les caractéristiques utopiques de Gondawa. La description de la ville met tout d'abord en avant l'énorme travail de transformation de l'espace et de la nature, et le contrôle strict de l'architecture : suite à la destruction de la surface lors de la dernière guerre contre Enisoraï, la population a en effet aménagé le sous-sol terrestre et l'organisation de Gondawa respecte l'aspiration utopique à l'autarcie, puisqu'elle est complètement autonome. Ensuite, le premier souvenir qu'Eléa fait littéralement « voir » aux scientifiques est celui de sa Désignation : lors de cette cérémonie initiatique, le Législateur-Ordinateur définit les individus en leur attribuant un numéro d'identification,

ainsi qu'une clé – clé multi-usage qui sert de pièce d'identification, de carte de crédit, et même de pilule contraceptive ; il forme également des couples parmi les enfants durant cette cérémonie initiatique, sur la base de tests effectués régulièrement dès leur naissance. Si la vie privée n'est pas complètement supprimée, la relation de couple n'est en pas moins construite, imposée et institutionnalisée par le Législateur. Contrairement à d'autres utopies, la cellule familiale n'est pas détruite, mais le désir et le libre arbitre n'entrent pas en ligne de compte, puisqu'il s'agit d'un choix rationnel effectué par une instance supérieure supposément bienveillante. Gondawa semble donc être une utopie positiviste, dans laquelle science et raison permettent d'assurer le bonheur des citoyens. Enfin, le travail, ainsi que les profits financiers et sociaux, sont également régulés par l'Ordinateur ; il existe en dépit de cela des « sans-clé », équivalents de nos chômeurs et sans-papiers. L'Ordinateur, figure remplaçant le Législateur utopique, organise la société et en régit le fonctionnement : Eléa nous en dit au final très peu de choses, et il ne semble y avoir aucun sursaut de révolte avant la fin de son récit et la destruction de Gondawa. Cette absence de conflit entre les finalités collectives et individuelles est l'objectif même de la démarche utopique : le monde utopique est statique, et l'organisme au pouvoir garantit à chaque individu sa place légitime dans la société. Malgré cela, le caractère utopique de Gondawa s'effrite subtilement au fur et à mesure qu'Eléa nous en livre les secrets. Le renversement dystopique transparait alors non seulement de manière évidente dans le portrait du conflit entre Gondawa et Enisoraï, avec la terrible Arme Solaire, et les nombreuses guerres nucléaires menant finalement à leur destruction mutuelle, mais aussi avec l'apparition de manifestations estudiantines anti-guerre et anti-armement vers la fin du récit – malheureusement, cette prise de conscience n'intervient que bien trop tard. La violence des rassemblements estudiantins est étrangement définie par l'abolition des différences de genre : « Garçons et filles, tous avaient le torse nu, extrêmement maigre. Les filles s'étaient peintes sur chaque sein un grand X rouge, pour nier leur féminité. Il n'y avait plus ni filles ni garçons, rien que des révoltés (...) Ils couraient en scandant le mot « Pao » qui signifie « non » dans les deux langues gonda » (272). Les étudiants sont de plus confrontés à la Police Blanche, institution étatique composée d'individus asexués et anonymes. Cette armée, constituée elle aussi par l'Ordinateur-législateur, a été composée d'enfants choisis avant la Désignation, dont l'énergie sexuelle refoulée est reconvertie en ardeur guerrière. Il est extrêmement intéressant de noter que Barjavel semble nier toute ressemblance avec les événements de Mai 68. En effet, curieusement, la seule note de l'éditeur dans le texte affirme la chose suivante :

L'auteur tient à préciser que cette histoire a été composée dans son ensemble pendant l'été 1966. Déjà, la révolte des étudiants y figurait. Sa rédaction définitive a été terminée le 10 mars 1968. Depuis ce jour, rien n'a été ajouté ni retranché. Les épisodes auxquels participent les étudiants, la conception de l'Université Indépendante n'ont donc pas été inspirés par les événements de mai 1968, mais leur sont antérieurs. (214)

La coïncidence semble néanmoins être trop grosse pour être vraie, et il est fort probable qu'il s'agisse là d'un autre type de mise en scène par l'auteur. De plus, le parallèle entre l'éveil tardif des étudiants de Gondawa et la révolte des jeunes suite à la destruction d'EPI1 est indéniable : les classes sociales et les différences nationales se désagrègent pour donner naissance à un groupe unifié et uniforme, « la jeunesse » (380), dans une démarche similaire à la dissolution des genres au sein des étudiants de l'Université indépendante. Dans les deux cas, il s'agit de protestations *contre* quelque chose, d'une opposition marquant non pas un désir, mais une affirmation de « ce qu'ils ne veulent pas » (380). Dans les deux cas, cet éveil intervient trop tard. Selon Raymond Trousson, « ce qui frappe d'abord, en Utopie, c'est l'unanimité complète, quasi mécanique, des volontés nourries d'une même conviction et tendues vers un même but » (22). Ainsi, l'*eu-topos*, le lieu où tout est bien, présuppose cette harmonie totale et l'immuabilité des mœurs, coutumes et lois telles qu'instaurées par le Législateur. Or ici, l'irruption de l'événementiel, avec les contestations estudiantines, marque le renversement de l'utopie en dystopie. Quant à l'univers référentiel, le monde moderne de l'expédition polaire, le récit d'Eléa est ce qui vient briser un équilibre déjà fragile, après avoir brièvement fait espérer en un monde meilleur. Il s'agit, pour reprendre Baudrillard, d'un événement « réel » qui ébranle le fonctionnement mondial et la fameuse doctrine de dissuasion et de destruction mutuelle assurée:

L'effet dissuasif ne vise pas du tout le clash atomique (celui-ci n'a jamais été en cause, sauf dans les tous premiers temps de la guerre froide, lorsqu'on confondait encore le dispositif nucléaire avec la guerre traditionnelle) mais bien la probabilité plus large de tout événement réel, de tout ce qui ferait événement dans le système général et en briserait l'équilibre. L'équilibre de la terreur, c'est la terreur de l'équilibre. (Baudrillard 57-58)

La distinction entre passé et futur s'abolit ; l'univers référentiel et les limites entre le monde réel et l'univers fictionnel, ou tout du moins fictionnalisé, représenté par le récit d'Eléa, se désagrègent. L'échec du principe de transparence de la doctrine de destruction mutuelle assurée



semble de la sorte être un facteur important de la transformation de l'utopie en dystopie – qu'il s'agisse de Gondawa ou d'EPII. Il y a là de surcroît un parallèle à faire avec les procédés de communication décrits plus tôt, et principalement encore une fois avec la télévision et la banalisation des informations. Ce qui semblait être appréhendé par le public comme de la fiction devient soudainement une familière réalité, à la limite du sur-réel : « grâce notamment à la *tv live*, la longue agonie de la planète a pris l'allure familière d'une série de scoops parmi d'autres » (Virilio 45). En effet, l'équilibre de la terreur rend paradoxalement la perspective de la guerre vague et improbable, et la menace atomique en perd de sa réalité. L'échec de l'utopie scientifique, ainsi que la prise de conscience des jeunes, interviennent par le biais de la politique de transparence scientifique et de l'intervention des médias : « Après la première bombe, la *bombe atomique* susceptible de désintégrer la matière par l'énergie de la radioactivité, surgit en cette fin de millénaire le spectre de la seconde bombe, la *bombe informatique* capable de désintégrer la paix des nations par l'interactivité de l'information » (Virilio 74). Le lien entre la Guerre froide et la transparence est évident, puisque la politique de dissuasion repose sur une prétendue transparence des deux parties. Dans une société fondée sur la représentation et l'image, Barjavel montre comment le discours utopique emphatise la relation entre société d'information et société de consommation, et finit par faire implorer le système mis en place par la politique internationale.

