

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

Chimères



Volume XXVIII

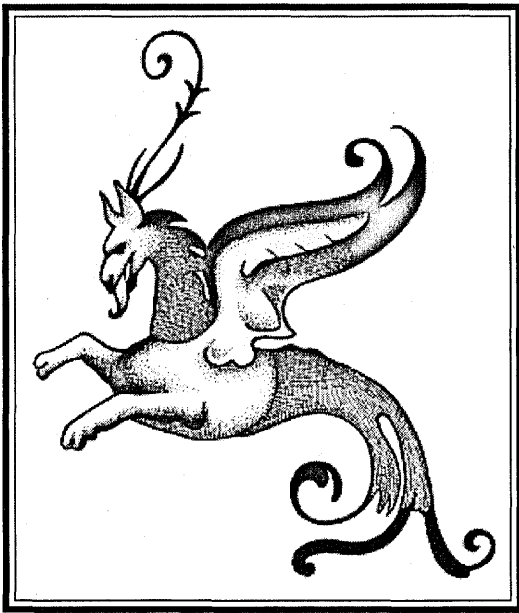
Spring 2004

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE

O F K A N S A S

Chimères

A Journal of French Literature



Volume XXVIII

Spring 2004

CHIMERES VOLUME XXVIII - SPRING 2004

Editor: Daniela Teodorescu

Co-Editor: Mame Selbee Diouf

Faculty Sponsor: Professor Caroline Jewers

Editorial Staff:

Frédérique Sevet, Treasurer

Anna Lambertson

Regina Peszat

Mohammad Mohtashempour

Web Page and Cover Design: Angela Fines

Homepage: <http://www.ku.edu/~chimeres>

Chimères

The University of Kansas

Department of French & Italian

2103 Wescoe Hall

Lawrence, KS 66045

Tel. (785) 864-4056

Fax: (785) 865-5179

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 Word Processing Center at the University of Kansas for their generous assistance and support of this journal.



C O N T E N T S

Letter from the Editor

Daniela TEODORESCU I

About the Authors III

Website for Alumni of the Department of French & Italian

David DINNEEN V

Carte Blanche

Paul A. SCOTT VI

Inverview avec Aminata Sow Fall

Mame Selbee DIOUF 1

**Sound and Subjectivity: Polyphonic Composition and its
Contribution to Ronsard's *Amours de Cassandre***

Catharine RANDALL 11

Azouz au pays des Gaulois

Carla CALARGÉ 28

**Founders of Discursivity? A Foucauldian Glimpse
of the Ouvroir de Littérature Potentielle**

Christy WAMPOLE 40

**The Storyteller in Contemporary Breton Literature:
Redeemer of Orality and Symbol of Transgression**

Sandrine TEIXIDOR 45

**Ce que Pennac Veut Dire: Unmasking Symbolic
Violence in Daniel Pennac's Malaussène Series**

Kirsten HALLING 59

The Bold and the Beautiful: A *Courtois* Saladin?

Ann KONTOR 73

Iconographie des forces de l'ordre dans

Les Gardiens du temple de Chiekh Hamidou Kane

Babacar NDIAYE 83

***Andromaque et Bérénice: les femmes
raciniennes sont-elles aristotéliennes?***

Bérénice LE MARCHAND 95

— Daniela TEODORESCU —

I am pleased to present our 2004 issue of *Chimères*. Our articles this year are on very diverse topics and cover nearly every period of French and Francophone literature. There are nevertheless some echoes between the studies.

A number of our writers showed an interest in “dialogue”: the dialogue of the arts, or of genres, of writers, of writers and critics, of storytellers and their audience. I begin this part of our issue with Selbee Diouf’s Interview with Senegalese writer Aminata Sow Fall (a recipient of the Goncourt Prize), in which Sow Fall speaks of her attitude towards feminism in writing. Our second selection is Catharine Randall’s study of different voices in Ronsard’s poetry through the musical notions of polyphony and counterpoint. Carla Calargé’s study brings together the world of the typically French *bande dessinée* through “Asterix,” and of the Francophone novel and the life of *beurs* through *Le Gone du Chaâba* by Azouz Begag. Christy Wampole explores the Foucauldian concept of writers creating *potential* works actualized by their followers. Sandrine Teixidor studies the powers of storytellers in their society and over their audience as well as their representation of the collective mind of their community.

Our other writers explored questions of identity for men and women in different historical and social contexts, often as a function of violence. Kirsten Halling looks at identity in relation to power as it manifests itself through cultural and symbolic capital and social interactions. Ann Kontor discovers a medieval story about the Saracene Saladin that unlike other epics portrays him as a courtly hero resembling his Christian counterparts. Babacar Ndiaye looks at particularly masculine traits as he examines the definition of the male hero in *Les gardiens du temple* by Cheikh Hamidou. And finally, Bérénice Le Marchand studies the Aristotelian definition of the woman hero in Racine’s theatre as it is embodied and subverted.

In this issue I have decided also to include small biographies of the authors, in order to show the variety of backgrounds of our writers. *Chimères* is a graduate journal run entirely by graduate students, with advice from faculty in the French Department at the *University of Kansas*.

Most of the articles we receive are from graduate students who are about to finish their doctorate. However, we have accepted good articles from Master students. We have also published articles from professors, some of them in the beginning stages of their career, and others well-known. Our journal has gained visibility with time, and major libraries in France, Germany, Italy and the US are currently subscribed to it.

The process of choosing articles and preparing them for publication involves quite a bit of serious work, but is also very stimulating. This year, the members of the Editorial board met several times a semester to discuss articles that we had received. We were able thus to put together a list of suggestions for the authors. These meetings were enjoyable, sometimes involving tea and cookies, and other times leading to unexpectedly heated debates. The second stage, preparing accepted work for publication, involved checking every rule in the book (the MLA style manual) to make sure the format of each article complied. This is detail work, but aspect matters as much as content. To everyone who has helped make this year's issue of *Chimères* possible, Selbee Diouf, Frédérique Sevet, Anna Lambertson, Regina Peszat, Mohammad Mohtashempour, Professor Caroline Jewers and Ms. Pam LeRow from the CLA&S Word Processing Center, I would like to say Thank You.

University of Kansas

About the Authors

CARLA CALARGÉ finished a DEA in French Literature in Lebanon, and is presently a PhD student at the University of Iowa. She is interested in non realist and postrealist forms of expression in Francophone literature, especially the literature of North Africa and the Near East. She is in the process of publishing articles on Bouraoui and Serhane.

MAME SELBEE DIOUF graduated from the University of Dakar, Senegal, with a Master's degree in English in 1994. She wrote a master's thesis on gender and identity in African women's writing. As a graduate student at the University of Kansas, she presented a paper on the African experience in the Caribbean novel by women at the ALA conference in 2001. She also presented papers for the 2002 Summer Institute and 2003 Spring Seminar on *Women and Islam* organized by the University of Kansas. She is currently a PhD candidate in English at the University of Kansas. Her dissertation focuses on the issue of gender and race in three black women's novels: *Beloved*, *Douceurs du Bercaïl* and *David's Story*. She reads the novels of Toni Morrison, Aminata Sow Fall and Zoe Wicomb as reconstructive narratives of the imperialist construction of gender and race.

KIRSTEN HALLING, Assistant Professor of French at Wright State University in Dayton, Ohio, received her doctorate from the University of Virginia in 1996. Her research interests include: Twentieth and Twenty-first century French and Francophone Literature and Cultures, Film Studies, and Language Pedagogy.

ANN KONTOR holds a Master's degree in French Literature from the University of Kansas and is currently enrolled in the University of Nebraska's College of Education and Human Sciences. Her areas of interest are pedagogy and second language acquisition.

BÉRÉNICE LE MARCHAND has obtained a PhD in May 2004 at Vanderbilt University, Nashville, TN. Her dissertation title is: *Mise en scène du miroir: Le spectaculaire dans les blasons et emblèmes de la Renaissance et les contes de fées du dix-septième siècle en France*. Her dissertation director is Professor Holly Tucker. With a minor in Medieval Studies and Second Language Acquisition, and a primary research field in Early modern France, she will start a tenure-track position at the level of Assistant Professor in August of 2004 at San Francisco State University, California. Her immediate project is to rework her dissertation in hope of having a publishable book-length manuscript.

BABACAR NDIAYE obtained a PhD in Political Philosophy from the University Cheikh Anta Diop of Dakar, Senegal. His dissertation was *Anthropologie et*

science du pouvoir: la question de l'unité de la pensée dans les écrits politiques et autobiographiques de Jean-Jacques Rousseau. He has published thirteen articles in *Ethiopiennes*, *Revue de la gendarmerie nationale*, *Armée-Nation*, *Revue de la Gendarmerie* (France), *Revue d'études et d'information de la gendarmerie* (Sénégal) and *Armée-Nation*. A former civilian police officer for the United Nations in Bosnia-Herzegovina, Babacar Ndiaye is a Major (Chef d'escadron) of the Senegalese National Gendarmerie, and is attending Libreville Army Staff College.

CATHARINE RANDALL is a Professor of French in the Department of Modern Languages and Literatures at Fordham University, New York, NY., where she was Chair of the department from 2000 to 2003. Previously, she was an Assistant Professor at Rutgers University and Barnard College and an Associate Professor at Fordham University. Randall obtained her PhD in French from The University of Pittsburgh in 1987. The title of her dissertation was *Strategies of Overcoming: The Author as Sinful Creator in Agrippa d'Aubigné's Epic and Prose Works*. Catharine Randall has published five books, among which *Building Codes: The Aesthetics of Calvinism in Early Modern Europe* (1995) and has two book-length manuscripts currently under review. She has also published well over fifty book chapters and articles, and presented over eighty conference papers. She is currently working on a book-length manuscript *Inventing Angeline: Myth, Memory, and the Acadian Diaspora*, and on "'Comment raconter l'Acadie?': Avatars de Pélagie La Charrette: Chrétien de Troyes, Rabelais and the *Cent Nouvelles nouvelles*."

SANDRINE TEIXIDOR, after receiving a Master's in English from the University of Paris 7, obtained a Master's in French literature from Ohio University and a PhD in French from Duke University. Entitled *Littératures de Bretagne; symbole de la France plurielle*, her dissertation analyzed four authors from that region — Coic, Hélias, Grall, and Thomas — who published mainly after the 1970's. She will be a visiting Associate Professor at Duke University starting August of 2004. She is mainly interested in 20th century French and Francophone literature with an emphasis on marginality, regionalism and cultural diversity.

CHRISTY WAMPOLE studies French literature and Italian in the Doctor of Modern Languages Program at Middlebury College in Vermont. Her particular areas of interest include 20th and 21st century avant-garde literature, critical approaches to visual culture, and the role of technology in literary production and criticism. She recently proposed the creation of the Workshop for Potential Electronic Games, modeled after the Ouvroir de Littérature Potentielle, at the "Form, Culture, and Video Game Criticism" Conference at Princeton University. She has reviewed several books for *The French Review* and currently works as both a French instructor at the University of North Texas and a freelance translator.

Letter from Professor David Dinneen

Website for Alumni of the Department of French & Italian

In February of this year (2003), we published a newsletter for alumni, containing news and comments from many alumni who responded to a questionnaire we sent out in 2000. What was originally intended to be a century-ending newsletter has now developed into a regularly updated "Alumni Notes," available on the web page given here:

<http://www.ku.edu/~frnwsltr/feb03.htm>

At present, the site contains the original set of alumni notes, alphabetically by decades (from the 1930s to the 1990s), with a brief introduction. When the revision is complete, there will be a regularly updated "alumni notes" section, plus a separate section for the most recently received responses, one for notes by former faculty, and various other sections.

We have alumni all over the world and, although many no longer have a direct connection with French or Italian, many have commented on how much they still love the language and take every opportunity to use it. Some of the comments are wonderfully expressed testimonials for the value of a liberal arts education in general and a strong foundation in language in particular. Respondents told us what they've been doing since graduation, related anecdotes about their time at KU and, in particular, about any Study Abroad experiences they may have had.

We encourage you to look at the web page next time you're on the internet and scroll through the entries. Of course, if you're an alumna/-us who has not had a chance to respond to the original questionnaire, we'd very much like to have you respond as soon as you can: the basic information is in the introduction to the web page.

University of Kansas

C a r t e b l a n c h e

Paul A. SCOTT

It is a pleasure to be asked to write a *carte blanche*. When Edward VIII abdicated as British monarch in 1936, he gave a radio broadcast to the nation and Empire, in which he began: “At last I am able to have a few words of my own,” and I feel a little of the same. The irony of the former King’s words is that they were largely written by another — Winston Churchill — but these *propos* are of my own.

Over the past decade or so, in both North America and Europe, the graduate student has evolved into a multi-tasker. During the pursuit of a doctoral degree, they are typically expected to teach, research, present at conferences, perhaps organize a graduate conference, network, work, and publish to a degree and combination never seen before, all of which almost fulfills the requirements of a Nietzschean *übermensch*. Added to this is the stress of applying for positions towards the end of the degree; I found conferences a wonderful forum for trading horror stories with other sympathetic graduate students. Often, we would find ourselves dreaming of generations past. And we were not the only ones. One professor I particularly admired, who had the ability to make poetry sooth, seize, and sing to freshmen, started off his speech at his retirement luncheon with the words: “At last I am getting out. The halcyon days of the academy are over, and I pity graduate students coming into the system today.” It is easy to sympathize with such sentiments. Although my advisor spent seven years completing his dissertation and was warned not to think about publishing until he was in his mid-30s, as his views needed to mature, today, this would spell certain death to a prospective career, mature or otherwise. However, like my friends’ visceral reaction to my proposed move to America, I firmly believe such attitudes must be resisted. It is certain that things have changed over the past few decades within the college and university educational systems, yet we should not lose sight of the positive aspects to this as well. The more intensive graduate studies’ programs and the activities that students are expected to participate in means that there is less of a gulf between faculty and graduate students, and more importantly, between the transition from graduate

research and teaching to the assistant professor position. There is no doubt that contemporary graduate students are better prepared and equipped to deal with the rigors of today's academy.

I began looking for a teaching position in the United States shortly before the atrocities of September 11, 2001. In the following months, particularly when I was interviewed by several institutions at the MLA Convention held in New Orleans, several friends back in the United Kingdom thought I was courageous to be looking to locate across the Atlantic at such an uncertain, and apparently unsafe, period. It is an attitude that is understandable to a degree, but which I believe is ultimately self-defeating. I have visited Belfast during the Troubles as well as Jerusalem during one recent terror campaign, and the best defense against fear is normality. It was in Israel in March 1996, just before the terminal examination of my B.A. degree, that I experienced something that changed my priorities in life. It was not so much what happened to me as what did not take place. One morning I slept in and missed my regular bus into central Jerusalem. I was awoken by the building shaking violently, and the very specific sound of an explosion. Then, an unearthly silence. It is this short period of total stillness that I remember the most vividly, as if nature had been stunned by human barbarity. The number 8 bus had been suicide-bombed instantly killing twenty-eight people on board. Had my alarm-or body clock been more accurate, I would have been on that very bus. When I sat my finals two months later, they somehow did not seem so terrifying or decisive as before. Many people in war-torn situations, such as the Blitz or more recent conflicts, simply get on with their lives. Ignoring adversity can be as potent a weapon as combating it head on. Refusal comes in many forms.

It has therefore been interesting to move to the States with the current international situation †the war of terror, the war in Iraq, enhanced security — ever present in the background. My arrival having been delayed due to the prolongation of the visa process, as part of the stricter security screening procedures, I arrived in early January in Lawrence just in time for the beginning of the Spring Semester at the University of Kansas. Moving anywhere mid-year can be unsettling, and I would like to offer some of my observations on differences between the American and British academies. Having recently completed my doctoral dissertation, I am still very much close, both in time and in spirit, to being a graduate student, and this area particularly interests me. It is probably not an understatement to note that undertaking graduate studies in the UK at this moment in time involves being rather rich or rather insane (eccentricity being an

unspoken pre-requisite to study in some schools). Around 15% of graduate students working within the humanities receive the traditionally prestigious Arts and Humanities' Research Board (AHRB) scholarship. This used to be awarded solely to individual research projects, but there is a significant trend for faculty members or departments to submit a proposal for a specific project which is then awarded funding for a three-year dissertation. Upon receiving a favorable decision, the department then recruits a graduate student (usually external) to undertake this particular dissertation topic. I consider this a depressing development. While on paper it may seem an efficient method for departments to attract researchers, the ultimate consequence is that individual endeavor is harnessed. Given that a public body has funded a very detailed project, there is little scope for the recipient of such an award to deviate away from the original emphasis, and that can never be a positive effect. The primary difference I have noticed between graduate students in the UK and in the USA, is that students in the States tend to be much less isolated than their British-based counterparts. Doctoral students do not take classes or examinations in the UK, and even master's degrees can be entirely done by research. Feelings of isolation, compounded by poverty, and the prospect of facing a barren job market, results in widespread malaise and angst among my compatriots, and with good reason.

One great benefit of teaching in the American system is the greater freedom to teach works and courses of my choice. Typically in the UK, a faculty member inherits courses whose entire set texts and evaluation component has been decided by a committee, an arrangement which inevitably results in courses being handed down with little change over the years. I found with some amusement that I was teaching an identical syllabus of an introduction to literature course in 2000 to what I had myself studied eight years earlier as a freshman. A grade for participation is becoming increasingly common in the UK, but is by no means universal. I find students in the US are much more responsive and prepared to engage more in class than their British counterparts, and having a participation grade makes a tangible difference. My decision to accept the offer of a post in Lawrence essentially came down to one thing. The crucial question I asked myself, was whether I could be happy here? The answer was affirmative, and it has been proved right so far.

In short, my manifesto is one of hope in the face of new challenges. It is easy to fall into the category of a professional prophet of doom, harking back to structures in place in an arcadian past, or to a life where pressures appeared to be less intensive. However, simply because things

are so markedly different today does not necessarily mean they are tougher or worse. Life seems to move at a faster pace, but if one takes a step back, then it is exposed for the illusion it really is. Due to advances in technology, it is information that is dominant today, not knowledge, and I believe the two things are not identical. Technological progress has resulted in the streamlining of education, which in turn has led educational systems to categorized and evaluated all too often on a business-type model. Yet, all has not changed as much as we might be tempted to imagine, for although the Internet has speeded up the way we research and communicate, it has not constituted in itself a major advance in global civilization. The most influential inventions of the past few centuries are not the telephone or the computer, but rather the printing press and railway travel. Everything else has been as a result of the change in our mindsets that these two innovations produced. It is easy to become caught up in the apparent speed of the technological age, and feel trapped by the waxing tide, and lose sight of the fact that the essential constituents of the academic sphere have not evolved as much as we might believe. Like the bus not taken, I believe we should look to the future, not dwell on, or in, the past.

**Dr. Paul A. Scott, Assistant Professor
University of Kansas**

Inverview avec Aminata Sow Fall

Mame Selbee DIOUF

“Si je dis que je suis femme, une femme qui écrit, cela pourrait supposer qu’il y a des choses que je laisse à l’homme.”¹

—Aminata Sow Fall

Aminata Sow Fall est née le 27 Avril 1941 à Saint-Louis au Sénégal. Après des années d’études primaires et secondaires à Saint Louis, elle termine ses études secondaires au lycée Van Vo de Dakar. Elle fait ses études supérieures à la Sorbonne où elle obtient une licence en lettres modernes. Mariée en 1963, elle retourne au Sénégal pour enseigner les lettres modernes. Membre de la commission nationale de réforme de l’enseignement du français, elle est nommée directrice de la propriété littéraire à Dakar de 1979 à 1988. Elle est actuellement directrice du centre d’animation et d’échanges culturels (CAEC) et de la maison de publication Khoudia. Elle dirige aussi le centre international d’études, de recherche et de réactivation sur la littérature, les arts et la culture (CIRLAC) qui organise des conférences internationales à Saint Louis.

Aminata Sow Fall peut être considérée comme la première femme écrivain en Afrique francophone. En effet, son premier roman *Le revenant*², publié en 1976 par les Nouvelles éditions africaines fut la première œuvre

de fiction publiée par une femme en Afrique francophone. Son deuxième roman *La grève des Battus*³ recevra le prestigieux Prix Goncourt et Le grand prix littéraire d'Afrique noire. Quant à son troisième roman *L'appel des arènes*⁴, il sera attribué Le prix Goncourt et Le prix international Alouine Diop pour les lettres africaines. Depuis 1983, année de l'édition de son troisième roman, Aminata Sow Fall a publié *L'ex-père de la Nation*⁵, *Le Jujubier du Patriarche*⁶, *Douceurs du bercail*⁷ et enfin *Un grain de vie et d'espérance*⁸.

Interview

Diouf: Quels sont les principaux jalons et/ou repères qui marquent votre trajectoire avec un impact réel sur celle-ci?

Sow Fall: Le premier jalon c'est évidemment quand j'ai publié mon premier roman, *Le revenant*, et que je l'ai apporté chez l'éditeur en 1973. C'est sorti trois ans plus tard parce que le directeur littéraire avait pensé que les Occidentaux ne comprendraient pas parce que c'était trop ancré dans nos cultures locales et qu'il fallait viser plutôt des choses qu'ils comprenaient. *J'avais dit non parce que je pense que c'est à travers les profondeurs de nos cultures que nous pouvons rencontrer les autres pour mieux partager.*⁹ Finalement, quand le roman a été publié, ça a eu un succès. C'est le premier jalon.

Le deuxième jalon est venu peut-être juste après, lorsque *La grève des Battus* a été publié. Il y a eu les mêmes discussions avec le directeur littéraire. C'est *La grève des Battus* qui m'a propulsé sur la scène internationale. Bon les autres jalons sur ma carrière littéraire, il y a eu des choses très agréables qui me sont arrivées, qui sont des prix littéraires, des reconnaissances par-ci par-là. J'ai eu le Grand prix littéraire d'Afrique noire en 1980 (l'année de la parution de *La grève des Battus*). J'ai eu aussi le Prix international des lettres africaines qui était décerné en ce moment-là par l'Institut Culturel Africain et là, figurez-vous que je ne savais même pas que le jury se réunissait. C'était une très heureuse surprise. Mais, je dois dire que ce ne sont pas des choses que j'ai marquées d'une pierre blanche.

Quand j'ai commencé à écrire, je n'avais pas l'ambition de devenir écrivain. C'est par hasard que j'ai écrit; je visais simplement d'accomplir une carrière d'enseignement et voilà, il y a eu beaucoup de choses très agréables. Des choses comme cela, ça fait plaisir. Ce n'est pas la vanité de dire que j'ai un prix; c'est simplement qu'on voit qu'on partage ce qu'on

a écrit, ce qui vient de soi-même et qui représente une voix de notre culture, de notre vision du monde, de nos questionnements et aussi de nos idées. Quand on peut partager cela avec des gens qui sont à mille lieues de nos préoccupations, c'est encourageant. Cela montre que l'on s'écoute et que l'on peut s'écouter à travers le monde en dépit de nos différences. L'autre chose qui m'est arrivée c'est quand j'ai été reçue en 2000 comme Docteur Honoris Causa par Mount Holyoke College, une des prestigieuses universités américaines. C'était une heureuse surprise. Il y a d'autres choses que je n'ai pas marquées mais c'est simplement de continuer tranquillement à écrire et de bénéficier du privilège, de la sympathie et de la générosité des lecteurs africains.

Diouf: Dans quel contexte général et singulier se situe la publication de votre premier roman et quel a été l'accueil réservé à cet écrit ?

Sow Fall: Le contexte c'était d'abord que j'ai écrit ce livre, n'est-ce pas, c'était en revenant de France où j'étais restée sept ans. Quand je suis revenue, j'ai vu qu'il y avait un grand décalage avec ce que j'avais laissé quand je partais. Évidemment j'étais revenue de temps en temps en vacances mais je voyais que les choses avaient changé. J'ai eu assez de recul pour voir que les mentalités avaient changé surtout sur une philosophie de l'argent. Quand je partais en octobre 1962, j'étais partie avec la philosophie que les valeurs humaines, les qualités humaines, sont plus importantes que tout et que lorsque les gens n'avaient rien sur le plan matériel, leur qualité morale et intellectuelle faisait qu'on les respectait. On ne respectait pas les personnes parce qu'elles étaient riches mais parce qu'elles étaient riches humainement. L'argent tenait une place prépondérante dans les relations avec les gens parce que, entre temps, une bourgeoisie politico-économique était née. On avait une nouvelle perception de l'argent; ceux qui n'avaient rien n'étaient pas considérés. Cela m'avait un peu choquée. Alors j'ai dit que je vais écrire sur ce thème là sans penser à devenir écrivain. J'ai pensé d'abord écrire une pièce de théâtre. Finalement, je me suis dit que je vais écrire un roman sur le thème de l'argent. J'ai choisi comme personnage une personne intègre, moralement, qui avait des qualités de générosité et qui est poussé par sa soeur et par la société à dilapider l'argent du gouvernement. On l'a poussé à la décadence et quand il est allé en prison, il a décidé de se venger en se faisant passer pour mort. Le soir de ses funérailles auxquels il avait participé en s'étant déguisé, il revient récupérer son argent, pas pour s'enrichir,

mais pour l'offrir à la seule personne qui ne lui avait jamais témoigné de la sympathie.

J'ai écrit ce livre et j'étais voisine du professeur Madior Diouf que je ne connaissais pas très bien. J'ai donné le texte à taper à mon cousin et quand il a terminé de dactylographier le texte, j'étais à la maternité en train d'accoucher. Alors il l'a remis à mon mari, qui, un jour, alors qu'il discutait avec le professeur Madior Diouf lui dit: Tiens, Aminata a écrit un roman. Je ne savais pas que mon mari avait découvert le roman. Je ne lui en avais pas parlé. Alors quand il en a parlé à M. Diouf, ce dernier a voulu tout de suite voir le roman et il a dit qu'il fallait absolument publier. C'est ainsi que j'ai amené le manuscrit aux Nouvelles Editions africaines. J'ai eu la liberté de discuter de mon manuscrit, parce que je ne voulais pas publier coûte que coûte. S'il y avait des fautes, des maladroites de style, j'acceptais de corriger; mais si c'est à cause du caractère local, le fait que je parle de ce qui nous intéresse, là je ne suis pas d'accord parce que *l'universel est en chacun. C'est en allant à la rencontre des autres qu'on peut avoir un échange fructueux. Si j'écris en me disant que je vise les occidentaux, je peux produire une œuvre bâtarde.* J'ai très tôt découvert la littérature occidentale et c'est à travers cela que j'ai saisi ce qu'ils sont, comment ils pensent, et quelle est leur vision du monde. *Au-delà des expériences particulières, ce qui est intéressant c'est de voir le soubassement qui humainement commande ce qui bouge dans la littérature et dans ce sens là, nous sommes tous humains et nous nous rencontrons sur l'universel de notre humanité.*

Diouf: Vous inscrivez-vous bénévolement dans une tradition littéraire précise ou alors dans une perspective de rupture et le cas échéant en quoi ?

Sow Fall: *Ma conviction de toujours c'est que l'acte littéraire, c'est un acte de choix, de liberté. C'est un acte où l'on doit s'exprimer avec sincérité, c'est un acte aussi de création. C'est une activité artistique avant même d'être une activité de militantisme quelconque; même si l'acte génère des questionnements, des positionnements et tout ça, cela ne doit pas être le point de départ. Si par exemple un militantisme quelconque m'avait guidé, j'aurais écrit des essais ou des pamphlets ou des textes de la tête, des textes du cerveau, n'est-ce pas ? Moi j'écris des textes de l'émotion, même si la conséquence est que cela véhicule des idées. C'est pourquoi je ne me suis pas inscrite dans une ligne de militant disant: je vais écrire pour être fidèle à... non non, je dis... j'écris ce que j'ai à écrire.*

Le fait de pré-positionner ma ligne et tout ça je crois que ça m'aurait perturbé. Je parle pour moi-même, je ne parle pas pour les autres. Les autres aussi sont libres d'avoir leur propre vision de la chose littéraire. Je ne suis pas en train de théoriser mon écriture. Je veux d'abord écrire et peut-être les critiques et moi-même en relisant, que je puisse voir où je m'inscris. Non, *pour moi, c'est ce besoin de m'exprimer, ma vision des choses qui guide mon activité littéraire, rien d'autre. Je ne suis pas dans une école de contribution, de collaboration, de protestation ou autre. Pour moi, l'acte littéraire ne doit se justifier que par lui-même. Maintenant il faut être conscient, il faut que l'on sache que l'on n'écrit pas ex-nihilo. On ne peut pas être incolore et inodore. Ce n'est pas réaliste parce que l'acte littéraire est par essence une subversion, parce qu'en écrivant j'engage; que je le veuille ou non, j'engage énormément de gens. Tous ceux qui écrivent engagent l'humanité tout entière.*

Diouf: La représentation féminine dans vos textes s'inscrit-elle en rupture ou en continuité par rapport aux traditions romanesques francophones et Africaines?

Sow Fall: Encore une fois je n'ai pas pris comme point de repère des traditions romanesques. J'ai essayé autant que possible d'être moi-même. Quand je dis être moi-même, c'est évidemment moi-même; je fais partie de tout un système de représentation. Je suis nourrie, j'ai été nourrie par tout un système de représentation, n'est-ce pas? Mais tout cela sort de manière inconsciente. *Par ailleurs, évidemment je suis dans la tradition, je suis dans une tradition qui bouge. Je sais que j'appartiens à une ou des cultures. Je sais que j'ai énormément de vision. Je sais que ce serait mortel de s'enfermer dans ces visions parce que même la culture, quand elle ne se renouvelle pas, quand elle ne se remet pas en question, elle devient appauvrissement. Elle ne devient plus un élément de richesse et de nourriture mais d'approfondissement mortel sur le plan de la pensée, sur le plan des idées, sur le plan de la morale, sur le plan physique.* Alors donc je sais que le monde est toujours en mouvement et je sais que chaque jour, j'évolue en prenant, en rejetant, en adoptant; mais j'essaie en même temps d'être moi-même. Pour moi, c'est la loi de la nature. Donc je ne me focalise pas sur ces représentations; je préfère revoir après mon texte et découvrir moi-même, voir quelle est son évolution, n'est-ce pas? Cela peut être des choses sur lesquelles je n'avais jamais été consciente et qui me sont révélées à travers le texte que je vois moi-même.

Diouf: A propos de Douceurs du Bercaïl, qu'est-ce qui a déterminé le choix et le portrait du personnage principal, Asta Diop?

Sow Fall: Ce qui a déterminé le choix... là, on dit héroïne, vous avez bien fait de parler de personnage principal parce que beaucoup de personnes me reprochent de n'avoir pas d'héroïne. Là ça vient comme ça. C'est venu comme ça. Je n'ai pas cherché une femme, je n'ai pas dit que je mettrais une femme. C'est venu comme ça. Il me fallait quelqu'un, il s'est trouvé que c'est une femme et c'était bien d'ailleurs parce que j'avais besoin d'un personnage fort. Fort comme ça, cela ne pouvait être qu'une femme. Déterminé comme ça, visionnaire, battante, cela ne pouvait être qu'une femme. Cela n'apparaît pas toujours chez les occidentales qui pensent que... je respecte d'abord les femmes, je respecte encore plus les personnages masculins. Ce n'est pas ça. *J'ai toujours eu la conviction depuis mon jeune âge, sans y avoir réfléchi que les femmes ont une force extraordinaire. La force ce n'est pas la virilité qui gronde, qui commande; c'est la force qui maîtrise, qui en même temps adhère et qui est mêlée à une intelligence qui ne se dévoile pas tous les jours, mais qui permet d'avoir une emprise réelle sur une chose. Les femmes sont fortes; peut-être elles n'ont pas toujours eu l'occasion de trouver cette force là en elles-mêmes, ces ressources énormes parce que quand on a tendance que de ne voir l'asservissement des femmes n'est-ce pas?*

Bon! Je dis que le jour où les femmes auront conscience de ce qu'elles peuvent réellement faire, elles peuvent sans bataille, sans s'entredéchirer et sans combat inutile, elles peuvent certainement en se disant là, debout, insistant, elles peuvent changer le monde. Alors, n'est-ce pas, voilà donc la représentation de Asta. Il me fallait quelqu'un de fort, il me fallait quelqu'un qui ait une... je ne veux pas parler de modernité parce que la modernité ce n'est pas un concept qui appartient à une classe, à une société, à une culture. Chacun construit sa modernité mais en tout cas elle a été en contact avec la modernité qu'on comprend parce actuellement, quand on parle de modernité, on pense l'occident, n'est-ce pas? Ce n'est pas seulement ça la modernité. *La modernité, c'est quand à chaque moment on peut être en accord, en harmonie avec son monde dans la satisfaction des besoins élémentaires et en laissant une place à une vision de transformation pour pouvoir toujours s'intégrer dans le futur sans renier ce que l'on est.* Voilà, pour moi la modernité, c'est ça.

Donc, Asta a fait des études, elle a tout fait pour réussir, elle a aussi une vision très claire des choses et de ce qu'elle veut. Elle n'a jamais eu en tête l'idée d'aller émigrer pour fuir le dénuement et voilà que le sort

s'acharne sur elle. Quelqu'un qui sache se battre, qui est là, c'était Asta; mais vraiment sans aucun préjugé et c'est comme ça que j'ai vu après, qu'elle répondait parfaitement à la représentation que j'avais dans ma tête et elle a comme pendant une femme forte qui est Anne, et ça c'était important. Il me fallait trouver... pour moi c'était l'amitié pure entre deux êtres qui ne sont pas des mêmes horizons culturels.

Diouf: Qu'est-ce qui justifie chez vous l'omniprésence de la thématique des conditions socio-économiques du Sénégal post-colonial dans votre corpus?

Sow Fall: Non, ça non plus... parce que je vis là. Mon objet, ce n'est pas de montrer les conditions socio-économiques; c'est de montrer des gens qui évoluent dans ça. Forcément ils évoluent dans ce que... je n'essaie pas de manière artificielle de dire oui. Je sais viser le public occidental pour pouvoir sortir ces personnages de leur vie. Moi je ne le fais pas. *Vous savez, il y a un leurre extraordinaire de croire que dans la littérature, on peut sortir les êtres de leur propre condition sociale ou autre.* Cela n'existe pas, ça n'existe pas. Il y a que les sociétés évoluent, et que nous sommes encore tous proches, tous trempés, n'est-ce pas, tous imprégnés de notre environnement. Quel que soit notre degré d'évolution, nous baignons encore, nous sommes encore bien plongés dans nos réalités socioculturelles; on ne peut s'en dégager. Quand vous lisez un roman occidental, c'est le reflet du monde occidental que vous voyez, ce n'est pas un monde... l'écrivain occidental n'a rien inventé, il a réinventé comme nous; moi, je n'ai rien écrit de concret comme représentation, je fais de la recomposition, parce que ce que j'écris, personne n'a jamais vu une grève de mendiants n'est-ce pas?

Les occidentaux, ils vous décrivent quoi? Ils vous décrivent ce qu'ils pensent, comment leur société les forge. Quand vous lisez de la littérature aux Etats-Unis, qu'est-ce que vous voyez? Toutes les violences, tous les... Il y a de bonnes choses aussi... tous les rêves. *Dans chaque société, l'écrivain rêve sa société mais en partant de ce qu'il a complètement absorbé de cette société.* Donc moi, je ne fais pas de représentation, je n'ai pas un rôle de sociologue ou de journaliste qui rapporterait la société. Pour moi ce n'est pas ça. C'est l'individu, ce sont les mendiants qui pour moi sont des êtres humains qui méritent qu'on les respecte, n'est-ce pas, et qui voient que justement la société avec ses croyances les pousse. Et la société un peu partout ce n'est pas seulement les nantis, les puissants et les politiques, c'est tout le monde.

Diouf: La part historique qui transparaît dans votre production est-elle l'indice d'une visée ou d'une finalité historiographique?

Sow Fall: Non, non, pas du tout... parce que je sais qu'en tant que romancière, je ne peux rien apporter à l'histoire. Je vais même vous dire une chose, j'ai écrit des textes qui plus ou moins peuvent faire dériver à l'histoire. J'ai écrit *Le jujubier du patriarche* qui a comme prétexte l'épopée; je n'ai jamais cherché l'épopée, j'ai créé de toutes pièces ce qui est censé être une épopée du moyen âge. Je ne cherche jamais la vérité historique parce que je n'écris pas des romans historiques. Je veux rêver et créer, recréer ce que je pense, les brides de choses que je saisis par-ci par-là. Je ne cherche ni la vérité historique, ni la vérité sociale parce que ça n'a pas d'intérêt. Le journaliste, il le ferait mieux que moi. *J'écris un texte, tout ce qui est à côté, tout ce qui est concret, c'est des prétextes que je change à mon gré et aussi en relation avec mon propre texte. La représentation au sens propre, ce n'est pas mon objectif; mon objectif c'est ce que littérairement j'ai pu tirer de ça et je n'ai cherché ni la fidélité historique, ni la fidélité par rapport aux faits sociaux; j'ai fait de la littérature mais je sais que la littérature ne peut jamais se détacher de ces choses là.*

Diouf: Que vous inspire le féminisme ? Etes-vous féministe ? Que pensez-vous de la perspective féministe comme soubassement de l'écriture romanesque?

Sow Fall: Bon ce que je pense du féminisme, c'est que tout le monde est libre de choisir... que le féminisme, j'ai été témoin de son apogée quand j'étais étudiante en France avec le mouvement de libération de la femme, le MLF. Ce que j'avais perçu, c'était que... Je dis bien ce que j'en avais perçu, ça ne veut pas dire que c'est la vérité mais c'est ma perception du discours et du langage. C'est comme si on voulait ressembler aux hommes. *Moi j'ai pensé que nous sommes infiniment plus riches et plus complexes que les hommes, tout simplement parce qu'on a des facultés intellectuelles que les hommes ont mais qu'en plus je trouve qu'on a quelque chose que nous ne devons pas sous estimer et que les femmes ne voulaient pas en entendre parler, c'est l'intuition. L'intuition c'est quelque chose de grandiose, c'est quelque chose de sublime. L'intuition c'est une lumière. Je crois que la femme est inspirée. La femme est toujours en puissance cette inspiration. Si vous réfléchissez, c'est cette inspiration qui amène vers la lumière, la beauté aussi. Je pense que c'est la femme qui*

a inventé l'esthétique sur son corps toujours un attrait inné vers l'arrangement, les belles choses, sur son corps, son environnement, elle range toujours n'est-ce pas? Cela demande toujours une prédisposition à l'adhésion des choses, adhérer, se fondre dans la chose. Quand vous créez, vous vous fondez dans un autre corps, vous faites abstraction de vous-même, vous créez. C'est comme ça que quand vous écrivez une phrase, vous vous demandez comment vous avez pu écrire cela. La femme a ça, elle a ces deux éléments. L'homme évidemment a son intelligence, son intelligence est soutenue par sa force physique, sa rage de vaincre, de posséder, de maîtriser. *Quand la femme va vers l'adhésion, l'homme va vers la maîtrise. Je dis que moi je préfère être femme, être une personne à part entière, dignité entière, dignité égale à celle de l'homme mais en gardant aussi ce qui me distingue de l'homme, qui ne m'infériorise pas. Au contraire j'ai deux choses vraiment importantes et j'ai cette intelligence qu'il a et je peux devenir astrophysicien, agrégé de mathématiques... Alors dans ce sens là où on combat pour dire je suis l'égale de l'homme, je dis non, je ne suis pas féministe.* Si c'est pour faire du militantisme je dis non parce que je n'ai pas besoin de faire ce militantisme là. Je dis qu'il faut s'opposer simplement; quand je suis à l'école primaire, au lycée, au travail avec les hommes, je peux faire ce qu'ils peuvent faire. Je n'ai pas besoin de le dire. J'existe. Je suis debout, on me voit debout, c'est assez pour faire du militantisme. Pour moi, si on le crie, ça n'a pas de sens. C'est pourquoi je ne suis pas féministe.

Le troisième volet c'est que quand j'écris, je ne dis pas que je suis une femme qui écrit, c'est sûr que je suis une femme qui écrit mais je ne le dis pas. Je ne cherche pas à me distinguer en tant que femme. Est-ce que je le pourrai même? J'écris en tant qu'être humain, conscient de ma dignité humaine, et conscient du fait que j'ai l'ambition non pensée, non exprimée mais c'est la réalité d'embrasser le monde dans son intégralité. *Si je dis que je suis femme, une femme qui écrit, ça pourrait supposer qu'il y a des choses que je laisse à l'homme. Le destin de nos pays, je laisse à l'homme; ce qui est masculin, je laisse à l'homme; le fait de participer aux concerts du monde, je laisse à l'homme. Si je fais ça, c'est moi qui me marginalise. Je ne veux pas me marginaliser. Je veux affirmer ma participation intégrale à toute réflexion qui concerne le monde. Je ne laisse pas de domaines réservés aux hommes.*

Diouf: Quels sont selon vous les déterminants essentiels et majeurs qui spécifient la société et la femme sénégalaise (ou Africaine) par rapport à la diaspora féminine noire?

Sow Fall: Là, je n'ai pas fait de constations ou d'enquête, non, je n'en ai pas fait. Mais je pense que je rencontrerais une femme sénégalaise au fin fond de l'Australie, je la reconnaîtrais. Et pour ne pas faire du nombrilisme, je crois qu'une femme française en ferait autant n'importe où parce qu'il y a sûrement des expressions culturelles, des choses qui restent. J'ai rencontré à Bannière de Bigorre il y a quelques années dans les Pyrénées une métisse Sénégalaise de Saint-Louis, et sa maison s'appelle même 'Oupoukaye' (éventail). Elle parle un wolof parfait. Il y a longtemps qu'elle est installée là-bas parce qu'elle a grandi à Saint-Louis. Mais, dès que je l'ai vue parler et venir vers moi, j'ai tout de suite su qu'elle est de culture sénégalaise. Alors vous voyez, c'est donc des choses comme ça, mais je ne peux pas dire qu'elle est comme ceci ou les hommes sont comme ça, ni voici ce qui les distingue maintenant. C'est ça la généralité, il y a aussi des exceptions; on peut avoir des degrés d'assimilation. Je ne reconnaîtrais sûrement pas la Sénégalaise parmi les autres peuples de la terre.

Université du Kansas

Notes

1. Voir notre "Interview..." à la page 12.
2. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1976.
3. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1979.
4. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1983.
5. Paris: L'Harmattan, 1987
6. Dakar: Editions Khoudia, 1997.
7. Abidjan: Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1998.
8. Paris: Editions François Truffaut, 2002.
9. C'est moi qui souligne. C'est le cas pour tous les passages en italiques qui suivront.

Sound and Subjectivity: Polyphonic Composition and its Contribution to Ronsard's *Amours de Cassandre*

Catharine RANDALL

“La Poesie sans les instrumens, ou sans la grace d’une seule ou plusieurs voix, n’est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d’une plaisante voix.”

—Pierre de Ronsard, *Art poétique*
(1565).

Ronsard's *Amours de Cassandre* represents a particularly productive collaborative moment in the history of French literature and the arts: the application of a musical convention to the genre of poetry in order to evoke a nascent notion of subjectivity wherein several voices, as in a contrapuntal composition, can be heard both distinctly and in fusion. Identity, as a result, possesses several options for expression. Individual identity may soar singly and lyrically, or fuse harmonically in unity. There are a variety of rationales for Ronsard's decision to combine musical with literary technique, and a number of ways in which its application and effect can be discerned and evaluated.

Recent scholarship on Ronsard's sonnets has argued that affiliations exist between his poetry and other artistic disciplines and media. For

instance, Roberto Campo has discussed the tensions between the influx of Italian artists into France in the early 1500s, the importance of their creations at Fontainebleau, and Ronsard's resentment at the extent of their influence; Campo also suggests that their work nonetheless influenced Ronsard's.¹ Tom Conley has discerned patterns composed of repeated letters, syllables and lexical elements in Ronsard's poetry, and has speculated that "rets"² networks could be gridded over the verbal surface of Ronsard's text, thus adding an almost artifactual texture to the sonnets.³ Ronsard scatters ideograms of himself derived from vocalization and orthographic theory, throughout his poems to create a material dimension that assures the immortality of his poetic voice. His poetry is visual in the extreme, but not in the conventional sense: its visuals must be *read* to be viewed; they are not immediately apparent, but must be constructed by a sensitive and creative auscultation of the text: forms of music, they must first be heard, and sounded. I argue that the visual web of reference which Conley has found is, in fact, a musicological field of resonances: through these semantic patterns, the surface of the sonnet appears lined like a composer's score sheet. However, while the "musicality" of the *Amours de Cassandre* has received much comment, the relationship between Ronsard's poetry and techniques of what I term poetic polyphonic (containing many voices) and contrapuntal (possessing voices that work in cooperation or in tension with one another to produce dissonance or harmony) composition has not been identified or analyzed.⁴ Ronsard's sonnets possess musical qualities. Among these are his use of word-play and recurrent reference as variants of tonal motif; a sense of working toward completion that is characteristic of both expressive music in general and of Ronsard's poetry; Ronsard's periodic structure, use of repetition, anaphora and alliteration, all of which create a sonorous quality; the ways in which he plays symmetry off against asymmetry, as do musical compositions, through the use of the *enjambement* and *rejet*, and other similar stylistic choices.