Malgré son prétendu réalisme, l'utilisation de la science et de ses effets par Barjavel a surtout valeur poétique et métaphorique : la science-fiction de Barjavel dissout la distance entre l'univers référentiel, c'est-à-dire le modèle, et la fiction, en réinventant le réel et le banal pour mieux construire la finalité démonstrative utopique. Le titre même, *La Nuit des temps*, renvoie à l'expression « depuis la nuit des temps », et accentue en conséquence le caractère répétitif, et de ce fait pessimiste, des événements décrits ; cette répétition transparait non seulement au niveau formel, avec le récit enchâssé, mais également avec le dénouement et les révoltes estudiantines. Il est tentant de citer encore une fois Baudrillard, sur le concept « d'inquiétante étrangeté » par rapport à la science-fiction moderne : « la science fiction (...) évoluerait implosivement, à l'image même de notre conception actuelle de l'univers, cherchant à revitaliser, à réactualiser, à requotidianniser des fragments de simulation, des fragments de cette simulation universelle qu'est devenu pour nous le monde dit « réel » » (184). Le regard critique sur le fonctionnement mondial

montre de quelle manière la transparence utopique est mise à mal par la société de consommation, puisque celle-ci fait de la mise-en-scène et de la spectacularisation de la transparence une chose en-soi, valorisée au-delà du sens de l'information elle-même.

### Notes

1. "If laws are not clear, they are useless" (More 75)

### Bibliographie

René Barjavel, « La Nuit des temps ». Presses de la Cité. France : 1971.

Jean Baudrillard, « Simulacres et simulation ». Galilée. Paris : 1981.

Paul Virilio, « La Bombe informatique ». Galilée. Paris : 1998.

Georges Benrekassa, « Le concentrique et l'excentrique : marges des lumières ». Payot. Paris: 1980.

Raymond Trousson, « Voyages aux Pays de nulle Part : histoire littéraire de la pensée utopique ». Ed. de l'Université de Bruxelles (2e éd.). Bruxelles: 1979.



## **The Body Out-of-Bounds: Trauma, Corporeality and Representation in Marina de Van's *Ne te retourne pas/Don't Look Back* (2009)**

---

Romain CHAREYRON  
*Washington State University*

In his book *Cinema 1*, Gilles Deleuze mentions that one of the specificities of the projection screen is to give a common measure to the different objects caught by the eye of the camera, when these objects do not share any common traits in the real world. In so doing, cinema shatters the concept of natural perception by presenting as unproblematic a visual scale that, in any other given context, would seem inconceivable:

[...] the screen, as the frame of frames, gives a common standard of measurement to things which do not have one – long shots of countryside and close-ups of the face, an astronomical system and a single drop of water – parts which do not have the same denominator of distance, relief or light. In all these senses *the frame ensures a deterritorialization of the image.*

(Deleuze 1986: 14-15 – *my emphasis*)

Deleuze appears to consider the cinematic image to be a distortion of reality: if the frame is what gives its unity to the film and constitutes “the logic of what we see on the screen” (Buchanan 2006: 140), its composition (i.e. the succession of images that constitute the narrative) represents the utmost violation of what we commonly deem “true” or “realistic”. Steven Shaviro further exemplifies this dichotomy when he points out the dual nature of film images as they present themselves to the viewer:

The antinomy of cinematic perception is the following: film viewing offers an immediacy and violence of sensation that powerfully engages the eye and the body of the spectator; at the same time, however, it is predicated on a radical dematerialization of appearances.

(Shaviro 1993: 26)

These remarks make it clear that the film image is first and foremost characterized by its ambivalence: when watching a film, we are entailed to think of what is taking place on screen as “natural”, while the flow of images we see acts as a complete disruption of our sense of verisimilitude. In other words, we believe in cinema *despite our own will*. It is the frame of the screen that brings together these fragmented visions of which the film is composed and enables the viewer to experience the fictional world without questioning its existence.

Marina de Van’s *Ne te retourne pas/Don’t Look Back* (2009) disrupts the suspension of disbelief at the heart of most film-viewing experiences by engaging the spectator with images that progressively do away with cinema’s mimetic concerns in order to produce a reality that cannot be traced back to any model in the outside world of human experience. As was already the case with her previous film *Dans ma peau/In My Skin* (2001)<sup>1</sup>, de Van’s *mise-en-scène* in *Ne te retourne pas* confronts the viewer with discomfiting images of physicality that dislodge the logic of representation and ask for a physical and visceral engagement from the audience. By presenting us with dysfunctional bodies that are no longer safeguarded by social or behavioral concerns, de Van’s cinematography challenges one of cinema’s primary conventions, that consists in thinking of the body “as primarily the means for character formation [...] and, crucially, the site of readable behavior from which derives overt psychology” (Palmer 2006: 175). In so doing, her films rely heavily on the expressive qualities of the filmed body to affect the representation as well as our response to what is presented on screen<sup>2</sup>.

*Ne te retourne pas* revolves around Jeanne (Sophie Marceau/Monica Bellucci), a respected biographer struggling to write her first novel, whose life is turned upside-down by a series of inexplicable and disturbing changes. These changes are all the more distressing to her, as she seems to be the only one to notice them. What first appeared as a sign of tiredness gradually takes on more traumatic proportions as she eventually cannot recognize the apartment in which she lives or her own family members. Even her body begins to transform, revealing to her the face and features of another woman<sup>3</sup>.

Although the film was divisive and underwent a severe backlash from critics and audiences alike<sup>4</sup>, this article posits that *Ne te retourne pas* remains within the director's visual and narrative concerns as an *auteur*, as it allows her to further interrogate the human body as a malleable and interpretative surface that the cinematic apparatus can deform and transform in order for the viewer to rediscover the affective powers of the body and its ability "not only of receiving, but also of acting upon, the structuration of meaning in the cinema" (del Río 2008: 2).

This article discusses how de Van's film achieves a visual regimen wherein the spectator's gaze is dispossessed from its ability to master the onscreen world. By choosing to mimic the main character's growing psychological distress, the film opts for an aesthetic of bodily fragmentation and distortion, where the spectator can no longer hope for any fixed or pre-established meaning to be found within the representation. Jeanne's subjectivity, I argue, comes to regulate our perception of the film's events, as the *mise-en-scène* works to make the fictional space one of boundless possibilities, from a corporal and visual perspective. By using sensation as its organizing principle, the film relies on seeing and feeling bodies (i.e. the filmed body and the body of the audience) to create a meaning that confronts the spectator at the affective rather than the cognitive level. In so doing, the film denies the body its usual representational qualities to point out to its onscreen presence as being "an assemblage of forces or affects that enter into composition with a multiplicity of other forces or affects" (del Río 2008: 3).

De Van's aesthetic ambitions are especially striking in the opening sequence of the film, where we see Jeanne getting out of the bathtub and applying lotion and makeup to her body and face. The whole sequence is shot in a series of close-ups and inserts, so that her body never appears as a whole, but is instead captured in a succession of *tableaux*, each one displaying a different bodily scenario: we see Jeanne applying lotion onto her face, brushing her hair, or applying eyeliner and lipstick. The representation pays a specific attention to surfaces and reflections, as most of the sequence is seen through mirrors, whether it is the large one hanging over the washbasin, the small ones on each side of the cabinet, or the even smallest ones embedded in the bathroom tiles. We also notice a particular emphasis on the smooth and reflective surfaces of objects, with a camera that lingers on the chromes of the bathroom furniture or the polished surfaces of vases and bathroom utensils.