Contrapuntal music facilitates a rich, multivocal compositional schema in which one voice may soar above another's support, several voices may engage in a conversation, or an individual voice may initiate a call-and-response with another distinct voice. Ronsard often speaks specifically in his theory of poetics, the *Abbrégé de l'art poétique français* (1565), of the importance of music for poetry. Ronsard uses as one model the anacreontic musical conception of the ode. He was thus significantly informed by music as a precursor and as a parallel to his poetic compositions. All of Ronsard's lyric poems were originally intended to be

sung, as were the *voeux*, the *chansons* and the *blasons*. Indeed, Ronsard envisioned an ideal society in which all sonnets ("little songs") would be sung as well as read. Most of his lyric poems consist of short verses of seven or eight syllables, a flexible rhythm and euphonious sound patterns, distinctly musical qualities.

Ronsard's odes were set to music by contemporary Renaissance composers. In addition, the flowering of polyphonic and contrapuntal music reaches its apogee around the time of the publication of Ronsard's sonnets. Shortly thereafter, patterns and strategies of musical composition significantly altered. Compositions became musically increasingly monovocal what might be called psychologically individualistic. These changes may be attributable to the influence of the Protestant Reformation, a crucible which created a new and different understanding of selfhood and subjectivity. Further, the hymn settings, psalms and other musical compositions of the period became less adorned, more direct, less inclined to musical rhetorical flourishes, as consistent with the Protestant valorization of the biblical *stylus rudus*, or 'plain style.' In specifically musical terms, such a distinction might be epitomized by the compositions of the Huguenot Claude Lejeune, a contemporary of Ronsard's, or the psalm settings from the French Psalter of 1564 by Claude Goudimel, a former Roman Catholic composer, entirely monophonic, as distinguished from the settings of Ronsard's sonnets to music by Antoine de Bertrand, a Catholic. The self in relation to others, fully developed and autonomous, yet choosing to remain within a social network, is developed by Ronsard; he thereby communicates his traditional Catholic understanding of selfhood-in-relationship or in community, positing this in contrast to individualistic, potentially anarchic, Protestant self-conception. Ronsard, defender of Catholicism (*Deffense contre les injures*), continued polyphony, therefore, both for purposes of literary communication, as well as for ideological reasons.

The Subjectivities of Music and Poetry

Ronsard always conceived of his sonnets as pieces of musical poetry, prior to actually setting them to music. Ronsard's appreciation for polyphony caused him to set in motion the verbal interaction of various subjectivities within the sonnet. Polyphony requires plural singing voices, positing a multitude of lyric *personae*. Ronsard populates his poems with a cross-hatching of points-of-view reminiscent of the harmonic and melodic intersections, variations and embellishments of polyphonic

compositions. Through a “contrapuntal” notion of composition borrowed from the domain of music and applied to the genre of poetry, Ronsard can make several voices heard. These voices are sometimes distinct, occasionally intertwining; they may at times create a harmonious amalgam, as, for example, when Ronsard constructs an androgyne persona by blending the voice of his “je” with that of the lady, in his *sonnets adonisants*. This poetic innovation conforms to the definition of polyphony, which is described as consisting of two or more melodies independently treated in a contrapuntal way, and as capable of producing two or more tones simultaneously. Theorists such as Lawrence Kramer and Richard Leppert postulate links among musical practice, the representation of the body, and materialism, or the textual product which is the context for both.⁵ Leppert asserts that “the body produces music, often, from the depths of its own interiority, as with singing and the exhalation of breath into wind-driven instruments. Whatever music is ‘about’ it is inevitably about the body; music’s aural and visual presence constitutes the body.” In Ronsard’s poetry, embodiment occurs through a strategy of suggestion: the various tones or musical modalities that constitute a speaker’s voice are so frequently reiterated as to evoke a concrete block of sound: the visual embodiment of the sonorous speaker. Leppert further adds an important gender distinction to this musical/compositional construct, one which will prove very significant when we examine later Ronsard’s variations on the androgyne motif: “the singular difference between feminine and masculine (neither the same as nor coterminous with female and male) is the constitutive element of every other conceivable relation as regards music’s connection to the body.”⁶ Leppert advances his case within a network of social interactions: “the musical event is perceived as a socialized activity”⁷ and a summoning of spatial parameters in which music is perceived and in which music influences the expression of desire: “. . . a rehearsal of books organizing their sensualities . . . guided by musical sonorities that give form to their practices.”⁸ Similarly, Ronsard uses contrapuntal compositional technique to delineate a space. This space constitutes the arena for a discussion articulated between at least two speakers, as well as the nuances and shadings that emerge from their scripted polyphonic dialogue. While Leppert derives his documentation from seventeenth century artworks that contain representations of the performance of music or of images of musical instruments, I examine poetry composed by Ronsard that contains representations of musical practice, instruments or performance. In many cases, Ronsard’s sonnets, which often display descriptions of actual musical instruments such as the lute, are similar to the paintings that

Leppert examines. Leppert finds, in Dutch seventeenth century interiors, that instruments such as the “lute and violoncelle . . . are striking objects in a painting where every object has been carefully chosen; and they occupy considerable, and compositionally ‘prestigious’ pictorial space” (Leppert 3). Just so, in the artfully arranged economy of Ronsard’s textual canvas, those objects described possess great weight and contribute significantly to the movement and meaning of the sonnet: “Music serves as the primary organizing principle [and] . . . governing metaphor.”⁹

Varieties of what we might call “poetic polyphony” make themselves heard in Ronsard’s *oeuvre*. Sometimes what is heard is an internal, or self-contained, form of contrapuntal composition. In such compositions, Ronsard’s self may entertain a dialogue with an earlier version of himself; with a future projection of himself; or with a contradictory, yet contemporary, shard of himself that has splintered off due to trauma or ambivalence. This latter scenario creates a second, distinctly audible voice, a parallel expression that reinforces, while also subtly distinguishing itself from, the former. At other times, the polyphony is more obvious, with the voice, phantasm, or otherwise determinative presence of the loved one being articulated in the poem, which is conceived as a response to that “other.” Other polyphonic poems transcribe the dialogue between poet and friend, poet and critic, poet and patron and poet and poetic influence. In all cases, Ronsard’s poetic polyphony enables him, through the use of contemporary musical craft, to construct a unique, personal and subjective persona. His poetry offers a musical manifestation of subjectivity as well as initiates a psychological analysis of the self’s nature and speech:

Dois-je voler emplumé d’esperance,
 Ou si je dois, forcé du desespoir,
 Du haut du Ciel en terre laisser choir
 Mon jeune amour avorté de naissance?
 Non, j’aime mieux, leger d’outrecuidance,
 Tomber d’en haut, & fol me decevoir,
 Que voler baas, deussé-je recevoir
 Pour mon tombeau toute une large France.
 Icare fit de sa cheute nommer,
 Pour trop oser, les ondes de la mer:
 Et moy je veux honorer ma contree
 De mon sepulchre, et dessus engraver,
 RONSARD VOULANT AUX ASTRES S’ESLEVER
 FUT FOU DROYE PAR UNE BELLE ASTREE.

In the *Sonnets et madrigals pour Astrée*, sonnet I, “Dois-je voler, emplumé d’espérance,” features two voices, both belonging to the poet: “Dois-je voler? — “Non, j’aime mieux. . . .” The contrast or schism in self is ultimately resolved (as is frequently the case with Ronsard) through mythological comparison that enables him to differentiate his own aspirations from those of his chosen figure of reference. It seems, too, as though temporal progression toward a more mature (and, perhaps, resigned) self enables him to reach this closure. A certain bipolarity of emotion (“espérance/désespoir”) translates a version of psychic polyphony that renders an interior struggle, and we learn that the voices are produced by an experience of pain that needs to be resolved: “mon jeune amour avorté de naissance” links *amour* and *avorté* in an initially positive association through the repetition of the soft *a* sound; however, the homophonic similarity between *vort* and *mort* aborts the project and perpetuates the poet’s anguish with hard, conflicted sounds,

J’espere & crains, je me tais & supplie,
 Or je suis glace & ores un feu chault,
 J’admire tout, & de rien ne me chault,
 Je me delace, & puis je me relie.
 Rien ne me plaist si non ce qui m’ennuye,
 Je suis vaillant, & le cuoeur me default,
 J’ay l’esper bas, j’ay le courage hault,
 Plus je me picque, & plus je suis restif,
 J’ayme estre libre, & veulx estre captif,
 Cent foys je meur, cent foys je prens naissance.
 Un Promethée en passions je suis,
 Et pour aymer perdant toute puissance,
 Ne pouvant rien je fay ce que je puis.

We see the same sort of pattern in *Amours de Cassandre*. In sonnet XII, “J’espère et crains, je me tais et supplie,” we hear the tone of a conversation that Ronsard improvises for himself in his head. The discussion is solipsistic, focused on the ‘je,’ such that Cassandre seems merely the pretext for a detailed compulsive self-examination and an obsessive auscultation of the self’s sentiments: “plus je me pique, et plus je suis rétif. . . .” Ronsard resolves the conflict, here, too, through reference to a mythological model who has endured similar trials Prometheus and, this time, knows himself by wholly recognizing himself in, and adopting, his model: “Un Promethée en passions je suis.” The contrapuntal composition features, thus, an oscillation in dialogue form between Ronsard’s intellectual, ratiocinated self, as contrasted with his desiring

self. In the end, the desiring self triumphs, so that the possibility of hope the possibility of possibility! with which Ronsard had begun the sonnet (“j’espère”) remains bound and merely virtual.

Similar blockages occur elsewhere in the sonnet. For instance, a movement toward the polyphony of self speaking to self can be obstructed. Such hindrance often features through the presence of an actual musical artifact the ghostly suggestion of sound which the hand is restrained from playing. This inability to strike a chord suggests a similar incapacity to sound the depths of the self, to express a yearning, or to communicate a feeling to another:

Bien mille fois & mille j’ay tenté
 De fredonner sus les nerfs de ma lyre,
 Et sus le blanc de cent papiers escrire,
 Le nom, qu’Amour dans le cueur m’a planté.
 Mais tout soudain je suis espovanté,
 Car sa grandeur qui l’esprit me martyre
 Sans la chanter arriere me retire
 De cent fureurs pantoyement tourmenté.
 Je suis semblable à la prestresse folle,
 Qui bégue perd la voix & la parole,
 Dessoubz le Dieu qu’elle fuit pour néant.
 Ainsi picqué de l’Amour qui me touche
 Si fort au cueur, la voix fraude ma bouche,
 Et voulant dire ne vain je suis béant.

In the *Amours de Cassandre*, sonnet XXVII, “Bien mille fois et mille j’ai tenté,” the poet is confronted by the taunting presence of a silent lyre, the emblem both of poetic creativity and of personal, amorous expression. The instrument substitutes for the poet himself, as the repetition of the possessive pronoun “ma” in “ma lyre” makes clear, and both the instrument and the poet are mute (“Qui bégue perd la voix et la parole”). Both passion and inspiration are imperilled by this silencing: Ronsard evokes the oracle Cassandra and figures her, too, as voiceless. Instead of the clamor of possible poetic voices suggested by this poem, a deafening silence prevails. This sonnet acts as a visualization of the need for the concept that Ronsard is attempting to develop, that of polyphonic poetic composition, for it represents the inability to pen poetry, to prophesy or to express passion, as though to prove the principle of the following assertion:

The attribution of subjectivity to an individual is just beginning [in the sixteenth century]: autobiographies appear; there is a

great interest in letter writing; portrait art and sculpture become personalized; there are changes in people's ideas of intention, sin and atonement. But these developments do not imply a subjectivity comparable to our own modern one. The way to a wholly free choice of expression and representation has not yet been cleared, or even prepared. *The creation of personalized worlds remains beyond literary capabilities.*¹⁰

Yet Ronsard will move beyond this impediment, and the representation of it, for he finds the influence of music to be a new avenue through the problem. By applying the medium of music to the genre of poetry, he dislodges the obstacle to subjective articulation, finding it best developed as it works itself out through a choral phenomenon, becoming most fully itself when it responds to another, or to another 'self.' This works in the following way: music theorist Jerold Levinson explains that any expression functions in terms of "hearing as," in which the "imaginary subject" plays a prominent role.¹¹ Thus, in writing for an audience be it his loved one, or simply his reader Ronsard composes musically in that he conceives of his emotion as something that *must* be communicated to another in order to exist. His subjectivity is already latently polyphonic; his new understanding of poetic composition simply actualizes the complexities of contrapuntal communication. Ronsard develops his complex, personalized understanding of individual identity through an incorporation of musical elements into his poetry, then sketches an evolution toward a reworking of models (musical and literary such as Pindar, Homer and Horace).¹² Later, toward the end of the *Amours*, we discern a more "narrative" conception of composition.

The Materiality of Music and of Poetry

In the *Amours de Cassandre*, the list of featured musical instruments is limited and specific. Ronsard refers only to the lyre¹³ and the lute.¹⁴ There is a reason for this selection: the lyre and the lute are the lyrical instruments *par excellence*, those associated, since Antiquity, with "personal" expression¹⁵ such as the lament, the *complainte*, or with a reaction to beauty, nature or the emotion of love. The "personal" tenor associated with possessing and playing these particular instruments is underscored by the personal pronoun habitually attached to them by the poet: invariably, he designates the instrument as a sort of partner in a relationship ("ma Lyre"; "ta lyre"; "son luth"). In addition, nearly always in the *Amours de Cassandre*, the musical instrument is introduced in the

first stanza, thus explicitly setting the remainder of the poem within a musical context. However, as I have noted above, the function of the instrument mutates gradually in this sonnet collection: while it initially identifies a poem that is more “musical” than otherwise, it eventually designates Ronsard’s awareness that musical compositional technique can yield a new narrative form of poetry more apt for personal expression. This change is seen in the gradual shift from terms such as “chanter,”¹⁶ “plaindre”¹⁷ and “lamenter”¹⁸ associated with musical instruments, to “conter,”¹⁹ the musical instrument as the “secretaire”²⁰ and the act of poetic reception not as one of hearing but of “lisant”²¹ a text wherein an emotion is “empreinte.”²² Music and narration may conjoin in a later poem, symbolically summarizing Ronsard’s new lyric poetry, as in this sonnet, where “lyre” and “encre” seem equivalents:

Dépend du croc ma lyre chanteresse:
 Je veux charmer si je puis la poison
 Dont un bel oeil enchante ma raison
 Par la vertu d’une oeuillade maîtresse
 Donne-moi l’encre et le papier aussi,
 Je veux tracer la peine que j’endure. . . .²³

Ronsard’s goal is bound up with the nature of representation, a search for the most effective techniques for evoking the reality of personal, subjective experience. He moves toward a more representational art (writing seen as painting a portrait)²⁴ than evocative (lyrical, musical). Yet he does not polarize or divorce the two: within the later, more “representational” or pictorial poems, the musical element abides *en filigrane* as the strategy whereby Ronsard arrived at this point: the lyrical evocation of one, or several, subjectivities, the polyphonic rehearsal of a conversation among multiple selves or diverse interlocutors, is ultimately what enables Ronsard to “paint” a definitive manifestation of his experience. The very painterly “Epitre à Janet” (1555) epitomizes this trend in Ronsard’s poetic creation:

Peins-moi . . .
 Sur ce tableau les beautés de m’amie
 De la façon que je te les dirai

 Il suffit bien si tu la sais peindre
 Telle qu’elle est, sans vouloir déguiser
 Son naturel pour la favoriser

 Peins-la-moi donc qu’elle semble parler

...qu'elle semble pleine. . .
 Persuadé de raisons je m'assure
 Que la beauté qui ne s'apparaît, doit
 Etre semblable à celle que l'on voit.²⁵

Musicality remains, for him, *the way* to apprehend subjective sentiment.

Several of the sonnets in the *Amours de Cassandre* (1552) were set to music during the years 1552 to 1617 by more than thirty contemporaries of Pierre de Ronsard. The five most important composers were Certon, Janequin, Goudimel, Muret and Bertrand. Others include P. Clereau (*Les Odes*, 1575), de Monte (*Les sonnets*, 1576), Guillaume Boni (*Les sonnets*), J. De Castro (*Les odes et sonetz*).²⁶ The most popular sonnet to be set to music was "Mignonne allons voir si la rose" (1553), and the *Amours de Cassandre* (1552-1553) were by far the most frequently set to music of all of Ronsard's *oeuvre*. None of the *Sonnets pour Hélène* set to music was ever performed. This move away from adaptability to music after *Cassandre* substantiates the thesis that Ronsard's poetry later, and progressively, became less lyrical, personal and evocative and more painterly, representational and intellectualized.

The sonnets warrant examination for their selection (to the exclusion of others). What may have been the criteria for selection? These sonnets seem to have possessed an appeal that was not only public but, in some measure, also 'private': they spoke to the subjective sensibilities of the composer who discerned, distilled in their verses, experiences with which (to use our modern parlance) he could 'identify.' I do not want to strain the thesis of subjective appeal, or capacity to elicit the hearer/composer's identification with the poet's experience. Admittedly, there were also technical reasons for such selections, among them the ease with which the sonnets of 1552 could be set to prototypes of only four musical scores (due to their tendency to begin the tercet component with either a masculine or feminine rhyme, a simple and unvaried format to which Ronsard adhered through the *Amours de Cassandre*.)

One composer, Antoine de Bertrand, who set to music more than thirty-five of Ronsard's sonnets, speaks in his Preface about the sort of subjective screen that Ronsard's poetry makes available for the expression of his, Bertrand's, personal expression: "j'espère vous faire long tams y a, *quand esprits de mesme flamme*, que nostre poète françoys, je m'estudioys à représenter les effaitz de *tes amours et des miennes tout ensemble*."²⁷ The deliberate appropriation of Ronsard's "flamme" to be that of Bertrand, and the latter's insertion of himself into the former's subjective experience of love, speak both to the universalizing quality of lyric expression as

well as to the growing awareness of a 'self' who passes through events in ways that sometimes differ from, yet may coincide with, the responses that others have to similar events. This flexible plasticity of Ronsard's sonnets may derive, at least in part, from his role as "chantre des amours d'autrui:"²⁸ from 1560 on, many illustrious patrons commissioned Ronsard to pen poetry reflecting *their* amorous experiences. When similarity exists, a conversation may ensue: in contrapuntal and polyphonic music,

musical boundaries may . . . overlap. One phrase may begin before another has ended, and a single note may be heard both as the end of one phrase and the beginning of another. . . . Phrases may be dove-tailed, so as to crisscross through the texture of a piece . . . our ability to perceive these internal boundaries, and to hear them occurring in separate but concurrent phrases [is key].²⁹

Polyphony is the musical vehicle that facilitates such a literary discussion. Ronsard describes the feeling both of mutuality and of differentiation that characterizes his love for Cassandre in such a polyphonic way, the pronouns marking pauses where two interlocutors take breaths before enunciating their subjective positions in this dialogue that binds the two (virtual) speakers in a symbiotic communication:

Mon tout, mon bien, mon heur, ma connaissance
Vint de ton oeil; car pour nous lier mieux,
Tant nous unit son feu présageux,
Que de nous deux il ne fit *qu'une essence*.
En toi je suis et tu es seul en moi,
En moi tu vis et je vis dedans toi,
Tant notre amour est parfaitement ronde.
Ne vivre en toi ce serait mon trépas.³⁰

As Roger Scruton instructs in *The Aesthetics of Music*, music has a personality: "melody is heard as a *musical individual*."³¹

Multiple Personalities

Polyphony can conjoin, harmonizing several voices, but it can also differentiate, inscribing tension between speakers whose voices refuse to blend or fuse completely. Several of Ronsard's 'androgynous' sonnets illustrate well this latter condition. Just as "counterpoint . . . depends on the composer's ability to switch our attention from part to part, while maintaining an even texture,"³² so, too, Ronsard's 'androgynous' sonnets

hold in exquisitely calibrated relation the two character roles incarnated in the one, multi-symbolizing, body. The androgyne is, indeed, a recurrent motif in Ronsard's poetry, one not always merely suggested musically, but actually stipulated, narratively, as in the "Elégie à Muret":

Il s'habilla des habits d'une femme
Et d'un Héros devenu damoiseau,
Guidait l'aiguille, et tournait le fuseau.³³

Polyphony possesses a foreground and a background, evoking a resonant 'inner voice.' The alternation between the point-of-view of one posited persona, and that of another, in Ronsard's 'androgyne' poems imitates this three-dimensional acoustic space. Polyphony offers anaesthetic experience with "double intentionality . . . [in which] one thing is seen another."³⁴ The androgyne embodies such "double intentionality," a polyphonic construction of personality in which multiple persona play off each other.

Que dittes vous, que faites vous mignonne?
Que songez-vous? Pensez vous point en moy?
Avez vous point soucy de mon esmoy,
Comme de vous le soucy m'espoinçonne?
De vostre Amour tout le coeur me bouillonne,
Devant mes yeux sans cesse je vous voy,
Je vous entends absente, je vous oy,
Et mon penser d'autre Amour ne raisonne.
J'ay vos beautés, vos graces & vos yeux
Gravez en moy, les places & les lieux
Ou je vous vy danser, parler & rire.
Je vous tien mienne, & si ne suis pas mien,
Je me perds tant au bien que je desire,
Que tout sans luy ne me semble estre rien.

In Sonnet XI, "Que dites-vous, que faites-vous, mignonne?," Ronsard composes a sort of interior debate, a *prosopopoeia* of the self, using the pronouns "moi" and "vous" and the possessive adjectives "vos" and "mes." "Polyphony played a major role in generating . . . harmonic language . . . by deriving harmonies from the inner voices."³⁵ Thus, polyphony possesses a proto-narrative component, in that its nature derives from "audible relations, construed intentionally."³⁶ The theater for the willed (re)construction of the personality is Ronsard's body: this is a psychological form of possession, in which the part of the self perceived as 'other' or, perhaps, that 'other' so intensely desired by the self that it seems an errant part of the self comes to occupy the space of the self, to

supplant the self. The ‘other’ is an obsession of the self (“Devant mes yeux sans cesse je vous vois, / Je vous entends, absente je vous ois”).³⁷ In addition, “je” and “vous” rub up against each other in such propinquity that “je” begins to take on some of the traits of “vous,” and vice versa. The troubled syntax suggests that the self is being progressively occupied by the “other,” or is yielding its identity in deference to a more powerful and pervasive presence: “absente je vous ois”: we know that “vous” is the antecedent for “absente,” but “absente”’s proximity to “je” implies otherwise, also suggesting some lack of gender fixity in the self’s perception. In fact, the self-image has become the portrait of another; like an unfaithful or enchanted mirror, the visage reflected back to the viewer is not his own:

J’ai vos beautés, vos grâces et vos yeux

Gravés en moi . . .

Je vous tiens mienne, et si ne suis pas mien.³⁸

This substitution becomes symbiosis as the “other” infiltrates the physiological system:

Vous êtes seule en qui mon coeur respire,

Mon oeil, mon sang, mon malheur et mon bien.³⁹

What does this phenomenon of possession have to do with musicality? Simply put, the compositional structure is polyphonic, built on a (false) dialogue, an exchange of echoes and motifs representative of two personae. The contrapuntal construction of the poem weaves together melody and harmony, two parts into a whole, as does music. This phenomenon is consistent with that produced by polyphony: a collapsing of difference into a unity that nonetheless retains traces of that essential otherness. “When music becomes polyphonic . . . the moods tend to collapse . . . into the diatonic scale . . . it preserves just those notes of a mode which can be sung together without . . . dissonance. It is [a] ‘reduced’ form . . . as the voices modify.”⁴⁰ The resulting redetermination of identity is simultaneously and challengingly both singular (Ronsard is absorbed by his love interest) and dual (he retains, as androgyne, his and her characteristics distinct together within the new, paradoxical union). Thus, two and even, perhaps, a third, ‘new,’ voice formed from the two can be heard, as in polyphonic music: in part-writing, the triad is constructed as part of a process. The specific sonorous quality of the sonnet further evokes the two voices or personae. We hear the repetitious, characteristic /s/ of *Cassandre* (which, in other poems, is visually imitated by sinuous groupings of /s/ recalling her winding tresses: “que songez-vous, pensez-vous . . . souci . . . souci . . . sans cesse je vous vois” and the more somber

nasal “on” of “*mon émoi . . . m’espoinçonne . . . mon penser d’autre amour ne résonne . . . mon coeur . . . Mon oeil . . . mon sang, mon malheur et mon bien. . .*” The third entity meshes the two sounds (/s/ and /on/): “vous êtes seule en qui *mon coeur respire / . . . Mon sang. . .*”

Conclusion

Many different things are going on in Ronsard’s contrapuntal compositions, among them analogies with multiple personae, voices, dialogue with other poets and conventions. In *The Grammar of Creation*, George Steiner talks about true literary creation as being polyphonic:

Only God’s self-address is, *strictu sensu*, a monologue. That of even the most ‘original’ artists, taking this word at full strength, is polyphonic. . . . Other voices urge the disequilibrium, the loss of sterile poise, which triggers imagining into motion. By these voices, analytic thought is made homeless to itself. It seeks to inhabit alternative forms . . . [and] alternative incarnations.⁴¹

By wedding contemporary musical technique to his poetic craft, Ronsard constructs an evocative, multi-voiced *oeuvre* that initiates the expression of the early modern self.

Fordham University

Notes

1. Roberto Campo, *Ronsard’s Contentious Sisters: the Paragone between Poetry and Painting in the Works of Pierre de Ronsard* (Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1998).

2. Ronsard himself uses this term many places in his poetry; for example, see “leurs retz,” sonnet CXXIV, “L’an mil cinq cent contant quarante & six,” *Amours*.

3. Tom Conley, *The Graphic Unconscious*.

4. Scholars such as Henri Weber have remarked on the extraordinarily evocative quality of Ronsard’s patterns of rhythm: “Ronsard, par le jeu du système, nous fait sentir l’élan imaginatif, l’impatience qui l’emporte vers la beauté, l’alternative frémissante d’exaltation ou d’abattement . . . le rythme [de ses sonnets] est presque toujours sans défaut,” xii, Introduction, *Les Amours de Ronsard*.

5. See, for instance, Richard Leppert's *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, and Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*.

6. Leppert, *The Sight of Sound* xx.

7. *The Sight of Sound* xxii.

8. *The Sight of Sound* xxiv.

9. *The Sight of Sound* xxvii.

10. Gunter Gebauer and Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*, trans. Don Reneau (Berkeley: U of California P, 1992) 83. Emphasis added.

11. Levinson, cited in Scruton, *The Aesthetics of Music* 350.

12. Cf. Sonnets CC "Jeune herculin, qui des le ventre saint," CLXXXVIII and "Ces flots jumeaux de lait bien espoissi," for instance.

13. See, for example, sonnets XXVII "Bien mille fois & mille j'ay tenté," XXXVI "Pour la douceur, qu'amour veut que je sente," CXXIII "Dy l'un des deux, sans tant me desguiser," CLXXV "Amour et Mars sont presque d'une sorte" and *Elégie*.

14. See, among others, sonnets XXXVIII "Doulx fut le traict, qu'Amour hors de sa trousse," LX "Comme un chevreuil, quand le printemps destruit," CXV "Bien que six ans soyent ja coulez derriere," and CCIX "je suis, je suis plus aise que les Dieus."

15. I put 'personal' in quotation marks since I am arguing in this article that the adjective only applies in the form of a prefiguration: individual identity as a self-conscious form to be displayed before a literary public is, in Ronsard's time, only just beginning (in large part thanks to him). It is doubtless also significant that when Ronsard published his first *Oeuvres* (1560), he seems to have relied on an exclusively chronological order for the sonnets; yet in 1578 Ronsard published the poems in separate groupings (*Cassandre, Marie*) apparently oriented around the notion of the inspiration of the woman, attesting to some sense of each woman's distinct 'personality' or, to make a more modest claim, at least to two different reactions on Ronsard's part to two dissimilar love objects. Henri Weber says in his introduction to the *Amours* that "Ronsard va dès lors s'efforcer de distinguer plus nettement par le ton les deux recueils et, en même temps, de les centrer davantage, l'un sur la *personnalité* de Cassandre, l'autre sur celle de Marie. . . ." (emphasis added, lx).

16. Sonnet LXXVII "J'ai cent fois éprouvé les remedes d'Ovide."

17. Sonnet CXXVI "Quand en songeant ma follastre j'accolle."

18. Sonnet CXXIX "Je parangonne à ta jeune beauté."

19. Sonnet CLX "Sainte Gastine, heureuse secretaire."
20. Sonnet CLXV "En escrimant un Démon m'eslança."
21. Sonnet CLXVIII "Ce fol penser pour s'en voler plus hault."
22. Sonnet CLXXVI "Jamais au cueour ne sera que je n'aye."
23. Sonnet CXCIX "Que Gastine ait tout le chef jaunissant."
24. "Lisez" and "voyez" are more frequently linked. See, for instance, Sonnet CCIX "Je suis, je suis plus aise que les Dieus."
25. "Epitre à Janet."
26. Henri Weber, introduction, *Amours*, lxvi.
27. Jean-Pierre Ouvrard, introduction to "Musique d'abord: Anthoine de Bertrand, *Amours de Ronsard*," Ensemble Clément Janequin, Harmondi mundi, (Arles: France, 1985). Emphasis added.
28. Henri Weber, introduction, *Amours* xxiii. Admittedly, this phenomenon emerges later in date than the composition of the *Amours de Cassandre*.
29. Scruton, *The Aesthetics of Music* 42-43.
30. Sonnet CXLI "Chanson." Emphasis added.
31. Scruton, *The Aesthetics of Music* 40. Emphasis added.
32. Scruton, *The Aesthetics of Music* 46.
33. "Elégie à Muret."
34. Scruton, *The Aesthetics of Music* 86.
35. Scruton, *The Aesthetics of Music* 270.
36. *The Aesthetics of Music* 271.
37. Sonnet XI "Que dittes vous, que faites vous, ma mignonne?"
38. Sonnet XI "Que dittes vous. . ."
39. Sonnet XI.
40. Scruton, *The Aesthetics of Music* 247.
41. Steiner, *The Grammar of Creation* 88.

Works Cited

- Van den Borren, Charles. "Les musiciens de Ronsard." *Revue musicale* 3 (May, 1924): 45-64.
- Carpenter, Nan Cooke. "Ronsard's *Préface sur la musique*." *Modern Language Notes* 75 (1960): 126-33.
- Clark, Suzannah, and Alexander Rehding, eds. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

- Comte, Charles, and Paul Laumonier. "Ronsard et les musiciens du XVI^e siècle," *Revue d'histoire littéraire de la France* 7: 341-48, 1900.
- Conley, Tom. *The Graphic Unconscious*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Expert, Henry. *Les maîtres musiciens de la renaissance française*. Reprint New York: Broude, 1966.
- Jeffrey, Brian. "The Idea of Music in Ronsard's Poetry." *Ronsard the Poet*. Ed. Terence Cave. London: Methuen, 1973.
- Jourdain, Margaret, trans. "Letter on the Deaf and Dumb." *Diderot's Early Philosophical Works*. Chicago and London: The Open Court Publishing Company, 1916.
- Judd, Cristle Collins. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Berkeley: U of California P, 1990.
- Laumonier, Paul. *Ronsard: oeuvres complètes*. 20 vols. Geneva: Droz, 1914-1975.
- Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Parrish, Carl. *A Treasury of Early Music: Masterworks of Middle Ages, the Renaissance and the Baroque Era*. New York: Dover Publications, 1986.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. London: Oxford UP, 2001.
- Silver, Isidor. "The Marriage of Poetry and Music in France: Ronsard's Predecessors and Contemporaries." *Studies in Honor of James Hutton*. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. Originating in the Clifford Lectures for 1990. Hartford: Yale UP, 2001.
- Thibault, Geneviève, and Louis Perceau. *Bibliographie des poésies de Pierre de Ronsard mises en musique au xv^e siècle*. Geneva: Droz, 1941.
- Weber Henri, ed. *Ronsard: Les Amours*. Paris: Garnier, 1963.

Azouz au pays des Gaulois

Carla CALARGÉ

“Pour avoir découvert le monde à travers le langage je pris longtemps le langage pour le monde.”

—Jean-Paul Sartre, *Les Mots*

Dans *Le Gone du Chaâba*, Azouz Begag fait une description tout en couleurs de la vie au bidonville, description qui n'est pas sans contraster avec les conditions de vie sordides qui sont celles des personnages, et que le lecteur devine au fil des pages. Pourtant, le ton n'est pas à la lamentation, ni à l'aigreur, ni même à la revendication. Bien au contraire, il est souvent comique, la lecture du roman (la première moitié surtout) se révélant parfois assez identique à celle d'une bande dessinée humoristique, celle d'*Astérix* en particulier. Il semble, en effet, que le jeune héros perçoive sa vie comme une continuation du monde fictionnel des œuvres qu'il lit: il serait lui-même un équivalent d'Astérix, le héros éponyme de la célèbre bande dessinée, le bidonville une version (plus ou moins) moderne du village des invincibles Gaulois et sa vie, un jeu qui combine tout cela. Car ainsi que l'affirme Rodari dans sa *Grammaire de l'imagination*: “Le jeu n'est pas qu'une simple reproduction

d'impressions vécues, mais une réélaboration créatrice de celles-ci, un processus à travers lequel l'enfant combine les données de l'expérience pour construire une nouvelle réalité répondant à ses curiosités et à ses besoins" (182).

En racontant son enfance de manière ludique, Begag opère donc une double (re)création: celle d'un univers qu'il a connu et qui a disparu depuis, et celle de lui-même et de sa propre identité. C'est que, d'une part, l'identité n'est jamais séparée de ce qui a eu lieu; elle émerge au fur et à mesure que se déroule l'histoire et que l'auteur en prend conscience. Et d'autre part, l'autobiographie est tributaire de l'expérience et des lectures antérieures ainsi que l'affirme Philippe Lejeune: "[on] n'écrit jamais sans avoir lu ou entendu, et des textes en tout genre: car l'autobiographie ne se nourrit pas seulement d'autobiographie" (15). Aussi, l'identité est-elle largement déterminée par tous les mots qu'on a lus ou entendus.

Le but de cette étude est de faire une étude comparative entre le roman de Begag et l'œuvre de Goscinny et Uderzo afin de tenter de définir les procédés au moyen desquels l'enfant Azouz arrive à créer une atmosphère rappelant l'univers fictionnel de la bande dessinée et à changer, du fait même, sa (et notre) perception de la vie au bidonville.

Le Gone du Chaâba donne à lire, en fait, une tranche de la vie du jeune Azouz Begag, celle qui s'étend du CMI jusqu'en Sixième. La narration est prise en charge par le personnage principal qui raconte son histoire au présent de l'indicatif; la perspective narrative passe donc par un narrateur autodiégétique à travers le regard duquel le lecteur est amené à saisir la fiction. Or, dans ce roman autobiographique, s'il est tout à fait légitime de croire qu'il existe correspondance entre auteur, narrateur et personnage du fait de l'identité des noms et du recours à la première personne du singulier, il n'en demeure pas moins qu'il est pratiquement impossible de déterminer la part de connaissance rétrospective que l'auteur a de son passé puisque celui-ci s'efface parfaitement au profit de l'angle de vision de son personnage. Ainsi, le récit est-il pris en charge par Azouz enfant bien que ce soit l'adulte qui écrit. Or, "Écrire ses souvenirs, est-ce 'simplement' décrire ce qu'on voit dans sa mémoire? Tout pousse à réinventer le passé: la mémoire offre un canevas sur lequel broder" (Lejeune 37). Aussi est-il difficile de définir si c'est à Begag enfant ou adulte qu'il faudrait imputer "la responsabilité" de l'intertextualité qu'il est possible de repérer dans l'œuvre puisque, comme dans tout récit autobiographique, des échos de lecture antérieures résonnent dans l'œuvre.

Par ailleurs, des "allusions" réitérées à la bande dessinée *Astérix le Gaulois* font que la première moitié du roman baigne dans une atmosphère

particulière qui n'est pas sans rappeler celle de la célèbre bande humoristique. Mordu de lecture, le petit Azouz est, en effet, un garçon à l'imagination fertile qui concevrait son vécu comme une continuation des histoires qu'il lit. Par un simple mécanisme d'identification, il appliquerait à sa vie certains des éléments glanés au gré de ses lectures; le monde qu'il décrit s'en trouverait alors complètement transformé. Un regard attentif sur le texte pourrait, en effet, établir des correspondances parfaites entre les personnages, les lieux, les actions et même certains éléments linguistiques des deux œuvres, ce qui expliquerait en partie le fait que, bien que le récit de Begag ne fasse pas référence à une réalité de toute beauté, le lecteur y trouve beaucoup de plaisir et se surprend à rire de bon cœur.

Dès les premières pages du roman, Begag décrit une querelle qui a lieu entre les femmes du Chaâba: le ton est immédiatement donné. La scène se passe autour de "l'bomba," ou la pompe du bidonville. Or, en arabe, ce mot peut désigner aussi "la bombe" du fait que le "p" n'existe pas dans cette langue et qu'il est prononcé comme un "b." Toutefois, ce point géographiquement explosif n'est nullement dangereux parce qu'au "Chaâba, on ne peut pas se haïr plus de quelques heures" (*Le Gone*. . . 10). Il demeure qu'au moment de "l'altercation," toutes les femmes du bidonville prennent part à la bataille et ce, à coups de poings, d'injures, de linge jeté dans la boue et de mèches de cheveux arrachées... On croirait regarder une planche d'*Astérix, le Devin*, celle où les habitants du village gaulois se battent à cause des poissons d'Ordralphabétix (11 vignette 10).

Ces femmes corpulentes, tout en couleurs, rappellent à bien des égards les personnages féminins de la bande dessinée; décrites souvent comme vacant à leurs travaux ménagers, elles ne manquent aucune occasion de faire éclater leurs rivalités, leurs jalousies et n'hésitent pas à assener de grands coups de balais ou de serpillières ceux qui auraient le malheur de leur désobéir: "Il a dû sortir de son lit à cause des coups de balai de sa mère. . ." (*Le Gone*. . . 24).

Cependant, les occupations quelque peu bruyantes des femmes du Chaâba sont loin de représenter les seuls traits caractérisant l'atmosphère "belligérante" du bidonville. Un regard attentif au vocabulaire montrerait le recours à un champ lexical assez développé de la guerre. À travers les yeux du jeune Begag, tout est perçu en termes d'expéditions, de rounds, d'attaques, d'émeutes, d'invasion... Un passage particulièrement suggestif serait celui de "l'expédition contre les vendeuses de charme" (50), dirigée par la Louise. Begag emprunte le vocabulaire de la BD lorsqu'il

s'agit de désigner la "compagnie," "la horde" ou "la meute" des femmes, commandée par la vieille qui fume des "gauloises." Face à ce déferlement anarchique et indiscipliné de masses fortes et inquiétantes, "les putes se rapprochent les unes des autres, pour se sécuriser" (51). Elles ont alors le même mouvement de repli que les soldats romains prenant la position carrée censée les protéger de l'attaque des Gaulois. Plus tard, lors de "l'opération commando" (68) menée par Rabah, les "ennemis" vont être obligés de capituler suite au "bombardement" intensif auquel les soumettent nos "héros." Un "impôt" (71) sera régulièrement encaissé par les vainqueurs qui garantiront alors la paix des environs et le droit de passage... Une fois la guerre finie, la communauté se réunit autour d'un café pour écouter la Louise qui raconte des histoires. C'est le soir dans le roman, mais on peut facilement imaginer la vignette finale d'*Astérix*: alors que l'odeur de la Chorba flotte dans les airs, le barde Assuranstourix est remplacé par le poste radio posé par terre. Le calme revient dans ce petit monde qui vit selon son propre rythme et ses propres lois: une grande famille incarnant une profonde joie de vivre et une gaieté insouciant que la civilisation n'a pas encore corrompues...

C'est que le Chaâba existe en marge de la ville, de la civilisation, mais aussi de la vie. Village "encore barbare," il a résisté jusque-là à tout effet civilisateur et continue de mener tranquillement sa vie, comme si les temps n'avaient pas changé. Ce fait pourrait faire écho à la phrase d'ouverture d'*Astérix*: "Nous sommes en 50 avant Jésus-Christ. Toute la Gaule est occupée par les Romains. . . . Toute? Non! Un village peuplé d'irréductibles Gaulois résiste encore et toujours à l'envahisseur."

Il ne serait pas futile dès lors d'examiner les lieux tels que décrits par le texte: "lorsqu'on franchit la grande porte en bois de l'entrée principale, on se croirait dans une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin, en face de la maison" (11). Tout n'est donc que "géométrie désordonnée" et baraques anarchiques qui s'agglutinent les unes aux autres. L'odeur du bois qui distingue le Chaâba, les constructions précaires auxquelles l'électricité n'est pas parvenue et qui s'éclairent avec les moyens du bord ainsi que la proximité de la forêt, font que le bidonville peut être facilement comparé au village d'*Astérix*, le seul, dans toute la Gaule, dont la civilisation romaine n'ait pas encore franchi "l'enceinte." La forêt représente d'ailleurs, pour le petit Azouz et ses amis, le lieu privilégié où peuvent avoir lieu toutes les aventures possibles, la chasse au sanglier par exemple. Azouz y va avec Hacène, le cousin qui ne brille pas par son intelligence (un autre Obélix). Affamé, celui-ci mange le casse-croûte que lui offre le héros "comme s'il s'acharn[e] sur la carcasse d'un sanglier

tout juste abattu dans la forêt sauvage” (34). Pour le jeune Begag, les frontières du jeu sont, en effet, sans cesse repoussées plus loin de sorte que tout ce qu’il vit se transforme en épisodes divers d’une bande dessinée dont il serait le personnage principal: “Quand les choses,” dit Dewey, “deviennent des signes et acquièrent la capacité d’en représenter d’autres, le jeu se transforme de simple exubérance physique en une activité qui comporte l’intervention d’un facteur mental” (Dewey, cité par Rodari 172).

Grâce à son intelligence et à son astuce, Azouz serait donc un autre Astérix. Ce qui ne manque pas de lui attirer, parfois, certains tracassés; comme le jour où il est accusé de trahison et d’espionnage vu qu’il n’accepte pas d’agir aussi bêtement que les autres, ce qui l’exclut temporairement du groupe: “à présent on me soupçonne d’être infidèle” (107). Passage à comparer avec la planche du *Devin* où tous les habitants choisissent de croire le charlatan. Seul Astérix est alors capable de deviner la vérité (26).

Bouzid, quant à lui, serait incontestablement l’équivalent d’Abraracourcix, le chef du village gaulois, vu qu’il commande non seulement “la horde” sauvage des enfants, mais aussi tous les membres de la communauté. “Majestueux, courageux, ombrageux, . . . [il] ne craint qu’une chose: c’est que le ciel lui tombe sur la tête.” Autrement dit, Bouzid ne craint qu’Allah et s’efforce tout le temps d’être conforme aux préceptes de l’Islam: “Il faut toujours dire quelque chose à Allah quoi qu’on fasse!” s’exclame Béni, se moquant de son père (*Béni ou le paradis privé* 149). Les superstitions des Gaulois peuvent, par ailleurs, être comparées aux croyances de la famille d’Azouz aux djnouns et au mauvais œil.

Monsieur Grand, le Maître, quant à lui, représenterait Jules César. En effet, selon le dictionnaire, le mot “maître” est issu du latin *magister*; “chef, maître,” lui-même issu de *magis* “plus” et désigne celui qui a le pouvoir, l’autorité, et qui exerce une domination (*Dictionnaire de la langue française* 1171). À travers ce personnage donc, c’est toute la civilisation française qui se profile. M. Grand apprend aux enfants non seulement la langue et les sciences mais aussi la morale, l’hygiène, la politesse et tout ce qu’il faut savoir pour devenir un bon citoyen, un parfait intégré. Il est important de noter toute l’admiration que le héros porte à son enseignant de sorte qu’il admet à un moment de l’histoire qu’il “lui obéit au doigt et l’œ il” (107). Cette attitude de la part d’un Algérien n’est pas sans être problématique. Elle rappellerait toutefois certains épisodes d’*Astérix* où celui-ci est obligé de composer avec César et parfois même de lui assurer la victoire afin de parvenir à ses fins. César est d’ailleurs toujours représenté comme un personnage altier qui impose

le respect. Même le rapport des tailles, entre Astérix et lui, peut être comparé à celui qui existe entre Azouz et son enseignant. L'épisode de l'insubordination de Moussaoui est à rapprocher de celui du centurion Caius Bonus qui cherche à devenir un nouveau César (*Astérix le Gaulois* 27).