By presenting Jeanne's body on an ever-changing scale that disrupts our sense of unity, the *mise-en-scène* uncovers the film's desire to make

the audience experience a de-realized representation of the human body in order to “prob[e] its nature as material substance” (Palmer 2006: 175). Indeed, the inserts on Jeanne’s arm and forearm, or on her lips and her eye act as the visual antithesis of the medium shots of her bust or legs as we see them caught in the secondary frames of the mirrors. This fragmented and out-of-scale representation participates in the establishment of a body “out-of-bounds”, that is, a body that has been figuratively dismembered by the camerawork, so that meaning is no longer achieved through the unproblematic, true-to-nature presence of the human figure, but rather emerges from its unstable and polymorphic nature.

The film invites us to understand the body through our senses, rather than by appealing to our intellect or rational mind. The sensuous quality of these images is attained by the combined work of lighting and framing; the warm and ochre light reveals the softness and silk-like quality of the skin, while the close-ups and inserts highlight the skin’s complexion in the minutest details. Moreover, each shot captures the body in a variety of movements, as we see Jeanne either vigorously brushing her teeth and her hair, or delicately applying lotion to her face and eyeliner under her eyes. In so doing, the film summons the body as a gathering of intensities rather than a predetermined form.

What the opening sequence exemplifies is the transformational capacities of the body inasmuch as:

[...] the body and its senses disrupt the fixity of the conscious ego by inserting themselves as a third, indeterminate term into the equation. The self that emerges from such discourses is more evanescent, more fleeting than the self of modernity. It consists *not of fixed points of reference but of sites of intensities* and instances of sensual experience that cut across the usual coordinates of time and space.

(Elliott 2011: 3 – *my emphasis*)

The film’s denial of bodily unity is also rendered through a de-centering of the human figure. In most of the shots, the various body parts caught by the camera constantly appear at the edges of the frame: we see Jeanne’s neck at the right of the frame or the reflections of her bust at the bottom left corner of the frame. The two shots capturing her face are also very telling in this respect, as we only catch sight of Jeanne through her reflection on the fogged up mirror over the washbasin, so that it is impossible to clearly make out her facial traits. While being overtly present through the various images reflected on the different types of secondary frames, the body is simultaneously rejected outside the center of the frame, as the latter seems to have been “hollowed out” of any human presence.

In terms of rhythm, the entire scene is built on a tension between the frame and the representation, where the fixity of the projection screen is at odds with the frenzy of images that are projected onto it. This deregulation of natural perception echoes Deleuze's "dynamic" conception of the frame. For Deleuze, understanding the frame in terms of its dynamic qualities means that the existence of the onscreen body is not contingent upon the frame, but the other way round:

In any case *framing is limitation*. But, depending on the concept itself the limits can be conceived in two ways, mathematically or dynamically: either as preliminary to the existence of the bodies whose essence they fix, or *going as far as the power of existing bodies goes*.

(Deleuze 1986: 13 – *my emphasis*)

For Deleuze, the image is shaped by the limitless capacities of the body, so that the inescapable physical limitation of the frame does not correspond to a lessening of the body's ability to transform itself. Rather than marking the fictional space as a closed one, the dynamic conception of the frame points out to what goes on *beyond* this visual limitation. Since the transformative nature of the body can never be actually "framed", it is only by hinting at its semantic instability that the film unfurls a space that is constantly reshaped in order to echo the body's transformations. The drastic metamorphosis of Jeanne's body that happens midway through the film marks a new step towards the exploration/exploitation of the transformative capacities of the human body by the cinematic apparatus, together with a desire to further deterritorialize the meaning of images. In the scenes presenting Jeanne's transformation, de Van confronts the viewer with a series of arresting images that depict how the character's slow descent into paranoia, and her inability to differentiate what is real from what is not, find their visual translation at the surface of her body. To signify the invisible forces at play, de Van uses the visual technique of *morphing*, so that the spectator can witness Jeanne's facial traits being distorted and her face progressively transforming into someone else's. It is precisely through the duration of the transformation process that the film makes its most powerful statement regarding the ability of the film image to convey meaning at the affective level rather than at the representational level. Indeed, as the surface of the body becomes the privileged medium to display the forces that inhabit Jeanne, we need to stop considering the body in representational terms ("what does it represent?") but rather in affective terms ("what does it express?"). In the film, the body connects with the spectator, not on the basis of its representational qualities, but



because of the sensations it comes to embody and display. In what follows, I discuss how the *mise-en-scène* effectively causes the spectator to sense these forces and “to actualize what is merely virtual in the frame” (Abel 2007: 7).

The affective powers of the body and their ability to (de)regulate the representation are especially significant in the scene where Jeanne, in a moment of increased panic, rushes to see her mother, who is gambling at a casino. While Jeanne waits for her mother to play her hand, we see her face suddenly transforming and distorting itself, visibly causing her pain. The soundtrack and the staccato of the violins heighten the feelings of suffering and panic felt by Jeanne. The whole transformation process is captured in a close-up, allowing the viewer to witness each twitch and convulsion of the face. The film makes visible the powerful and conflicting forces at work within Jeanne, using the surface of the skin as the translator of the character’s deepest feelings.

However, it would be misleading to understand the body in purely representational terms here, as the film is primarily interested in conveying the violence of the sensation, rather than giving a logical explanation for it. This shift is exemplified by the symbolic transformation operated by the body, from a normative to an affective structure. While the former corresponds to a body that conforms to social and cultural norms, the latter characterizes a body whose presence on screen can never be attached to any predetermined behavioral pattern. The affective body is never static and can never be assigned a specific role within the narrative, as it only exists “through a process of self-modification or becoming” (del Río 2008: 3). An observation made by Elena del Río on the distinction between the concepts of “emotions” and “affect” holds a valuable clue to our understanding of the body in this scene. Del Río connects emotions with the ritualized way bodies are expected to perform in a given context, while she sees affect as corresponding to bodies that have ceased to conform to pre-established social or cultural schemes: “while emotion refers to habitual, culturally coded, and localized affects (such as a character’s sadness or happiness), affect proper coincides with the actor and the film’s openness to often anomalous, unexpected, and always expansive expressions of emotions” (del Río 2008: 10).

The shift from a normative, emotion-driven body to an affective body is at the heart of the representation in the scene at the casino. When Jeanne enters the place, we see her searching for her mother and then holding her tight, shaken to the core by the inexplicable changes she has happening to her. The feelings of fear and despair she expresses here are a logical

and understandable reaction, being confronted with an abnormal and disturbing situation. They correspond to culturally coded emotions that exist outside the narrative. Consequently, the body performs according to a “grid” of human behavior with which the spectator easily connects and sympathizes. This corresponds to the normative function of the body. However, once Jeanne starts experiencing profound and overwhelming waves of panic while she is waiting for her mother, the feelings that take hold of her are so strong and violent that they bypass the representation’s requirements for verisimilitude.

What we see upon witnessing the transformation of Jeanne’s face is a body *in the process of becoming*, passing from one state to another, and whose essence cannot be circumscribed. This corresponds to the affective body. In the scene under discussion, the affective body is first characterized by the disorganization of its movements, as Jeanne’s face twists and convulses in unnatural ways and she frantically touches it in order to understand what is happening<sup>5</sup>. The soundtrack’s focus on Jeanne’s panting and heavy breathing also reinforces the idea of bodily disorder and the loss of control Jeanne is experiencing. This shift in our perception of the filmed body illustrates how the film breaks away from traditional storytelling by opening up its narrative to the powers of the affective body. It does so by producing images that cease to have a clear representational purpose, as they stop sharing any common traits with an external reality. Put in a different way, if images can never completely do away with representational constraints, it is still possible for these very images to create a meaning that is no longer ruled by logic, but instead corresponds to the unpredictable, unrestricted powers of the affective body.