Moussaoui refuse d'abord de reconnaître l'autorité du maître et de lui obéir. Très vite, son attitude dégénère en "une rébellion caractérisée" ou en "coup d'État des Arabes du fond de la classe" (104). Il a d'ailleurs ses supporters que Azouz compare à une "garde impériale." Dans ce conflit ouvert, Azouz n'aidera pas les insurgés; tout comme Astérix, il fera en sorte que ce soit Jules César/ M. Grand qui ait la victoire à la fin de l'histoire.

Un autre personnage assez intrigant serait celui de la Louise qui, respectée par les hommes, obéie par les femmes, est adorée par les enfants à qui elle offre, tous les jeudis, du lait au chocolat. Ce personnage condense en lui seul une somme de caractères romanesques fantastiques du fait que "Dans le jeu, comme dans le rêve, l'imagination condense les images à une vitesse fulgurante" (Rodari 177). La Louise est d'abord l'équivalent du druide Panoramix grâce à sa "potion magique" par laquelle elle récompense les enfants qu'elle choisit. Ainsi, parce qu'il ne l'a pas prévenue de l'arrivée d'un camion d'ordures, Rabah-Obélix ne pourra pas jouir de ce privilège et se contentera de boudier la petite femme à la chevelure peu fournie (détail physique qui correspond à celui du druide). Même le nom du mari de la Louise rappelle, par les phonèmes qu'il contient, "le gui" que Panoramix passe son temps à cueillir dans la forêt. Mais la Louise recoupe en elle aussi une autre image, non moins merveilleuse, puisque Begag la nomme "Louisa Baba" et qu'il compare sa maison tantôt à un château, tantôt à une caverne où elle invite régulièrement *quarante* gones qu'elle élit — suprême distinction! — constituant ainsi le "comité" censé pouvoir lui rendre visite et jouir des trésors de son hospitalité. Le nom de Louise lui-même n'est pas fortuit puisque, dans un autre roman, Bégaq écrit: "une valise bourrée de 'louises' d'or" (*Béni* . . . 76). Marginalisée par la société française, la vieille dame revêt, dans l'imagination de l'enfant Azouz, des caractéristiques qui la transforment en un personnage fabuleux, digne des *Mille et une nuits*.

Tout "change" donc grâce à l'imagination fertile de notre héros qui inverserait sans cesse la réalité sordide en un conte merveilleux. Pourtant ceci n'aurait pas été possible si Begag ne se servait pas "des mots" adéquats. Ces mots opèrent, en effet, à deux niveaux: le premier serait celui, explicite, où ils sont pris exactement tels qu'ils sont utilisés dans la

bande dessinée. Nous citons certes les mots appartenant aux champs lexicaux de la guerre et des expéditions, mais aussi des expressions-clichés d'*Astérix*: "Ils sont vraiment fous ces Romains" (19), des allusions narquoises à des personnages historiques: "Nous sommes tous descendants de Vercingétorix!" (62) ou au modèle gaulois: "nous sommes tous descendants des Gaulois . . . et tant pis si chez moi nous n'avons pas les mêmes moustaches" (62). Le deuxième niveau, implicite, serait celui qui se sert des mêmes procédés linguistiques, typologiques et stylistiques utilisés par Goscigny et Uderzo et ce, dans le but de créer un effet comique. Ainsi, nous pouvons rapprocher, par exemple, la phrase "Et la voisine patiente toujours, elle pati... non, elle ne patiente plus" (8) du passage où les Romains combattant les Bretons finissent par perdre patience face au sang-froid de ces derniers (*Astérix chez les Bretons* 6, vignettes 4-8). D'ailleurs, la langue même des Bretons de la bande dessinée, antéposant sans cesse l'adjectif au nom, rappelle les diverses "variations" que font subir au français les "immigrés et leurs familles."

Un autre moyen serait de tenter de reproduire les effets produits par les vignettes peignant des sentiments extrêmes (colère, honte, embarras...) au moyen de signes typographiques et/ou de la description d'un trait physique particulièrement exagéré. La surprise du maître sera par exemple décrite en ces termes: "De quoi??! fait-il, les yeux grands ouverts de stupéfaction" (98). L'effet de surprise est peint presque de la même manière dans la bande dessinée (*Astérix légionnaire* 28, vignettes 7-9).

Mais le moyen linguistique le plus utilisé serait peut-être celui qui "distord" la langue phonétiquement. Dans *Astérix* par exemple, les noms propres des guerriers du village sont formés, en général, à partir de noms communs ou d'adjectifs finissant initialement par le suffixe "ique" que l'auteur transforme en "ix." Aussi n'est-il pas surprenant de trouver, dans *Le Gone du Chaâba*, des mécanismes de distorsion phonétique opérant selon des lois ressemblantes et produisant des formes phonétiquement décentrées telles *finiane* (fainéant), *bouariane* (bon à rien), *La tilifiziou* (la télévision)... Ce phénomène de décentrement phonétique donne en même temps lieu à un autre phénomène de décentrement graphique. L'auteur propose d'ailleurs, à la fin du roman, un "guide de la phraséologie bouzidienne" au début duquel il explique les règles du jeu de la déformation langagière (241). Car lorsqu'il s'agit de phrases françaises "passées au crible de la phonologie de l'arabe" (Sourdou III), et retranscrites comme telles, le résultat rappelle, immanquablement, les passages des bandes dessinées où les auteurs reproduisent un accent étranger (le parler petit-nègre par exemple). Ainsi Begag s'ingénie-t-il à multiplier, à travers son

œ uvre, ces faits de langue narquois dont l'effet est loin de se réduire à créer une atmosphère réaliste. L'auteur ne pousse-t-il pas l'espièglerie jusqu'à opérer une nouvelle "distorsion" sur le nom d'Astérix: dans *Les Voleurs d'écriture*, Vincent s'écrie: "On voulait lire des Astérisques!" (79). Tout passerait donc par le biais de la langue comme semble le suggérer le jeu sur l'orthographe du mot langoureux qui devient "langue-oureux" (33). Le geste "langue-oureux" qui renvoie, dans le roman, au fait de tirer la langue comme grimace moqueuse, Begag y a recours assez souvent, et d'abord pour ce qui est de la langue française elle-même.

Toutefois, tout comme le petit village gaulois, le Chaâba ne peut éternellement résister aux assauts de la civilisation: un jour vient où l'on doit déposer les armes et permettre à Rome d'occuper *toute* la Gaule. Il n'est certes pas fait mention d'un tel moment dans l'œ uvre de Goscinny et Uderzo. Dans celle de Begag, en revanche, quitter le Chaâba devient une nécessité et une évidence dès la deuxième moitié du roman. Cet épisode qui constitue "un tournant de vie" pour le narrateur correspond à ce que Lejeune appelle une "césure médiane" (105-08). Trois faits symboliques préparent et annoncent ce moment décisif de la vie du jeune Azouz: la circoncision d'abord, "le scandale de la boucherie clandestine" (136) ensuite, et la découverte de Baudelaire enfin.

Située presque au milieu du roman, la cérémonie de la circoncision d'Azouz signe la fin de l'enfance de ce dernier du fait que la circoncision "répète la section du cordon ombilical pratiquée à la naissance de l'enfant et symbolise une nouvelle naissance, c'est-à-dire l'accès à une nouvelle phase de la vie" (Chevalier, Gheerbrant 258). Le passage qui suit cet épisode est d'ailleurs éloquent: Hacène et Azouz convainquent Saïda de se faire "enculer" par eux afin d'imiter leurs parents (120-21). La nature même du jeu a changé, on reconnaît certes encore la candeur de l'enfance, mais les gones commencent désormais à s'intéresser à des jeux moins innocents.

Jouer aux grands ne va pas se révéler sans conséquences: croyant faire le nécessaire pour devenir un citoyen respectable, Azouz va indiquer aux policiers, venus enquêter sur le lieu de la boucherie clandestine, l'emplacement de celle-ci. Cette dénonciation va déclencher une série de "malheurs" dont la convocation de Bouzid et de son frère au commissariat n'est pas le moindre. En effet, Zidouma, la belle-sœur de Bouzid, va s'insurger contre l'autorité de ce dernier. Ce faisant, elle va mettre en question les fondements même du Chaâba et, à travers cette attitude, l'obéissance aveugle aux coutumes algériennes. Ainsi non seulement il y a "insurrection" au Chaâba, mais aussi — et surtout — c'est une femme

qui la crée. Dès lors, le bidonville ne peut plus exister: le fait que Zidouma ait eu le courage de contester l'autorité du chef prouve bien que l'Algérie est bien loin et que, désormais, c'est en France que l'on se trouve; l'état de flottement temporaire entre deux pays et entre deux cultures, symbolisé par la vie au Chaâba, doit prendre fin: le Chaâba commence donc à se vider de ses habitants et à "mourir" lentement. C'est ce qui explique d'ailleurs l'atmosphère lugubre et triste qui s'installe dans le bidonville: Begag "recovers, through memory, the lost paradise that was the 'chaâba,' a place in which the village life of Algeria was recreated by immigrants to France" (Lay-Chenchabi 2).

Parallèlement à ces changements, le héros découvre Baudelaire à l'école. Certains indices intertextuels peuvent suggérer que l'auteur est un admirateur de la poésie baudelairienne dont il cite un quatrain en exergue de son roman *Les Chiens aussi*. Cette œuvre où le narrateur principal est un chien/immigré (ou un chien d'immigré) est dominée par l'image de l'*Albatros* qui y symboliserait l'âme de l'artiste, du génie, mais aussi la liberté et la possibilité d'une élévation vers des sphères inconnues, d'un envol "au pays du Bonheur" (125). Toujours est-il qu'avec Baudelaire une période est définitivement révolue: celle de l'enfance insouciante au Chaâba.

Il demeure cependant que Baudelaire, M. Grand ou l'école en général représenteraient, pour Azouz, la possibilité de se trouver et de se mettre en contact avec la civilisation, la culture et la langue françaises. Dans *Béni ou le Paradis privé* le héros tombe amoureux d'une jeune fille de sa classe qui s'appelle France. On devine bien que ce prénom n'est pas arbitraire. De même, dans *Le Gone du Chaâba*, Azouz est captivé par ce pays où il est né et qui, jusque-là, ne l'a pas complètement accepté. Pour se faire aimer, il a compris qu'il ne peut rester "derrière," au fond de la classe, et qu'il doit se démarquer des autres Arabes bien que cette attitude lui cause des sentiments de honte et de culpabilité: "J'ai terriblement honte des accusations que m'ont portées mes compatriotes parce qu'elles étaient vraies" (107). Mais cela ne l'empêchera pas, plus tard, d'affirmer qu'il est Juif lorsqu'il sera sommé de faire un choix. Pouvoir changer d'identité et de personnalité selon les situations et le besoin est d'ailleurs le rêve de Béni:

Je voulais lui dire qu'un comédien avait le magique avantage d'être plusieurs gens à la fois, avec le choix de se cacher dans la peau de l'un d'eux, . . . comédien pour faire croire qu'on n'est pas celui qu'on est en réalité, et vice versa, personne ne me comprendrait plus et ce serait tant mieux comme ça car on ne

serait plus assuré de rien, bien fait! Un monde fait de comédiens dans lequel on ne saurait pas si monsieur Untel s'écrit avec un U majuscule ou un I. . . . (74)

Tel serait aussi le rêve du jeune Azouz. Brouiller les cartes, être à la fois tout le monde et personne, écrire son nom tantôt avec un U et tantôt avec un I parce que cela se prononce de la même manière. On le devine, l'aventure du jeune héros passe d'abord par les mots, par la langue et par les livres. Le narrateur des *Voleurs d'écritures* ne parle-t-il pas d'ailleurs de "l'air livre" (85)? N'affirme-t-il pas que "Si t'as vraiment vu de l'or, il est forcément dans les livres" (67)? Seuls les mots qui racontent de "fausses" histoires peuvent rendre l'histoire réelle supportable, seule l'imagination qui permet de voir, dans sa tête, des choses différentes peut transformer le vécu en quelque chose de plus doux. Dans *Les Chiens aussi*, le narrateur/chien vole un livre du cartable d'un enfant, le baptise *Merlin, Pinpin et Malou* et "[s'invente] une lecture" (71) qui le fait rêver. Il est facile de deviner l'allusion à *Merlin l'enchanteur* et à *Tintin et Milou*: dans ces ce uvres où les bons sont récompensés et où les méchants sont châtiés, la vie est une aventure passionnante et le monde un espace à conquérir. Il serait significatif alors de noter que le héros/chien s'appelle "César" dans la fiction. Doit-on le mettre en rapport avec Jules César? Il s'agit certes d'un conquérant capable de mobiliser la foule pour une cause juste.

Toujours est-il que c'est à travers les livres et la langue que se joue l'essentiel de l'aventure "azouziennne" et ce, à deux niveaux: celui d'abord qui permet de recréer le passé grâce au travail de la mémoire (et ce faisant, créer son identité), et celui ensuite, qui permet à l'enfant Azouz de réussir ses premiers pas d'intégration dans la société française du fait que son parcours "peut être lu comme celui de l'intégration d'un enfant immigré qui, très tôt, a pris conscience que la réussite de cette intégration passait par la maîtrise de la langue du pays d'adoption" (Sourdou 109).

Ainsi donc, son entrée définitive dans la langue française représente, pour le jeune Azouz, la pré-condition de devenir conscient de lui-même comme entité distincte d'une part, et d'autre part, comme citoyen français, identitairement hybride. A ce niveau, l'identification avec Astérix revêt une autre dimension, car ainsi que l'affirme Philippe Forest, "Astérix correspond tellement à l'image consensuelle que les Français se font d'eux-mêmes qu'on a pu lui assigner toutes les places sur l'échiquier idéologique national" (97). Astérix est donc le personnage auquel tout Français peut s'identifier, mais aussi, il est celui qui a pu défier les super-puissances et se tailler (grâce à la potion magique) un fief libre à l'intérieur de l'empire romain.

Par ailleurs, en envahissant une grande partie de l'Europe, Rome/César impose le latin comme langue officielle dans les "colonies romaines." Cette langue, mise en contact avec celles des indigènes se transforme au cours des siècles: "vulgarisé" d'abord, le latin donne naissance, par la suite, à une série d'autres langues — dont le français — qui se réclament aujourd'hui d'une racine commune. Or, le français "distordu" de la littérature beur ne s'est-il pas en train de répéter ce même schéma transformationnel? Celui justement où un "chirurgien" peut être pris pour un "chirurchien" grâce aux pouvoirs créateurs et à l'imagination d'un "magichien" (*Les chiens aussi*)!!? Il est certes trop tôt pour pouvoir le dire. Toujours est-il que nous pouvons avancer que, tout comme César a dû compter avec le petit village gaulois, la France aujourd'hui ne peut ignorer les immigrés et leurs familles: elle s'interroge. . . (Cf. *Astérix le Gaulois* 5, vignette 6)

University of Iowa

Works Cited

- Begag, Azouz. *Le Gone du Chaâba*. Paris: Seuil, col. Points virgule, 1986.
 —. *Béni ou le Paradis privé*. Paris: Seuil, col. Points Virgule, 1989.
 —. et Catherine LOUIS. *Les Voleurs d'écriture*. Paris: Seuil, col. Petit Point, 1990.
 —. *Les Chiens aussi*. Paris : Seuil, 1995.
 Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont et Éditions Jupiter, 7^e édition, 1987.
 Forest, Philippe. "Astérix" in *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de Pierre Brunel, avec la collaboration de Frédéric Mancier et Matthieu Letourneux. Paris: Editions du Rocher, 1999.
 Goscinny, René, Uderzo, Albert. *Astérix chez les Bretons*. Paris: Hachette, 1999.
 —. *Astérix légionnaire*. Paris: Hachette, 1999.
 —. *Astérix le Gaulois*. Paris: Hachette, 1999.
 —. *Astérix, le Devin*. Paris: Hachette, 1989.
 Lay-Chenchabi, Kathryn. "Writing for their lives: three Beur writers discover themselves." *Mots Pluriels* 17 (Avril 2001) <<http://www.cm.refer.org/motspluriels/MP1701klc.html>>.
 Lejeune, Philippe. *Les Brouillons de Soi*. Paris: Seuil, 1998.

-
- Rodari, Gianni. *Grammaire de l'imagination*. Paris: Rue du Monde, 1997.
- Sourdou, Marc. "Un héros recentré: *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag" in *L'Écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*. Ed. Michel Laronde. Paris: L'Harmattan, 1996.

Founders of Discursivity? A Foucauldian Glimpse of the Ouvroir de Littérature Potentielle

Christy WAMPOLE

What is an author? Michel Foucault unpeels the question skin by skin in his essay of the same name. Concerned with aspects such as the authorial function and the ideological status of this figure, Foucault defines the author, in an admittedly limited fashion, as “a person to whom the production of a text, book, or a work can be legitimately attributed” (Foucault 113). To acknowledge the narrowness of the definition, Foucault reserves a portion of his essay for authors “who are unique in that they are not just authors of their own works” (114) but rather authors of larger discursive possibilities who create a space and the tools for the creation of potential texts. The term “potential,” though not used explicitly by Foucault, captures the essence of texts yet unwritten for which the founders of discursivity have created rules.

The Ouvroir de Littérature Potentielle, or Oulipo, created in Paris in 1960 by Raymond Queneau and François Le Lionnais, conforms to Foucault’s initial definition of founders of discursivity, who produce “the possibilities and the rules for the formation of other texts” (114). The Oulipo, a workshop for the creation of potential texts, claims not to be a literary movement but rather a literary collective that both revisits existing textual constraints and creates new ones. In each case, the group enlists the creative energies of the reader/writer in the application of a given

constraint. Such an invitation extends the group's impact beyond its own texts and ensures its futurity in the production of texts to come.

Still, do members of the Oulipo wholly qualify as founders of discursivity according to Foucault's "What Is an Author?" He narrows his initial definition in the pages that follow and excludes certain types of authors who might erroneously fall under this rubric. By scrutinizing the Oulipo's autodefinition, its philosophy and its activities, I hope to determine if and to what extent the literary collective conforms to the Foucauldian definition of founders of discursivity and to establish why this is or is not the case.

From its conception in 1960, the Oulipians have had very specific ideas about the group's intentions. In what might be called their first manifesto, *La Littérature potentielle*, the group rejected the labels "literary movement," "scientific seminary," and denied that chance played any role in the creation of Oulipian texts. In an attempt to define the kinds of texts the Oulipians hoped to produce, Jacques Bens defined "potential" as "that which does not yet exist" (Oulipo, *Littérature* 32) thus implying that the group hoped to create the conditions necessary to produce what might be called eventual texts. Furthermore, they established a distinction between research of existing constraints (l'anoulipisme) and the creation of new constraints (le synthoulipisme). One example of an existing constraint includes the lipogram, a formal restriction which entails avoiding a particular letter, preferably an extremely common one, throughout a text. The prominent Oulipian, Georges Perec, wrote both a history of the lipogram and a novel without the letter "e" entitled *La Disparition*. The constraints created by the workshop tend to privilege form over content and extend to diverse types of literature including poetry, prose, and theater. As both theorists of literary constraint and writers, the Oulipians define new constraints and provide "model texts" in the group's collective publications, such as *La Littérature potentielle* and *Atlas de littérature potentielle*. The application of a single constraint by several different writers encourages comparison between the final texts and illustrates the diversity of results. The Oulipo also promotes a sort of democratization of literary production in that the group enlists readers to utilize provided constraints to create their own work. By simply respecting a given formal constraint, an often challenging but feasible undertaking, the common reader becomes poet, novelist, playwright, suggesting that constrained cognition results in highly creative output. This publicly visible collective organizes workshops and readings for the enjoyment and participation of readers and writers and has triggered the establishment of other potential

literature workshops throughout Europe and America. Simply and playfully put, the Oulipians define themselves as “rats who construct the labyrinths from which they propose to escape” (32).

Though the Oulipo applies constraints to literature, it draws influence from other areas such as Boolean algebra, algorithmic number theory, and combinatorics. Perhaps because of this acceptance of inspiration outside the literary scope, the group has inspired the participation of other creative fields in the art of constraint. Offshoots, such as workshops for potential music, cooking, comic books, film, history, and painting, respect the Oulipian principle of constrained creative production, proving that potentiality is not strictly about literature. Such a confirmation reinforces the Oulipo’s influence beyond its own texts and its adaptability to other disciplines. Does the group wholly correspond to the definition of founders of discursivity?

Citing Freud and Marx as prime examples, Foucault explains that these and other founders of discursivity “have established an endless possibility of discourse” (Foucault 114) with their foundational texts and theories. Foucault anticipates the objection that any author whose work proves to be of wide or lasting appeal will surely influence other authors to adopt certain aspects of the text, to imitate it, to emulate its author. Ann Radcliffe, he explains, might qualify as a necessary catalyst for the appearance of the nineteenth century Gothic horror novel. Though her influence extends beyond her own text, she does not qualify as a founder of discursivity for the fact that her novels only paved the way for analogous or imitative novels. Marx and Freud, on the other hand, opened a space for concepts divergent from their own that would still fall under the rubric of Marxist or psychoanalytic discourse.

One might argue that texts resulting from the application of Oulipian theories are hardly analogous or imitative. Though many writers share a given constraint, the results are largely heterogeneous. Again taking the lipogram as an example, this constraint might produce any number of literary products, such as a sonnet, a novel, or a play. The content remains at the discretion of the writer while only one relatively small aspect of the form is limited. In another respect, the members are relatively free to create any constraint that they judge will produce a desired aesthetic effect or will be particularly challenging. Furthermore, Oulipian theoretical discourse regarding the constraint and its applications extends to domains outside of literature and literary theory. “Constraint theory,” as the science might be called, invites the participation of other disciplines.

One could equally argue that the Oulipians provide little room for divergence. The constraints they propose are to be respected, with an occasional writer interpreting the constraints as flexible suggestions rather than hard and fast rules. The fact that all Oulipians construct what might be called artificial or arbitrary rules for their texts makes their work imitative. The interdisciplinary workshops remain analogous offshoots of the original group. For example, a restriction on the type of ingredients used in a culinary exercise at the Workshop for Potential Cooking would be analogous to a restriction on the letters used in an Oulipian literary exercise. A true divergence from Oulipian applications and theory might be reliance on chance or a rejection of analytical restrictions. The Surrealists perhaps differed most markedly from the Oulipians in this respect with an emphasis on chance and the subconscious in their theoretical writings and approaches to literary and artistic creation. The Workshop for Potential Literature did not create a theoretical framework that would provide for conflicting viewpoints of this type. Instead, the group simply asserted its own position *vis-à-vis* the functions of constraint and put its theories into practice in illustrative texts.

Still, to say that the Oulipo's literary influence roughly corresponds to Ann Radcliffe's influence on the nineteenth century Gothic novel seems highly reductive. First, the group touches domains beyond literature. Second, Oulipian activities and theory have broadened discourse on what might be called the "science of constraint." Jean Ricardou in particular has actively researched this area and has contributed heavily to *Formules: Revue des littératures à contraintes*, a French-language journal dedicated to the exploration of the constraint in literature.

Though Foucault's "What Is an Author?" provides only a brief definition of "founders of discursivity," one may conclude that the limited nature of the Oulipo's discursive contributions disqualify it. The group's theoretical framework does not allow for divergence and its constraints and applications are largely imitative or analogous. Regardless, the Workshop for Potential Literature occupies an intermediary space between founders of discursivity and writers who are simply influential. The literary collective's extension to other creative fields and its growing contributions to the science of constraint guarantee its futurity and impact on larger textual discourses.

Works Cited

- Foucault, Michel. "What Is an Author?" Trans. Josué V. Harari. *The Foucault Reader*: Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984. 101-20.
- Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- . *La Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.

The Storyteller in Contemporary Breton Literature: Redeemer of Orality and Symbol of Transgression

Sandrine TEIXIDOR

In April 2003, the 7th edition of “Mythos,” “the Festival of storytelling and oral arts” took place in Rennes, Brittany, France.¹ The organizers claimed: “We thought the storytellers gone for ever, engulfed by the clash of the media. They are back, because people need legends, myths and stories to live.”² They are back indeed.

In this study, I am particularly interested in three authors from Brittany, France. Their names are Pierre-Jakez Hélias, Xavier Grall and Mona Thomas. I analyse the role they grant to the storyteller as the symbol of the imaginary and collective memory. While very little seems to connect these authors at first, I argue that on the contrary they anchor their storytellers in a very specific space and night-time, allowing them to revive a tradition and to regain total power in a contemporary world. Perpetuating certain cultural practices, the storyteller becomes essential to their writings. Hélias, Grall and Thomas hold on to this orality which they see as a treasure. I will first show how orality and the storyteller are linked to the survival of traditions, for oral stories become a way to revive a past cultural treasure. In that sense, the storyteller symbolizes the cultural transmission as he passes on the cultural heritage from one generation to the next. In the texts of Hélias, Grall and Thomas, the storyteller transcends the misconception of storytelling and turns it into a powerful “night lyric.” He therefore becomes the symbol of both a collective memory and

a cultural celebration, and most of all, the continuity of a legend and the redeemer of a whole society longing for memories and stories. Secondly I will highlight the fact that far from remaining a passive character, the storyteller transforms his gift for telling stories into a defiant act, using it as a source of liberation, exaltation and ultimately a way to transgress the barrier imposed by the French society, constricted by forbidden rules, in which he lives.

Storytellers have been literary authorities for many years. If the folktales first appear in the sixteenth-century B.C., they have become really popular in contemporary Eastern and African societies.³ They were called *bards* in Celtic civilizations. They turned into *troubadours* in seventeenth-century France. Today, they are the *poets* and the *storytellers* of rural contemporary societies. They can be found in many Francophone literatures, such as the Caribbean, the Haitian and the African. They appear in the texts of Tahar Ben Jelloun — (*L'Enfant de sable*), Calixthe Beyala and Maryse Condé (*La Traversée de la Mangrove*). *Les Contes des mille et une nuits* is a reference book on the matter. Other authors of France, such as Giono considered more canonical by the French intellectuals have inserted this very same figure in their writing. In *Manosque des Plateaux*, the narrator is a storyteller. Men of the villages gather around him, curious and anxious to hear the end of the stories.⁴ However, orality is still a contested term in contemporary literature. Along with oral history, orality may have made some comeback recently but it still tends to be depreciated in both French and Francophone literary works. Moreover, as critics always associate the storyteller with orality and oppose it to scripturality, they see this recurring figure as a symbol of minority writings, not to say secondary. Therefore, they usually dismiss the fact that the storyteller, far from being a trivial figure, embodies a very sacred and ritualised act. The French saying “la parole, c’est du vent!” literally meaning “oral word, it’s all wind!” reflects the general consensus that orality tends to disintegrate in the act of speaking.

Hélias, Thomas and Grall, on the contrary, are profoundly attached to orality and the storytellers. In his texts, Hélias often regrets the invention of writing and of the press. In *Lettres de Bretagne*, he accuses them of having killed little by little the oral transmission and to have exacerbated the vanishing of folk-tales. He blames them for the disappearance of storytellers’ “outbursts of inspiration.”⁵ He would have agreed with Rousseau who once said: “Languages are there to be spoken, writing is really created to supplement the oral voice.”⁶ Similarly, the main character of Thomas’s texts *La Chronique des choses* called Danvez is continuously

fighting the writing transcriptions in. He wanders on the roads of Brittany as a storyteller. Nomadic poet, he hopes to find a new inspiration in his vagrancy. While Danvez's disciple urges him to accept that his work be published, the poet replies: "Inconsequential. Immature. Presumptuous. Where does this foolishness of yours to publish come from! Publish!"⁷ In fact, according to Danvez, the man who associates with books is possessed by the Devil!" (30). Books are therefore not only unnecessary but also far less valuable than the oral world. Storytelling is perceived as an unusual gift which suffices to transmit culture across time and links the community together.

As Walter Benjamin once said of the storyteller: "His natural gift is to narrate his life; his dignity is being able to tell it all."⁸ According to Hélias, storytelling is a special and uncommon gift. Not everyone can pretend to be gifted in such a way.⁹ Yet, one might ask who the storyteller is, and more importantly, one might wonder what his role and functions are in Breton texts. Undeniably, in Hélias's case, Hélias often promotes himself as *the* storyteller before anyone else. He transforms the stories he heard into a new version and claims the paternity as he gives them a new form. Moreover, while using the narrative "I" as an autobiographical motif, he attempts to replicate the interactive dynamic between himself and the reader, exactly as the storyteller would do, in front of a crowd. In his text, *Le Quêteur de mémoire*, he recalls his journeys within Brittany as he collected past stories from various storytellers. He explains how he transmitted them to the rest of his community longing for collective memories and to the Other †the Other being everyone outside the Breton world. He describes how for twelve years he re-enacted tales in Breton language, live, on the radio with his partner Pierre Trepos. The fact that the author uses at that time the radio media is essential. We would like to suggest that in this specific example, Hélias dupes literacy. As Friedrich Kittler states in *Gramophone, Film, Typewriter*, Hélias describes how he found a manner to "faithfully manipulate the spoken word in ways that no longer require that speech be translated into writing (xii)."¹⁰ First, as Hélias chooses to use a new technology; he combines tradition and modernity and gives birth to a new modernized orality. Subsequently, he totally disregards scripturality insisting on the fact that a written form is unnecessary even in a contemporary Brittany. We'd like to suggest that if on one hand, the distance created by the media setting produces a gap between his audience and himself, making direct contact impossible and firsthand reactions difficult to control, Hélias nevertheless experiences a new way of storytelling in a modern world. He integrates the best of both

worlds; the capacity to reach a wider public and yet, the possibility to share a very creative cultural heritage with them. At other times, however, Hélias does not represent himself as that oral symbolic figure. In *Le Cheval d'orgueil*, he rather chooses two characters to promote orality: they are the grandfathers of the narrator and they connect different generations.¹¹ They are still a voice from a different era and from another place, and act as oral archives.¹² They still belong to the same social class and community.

In Hélias, Grall and Thomas, likewise, the storyteller belongs indeed to a specific social class. In Hélias's case, he's either a craftsman or a shoemaker. In Thomas's story, he can't read or write. As Walter Benjamin explains in "The Storyteller," the storyteller feels connected to craftsmanship. According to him, "if peasants and seamen were the past masters of storytelling, the artisan class was its university." As a peasant, the storyteller embodies the Breton language and the Breton world before anything else. But as he narrates stories around the fireplace and on the market place, he has only the one purpose in life to draw the whole community together. In all those portrayals, the storyteller is seen indeed as more than a simple maker of stories. Hélias gives him full power and a central position making him indistinguishable from his writing, because in the end, the storyteller is vital to his community and to the man Hélias himself has become. Often the author admits the influence of his grandfathers' storytelling gifts on him. As he grew up in an environment largely anchored in an oral society, he became a writer for whom a text without a voice and an orality would be a body without a soul. As the storyteller is the gatherer of old stories and myths, he becomes, beyond a source of knowledge, the master of the spoken act. He becomes the voice of Brittany that comes from different times and from different locations. He appears as the ambassador and mediator, since he stands at the crossroads of time and space. He recalls the cultural knowledge of his society as he manages to re-enact a past voice.

In *Le Cheval d'orgueil*, the narrator describes how the storyteller always tests his new stories on children first: "As soon as the sun sets, Grandpa starts to tell his stories to two or three energetic kids who soon gather along with six or seven others around him" (104).¹³ His expertise is multiple. His power ranges from songs and stories to riddles and nursery rhymes. In addition to being an entertaining character, he is also an educator and a moralist. Benjamin explains: "The real story contains, openly or covertly, something useful. The usefulness may, in one case, consist in a moral; in another, in some practical advice; in a third, in a proverb or maxim. In every case, the storyteller is a man who has counsel

for his readers” (86). Like no one else, he educates the present and future generations, and always adds personal memories to those stories. Most importantly, he is the one who teaches the Breton language to the next generation. The young Hélias constantly recalls the times when his grandfather would teach him the days of the week, in Breton riddles: “My grandfather teaches me the days of the week which all start with ‘di,’ it is fun. ‘Dilun, dimeurz, dimerher, diriaou, digwener, disadorn, disul. . .’ He is so smart, I am amazed that his head has not exploded yet” (71).¹⁴ Choosing to educate the child in the Breton language is essential. In this case, the storyteller not only transmits a cultural concept but, most importantly, he passes on the Breton language that is being progressively lost in the community. He shares the cultural secrecy and intimacy that is inherent not only to the tales, but also, to the Breton language. Consequently, he underlines the strong ties that hold together the native language and the culture. Soon, he incarnates the tradition, the language and the History all together. The storyteller stands strong and still like a statue on his pedestal.

The richness of the story and the power of the storyteller are due to several factors. First, the tale is very malleable because it is transmitted from ear to ear. Therefore, it is impossible to restrain it, control it, and frame it. While the past is usually portrayed as fixed, chained, stored, magnified or hated, the past inherent to the story can escape the usual constraints. From the moment of its creation, it maintains a large degree of freedom. Secondly, as the storyteller tailors each story to a specific situation, it seems unique to each and every audience. It therefore becomes their tale, their legend. Since the storyteller is portrayed as the sole person to know and understand its functioning, he cannot be replaced. Even though the tale is partly fictional, never being an historical narration, it carries a certain genuine authenticity. The storyteller’s stories are accepted by the community as authentic. It is mainly because he is *the* one rewording the story that everything he says becomes therefore legitimate and accepted by his peers. No one doubts his words because his stories are the myths that hold together his society. As he is the focus of the cultural network of the community, nobody criticizes his manners nor do they dare interrupt his storytelling, no matter how late it may get. Even when his tales and characters are largely subject to exaggeration, the audience believes in them. In *La Nuit singulière*, the storyteller tells about men killing the biggest wolves seen in Brittany, about fights to death lead by one man facing fifty ferocious animals.¹⁵ Countless times, the storyteller narrates hyperbolic stories that the audience accepts in

suspension of disbelief. They blindly listen to his sayings. No one else outside of this specific setting would believe them. However, as dramatization becomes soon an essential part of the oral performance, everyone in the community is mesmerized by his words. Even the nickname given to the grandfather in *Le Cheval d'orgueil*, "John of Wonders," reveals the power given to him. The narrator claims that "the storyteller gives so many precise and detailed descriptions that even his heroes would believe in his telling." Bit by bit, his words prevail over reality. In Mona Thomas's *La Chronique des choses*, the storyteller is a blind man who spends his life on the road with his disciple, formulating a life-long poem and telling stories and songs in every village and city he encounters. He similarly represents the source of knowledge and the master of his art: "No matter the origins or their content, [his] words are as a music coming from within, no text can be found."¹⁶ He is portrayed both as a living library and a vibrant music: "Danvez (the main character) tells stories in hundreds of ways, some the way he heard them, some the product of his imaginary world. . . . We can hear people in the crowd say: this is the truth, things really happened that way. While for Danvez, truth can be multiple" (36-37).¹⁷ As soon as he arrives to a village, he appears as the messiah: "The singer arrives!" the crowd shouts. "Everyone winds his way through the crowd to listen to him, requesting his words. What an amazing memory he has, they say" (19-20).¹⁸ He is seen as a sanctified human being. People repeat his name over and over (43).¹⁹ Once again, he is given total power by his peers, and ultimately by the author who calls him a *monarch* (43). Finally, the story is seen as the permanence of humanity. It pre-exists each storyteller and is never constrained in a single lifetime. As folktales travel through the time, constantly being re-narrated, they allow cultural traditions and values to persist. Time has no effect on them. Each storyteller adds another layer each time, one that brings a new complexity and intensity to the oral production, yet, never totally completing the process.

Most importantly, because the storyteller belongs to the community, he becomes, in Hélias's text more specifically, the representative of the whole community and since he is never being described, he quickly grows to be a voice rather than an individual. The storyteller has no active role in the development of the plot. The reader never learns about his past or his characteristics, and he soon becomes a bodiless voice. It is a way of reinforcing the idea that he is essential to the text and to his community because he embodies a cultural ideal; he becomes *the* Breton Storyteller. He is portrayed as an outlet, a hole in the sense that he is only a source of knowledge, a mouth through which a cultural truth bursts. "His story-

bag is bottomless” the narrator of *Le Cheval d'orgueil* explains. In Thomas's text, his interior voice is similarly described as a spring. As soon as he starts reciting, singing or telling his poem, his words become a river and forms an enormous swell that mesmerizes his audience (*La Chronique* 21).²⁰ For Danvez, his destiny and tasks are unambiguous: “the Creator gave me a genuine gift; that is my voice, he says” (37). Who he is does not really matter because it is more his role and his power that count.

In Hélias's other text, *La Nuit singulière*, the storyteller is the most dominant since it mainly portrays a collage of stories and of storytellers. It presents, indeed, seven individuals whose purpose is to gather during the night of the solstice and to share their traditional tales and past treasures. The text is mainly a continuous delivery of tales in which each character participates at some time. The narrator explains: “the orator was asked to let his word carry himself letting everything come out of his mouth without trying to organize or control it.” Inspired from Marguerite de Navarre's *Heptaméron* and Dante's *Décameron*, *La Nuit singulière* portrays seven characters gathered around the dinner table. They share nothing but their love of peculiar stories that only the provided setting and time allow to narrate.²¹ As each storyteller is the natural source from which the knowledge flows, he therefore does not need to add transitions or connections to his narrations. Only a frail introduction such as “The story I am about to tell you” or “Now, let me tell you a story” or “let me start” is sometimes offered to the reader. They do not need to be introduced because they are self-sufficient. As for Grall, storytellers and bards are the Kings of Brittany. They are the essence of their civilization. According to the author, their leader is Glenmor, *Glen* meaning the earth and *Mor* meaning the ocean. He represents strength, unity and harmony. In *La Nuit singulière*, when their task is completed, each storyteller then falls silent and gives his place to the next participant. Sometimes, one story then ties to the next. Elsewhere, one story contains another one in a *mise en abîme*. Some characters are then described as being storytellers as well: “The two men would recount extraordinary stories taking sincere pleasure in using their imagination, away from daily topics” (199).²² Educating, transmitting the language, reuniting the community and entertaining them, the storyteller becomes over time the guardian of the Breton imaginary world and by the end he leads to the continuity of the legend.

What might be the most intriguing detail about the storyteller is the fact that he never appears by coincidence. I mentioned in the first part

that orality is a concept often ostracized. I would like to show now that this prevailing trend overlooks the fact that folktales belong quite to the contrary, to a very sacred and ritualised act or art. They appear indeed in very orchestrated contexts as they are collective and cultural phenomena. In *L'histoire des contes*, Catherine Velay-Vallautin explains that an oral literature is undeniably anchored in a specific context and can only exist when surrounded by a complex system such as a social gathering. It therefore needs a specific space and time to blossom.²³ In early 1930s, Giono describes in *Manosque des plateaux* the importance of the storyteller and the influence the night has on him. He states that in each village an average man becomes a storyteller at night time, infused by the night (26).²⁴

In the works of Hélias, Grall and Thomas, if storytellers are vital to the text, they also need to create for themselves a very unique space and moment to complete their tasks. Within Brittany where they wander, from village to village, the storytellers establish a very specific environment for their art, but most importantly, they elect night time as their moment of predilection. In addition to being the masters of the oral world, they become, above all, the stage managers of the night. Hélias, Grall and Thomas elect undeniably the night-time to anchor him as their symbolic character. In *Le Cheval d'orgueil*, the storyteller mainly appears during night-time gatherings as well. The narrator even describes the storyteller as a "night cat" (102). The fact that Hélias chooses *La Nuit singulière* (a peculiar night) for title is no mere coincidence. Nor it is a coincidence if Grall names his book, *Fête de nuit*, a night celebration. In the first one, the characters, as previously mentioned, gather only during the solstice.²⁵ In the second one, they meet only at night time in dark and crowded bars. There, they find the power and courage to express the possibility of a rebellion against a centralized Nation and against Paris. Ultimately, that confined space allows them to dream of a better future for the Brittany they love and remember. Thomas also presents her characters as night owls. In *La Chronique des choses*, mornings are dramatic for Danvez, the poet, as they evoke dark thoughts (48). The narrator describes how "night-time is when inspiration and debauchery reach their height. . . . His nightly excess is in stark contrast with his peaceful manners during day time" (134). Thanks to the storytellers, their night assemblies become "exhibitions and real ceremonies."²⁶

Night has been a specific emblem for years. In various cultures, the night facilitates communion, cultural and social exchanges. It is also the time when ancestors come back to connect with the living ones. In *La*

Traversée de la Mangrove, Condé gives details about that specific instant: “During the windiest nights, I call to my rescue all those who loved me but who are today gone. . . . They come and sit at my bedside and comfort me, telling me the tales of my childhood” (104). There again, the storyteller and night time are closely connected. In her study *Écrire la parole de nuit*, Bertène Juminer explains that during the colonizing era, slaves could only gather at night-time to celebrate their roots, their cultural customs and speak their own language freely.²⁷ According to her, the storyteller took possession of this moment as a way to exalt his culture against the other culture of the colonizing domination.

Here, I would like to suggest that the darkness of the setting in which the authors anchor their characters is the key to their success and to their impact on the audience. It also leads to various consequences. First, it allows more secrecy to the storyteller. In a dark place, he can't be seen as well by his audience. He is therefore protected from the outside world and he can proudly disclose his native identity. The night is, then, the time when the Breton population can finally escape the control and constraints of state laws. Brittany, like most of the *provinces françaises*, has been since 1789 — date of the French Revolution — under the strict surveillance of a centralized France, centred in Paris. As Bretons had to assimilate into French society, they were denied the right to keep their own customs and had to adopt the dominant French language. In *Le Cheval d'orgueil*, Hélias often recalls the taboo that surrounds the Breton language. He describes how children were forbidden to speak Breton during the day, while studying at school. School time was designed to teach one unified and unifying language, the French one. As a consequence, I suggest that daytime pertains to “Frenchness,” to cultural and social domination and restrictions, while night-time pertains to leisure, sensual pleasure, cultural and social exchange and freedom. Night therefore becomes not only a playful moment but also the time of collective and cultural intimacy, a time when people re-connect with each other, where the focus is back on the private life, the private sphere opposed to the public sphere. Secondly, the night allows the storyteller to protect the Breton cultural prophecy from the outside space. He can therefore keep the intimate heritage secret. He can decide to whom he will pass on his cultural treasures. From the moment the storyteller appears, he gives a new opacity to his culture, protecting it from the outside, keeping cultural secrecy hidden.

In the texts of Hélias, Grall and Thomas, the night becomes the permissive space of the disowned word. Because of his special link with

the society and his own storytelling gift, the storyteller becomes the only master of both orality and the night. Like Robin Hood, he is a nomadic character; he gives back to his community what is taken away from them during the daytime. The three authors allow the storyteller to revive a tradition and to regain total power in a contemporary world. They portray him as the symbol of cultural reunification.

Here, I'd like to borrow Patrick Chamoiseau's idea according to which, as the sole legatee of orality, the storyteller is the "only man standing in darkness," alone facing the rest of his community, against the Other. Trapped on his pedestal, he becomes victim of his status to a certain degree. First, within the circle of life, of knowledge, of exchange, he gives wonders, oblivion, distraction, laughter, hope and the key to resistance. Yet at the end, he stands by himself. He is the one at the center of the circle educating and entertaining alone his society. Secondly, as a storyteller and a poet, he sometimes find himself, alone once more, lost in the dark, in the unknown world, helpless in his quest for a better Brittany. At the end of *Fête de nuit*, Grall's other novel, the main character, Arzel, embarks alone in his last journey. Hopelessly witnessing the destruction of his motherland, he decides to commit suicide after having killed the regional representative. Finally, alone again, the storyteller learns to voice a strong personal engagement. As Juminer explains in regards to the Caribbean literature, even remembering, delivering their stories and re-creating a past world for a minute is an act of cultural safeguarding, but most importantly an act of rebellion and resistance. Telling a story is in this sense a protest and an anti-establishment act. The storyteller transgresses the forbidden that the Centre imposes on the peripheral areas. His mobility enables him to further escape the forbidden and to set himself free from the norm. So even though the storyteller might seem doomed because he remains a marginal character, he becomes a cultural and social icon and the redeemer of a whole population longing for memories and stories. Storyteller and folk tales become the essential emblems of the Breton text as they exemplify a literary creation. Through them, authors reflect the cry of a whole population dominated and somewhat colonized by Paris, what Régine Robin calls the "Franco-French genocide."

However, one could argue that today's social and cultural contexts are different. The world values fast, wide, and practical information. Efficiency seems to be everyone's first priority. One could then agree with Benjamin, who once said that at a time where the gift for listening is lost, "experience has fallen in value and the community of listeners

disappears" ("The Storyteller" 83). One could state that the storyteller is indeed disappearing and that "the art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out," as Benjamin once described it. One could further add that "the storyteller in his living immediacy is by no means a presence force, [as] he has already become something remote from us and something that is getting even more distant" (83). One could claim that the living speech as a narrative form is no longer possible due to "concomitant symptoms of the secular productive forces of history" (87). It is a fact indeed that the storyteller is no longer a dominant figure in most modern societies. Storytelling is not what it used to be; it has lost its essence. The storyteller has been transformed into a novel writer and the listener into a reader. Yet, folktales are still very much a part of most people's education and growing experiences. As much as men think of themselves as products of technology, they are still influenced by traditional values. In that sense, Hélias, Grall and Thomas would claim that the storyteller and his art prevail.