As this analysis wished to point out, *Ne te retourne pas* constitutes a significant step in Marina de Van’s approach of the filmed body, as her *mise-en-scène* works to reveal how the latter can impact on the image as well as our response to it. By choosing to convey the life-altering power of the sensations felt by Jeanne, de Van is mainly interested in capturing the forces that go through the woman’s body and *make us sense* the intensity of these forces. In so doing, she openly departs from French cinema’s interest in realism and the chronicle of everyday life (Vasse 2008: 135-138), as she uses the surface of the skin and its malleability to bypass the requirements for verisimilitude and to express emotions and feelings that supersede the need for logic. Even though the narrative eventually provides the viewer with an explanation for Jeanne’s growing unease, this analysis wanted to draw attention to the non-representational qualities of the film in

its desire to open up a space within the fiction where Jeanne's subjectivity could be expressed. De Van resorts to the affective powers of the body to translate Jeanne's troubled personality and her subsequent quest for meaning because of affect's endurance in front of normative discourses:

[...] affect – sets of forces that critical language has not yet been able to encounter on their own terms without reducing them to the more familiar discourse of representation and judgment – is the proper name for that which largely remains unknown.

(Abel 2007: 57)

Through its depiction of “the revolt of the body” (Shaviro 1993: 130), *Ne te retourne pas* puts the viewer in contact with a frenzied world of images where the gaze is dispossessed from its usual supremacy over the onscreen world. The visual excess that defines the film's aesthetic participates in a heightening of our senses and profoundly destabilizes our routinized ways of receiving and decoding film images. De Van's film succeeds in actualizing the invisible forces sustained by the body, allowing the viewer to see the world with new eyes.

### Notes

1. De Van's first feature film *Dans ma peau* focused on a young woman's downward spiral – Esther, played by de Van herself – as she starts practicing self-cutting and self cannibalism. For more information on this film, see my article “Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's *Dans ma peau* (2001)”, *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Studies – Scandals of Horror* 4.1 (2013): 70-81.

2. Throughout her filmography, Marina de Van has always displayed a particular interest in revealing the hidden and unmediated forces that inhabit the seemingly domesticated body of modern culture. De Van's films state that there is no truth to be found behind the world created by fiction and her *mise-en-scène* works to reveal the body's ability to bypass the limitations imposed by representation and the inevitability of verisimilitude in order to become “a site of reception” (Elliott 2011: 25) that generates meaning through the sensations it embodies.

3. As we learn at the end of the film, Jeanne's delirium is rooted in childhood trauma: Jeanne's real name is Rosa Maria. She was originally born in Italy and, as a child, befriended Jeanne, a young French girl her age. One day, Rosa Maria accompanied Jeanne and her parents on a road trip and they got into a car crash that killed Jeanne. By some inexplicable turn of events, Rosa Maria came out of the accident convinced that she

was Jeanne and the grieving couple ultimately adopted her. No one ever spoke of that tragedy again, and the physical transformations Jeanne now witnesses on her body as well as on other members of her family are the manifestations of the repressed past invading her adult life.

4. <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-110128/critiques/presse/> (consulted 01/28/14)

5. Touch is especially significant in this scene, as it crystalizes the tension between the normative and the affective body. Jeanne's gesture that consists in touching her face is the normative body expressing itself and trying to understand and take control over the unsettling bodily manifestation of the affective body. In his book on the primacy of touch, Mark Paterson explains that touch has long been regarded as the primary vehicle for communicating the immediacy and the tangibility of experience: "At least in Western industrialized cultures, such attitudes maintain the sensory stereotype whereby vision is predominant, is distanced and even deceitful, whereas touch seems more intimate, reassuring and proximal [...] touch is associated with verification, the connotations of tangibility being solid, foundational, undecieving." (Paterson 2007: 5).

### Works cited

- Abel, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema and Critique After Representation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.
- Buchanan, Ian. "Is a Schizoanalysis of Cinema Possible?" *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies* 16.2-3 (2006): 116-145.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1986.
- Del Río, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Elliott, Paul. *Hitchcock and the Cinema of Sensations. Embodied Film Theory and Cinematic Reception*. New York & London: I.B. Tauris, 2011.
- Palmer, Tim. "Under Your Skin: Marina de Van and the Contemporary French *cinéma du corps*" *Studies in French Cinema* 6.3 (2006): 171-181.
- Paterson, Mark. *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*. Oxford & New York: Berg, 2007.

Shaviro, Steven. *The Cinematic Body. Theory out of Bounds*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.

Vasse, David. *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*. Paris: Klincksieck, 2008.

**Film**

*Ne te retourne pas/Don't Look Back*, directed by Marina de Van (2009; MPI Home Video, 2010), DVD.

## “Une recherche esthétique autant que morale”: Jean Genet’s Literary Invasions

---

Tolga AKGUN

San Francisco State University, San Francisco

French literature’s *l’enfant terrible*, Jean Genet, famously described his literary vocation as follows during an interview: “I couldn’t change the world alone, I could only pervert it: this is what I attempted by a corruption of language, that is to say from within this French language that appears so noble.”<sup>1</sup> Furthermore, he conceived this corruption as an aesthetic and moral search that was formulated in his novel *Journal du voleur*. This article seeks to show how this search for corruption unfolds in Genet’s fictions.

I argue that what seems to emerge from this search is an act of literary invasion that Genet highlighted in a conversation with William Burroughs in 1968: “There was the French language and there was me. I put myself inside the other, then the job was done.”<sup>2</sup> This act of invasion defined as *putting oneself inside the French language* operates mainly in three different, and yet connected, sites in Genet’s fictions: theft, homosexuality and betrayal/treason. These three sites of invasion, defined as “*vertus théologiques*”<sup>3</sup> by Genet, urge us to rethink our relations, as readers and interpreters, to literature itself insofar as they deploy an array of formal and thematic disruptions. While the thematic mode of invasion brings these deviant subject matters into the literature and claims their aesthetic recuperation, very much like in the poetry of Baudelaire, the formal mode subverts conventional aesthetic registers. In this war of

words, the motif of stealing becomes an act of stealing the words of the enemy to use against him in the same way that betraying France becomes a betrayal through its language. In this article, I will particularly focus on the notions of theft and treason vis-à-vis language, and show that when the language is stolen and/or becomes an object of treason, it can pave the way for aesthetic rehabilitation.

While Genet recounts his personal history to contextualize the moral aspect of his search, he reveals that this aspect is fundamentally based on three “vertus” that he calls “théologiques:”<sup>4</sup> treason/betrayal, theft and homosexuality. In the original Christian context, faith, hope and charity are the cardinal virtues bestowed upon man by god to bring him closer to divine life. However, Genet is seeking the subversion of these values in the form of treason/betrayal, theft and homosexuality, but the common thread that holds together these values, other than the scorn that they get from the normative morality, is not really clear. Genet’s own testimony does not shed much light onto the connections among these virtues either. In his affirmation of having wanted everything that has happened to him, Genet presents himself as a pure product of social misfortune and recovers his freedom in a choice made *after* that misfortune. However crude this schema may seem, social misfortune remains one of the most determining factors behind his choices. When Madeleine Gobeil asks him in an interview why he “decided” to be a thief, a traitor, and a homosexual, this is the manner in which Genet explains how he negotiated and exercised a certain level of agency in the face of circumstances, for instance, in terms of assuming or “choosing” his homosexuality:

I didn’t decide, I didn’t make any decision. But there are certain facts. If I started stealing, it’s because I was hungry. Later it became necessary for me to justify my act, to absorb it in a sense. As for homosexuality, I have no idea. What do we know about it anyway? Do we know why a man chooses this or that position for making love? Homosexuality was imposed on me like the color of my eyes, the number of my feet. When I was a little kid I became aware of the attraction I felt for other boys; I never experienced an attraction for women. It’s only after becoming aware of this attraction that I “decided,” that I freely “chose” my homosexuality, in the Sartrean sense. Put another way and more simply, I had to get used to it, while I knew that society disapproved.<sup>5</sup>