In the eyes of the three authors gathered in this study, indeed, creation involves a communication of experiences along with a reactivation and renewal of past treasures. Unlike other novelists, they refuse to isolate themselves in order to be productive. On the contrary, they greatly benefit from the interaction with the Other. Grall, Hélias and Thomas have successfully created a storyteller as a real imaginative response to what may have been an oppressing situation and environment. As they emphasize on the importance of the storyteller and of his gift, they insist on the fact tradition and modernity can rally and co-produce a meaningful literature, not only to Brittany but the whole metropolitan France and Francophone world. They insist that the "A nous deux maintenant!" shouted by Rastignac challenging Paris, in Balzac's *Le Père Goriot*, is no longer unavoidable nowadays.²⁸ While marking the time for a return to their cultural roots, they declare that a whole intellectual world exists beyond Paris. These authors have successfully transmitted Breton characteristics even while using the dominant French language. They have created a literary space where the oral storyteller encounters the written tradition, each strengthening the other. Standing alone at a crossroad, at an 'in-between,' amid modernity and traditional values, between Brittany and Paris, Hélias, Grall and Thomas bridge the gap between orality and scripturality and bring them to a prolific interdependence. As they choose the night as their specific space and time, and this controversial orality as their resource, they transcend the

misconception of the storyteller and turn his words into a powerful night lyric and a source of cultural liberation and exaltation. With their storyteller, “the unbound word dashes free endlessly until the end of the night.”²⁹ After all, maybe Yeats was right when he called the Breton “the people of twilight”?

Duke University

Notes

1. “Le Festival du conte et des arts de la parole,” April 13th-19th.
2. “On croyait les conteurs disparus, engloutis dans les fracas des médias. . . . Les voilà qui reviennent, parce que les gens ont besoin des légendes, des mythes et des histoires pour vivre.” <www.Conteur.com>
3. *Les deux frères*, an Egyptian tale, is dated from thirteenth-century B.C. *Les Contes de ma mère l'Oye* written by Charles Perrault form the seventeenth-century, *Les Contes de l'Alhambra* written by Washington Irving in the eighteen-nineteenth-centuries, or the stories of H.C. Andersen in the nineteenth-century could be quoted here as exemplary as well. In twentieth-century France, the Ecole Rustique produced also folktales such as *Le Trésor des contes* written by Henri Pourrat. In the field of Francophone literature, we could refer to *Le Pagne noir* of Bernard Dadié, *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba* of Birago Diop, or *Les Contes du pays incertain* of the Quebecois Jacques Ferron.
4. Jean Giono, *Manosque des plateaux* (Paris: Gallimard, 1986) 27: “Il se sont assis à côté de moi. Quand je m'arrêtais, ils demandaient: Et après ? . . . Et alors ? . . .”
5. Hélias, *Lettres de Bretagne* 34: “le jaillissement de l'inspiration.”
6. Jean-Jacques Rousseau, *Fragment sur la prononciation* 1249: “les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément de la parole. . . .” Quoted in Jean-Louis Boissier.
7. Mona Thomas, *La Chronique des choses* 26: “Inconséquent. Jeune. Présomptueux. D'où tiens-tu cette folie! Imprimer!”
8. Benjamin, “The Storyteller,” *Illuminations* 178: “Son talent naturel est de pouvoir narrer sa vie; sa dignité est de la pouvoir conter toute entière.”
9. Hélias, *Le Quêteur de mémoire* 204-05.
10. *Gramophone, Film, Typewriter*.
11. Hélias, *Le Cheval d'orgueil*.
12. “Il va tenir boutiques de contes.”

13. "Quand le soir tombe, grand-père commence à conter pour deux ou trois galopins qui sont bientôt six ou sept autour de lui avec leurs paniers. [Les parents] ne voyant pas revenir les garçons et les filles . . . retournent au champ. Les enfants sont agglutinés contre un talus, au milieu le sabotier qui raconte "comment un Breton devint roi d'Angleterre." Les parents n'osant pas interrompre le conteur, s'assoient un moment pour l'écouter. Après quoi ils ne songent plus à se lever."

14. "Mon grand-père m'apprend ces jours de la semaine qui commencent tous par 'di,' c'est drôle. 'Dilun, dimeurz, dimerher, diriaou, digwener, disadorn, disul. . .'" Je m'étonne que sa tête avec tout ce savoir n'éclate pas en morceaux."

15. Hélias, *La Nuit singulière* 16: the Rougeaud, both character and storyteller, concludes his presentation explaining that: "Il avait eu raison, après une lutte à mort, du plus grand loup qui ait *jamaïs* fait son apparition dans le pays."

16. Thomas, *La Chronique des choses* 7: "D'où qu'ils viennent, quoi qu'ils disent, [ses] mots sont une musique en lui, le texte n'est nulle part écrit."

17. "Danvez raconte les histoires dans mille variantes connues et d'autres de son crû. . . . C'est vrai, c'est conforme, les choses se sont déroulées ainsi. Or, pour Danvez, la vérité est diverse."

18. "Le Chanteur arrive! . . . Il se fraye un passage dans la foule des bestiaux et des cordes. . . . On va l'écouter, on réclame les paroles. Il a mémoire prodigieuse."

19. "Son nom est répété, on prononce son éloge, qui ne désire l'écouter!"

20. "Danvez écoute sa voix intérieur. . . . Il chante, un déferlement résonne."

21. This is mainly the reason why we chose the *Peculiar Night* as the translation of *La Nuit singulière*.

22. "Les deux hommes s'engageaient dans des récits extraordinaires pour le seul plaisir d'exercer leur imagination hors de tous les sujets courants."

23. Velay-Vallautin, *L'histoire des contes*.

24. "Des villages qui ont leur conteur comme on a son garde champêtre et son facteur. C'est dans le jour parfois un simple savetier, parfois un charron, parfois un simple qui bavote doucement, à l'ombre, à longueur de sieste. Mais le soir. . . . Il est tout imbibé de nuit."

25. Grall, *Fête de nuit*.

26. Hélias, *Les Autres et les miens* 109.

27. Juminer, *Ecrire la parole de nuit*.
 28. Balzac, *Le Père Goriot* 276.
 29. <www.Conteur.com> : "La parole filera à jamais en toute liberté jusqu'au bout de la nuit."

Works Cited

- Balzac, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Garnier Flammarion, 1996.
 Benjamin, Walter. "The Storyteller — Reflections on the Works of Nikolai Leskov" *Illuminations*. New York: Harcourt, 1969. 83-109 .
 Boissier, Jean-Louis. *Moments de Jean-Jacques Rousseau, confessions et rêveries*. Paris: Gallimard, 2000.
 Condé, Maryse. *La Traversée de la Mangrove*. Paris: Gallimard, 1992.
 Eiland, Howard & Michael W. Jennings. Eds. *Walter Benjamin: Selected Writings* Vol. 3 [1935-1938]. Boston: Harvard UP, 2002
 Gandillac, Marucie. Trans. *Rastelli raconte... et autres récits*. By Walter Benjamin. Paris: Denoël, 1971.
 Grall, Xavier. *Fête de nuit*. Saint-Brieuc: Kelenn, 1971. Reed 1972.
 —. *Le Cheval couché*. [Hachette, 1976] Reissued. Quimper: Calligrammes, 1998.
 Hélias, Pierre-Jakez. *Ar Men, La Pierre noire*. Brest: Emgleo Breiz, 1964.
 —. *Le Cheval d'orgueil*. Paris: Plon, 1975.
 —. *Les Autres et les miens*. Paris: Plon, 1977.
 —. *Lettres de Bretagne*. Paris: Galilée, 1978.
 —. *Vent de soleil*. Paris: Ed. de Fallois, 1988.
 —. *La Nuit singulière*. Paris: Ed. de Fallois, 1990.
 —. *Le Quêteur de mémoire*. Paris: Plon, 1990.
 Juminer, Bertène. *La Parole de nuit*. Paris: Gallimard, 1994.
 Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. A. Geoffrey Winthrop-Ound and Michael Wutz. Stanford: Stanford UP, 1999.
 Thomas, Mona. *La Chronique des choses*. Seyssel: Champ Vallon, 2002.
 Velay-Vallautin, Catherine. *L'histoire des contes*. Paris: Fayard, 1992.

Ce que Pennac Veut Dire: Unmasking Symbolic Violence in Daniel Pennac's Malaussène Series

Kirsten HALLING

Popular French author, Daniel Pennac is best known for his Malaussène saga¹, a fictional universe that both distorts and replicates the reality of contemporary French society. Chaotic and exaggerated, it comprises caricatures of individuals and groups from all walks of life who interact in a one-dimensional, comic book style. Pennac's characters interact in a microcosm of French society in which social hierarchy and cultural polarization preclude the possibility of unbiased communication. The constant tension between people from opposing socio-cultural backgrounds, and their conflicting ideologies, gives rise to complicated intrigues whose unraveling provides Pennac's tales with structure and suspense.

Pennac's talent for capturing the nuances in all forms of linguistic exchange, and subsequently undermining them by means of narrative asides or sarcastic replies, easily lends itself to a sociological reading, and in particular, a reading based on the social philosophy of Pierre Bourdieu. Bourdieu's deconstruction of social space is especially pertinent in Pennac's fiction because it provides an economically grounded analysis of the conditions of literary and oral production and reception. It examines the manner in which speakers and writers tailor their linguistic product to a certain *market*² in order to maximize profit (i.e. fame and money).

Both Pennac and Bourdieu believe that even the most superficially innocent of linguistic exchanges entails, in varying degrees, a power struggle. The speech act is replete with unconscious, ingrained strategies for maintaining and improving one's position in society. Language, an inherited source of wealth, not a common treasure available equally to all, infers a reproduction of embedded social and political structures.

For Bourdieu, the main motivating factor in all linguistic exchanges is the struggle to accumulate *capital*. *Capital*, for Bourdieu, is not just economic or material wealth. While money certainly is one form of capital, Bourdieu delineates two other types of capital of equal importance: *cultural capital*, which involves one's level of education, knowledge, and learned skills; and *symbolic capital*, which is equivalent to prestige and honor.

Various forms of *capital* are passed on to children by their parents and other members of their specific *habitus* ("a culturally specific way not only of doing and speaking, but also of seeing, thinking and categorizing"³). A child from a wealthy background will have the triple advantage of possessing large amounts of three forms of *capital*: *symbolic*, derived from "good breeding"; *cultural*, a solid education; and *economic*, a secure financial position. This transmitted wealth provides the child with a jump-start in the race to acquire more capital, proving true the old adage that "money begets money."

Pennac's Malaussène clan defines itself by opposition to the *dominant habitus*. Offbeat and unconventional, they thrive in a reversed family structure, caring for their sensual mother, ignoring the identities of their fathers, and voluntarily submitting themselves to the tutelage and protection of their eldest brother. Their friends come from all social strata and include: intellectuals, drug dealers, gang members, senior citizens, immigrants, police officers, high officials, etc. The main character, Benjamin, defies all notions of class. His job experience ranges from menial labor to a position with an impressive title. Poverty is never an issue in the Malaussène household because Benjamin's resourcefulness enables the family to garner enough economic capital to stay afloat. However, their lifestyle is anything but luxurious. Notions of wealth, poverty, class, and social status slide off the Teflon-coated Malaussènes, whose concern for money and labels is minimal.

While the Malaussène clan belongs to an *individual habitus*, it is also recuperated by the *dominant habitus* precisely by virtue of its opposition. Bourdieu describes the relationship between general habitus and individual habitus as "indissociable":

En fait, c'est une relation d'*homologie*, c'est à dire de diversité dans l'homogénéité . . . chaque système de dispositions individuel est une variante structurale des autres où s'exprime la singularité de la position à l'intérieur de la classe et de la trajectoire. Le style "personnel" . . . n'est jamais qu'un *écart* par rapport au style propre à une époque ou à une classe, si bien qu'il renvoie au style commun non seulement par la conformité . . . mais aussi par la différence. . . . (Bourdieu, *Sens pratique* 101)

The *dominant habitus* reflects historical divisions of power, and posits the power pyramid as intrinsic and normal. Subsets of the dominant habitus include: scholars, bankers, Protestants, Jews, Muslims, the poor, the rich, whites, minorities, etc. Although these specific subsets may have different belief systems and traditions, they belong to the dominant habitus in that they are subject to its arbitrary, but universal rules of conduct, and are controlled by an inflexible establishment that favors an inherited transferal of privilege and status.

Language is perhaps the greatest symbol of social distinction as it provides a wealth of information about one's individual habitus and predetermines one's success within the dominant habitus. *Linguistic competence* is elusive to those who are not born into wealth and power because such fluency requires not only perfect grammar skills and an extensive vocabulary, but also the ability to manipulate language, using *symbolic violence* in order to gain power: "La violence symbolique, c'est cette violence qui extorque des soumissions qui ne sont même pas perçues comme telles en s'appuyant sur des "attentes collectives," des croyances socialement inculquées" (Bourdieu, *Raisons pratiques* 190).

The use of symbolic violence is a pervasive theme in the works of Daniel Pennac. The Malaussènes, a family of well-educated, white orphans, raised by Arab immigrants in working-class Belleville, are forever forced into situations which reveal patterns of institutionalized injustice and lack of equality. They witness the persecution of Muslim immigrants, the subjugation of women, the mistreatment of children, the abuse of the elderly, and the self-righteousness of fundamentalist Christians. In addition, they experience first-hand the economic and cultural domination of the disempowered masses by the guardians of inherited power.

Pennac's fictional universe is a precarious world in which the strong prey upon the weak. The reader is relentlessly confronted with the corruption of public officials. Secure in their power and convinced that their high positions will camouflage their participation in shady dealings, these trusted public servants and leaders scornfully betray those whom

they are charged to protect. Curiously, Pennac's protagonists are often able to subvert the very symbolic power that victimizes their peers despite their lowly social position. Pennac's narrator, Benjamin, penetratingly evaluates official discourse by means of sarcastic interjections and biting humor narrative asides. Symbolic power leaves Benjamin unimpressed. Although Ben's child-rearing philosophy has little to do with social dictates, he raises an honest gaggle of children by emphasizing love and honesty as the principal guidelines by which to live a happy and successful life. While he teaches them about their dominant habitus by telling them literary or fabricated bedtime stories, he allows them to develop extra-socially by encouraging them to follow their hearts, not social rules.

The Malaussènes may be materially poor, but they are rich in cultural capital. Education is a priority for the children. Ben enriches the family's cultural capital by sharing folklore with them and encouraging them to develop their critical spirit; he tutors his sister Clara in anticipation of her baccalaureate exams and he tries to keep his brother Jérémy in school, and out of trouble. Ben, the misfit who never bothered to learn to drive, is surprisingly attuned to the functioning of the dominant habitus. This, in part because he is "l'honoré propriétaire" of a law degree. Thanks to his legal training, he is able to see through the machinations of the dominant habitus, but he is unwilling to use his skills for profit. Like Ben, the other members of his family are culturally well-adapted members of a society that, nevertheless, treats them as outcasts. Ben's sister Louna is a registered nurse; her husband, Laurent, is a doctor; and Ben's girlfriend, Julie is a first-class, investigative reporter.

The Malaussène's cultural wealth also derives from their special abilities. Thérèse's talent for cartomancy, palmistry, and numerology is renowned and respected, even by disbelievers; Clara's extraordinary gift for photography is a source of astonishment and admiration; and Ben's skill for shouldering blame is at once a boon and a bane. Each of these intensely different aptitudes is dependent upon a distinct form of knowledge. Thérèse's mysticism is not only based on book learning, but also on a deep inner conviction of the power of non-rational wisdom. Clara's genius for photography is born of her desire to perceive the essence behind the image; and Ben's forte for taking responsibility for the misdoings of others is a result of his immeasurable sense of humanity and his ability to empathize with all human beings.

Despite the Malaussène's cultural wealth, their relation to symbolic and economic capital is decidedly ambiguous. Their disinterest in symbolic capital is evident in their refusal to convert cultural capital into titles,

honors, and prestige. On the edge of society, looking in, the family's acute analytical perspective allows them to see symbolic wealth as an artificial construct. Ben especially mistrusts symbolic capital. Where others boast about their accomplishments, Ben keeps his law degree secret, and refuses to put it to use. The Malaussènes function within the dominant habitus, outwardly obeying its rules and superficially compromising their beliefs in order to survive. Although Ben is loath to cash in his cultural capital for material wealth, he is willing to do so when his family verges on financial ruin. At the end of *Au bonheur des ogres*, when his mother returns home, "enceinte jusqu'aux dents," and bills start pouring in, Ben hurriedly accepts an employment offer he had previously refused.

Benjamin's profound understanding of the complexity of the human condition gives him the versatility of a method actor. His ability to invest himself completely in each new role is astounding. When his girlfriend and sister team up to do a special report about Ben's curious role as a professional scapegoat for a large department store, Ben returns to his job with renewed vigor, going so far as to make friends with a shallow coworker: "Quant à Lehmann, il n'en revient pas de ma toute nouvelle complicité. C'est la première fois qu'il *communique*, Lehmann. J'ai toutes les peines du monde à refouler ses invitations à dîner, et les autres. "Je connais une boîte, je te dis pas, une bande de suceuses comme t'en as jamais vu!" Copains, quoi" (*Au bonheur* 132).

Ben has the ability to judiciously adapt his level of discourse by speaking the language his receptor wants to hear. Bourdieu defines this communicative strategy as *self-censorship*, a discursive technique that entails anticipating the market and molding the linguistic product to suit its needs. Ben's talent for *self-censorship* is so pronounced that his true character is only evident to his loved ones. Interestingly, Ben is able to use deceit in a truly humanitarian context. His interaction with complaining clients and struggling writers is tinged with sympathy for these bruised human beings.

Ben's intellectual and emotional understanding of the human plight translates into bodily attitudes and postures. His talent for assuming physical positions of submission, self-abnegation, and guilt is completely dependent upon his ability to detect and relate to human suffering. For instance, in *Au Bonheur des ogres*, an encounter with a disgruntled client, who had purchased a dangerously defective fridge, begins with a brief look into her heart: "La douleur qui perce à travers sa colère m'aide à prendre un air lamentable" (14). His tears win her over, and she benevolently refuses to let Ben bear the financial burden for the heavy

material losses she suffered when the refrigerator she had purchased from his store became an incinerator. Later, Ben's technique for transforming anger into charity is made evident when he calmly sees through the bluster of a menacing giant: "... il est venu imposer son droit par sa force, c'est tout. Suffit de lui jeter un coup d'œ il pour comprendre qu'il n'a jamais eu d'autre mode d'emploi. Suffit de lui en jeter un second pour constater que ça ne lui a pas mené loin dans l'hérarchie sociale. Il doit avoir un œ ur qui le gêne quelque part" (44).

Ben is able to elicit the buried vestiges of humanity in others by radically altering his body so as to actually *become* the physical embodiment of guilt. When the hulk of a customer elucidates the reason for his fury (his fiancée broke a few bones when the bed he recently purchased from the department store fell apart during coïtus), Ben's body convincingly registers shock and shame:

—Oooh!

C'est un vrai cri que j'ai poussé. Un cri de douleur. Qui les a fait sursauter tous les deux.

—Oooh!

Comme si on m'avait frappé à l'estomac. Puis, compression de ma cage thoracique par la pointe de mon coude, juste au-dessous du sein, et je deviens aussi blanc que les draps du plumard fatal. Cette fois, Hercule fait un pas en avant, esquissant même le geste de me rattraper au cas où je tomberais dans les vapes.

—J'ai fait ça (44)?

In this episode, and in many more, Ben is able to penetrate his customer's individual habitus and draw out a sense of human decency. Unlike Ben's shifty co-worker Lehmann, whose physical reactions are limited to those of a classic bully (intimidation of the weak and fear of the strong), Ben is able to mold his body and language so as to appeal to the kindness of people from all levels of society. As such, he is able to transcend his *bodily hexis*, a term coined by Bourdieu to design a permanent, socially conditioned bodily attitude (stance, shape, dispositions).

As in the case of linguistic self-censorship, Ben anticipates his interlocutor and crafts his bodily hexis accordingly. He communicates with others, using his body, by assessing the "market" and adopting the postures and gestures that will earn him pity and indulgence. Ben's skill is unique given that one's bodily hexis is the product of one's habitus and is thus very difficult to alter. Bodily hexis is determined by physical conditions, such as: diet, exercise routine, and genetic heredity. While

the wealthy tend to consume small quantities of fine foods like caviar, vegetable mousses, and delicate pastries, the working classes eat starchier, bulk-building foods. Further, whereas the wealthy usually work indoors, at desk jobs, working class occupations are generally more physical, requiring strength and endurance.

When Ben first glances at the huge irate customer in Lehmann's office, he is immediately able to appraise his social situation by evaluating his body type and use of space. After two quick glimpses of the massive man, he adapts his bodily hexis to that resembling a "chien battu," slinks into the room, and begins his charade. The hulking man is impressed by the sheer physicality of Ben's emotions. By instinctively adapting his bodily hexis to meet the varied expectations of persons from different social milieus, Ben proves that he cannot be pinned down to a single social class. His unusual physiological flexibility is due largely to his marginal social status and his uncanny ability to unearth the core of every human being he meets, regardless of hierarchical position.

Benjamin's judgment is, more often than not, impeccable in matters of social provenance and psychological make-up. His duties as professional scapegoat include kowtowing to heads of state, struggling writers, successful authors, mothers, businesspersons and police officers. This malleable quality can become an Achilles' heel when appropriated by the wrong people. Such is the case when Ben reluctantly agrees to impersonate J.L.B., a reclusive author of pulp fiction who seeks a stand-in to protect his anonymity. Forced to gain weight, wear expensive Italian suits, adopt a slick new hairstyle, Ben unhappily assumes the repulsive bodily hexis of an impossibly aristocratic commercial novelist who stands for all that he despises. Ben's pliable physiognomy becomes the passive object of another man's desire to create a stereotype. Rather than control the emergence of his new bodily hexis, Ben retreats into himself while others mold and shape him.