Furthermore, concerned with the heroic continuity between his earlier vagabond life and late criminal activities, Genet examines “la

sorte d'échange vasculaire"<sup>6</sup> that exists "entre [s]on goût pour la trahison, le vol et [s]es amours."<sup>7</sup> Thus, he explores and exploits the literary topos, criminality/ homosexuality, already established with Balzac (the character Vautrin for instance) and Gide (a slew of characters in *Les faux-monnayeurs*) in French literature. However, his remarks on the correlations that exist between these engagements are strangely offhanded and self-evident: "En effet, mon goût et mon activité de voleur étaient en relation avec mon homosexualité, sortaient d'elle qui déjà me gardait dans une solitude inhabituelle."<sup>8</sup> Few excerpts from *Journal du voleur* appeared for the first time in "Les Temps Modernes" as early as in 1946 before its official publication in 1948. One of the passages in these excerpts quickly sketches a reflection on the opposition among these three traits of his personality:

La trahison, le vol et l'homosexualité s'opposent. Par trahison je veux entendre la délation. Ici (en moi) le vol paraît symboliser l'activité sociale. La délation me ramène dans la légalité, me relie à la société. L'homosexualité était le lien (le terrain) de choix pour l'apparition du conflit. L'homosexualité refuse et appelle l'illégal, refuse et appelle le social.<sup>9</sup>

As seen in this passage, the words such as "la trahison" or "la délation" connote treason and betrayal for Genet and both of these terms converge with literary engagement as he tells Antoine Bourseiller in an interview: "Ecrire, c'est le dernier recours qu'on a quand on a trahi."<sup>10</sup> And the reason why betrayal is in opposition to theft is that by becoming a poet, to get out of the prison, Genet betrays, in a way, the (failed) thief that he was. And he also betrays the world of thieves that was his. The beginning of this betrayal was already apparent in the Yugoslavian prison episode in *Journal du voleur* where the narrator was feeling like a stranger among the thieves. After this episode, the betrayal for Genet gains a literary accent: "Il fallait que je trahisse le vol qui est une action singulière au profit d'une opération plus universelle qui est la poésie."<sup>11</sup> This is how the betrayer becomes a poet and the betrayal poetry. Genet betrays the thieves by becoming a poet, but paradoxically, it was for re-becoming a thief by poetry in the end. The poetic betrayal makes possible the poetic accomplishment of the thief, his self-recreation at a higher level. Poetry becomes the highest level of theft because he *steals* from France its precious language; and he does it as a traitor to accuse it. By betraying the thieves' world, Genet does not join the enemy's side. On the contrary, he becomes the poet, the real enemy of the society and its morality. The poet inserts into the language of the enemy the foreign language of the thief. From now on, the war against the



enemy takes place in the language. The loving bond with the language is coupled with the war waged against the enemy in his language: “Avant de dire des choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j’appelle “mes tortionnaires” m’entendent. Donc il fallait les agresser dans leur langage.”<sup>12</sup> This is why, after his long vagabondages throughout Europe, Genet always returns to France to “[s’]accuser dans sa langue.”<sup>13</sup> By deciding to accuse *himself* in France’s language, he finally manages not only to release himself from the accusations that the French society charge him with, but also to accuse France, in his turn, not as a judge but as a traitor-poet.

Genet tells us that the day of Christmas 1939 marks his poetic rebirth. On that day, he decides to send a postcard to a friend in Czechoslovakia. This decision prompts his first poetic emotions as a writer. Touched by the images on the card, instead of wishing his friend a merry Christmas, he describes these images and it all begins like this: “J’ai commencé à écrire à partir de là. Je crois que c’est le déclic. C’est le déclic enregistrable.”<sup>14</sup> This is also the year France goes to war against Germany, which ends with its occupation- a period riddled with fear, shame and treason. Genet hardly hides his joy before this humiliation of France, as though this latter was finally punished by Germany for the crimes it committed against him: “(...) je ne pouvais qu’adorer celui qui avait mis en œuvre l’humiliation de la France.”<sup>15</sup> In fact this desire for vengeance and treason is the foundation of the poetic adventure in Genet, as Marie Redonnet highlights: “sa vengeance invente une nouvelle loi, qui est celle de la poésie, créatrice d’une trahison supérieure.”<sup>16</sup> Ironically, treason and language had already been tied up for Genet since his childhood. When in elementary school in Alligny-en-Morvan, the teacher asks the students to describe their houses in a composition. Having decided that Genet’s is the best, he reads it out loud in class. Out of jealousy or childish cruelty, other children make fun of Genet, accuse him of lying for the reason that this house could not exist since he was an orphan in a foster home. In a later interview, this is how Genet remembers his feelings: “Et alors, il y a eu un tel vide, un tel abaissement. J’étais immédiatement tellement étranger, oh! le mot n’est pas fort, haïr la France, c’est rien, il faudrait plus que haïr, plus que vomir la France.”<sup>17</sup> These children for Genet represented France. Later in 1949, in his essay “L’Enfant Criminel,” he continued to denounce France’s crimes not only against him but all abandoned children: “Personne ne s’est avisé que depuis toujours, dans les bagnes d’enfants, dans les prisons de France, des tortionnaires martyrisaient des enfants et des hommes.”<sup>18</sup> These are the

autobiographical foundations of treason, but also of literary vocation, in Genet. By poetically betraying France that betrayed him, he gives voice to these children like himself. His poetry takes, in fact, a higher form of treason. For Genet, France is not only a home from which he is excluded. It is also a language that he is accused of using better than anyone else, as other children told him. And he, indeed, assumes this accusation and the language like his own property. However, through the language that he makes his own, paradoxically, he remains attached to France that excludes him. He never loses his status of enemy or stranger vis

à-vis France, but he never loses his love for this country's language either. So whether he wanted or not, Genet's literary engagement remains indirectly sealed with France by a loving bond; because to glorify French language through a poetry that attacks France is

the scandalous and the paradoxical task that Genet assumes as a poet. And treason is the site of this love-hate relationship that Genet fosters with France and French language. So in the end, the treason of the poet is, actually, also an act of love.

Even though it appears to be a moral treatise at first, *Journal du voleur* is actually the product of a search for aesthetics. And just as is the case with the moral dimension, the aesthetic dimension of this search also relies on Genet's past life. One of the expressions that Genet uses to bring up his past life is the notion of “matière-prétexte:”<sup>19</sup> a life prior to the text whose *raison d'être* is precisely that life. By this expression, he also maintains the primacy of the interpretation over the facts, an interpretation “qui sans les détruire en crée de nouveaux.”<sup>20</sup> He indicates that the narration of the episodes since his exit from Mettray comes from an approach that is less retrospective than creative, in other words, poetic. When Genet mentions poetry, he means it literally or etymologically: poet is a creator (with the broad meaning of the word “maker” as in the Latin word “*poeta*”) who works on the shapeless matter with art to give it a form and an order. Similarly, writing, in *Journal du voleur*, is a way of taking up the unshaped material of the past to give it a form. Writing is a way of engaging the mind with memories, and of molding the lived experience depending on the intention that justifies it. In this regard, Genet mentions that *Journal du voleur* is the poem of what he calls “la conscience du vol:” “[...] ce que j'ai recherché surtout, c'est d'être la conscience du vol dont j'écris le poème.”<sup>21</sup> To make poetry out of his life is to refuse the confusion of tangled memories of the past, and to head towards being “la conscience du vol” realized by the poetry: “La poésie consiste dans sa plus grande conscience de sa qualité de voleur.”<sup>22</sup> In other words, “la conscience du

vol” is this transition from chronicle to poetry, or simply the poetry, that expresses in retrospect the innermost reality of an adventure that is less intensely lived at the time. From then on, we see an old practice that is already inaugurated in Genet’s earlier fictions *Notre-Dame-des-Fleurs* and in *Miracle de la Rose*: recourse to what he calls his “goût profond de l’imposture.”<sup>23</sup> Like many other writers, Genet is displeased to see the expression of a personal truth in a simple narration, or a chronicle, of life experiences. By declaring that “la vérité n’est pas mon fait. Mais ‘il faut mentir pour être vrai’ Et même aller au-delà,”<sup>24</sup> Genet claims this “imposture” as a creative, and a poetic, method that helps him unify and organize his 1930’s according to an ideal (put in perspective in 1940’s) that animates and qualifies them: the theft.

For Genet, genesis of the thief also corroborates, then, the signs of a literary vocation as Véronique Bergen underlines: “A l’instar du détournement des objets et du sens de la propriété que Genet opérait par le vol, -détournement de leur usage, de leur destination pratique-, il dévient la fonction des mots, étrantera la finalité des choses en les épaississant d’un autre sens, d’une autre valeur, en les transfigurant.”<sup>25</sup> Cocteau explains as well this ethical and aesthetic connection between theft and literature with a paradoxical formula that he calls “mauvais voleur/bon écrivain” in an interview done with André Fraigneau in 1951:

A.F.- Que pensez-vous de l’œuvre de Genet?

J.C.- J’admire en lui un fabuliste. Il fait parler les animaux. Je veux dire les hommes qui n’ont pas de langage, dont les sentiments sont très complexes pour qu’ils puissent s’exprimer.

A.F.- Et son côté voleur?

J.C.- Jean Genet est un mauvais voleur. Le vol est son violon d’Ingrès. Sartre et moi, prétendons que c’est par là qu’il touche à la mode. Notre époque adore les escrocs, les voleurs. C’est le succès de Maurice Sachs.<sup>26</sup>

However, later on, Genet will misinterpret Cocteau’s expression “mauvais voleur.” The reason is that, for Genet, the word “thief” is a metaphor for the word “poet.” So for him, “being a bad thief” is the same as “being a bad poet” since these two converge to the point where the distinction in between becomes undetectable. Similarly, poetry, for Genet, is not just a hobby (“son violon d’Ingrès.”) This is how he responds to Cocteau’s comment that he calls “une boutade”:

Ma stupeur fût grande quand je m’aperçus à quel point le vol était répandu. J’étais plongé au sein de la banalité. Pour en sortir, je n’eus besoin que de me glorifier de mon destin de voleur et

de le vouloir. C'est là que l'on vit *une boutade*<sup>27</sup> dont sourient les sots. L'on me dit *un mauvais voleur*<sup>28</sup>? Qu'importe. Le mot voleur détermine celui dont l'activité principale est le vol. Le précise en éliminant- pendant qu'il est ainsi nommé- tout ce qu'il est autre que voleur. Le simplifie. La poésie consiste dans sa plus grande conscience de sa qualité de voleur.<sup>29</sup>

There is a misunderstanding between Cocteau and Genet because for the latter, the word “thief” is charged with a poetic connotation (“la poésie” and “sa qualité de voleur.”) By poeticizing and aestheticizing, otherwise very common and banal (“répandu” and “banal,”) activity of theft, he also glorifies (“glorifier”) it, and distinguishes himself as an “artist-thief” from a simple thief whose activity is simply nothing but theft: “Le précise en éliminant [...] tout ce qu'il est autre que voleur. Le simplifie.” Instead of eliminating anything other than being a thief, Genet is precisely interested in “tout ce qu'il [le voleur] est,” since the poet is a part of this discarded “tout.” But Cocteau simply refers to the literal meaning of the word “thief.” What Cocteau seems to point out is the fact that Genet, often times, concentrates on the world of objects and the nature as a source of poetry and forgets their utilitarian and practical value, along with the actual undertaking of the activity of theft.<sup>30</sup> This is what makes him “a bad thief,” only on practical grounds, but a good poet on the flip side.

Indeed, crime and writing have always been tightly woven in Genet's life. It is a widely documented fact that Genet started taking an interest into writing and literature by stealing books and discovering their market value. He also spent a lot of time in prisons and penitentiary facilities where he frequented libraries quite often (this is how he discovered Proust, for instance.) Similarly, one of the last essays in Sartre's *Saint Genet* deals with crime and literature in Genet's life, as the title suggests. Sartre's main idea in this essay is that Genet, basically, substitutes crime with literature: “theft is a criminal act which is de-realized into a dream, whereas a work of art is a dream of murder which is realized by an act.”<sup>31</sup> In this compact and circular stream of thoughts, Sartre tells us that crime (in this instance theft) is a dream or a product of imagination that is turned into a work of art that is, in its turn, an act. Crime indirectly becomes an act in writing. The poem of evil action is itself an evil action. So Genet is clear about the distinction between the act and the idea of killing, or art and life: “D'abord, il ne faut pas confondre les plans: il y a le plan littéraire et il y a le plan vécu. L'idée d'un assassinat peut être belle. L'assassinat réel, c'est autre chose.”<sup>32</sup> Through the beauty of his style, “he will make us re-perform spontaneously the free act that makes it possible to reassume the world:

but the world which is assumed will be that of crime,<sup>33</sup> as Sartre indicates. Clearly, as opposed to the criminal who kills, Genet is not set out to kill anyone. However, since reading practice goes along with an emotional transference, he knows that his writings on crime can infiltrate a possible reader's mind. His literary object can make the reader imagine the crime. In the same way that the murderers can become an object of public scrutiny and make people read and imagine their crimes described and commented in the newspapers, Genet intends to achieve the same kind of notoriety with his fictions without necessarily becoming a criminal himself. This seems to be the idea that Genet had in his mind when he answered Hubert Fichte's question, "pourquoi vous-même, n'avez-vous jamais commis de meurtre?" in the following way: "probablement parce que j'ai écrit mes livres," during an interview.<sup>34</sup> Genet stopped engaging into various criminal activities when the petition signed by the intellectuals in 1948, to drop charges against him, got accepted by the president of the republic. But he never stopped committing crime; only this time, it was in literature and, as Sartre puts it, "it [was] with words that Genet [started to lay] his traps"<sup>35</sup> to captivate people and to avenge himself at last.

This seems to be the reason why *Journal du voleur* associates closely the moral approach with the tone, that is, the effect of language in a literary work of art. Towards the end of the book, before he says goodbye to the reader, he insists one last time on the question of tone:

Mon souci de la cohérence me fait un devoir de poursuivre mon aventure à partir du *ton* de mon livre. Il aura servi à préciser les indications que me *présente le passé*: sur la pauvreté et le crime puni j'ai posé le doigt, plus lourdement, et à plusieurs reprises. C'est vers eux que j'irai.<sup>36</sup>

And during the narrative break between the episodes of Spain and Eastern Europe, he announces solemnly:

Ce qui, m'étant un enseignement, me guidera, ce n'est pas ce que j'ai vécu mais *le ton*<sup>37</sup> sur lequel je le rapporte. Non les anecdotes mais l'œuvre d'art. Non ma vie mais son interprétation. C'est ce que m'offre le langage pour l'évoquer, parler d'elle, la traduire.<sup>38</sup>

In fact, Genet treats the question of tone as a matter of proof. The tone proves the truth of the content matter and it justifies the value of the work of art. The word "preuve" is constantly repeated in the text in conjunction with beauty that is also proved by "le chant."<sup>39</sup> Likewise, Pierre-Marie Héron sees Genet's aesthetic project based on: "tirer des mots de *son* français une émotion de lecture capable de prouver la beauté donc de découvrir la vérité."<sup>40</sup> In *Journal du voleur*, aesthetics and morality are

the two sides of the same medal. Genet lets the reader notice this very early in the text, starting with his first reflection on *le chant* in conjunction with the moral act:

De la beauté de son expression dépend la beauté d'un acte moral. Dire qu'il est beau décide déjà qu'il le sera. Reste à le prouver. S'en chargent les images, c'est-à-dire les correspondances avec les magnificences du monde physique.<sup>41</sup>

At the same time, these lines emphasize the power of persuasion of the poetic beauty, on those who can feel it. Persuasion is vouched precisely when “le chant” touches the innermost part of the self: the emotion. Poetry, for Genet, is not only consciousness (“la conscience du vol”)<sup>42</sup> but also a new emotion (“émotion nouvelle”)<sup>43</sup> coming from present but also past life experiences; and it is written “selon l’expression d’eux [les émois] imposée par eux [les émois].”<sup>44</sup> Therefore, Genet stays faithful to the classical understanding of poetry as the expression of these emotions experienced by the “I.” He implies that “I” is a string of emotions (“un chaplet d’émois,”)<sup>45</sup> hence the connection between *le moi* and *l’émoi*. *Le chant* is, then, the response of the “main à plume”<sup>46</sup> to an emotion in a “univers où [le poète se] compla[ît].”<sup>47</sup> But where is exactly the authority of the poet coming from? It seems difficult to justify the beauty while “singing” about a universe that is not only “réputé vil”<sup>48</sup> but also known as criminal. But in Genet’s poetic conception, no universe is excluded from beauty, whether that may be social or anti-social. He recognizes in every poet (and he was an avid reader of Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Verlaine and Rimbaud) the creator of a world, a style, thus, an autonomous person. According to Marc Dambre, Genet embodies this poetic autonomy and sovereignty: “L’essentielle faculté poétique consiste à nier les valeurs du monde, à contrecarrer ce monde par l’exercice d’une souveraineté révoltée.”<sup>49</sup> Therefore, he insists on the role of lyricism as a self-evident proof of the beauty, and as a manifestation of *the sovereignty* of the poet:

Tout au plus pourrait-on entreprendre ma rééducation artistique- au risque toutefois pour l’éducateur, de se laisser convaincre et gagner à ma cause si la beauté est prouvée par, de deux personnalités, la souveraine.<sup>50</sup>

In brief, the beauty of the *ignoble* comes from and proved by its ability to evoke emotions through *le chant*.

Indeed, the aesthetics of poetry in Genet’s novels are centered on “la réhabilitation de l’ignoble.”<sup>51</sup> And it is this attraction to the ignoble and the rage toward the conventional beauty that place Genet in the heart of French literary modernity. As Philippe Lacoue-Labarthe underlines, “[...]”

modern art cultivates what is ‘not beautiful,’ that is, the simple opposite of the beautiful according to its classical definition: the adequation of form to content.”<sup>52</sup> If we look at this question of adequation between form and content as an equation between the good and the beautiful versus the bad and the ugly, then from this angle, we can say that Genet challenges this adequation and redefines it by putting the beautiful adjacent to the bad. Consider, for instance, the subversion of the registry of aesthetic appreciation in Genet’s writings where objects or certain bodily fluids or details that one could find grotesque or macabre (the content) can be given a beautiful aesthetic expression (the form). Realities of the marginal lives such as prostitutes, transvestites, vagabonds and petty criminals are subsumed by art. Genet’s short film, *Un chant d’amour*, shot in 1950 is a prime example of this aesthetic transformation. The movie focuses on the chain of longing desire between two prisoners and a prison guard in a French prison. The younger prisoner dances and walks around in his cell in a narcissistic gesture knowing that the older prisoner is in love with him. The older prisoner dreams about his beloved while touching himself on his bed. Meanwhile, the prison guard takes voyeuristic pleasure in watching them. Seeing that they are sharing a cigarette smoke with a straw inserted through the wall, he gets jealous of their relationship, enters the older prisoner’s cell, beats him, and makes him suck on his gun as though they are simulating oral sex. The intensity of the sadomasochistic attraction between these characters is stylized through the use of black and white camera focusing on the close-ups of bodies, faces, armpits and penises. The viewer can easily notice the material depravation that pervades these close-ups, for instance in the prisoners’ tattered clothing, dirty toes and fingernails as well as the dilapidated walls and beds. However, these aesthetic details that may be considered vile are integral to this extremely sensual and provocative homoerotic relationship insofar as they are juxtaposed. These aesthetic elements form an imagery that conveys the experience of desire between marginal people such as homosexual convicts.

This collapse of apparent distinction between disgust and desire, good and bad taste is common to Genet and to decadent writers. Genet and his literary ancestors, the decadents such as Baudelaire, investigated our conflicted relation to aesthetics that involves both repugnance and fascination, insofar as this relation tries to reject and eliminate the debasing ‘low’ and yet stays powerfully attracted by this dark “Other.” Similarly, in their thought-provoking book *The Politics and Poetics of Transgression*, Allon White and Peter Stallybrass go to considerable and convincing lengths to demonstrate that repudiation is crucial for the formation of identity and

aesthetics in Western culture:

Bourgeois [culture] continuously defined and re-defined itself through the exclusion of what it marked out as “low”—as dirty, repulsive, noisy, and contaminating. Yet that very act of exclusion was constitutive of its identity. The low was internalized under the sign of negation and disgust. But disgust always bears the imprint of desire. (191)

So the aesthetic novelty that Genet, and Baudelaire, bring is the fact that what is excluded at the overt level of normative aesthetics is productive of new objects of desire. In an interview from 1964, for instance, Genet is asked a question having to do with the poetics of his writing that play with this dynamic of disgust/desire. When the interviewer Madeleine Gobeil refers to his definition of poetry (from *Pompes Funèbres*) as “the art of employing shit and getting people to eat it,” he replies: “[...] poetry consisted in transforming material and people thought vile into material accepted as noble through the use of language.”<sup>53</sup> Clearly, the beauty that Genet celebrates is the opposite of what can traditionally be read in lyric poetry, for instance in the poetry of Ronsard in which, ironically, Genet discovered his first poetic emotions. In fact, the writer celebrates the dregs of society and the sentiments considered “vile” by a “volonté de réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils.”<sup>54</sup> I argue that his poetry recuperates the abject experience as an object of aesthetic value. In this regard, Julia Kristeva’s reflection on abjection and aesthetics explains well Genet’s logic of literary perversion: “The writer fascinated by the abject, imagines its logic, projects himself into it, introjects it, and as a consequence perverts language- style and content.”<sup>55</sup>

However, poetry for Genet is not just an aesthetic surplus value added to the things and beings to embellish them. Poetry is an action that comes from an act of will to rehabilitate: “La poésie est une vision du monde par un effort, quelquefois épuisant, de la volonté tendue, arc-bouté. La poésie est volontaire. Elle n’est pas un abandon, une entrée libre et gratuite par les sens [...]”<sup>56</sup> Within this rehabilitation, he uses literary commonplaces on a thematic and stylistic level to write about marginal figures and their experiences, starting with himself. In an interview in 1982, Genet, to whom Bertrand Poirot-Delpech was asking why he used such a beautiful language to describe the dregs of society, replied: “Ce que j’avais à dire à l’ennemi. Il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère qu’aurait été l’argot.”<sup>57</sup> Using the enemy’s language as a “weapon” against him, but also finding his own, was Genet’s literary strategy very much in sync with Baudelaire’s famous literary motto, “créer un poncif,”<sup>58</sup> which



consisted in taking a literary commonplace and aesthetically refashioning it. This celebration of the beauty in ugliness was already a prominent theme in Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* in which the poet sang for the dregs of Paris, prostitutes and handicap beggars. And, similarly, this literary strategy was already in place early on in Genet's literary career since one of his first fictions *Miracle de la rose*: "Dans un poème, les mots habituels sont déplacés et replacés de telle sorte qu'à leur sens courant s'en ajoute un autre: la signification poétique."<sup>59</sup> In both Baudelaire and Genet, there is a desire, by writing, to transfigure the ugliness and to magnify it in its gravity as an alternative against the lure of

the illusion of conventional beauty, as we observe through Genet looking back at the Spanish episode in *Journal du voleur*: "en refusant la beauté trompeuse de l'Andalousie, je découvrais la poésie."<sup>60</sup> This transfiguration is especially noticeable when it operates on the bodies. The deterioration of the body, whether that may be in Baudelaire's "La Charogne" or in Genet's Spanish episode, is turned into a spectacle. Furthermore, the abject body in Genet is very similar to the body of Baudelarian dandy because in both cases, the self is aestheticized through language and body. Or, in other words, the presentation of the body sustains this cult of the self. In Genet, abjection borders on dandyism turned upside down; nevertheless, abjection is still an art form that sustains a certain kind of narcissistic self-investment. Only in Genet's version of dandyism, Baudelaire's luxurious fabrics and voluptuous perfumes somehow give way to lice and tattered clothes. Bodily details considered vile are exalted to the point where the religious and cultural construction of the body at the expense of nature is denounced, as Nietzsche elaborates: "[...] the animal 'man' is finally taught to be ashamed of all his instincts [...] sinfulness of the raw material of man, terrible stench, secretion of saliva, urine and excrement."<sup>61</sup>

In the final analysis, *Journal du voleur* is an act of literary invasion insofar as it represents Genet's effort to carve out a new literary space to speak for marginalized people by aesthetically rehabilitating them. In this regard, theft and treason can be considered as metaphors for the aesthetic re-appropriation of the language necessary for this project of aesthetic rehabilitation. This is the way in which Genet conceives the task of the writer as an ethical and aesthetic project. Ethics and aesthetics, the two modes of invasion, converge in *Journal du voleur* as the two sides of the same search since they both require a certain kind of discipline and rigor vis-à-vis one another. But we should not think that Genet is the only actor in his poetic enterprise. Ethical and aesthetic exigencies are imposed upon the writer as much as the reader because if Genet treats

his reader as an enemy, it is for awaking him better: “Je voudrais bien m’affranchir des morales conventionnelles, celles qui se sont cristallisées et qui empêchent l’épanouissement, qui empêchent la vie. Mais un artiste n’est jamais complètement destructeur. Le souci même de faire une phrase harmonieuse suppose une morale, c’est-à-dire un rapport de l’auteur à un lecteur possible.”<sup>62</sup> This relational morality presupposes the idea of ethical and aesthetic responsibility to give voice to those who are silenced in society. Ethics of poetry in Genet hinges upon this responsibility of the poet to rehabilitate; and it is this kind of responsibility that makes necessary the literary invasion.

### Notes

1. *The Declared Enemy*, 56.
  2. Quoted by Edmund White in *Genet: A Biography*, 510.
  3. *Journal du voleur*, 167.
  4. *Ibid.*
  5. *The Declared Enemy*, 3.
  6. *Journal du voleur*, 193.
  7. *Ibid.*
  8. *Ibid.*, 277.
  9. “Journal du voleur.” *Les Temps Modernes* July 1946: 39-40.
- Print.
10. *L’Ennemi déclaré*, 225.
  11. *Ibid.*, 15.
  12. *Ibid.*, 230.
  13. *Journal du voleur*, 121.
  14. *L’Ennemi déclaré*, 165.
  15. *Ibid.*, 149.
  16. *Jean Genet, le poète travesti*, 25.
  17. *L’Ennemi déclaré*, 149.
  18. “L’Enfant Criminel,” 389.
  19. *Journal du voleur*, 132.
  20. *Ibid.*
  21. *Ibid.*, 105.
  22. *Ibid.*, 277.
  23. *Notre-Dame-des-Fleurs*, 253. *Miracle de la Rose*, 294.
  24. *Notre-Dame-des-Fleurs*, 244.
  25. *Jean Genet- Entre mythe et réalité*, 225.
  26. *Entretiens autour du cinématographe*, 35.

27. My italics.
28. My italics.
29. *Journal du voleur*, 277.
30. For further information on the phenomenology of theft, see Michael Hardt. "Prison Time." *Yale French Studies* 91 (1997): 64-80.
31. "On the Fine Arts Considered as Murder." *Saint Genet*, 485.
32. *L'Ennemi déclaré*, 112.
33. *Saint Genet*, 497.
34. *L'Ennemi déclaré*, 113.
35. *Saint Genet*, 491.
36. *Journal du voleur*, 305.
37. My italics.
38. *Journal du voleur*, 232-233.
39. "Le but de ce récit, c'est d'embellir mes aventures révolues, c'est-à-dire obtenir d'elles la beauté [...] le chant, seule preuve de cette beauté" (Ibid., 230.); "L'acte est beau s'il provoque, et dans notre gorge fait découvrir, le chant" (Ibid., 23-24).
40. "Lucien la nuit," 103.
41. *Journal du voleur*, 23-24.
42. Ibid., 105.
43. Ibid., 132.
44. Ibid., 193.
45. Ibid., 132.
46. Ibid., 9
47. Ibid.
48. Ibid., 122.
49. "Notre-Dame-des-Fleurs récit de poète vide enfance," 39.
50. *Journal du voleur*, 218.
51. Ibid., 26.
52. *Poetry As Experience*, 91.
53. *The Declared Enemy*, 7-8.
54. *Journal du voleur*, 122.
55. *Powers of Horror. An essay on abjection*, 16.
56. *Notre-Dame-des-Fleurs*, 260.
57. *L'Ennemi déclaré*, 234.
58. "Fusées," 79.
59. *Miracle de la rose*, 233.
60. *Journal du voleur*, 84.
61. *On the Genealogy of Morality*, 47.
62. *L'Ennemi déclaré*, 16.

**Bibliography:**

- Baudelaire, Charles. *Fusées. Mon cœur mis à nu*. La Belgique déshabillée. Paris: Gallimard Folio, 1986. Print.
- Bergen, Véronique. *Jean Genet- Entre mythe et réalité*. Bruxelles: De Boeck Université, 1993. Print.
- Cocteau, Jean. *Entretiens autour du cinématographe*. Paris: André Bonne, 1951. Print.
- Dambre, Marc. “Notre-Dame-des-Fleurs récit de poète vide enfance.” *Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle* 20 (1995): 27-43. Print.
- Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris: Gallimard Folio, 2007. Print.
- *Notre-Dame-des-Fleurs*. Paris: Gallimard Folio, 2003. Print.
- *Miracle de la Rose*. Paris: Gallimard Folio, 2005. Print.
- *Querelle de Brest*. Paris: Gallimard L'Imaginaire, 1986. Print.
- “L'Enfant Criminel.” *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1979. Print.
- *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens choisis 1970-1983*. Ed. Albert Dichy. Paris: Gallimard Folio, 2010. Print.
- *The Declared Enemy. Texts and Interviews*. Ed. Albert Dichy. Trans. Jeff Fort. Stanford: Stanford University Press, 2004. Print.
- “Journal du voleur.” *Les Temps Modernes* July 1946: 49-50. Print.
- Héron, Pierre-Marie. “Lucien la nuit.” *Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle* 20 (1995): 93-105. Print.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. Print.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Poetry As Experience*. Stanford: Stanford University Press, 1999. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. Ed. Keith Ansell-Pearson. Trans. Carol Diethe. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.
- Redonnet, Marie. *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une œuvre*. Paris: Grasset, 2000. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet. Actor and Martyr*. Trans. Bernard Frechtman. New York: Pantheon Books, 1963. Print.
- Stallybrass, Peter. White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1995. Print.
- White, Edmund. *Genet: A Biography*. New York: Vintage Press, 1994. Print.