Ben is not the only character in the Malaussène series to change his bodily hexis at will. Inspector Pastor is able to extract confessions from the toughest of criminals by obliging his body to go through an extremely unhealthy transformation. During the course of a cross-examination, Pastor's bright, youthful demeanor slowly metamorphosizes into a "cancer" which conveys desperation, inspires fear, and incites the interrogated subject to confess as quickly as possible. Edith Ponthard-Delmaire, a drug-trafficker, is confused and amazed by Pastor's drastic evolution during a "chat" which begins informally, and slowly increases in intensity:

...ce jeune inspector Pastor, avec ses joues roses, ses cheveux frisés, sa voix douce, son grand pull, avait un air de santé qui s'était altéré au fur et à mesure du récit, jusqu'à ôter toute couleur à sa peau et creuser sous ses yeux d'insondables cavernes à la mine de plomb. Edith l'avait cru tout jeune, d'abord . . . mais la conversation se prolongeant, elle n'était plus du tout sûre de son âge. Sa voix aussi s'était brouillée, comme s'efface une bande magnétique, avec des enlacements soudains, et ses yeux, au fond de ses orbites, s'étaient comme figés dans un épuisement glauque. (*Fée* 192-3)

Pastor's "cancer," contracted during each interrogation, is a painful descent into the torrid reality of vice and corruption. Drained by his interlocutors' revelations, his tendency to suddenly "succumb" to terminal illness is a physiological representation of the evil plague ravaging humankind. As such, Pastor's bodily hexis, able to transcend social limitations, becomes a universal archetype for physical and psychological infirmity.

Unlike Benjamin Malaussène, who is unable to fathom the concept of evil, Pastor is finely attuned to the mindset of the depraved. Despite his inherited wealth and high breeding ("Les manières douces, les pull-overs, le subjonctif, et l'inaptitude à l'argot que la famille avait légués au gamin" [*Fée* 62-3]), he is surprisingly capable of conforming his bodily hexis to different social registers as a means of obtaining respect and establishing false intimacy.

Although he despises Inspector Cercaire and suspects him of involvement in a wicked plot to murder old people, he is able to maintain a level of camaraderie with his superior that translates, for Cercaire, into moments of fatherly affection. Pastor plays Cercaire's game by showing him deference. He addresses his superior as "vous," while Cercaire uses the "tu" form when speaking to Pastor, and disrespectfully nicknames him "petit," "fils," "gamin," "mon gars." In addition, Pastor drinks beer (the social drink par excellence of the working class) with the ultra-virile Cercaire; adopts Cercaire's mode of expression: "Pastor sut rire exactement du même rire que Cercaire" (*Fée* 127); and uses his body to appear unthreatening: "Pastor s'était toujours bien entendu avec les malabars. Sa petite taille ne leur faisait pas d'ombre et la vivacité de son esprit les engageait à lui faire la cour" (*Fée* 122).

Pastor's sharp intellect and his talent for extracting truthful confessions from hardened criminals is underestimated because *misinterpreted* by the law enforcement body, whose methods of

interrogation conventionally rely upon intimidation tactics. Moreover, nothing about Pastor is in keeping with the traditional image of a police officer. His small stature, good manners, shyness, and his legendary ineptitude with a gun make him an unlikely candidate for the police academy. Lacking symbolic capital within the profession, his gift for interrogation without brutality is a source of amazement for thugs like Cercaire and his cronies. Pastor is a brilliant investigator who refuses the usual trappings of his vocation. His power, paradoxically, derives from its *misrecognition*. Small and unassuming, Pastor's strength lies in the fact that the criminals he questions are unable to perceive him as a threat.

Recognition and *misrecognition* are terms coined by Bourdieu to describe peoples' reactions to social phenomena. Recognition of social power is based upon one's position in the hierarchy of legitimate authority. Benjamin, for instance, is respected as a legitimate member of the status quo because of his professional titles: *Contrôle technique au Magasin, Directeur littéraire aux éditions Talion*. When Inspector Cercaire retains him for questioning, he begins the conversation by addressing Benjamin as "tu." However, upon hearing Benjamin's impressive job title, he immediately switches to "vous":

—Qu'est-ce que tu fais comme boulot?

—Directeur littéraire aux Editions Talion.

—Et ça vous plaît?

(Voilà, il y a les "apparences-tu" et les "métiers-vous." Un homme simple, Cercaire. J'ai une tête de quoi avant que le titre ne vienne contredire l'apparence? Plombard? Chômeur? Marlou? Alcoolo?)

(*Fée* 86)

But Ben's titles are merely a front for what most people would consider ignominious activities. The general misrecognition of Ben's arbitrary symbolic power as legitimate affords him a high degree of social respectability and inviolability. Cercaire's instantaneous turn-about from disdain to obsequiousness is cause for both amusement and consternation about the superficial nature of social typecasting.

Ben Malaussène, the narrator, is notorious for his skepticism and insight, as illustrated in his many narrative comments and asides, which provide an inexorable disclosure of symbolic violence disguised as authorized discourse. In *La Fée Carabine*, when Arnaud LeCapelier, the *Secrétaire d'Etat aux Personnes Agées*, delivers a congratulatory "spitche" to an exemplary senior citizen (Papy Semelle), Ben is unable to overcome his feelings of suspicion and paranoia: "Je suis la poule. Je flairer le renard" (78). Ostensibly championing the elderly, the priggish, young bureaucrat

gives the impression of being at their service, while the innuendos in his discourse and body language are proof of his intent to dominate and exploit. LeCapelier's use of language as a strategy to gain and maintain power is painfully evident to the mistrustful Ben: "Et il a une curieuse façon de parler. Un débit "attentif," je dirais. Oui, c'est ça, *il parle comme on écoute*, les mots qu'il lâche, il veut les *entendre pénétrer* dans la cervelle de l'auditoire" (77).

LeCapelier is a disconcerting representative of the inflexible and impenetrable status quo. Born into the dominant habitus, the son of the "sous préfet," Arnaud's thirst for power is an acquired taste. As Ben correctly surmises, Arnaud does not hesitate to use all of the political and material advantages at his disposition to ruthlessly make his way to the top of the ladder: ". . . il est, depuis le berceau, programmé pour la permanence des institutions. L'Homme est un plantigrade adapté aux échelons; les pieds d'Arnaud LeCapelier doivent porter les traces de tous ceux qu'il a gravés de la Maternelle jusqu'à son poste actuel" (76). The ever-sensitive Ben is unable to detect the trace of a heart beneath LeCapelier's rigid and impeccable exterior. Because his efficient and calculated style of presentation negates the apparent solicitude of his words, Ben cannot help but interpret Arnaud's discourse as a carefully orchestrated attempt at *self-censorship*. LeCapelier is a man filled with hatred for the aged, and his official lecture given on behalf of old folk is filled with double-entendres to which Ben reacts with sarcasm and wit: "Il commence son spitché en se félicitant de la "belle autonomie du médaillé" (sic: ça veut dire que si notre Semelle n'est plus d'âge à fabriquer des pompes, il peut encore lacer les siennes tout seul). . ." (*Fée* 76). After a few more references to the faltering "autonomy" of the aged, coupled with high praise for state-run senior homes as a remedy for solitude and "les défaillances humaines," Ben finally realizes the reason for which such an important man would deign to speak at such a simple ceremony: "Une fois qu'on a pigé que les initiales E.P.A. désignent Etablissements pour Personnes Agées, on a compris l'essentiel de son discours, au bel Arnaud LeCapelier: de la retape pour les mouroirs, voilà ce qu'il est en train de faire" (77). As it turns out, LeCapelier's interest in the matter is even more depraved, as it involves tremendous material gain at the expense of the physical and mental well being of the elderly. Nonetheless Ben's instincts are correct, and his seemingly irrational desire to protect his ancient friends from the likes of Arnaud LeCapelier is, in fact, highly justified.

In *Au bonheur des ogres*, Ben is witness to another kind of symbolic dominance in the form of Professor Léonard's address to the Ligue nataliste et pour la défense de la jeunesse. This time, the representative of the social order is preaching to the choir. He speaks the same language as his right wing, reactionary listeners, and he plays upon their fear of losing power and privilege as a means of reinforcing their commitment to his cause. Again, Ben is struck by the coldness of the speaker's appearance. Silently nicknaming him "Crâne Rasé" and Crâne d'Obus," Ben is repulsed by his "large gueule totalement épilée," his "oreilles pointues," his "regard mussolinien," and his voice, "froidement métallique," which grates in Ben's ears (122).

Léonard's speech is a random, pell-mell sequence of conservative clichés. He begins his discourse by denouncing the practice of abortion as anti-Christian. He goes on to appeal to the assembly's feelings of national pride, reminding them that their votes are necessary to the realization of their common political goals. This leads him to "dissenter" about the dangers of allowing immigrants into the country, specifically: ". . . tous les problèmes posés par ce fléau "tant du point de vue économique que sur le plan scolaire, pour ne pas parler de la sécurité en général, et de celle de nos filles en particulier. . ." (123). Léonard's language and bodily hexis, perfectly suited to his conservative, bourgeois audience, invest him with legitimate authority in the eyes of his devout listeners. This is contrasted to the cynical reactions of Ben and Julie, who as outsiders, are struck by the absurdity of his propositions and the fire-and-brimstone quality of his delivery style. Like a preacher, who takes the faith of his flock for granted, Léonard's task is to keep the flock together. His speech, like Arnaud's, is manipulative, but because his audience belongs to his own habitus, and as such, shares his views, it is devoid of ambiguity. Where Arnaud LeCapelier's discourse is dangerously misleading, Léonard's is motivational and unadulterated.

Symbolic violence is also exercised in one-on-one situations, as Ben discovers when Sainclair, the director of the Department Store, requests his presence in a private meeting. Annoyed that Benjamin has broken his promise of discretion by exposing the true nature of his employment to Police Commissioner Coudrier, Sainclair advises Ben to keep his mouth shut in the future: "J'ai eu toute les peines du monde à convaincre le commissaire Coudrier que vous plaisantiez. Un conseil, Malaussène, ne jouez pas avec le feu" (122). Hearing his boss explain how he would deny the truth to the police, Ben decides to quit his job. Again, Sainclair exerts "legitimate pressure" on the squirming Benjamin by claiming that he is

not free to leave because the police have placed a hiring and firing freeze on the store due to an ongoing bomb investigation. In a last ditch effort to regain power, Ben vows to damage the department store's image by acting like a madman in front of the customers. Sainclair's reaction is to smile knowingly while warning Ben that his actions could make him the police's number one bombing suspect.

Sainclair's gift for turning conversations to his favor is not merely born of a quick wit. Handsome, charming, young, his place in the dominant habitus is well secured by virtue of his excessive assets in symbolic and economic capital. His gentle style and clever use of language earn him the undying adulation of his employees whom he prefers to call his "collaborators." Sainclair's confidence is unshakable: "Il a l'autorité douce. Il sort d'une boîte supérieure de commerce où on lui a d'abord appris à poser sa voix et à s'habiller. Le reste est venu tout seul. Il parle presque tendrement, et sous sa blonde mèche filtre un doux regard cerné de tristesse. . . . Pas de doute, il a un don, Sainclair. Il a compris un truc que je ne comprendrai jamais" (38-39).

Not only is Benjamin wary of the arbitrary nature of symbolic power invested in legitimate authority figures, he is also skeptical of all belief systems since he considers them responsible for the perpetuation of social stratification. He perceives organized religion as an elaborate and artificial structure for preserving the caste system through the propagation of the persuasive metaphysical notions of Heaven, Hell, and Purgatory. Ben's attack on philosophical systems also extends to literary criticism, and is no less categorical. In *La petite marchande de prose*, novels by the mysterious J.L.B. are invariably centered around the "rags to riches" thematic. The characters are said to be drawn from real-life models, however their fantastically rapid rise to instant success and happiness places this genre in the realm of the fairy tale. For instance, in *Le seigneur des monnaies*, the protagonist, Philippe Ahoueltène, goes from garbage man to tycoon in the blink of an eye. After securing his fortune, he learns to speak five languages fluently, becomes a professor, learns to play the saxophone, and is drafted as a professional rugby player — all in the space of two years. Unfortunately, such an ability to effortlessly acquire first economic, then cultural and symbolic capital is possible only in a fantasy land where every member of society begins the game with an equal amount of capital and a fair shot at reaching the top rung of the social ladder.

Despite the fact that J.L.B.'s philosophy of success "Vouloir, c'est vouloir ce qu'on veut" is appealing to the working class, his logic is

misguided. Deprived of cultural capital (good schooling, an ingrained understanding of social rules, linguistic capital), a garbage man's probability of acquiring status and wealth is negligible. In the rare cases when a member of the working class manages to gain economic power without first acquiring cultural capital, his/her place in the dominant habitus is far from assured. Cultural capital is not acquired overnight, as J.L.B. would have his reader believe. It is inculcated from birth, and is a telltale and inescapable sign of one's habitus. Moreover, by implying that any member of society can accede to power, J.L.B.'s novels strengthen the hold of the upper classes over the lower. The mere possibility of achieving wealth and prestige within the system prevents the people from revolting against the system.

J.L.B. provides his readership with false hope by suggesting that money and power are easily obtainable with enough willpower and creative commercial thinking. However, he also cleverly negates this message by building an impenetrable wall around the habitus of the wealthy, implying that only a truly exceptional individual could break into the power structure. Philippe Ahoueltène, the garbage collector-turned billionaire, is a superhero figure who, in no way resembles the common shopkeeper or businessperson. His personal trajectory is a cliché-ridden dream shared by the downtrodden. His ability to penetrate the most elite social circles, earning immediate respect and recognition, is possible only in an ideal world and through superhuman feats.

The only superhuman feat Pennac's characters perform is that of staying alive in a world ruled by the elite *inheritors* of power and privilege. Benjamin's wry acknowledgment of discursive power strategies implicates the reader in the game and heightens the reader's awareness of the economic nature of linguistic exchange. Pennac's dismantling of the dominant habitus is achieved indirectly, by means of humor, hyperbole, and the constant subversion of socio-cultural clichés.

Wright State University

Notes

1. To date, Daniel Pennac's Malaussène saga comprises five novels, *Au bonheur des ogres* (1985), *La Fée Carabine* (1987), *La petite marchande de prose* (1989), *Monsieur Malaussène* (1995) and *Aux fruits de la passion* (1999).

2. Terms coined by Bourdieu are italicized throughout the text.
3. <http://www.hyperdictionary.com/dictionary/habitus>

Works Cited

- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.
- . *Le Sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.
- . *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- . *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994.
- Lane, Jeremy F. *Pierre Bourdieu: A Critical Introduction*. London: Pluto Press, 2000.
- Pennac, Daniel. *Au bonheur des ogres*. Paris: Gallimard, 1985.
- . *La Fée Carabine*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *La petite marchande de prose*. Paris: Gallimard, 1989.

The Bold and the Beautiful: A *Courtois* Saladin?

Ann KONTOR

On a recent episode of *Jeopardy!*, a contestant correctly identified the Muslim warrior king Saladin for a \$2000 question. It is surprising that the right answer was given, because when Americans hear the name of Saladin, if they even know who he is, they think of the great adversary of Richard the Lionheart. Would they think of him as a romance hero, an able warrior, brave, valiant, or *courtois*? History and the West have long had a fascination with Saladin as the definitive leader of the Saracens during the Third Crusade, his fame also expressed in art, literature, and song alike. The famous fourteenth-century Luttrell Psalter presents what purports to be a unique contrasting image of Saladin and Richard jousting. Saladin is depicted with extremely dark skin, a horrible smile on his face, and holding a lance whose tips bears the image of a fierce Muslim warrior. A unique literary work that bears Saladin's name is often overlooked by critics. It is a most curious work extolling the virtues of this twelfth-century hero, and it warrants a further look. Given the fact this text deals extensively with geo-politics, the battle of religious, political, and cultural ideologies, the (mis)construction of the Muslim Other, and the alterity of the Muslim, I think it timely to engage in a discussion of Saladin. This article will examine the unique treatment of Saladin in this fifteenth-century text by a careful examination of key passages, using the lens of Edward Said's *Orientalism* to see how this

work exemplifies and subverts the genre of the medieval *roman courtois*, and how remarkable it is to have Saladin included as its eponymous hero. I hope to show key aspects of how Saladin, beginning as a rather fierce Saracen sultan, after a romantic conquest and his own conversion, ultimately transforms into a quintessentially Christian hero in three different loci: on the battlefield, in the chapel, and in the bedroom, and how it is transported from the Holy Land to France.

Classic epic cycles often involve the conversion and seduction of women. Perhaps the most famous French text of the Middle Ages, *La Chanson de Roland*, treats both the depiction and conversion of Muslims. All those who do not adhere to the Christian faith are summarily categorized as Saracens. The gods they honor not only include Allah, but also Apollo and the Gallic god Tervagant. A striking character is Bramimonde, the wife of Charlemagne's enemy, the Muslim king Marsile. She is widowed and taken prisoner by Charlemagne, and he forbids any attempt at her conversion. However, after the utter defeat of the Saracens, Bramimonde loses faith in her god(s), and one of the last scenes of the work describes her voluntary baptism and her taking the name of Julienne. This epic establishes an orientalist dialectic in which Bramimonde, through her own reasoning, comes to terms with Christianity. In a certain sense, this is a break from the image of crusaders trying to defeat Islam with the sword, and now they try to accomplish their goal by logic. This is an ideological road that Saladin himself will also travel. Another Braslimonde is presented in the thirteenth century Occitan text, *Roland à Saragosse*. This Braslimonde does many things not expected of a Muslim woman, riding horse and flirting openly with Roland. She insinuates that she could be Christian, and she certainly is not the most devout of Muslims. However, one does see on occasion men who are on the receiving end of conversion stories, and as we shall see in *Saladin*, it is the Muslim man who is seduced by a Christian woman and who seeks baptism.

Coming to the text *Saladin* itself that I will be commenting on, it appears as the third and final story situated in a longer work, *Jehan d'Avesnes*. Though the other two parts of the text may date as early as the thirteenth century, this prose version of *Saladin* would not have been written later than 1468 (Cook and Crist 61). A poetic version of Saladin's life was alluded to in the fourteenth century *Le Deuxième Cycle de la Croisade*, being the final poem to unite the other three works in the cycle, but that epic has unfortunately been lost.

The story begins in the twelfth-century Holy Land, where Saladin is waging war on the Infidel invading his country. He takes Christian

prisoners, Jehan de Ponthieu and Huon Dodequin. Curious about the religion of his captives, he asks them to teach him about their beliefs and occidental customs. In a surprise move, Saladin then decides to travel incognito to the French court to see the life of his enemies first-hand. While there, he has the opportunity to joust his nemesis Richard I, and he wins the admiration of the entire French and English courts as he unseats his lionhearted opponent. The unnamed French queen also becomes very enthusiastic about the handsome foreign prince, and she seduces him. Saladin leaves the French court, only to have the queen follow him back to Jerusalem. The queen's infidelity is quickly learned and she is banished from King Philippe's sight. Saladin continues his struggle to defend the Holy Land from Crusaders, but knowing he is dying, he converts to Christianity and is baptized on his deathbed. His passing brings an abrupt end to the text and leaves the reader with more questions than answers.

The first locus of Saladin's metamorphosis is on the battlefield. In the first third of the text, Saladin exemplifies a traditional Muslim hero, characterized by his bravery and prowess in battle. Chapter VI is typical in this regard, as the text states, ". . .il n'avoit paour d'omme vivant. . ." (47). He swears vengeance to Allah for the death of his beloved great-uncle Corsuble. In the thick of the battle, Saladin seizes a lance and slays his enemies on the field in an almost mythical fashion. He consistently has the superhuman ability to outwit and defeat the Crusaders, and ably defends his homeland against the invasion of foreign knights and their ideology. In another episode that would boggle the minds of historians, in Chapter XIX, Saladin's soldiers pledge their undying devotion to him in their quest to invade England. In Chapter XXX, they also rally behind his cry of "Jherusalem!" while fighting in Damascus, invoking the Holy City to remember a previous defeat. However, it proves to be futile, as Saladin loses, a fact he does sadly accept. Having lost not only Jerusalem and Damascus to the Crusaders, but also, as we shall see, Britain and France, *and* his lady love, not to mention having been mortally wounded after the last battle, will Saladin be able to come to terms with total defeat?

To the victor of the battle go the spoils, and in this aspect Saladin commands the unquestioning respect and love of his people. When Saladin assumes the throne at the beginning of the text, he generously bestows the wealth of the recently-captured Cairo to ease the suffering of his people.

Saladin can indeed be the essence of a chivalrous Muslim prince. But the text also surprises us on multiple occasions, for we see Saladin

behaving as a model Christian knight as well. A digression from the text is warranted here to mention Edward Said's *Orientalism*, in which he states that orientalism is nothing more than a Western invention. Everything concerning the East, from Casablanca to Kyoto, is simply lumped under the term "Orient," and it is here that the dichotomy of the Self and the Other is created. As he says, "Islam becomes but an image whose function was not to represent Islam itself, but to represent it for the medieval Christian" (60). The purpose of Muslims in medieval literature was not to *be* Muslims as they actually were, but rather, they were *created* to fit the contours of the western imagination. The Other is exoticized and overromanticized in an attempt to create a mirror by which the Self can see its own reflection.

One can clearly see the imposition of Christian values on the historical epitome of a good Muslim warrior-king. One arena that demonstrates this is in battle. Despite the fact that we have seen Saladin be the scourge of Christians in war, his chivalry, by the Western definition, is quite striking. For one thing, the historical rather than the fictional Saladin shows clemency to his Christian prisoners. His contemporary biographer, Baha al-Din Shaddad, recounts one particular episode in which a Christian widow approaches Saladin and beseeches his help in the search for her daughter, who had been kidnapped by Muslim soldiers. Moved to tears, Saladin sends his men in search of the little girl, who find her in the slave market, and she is returned to her mother within the hour (Baha al-Din in Hallam 157).

Turning back to the text, the fictional Saladin is not above sparing the lives of Christian civilians. In Chapter X, during the siege of the fortress of Sur, the women holding the fortress run out of food after eight days. The prettiest of them, designated the Princess of Antioch, had heard tell of "la courtoisie du Turc" (68). She sought an audience with him, and, on bended knee, begged his pity on her and the other women of the fortress, and that Saladin would help assuage their hunger due to a recent famine. Saladin took pity on her and sent provisions from his personal store, then he made a peace treaty with her.

Besides taking pity on these women, Saladin takes an exceptional liking to his two noble captives, Huon Dodequin and Jehan de Ponthieu. In a sense, they become Saladin's disciples, and help him cross the threshold from the battlefield to the second locus of his assimilation, the chapel. Chapter VIII describes how Jehan came to be with Saladin. He chances upon Jehan in battle, surrounded by Saracen soldiers. Saladin proceeds to ask him whether he is a king, duke, or count, but forbade him

to lie, for he saw Jehan as a “noble home” (56) on the spot. When Jehan reveals that he is merely a French count, Saladin is overjoyed because he knows that Jehan is his mother’s first cousin. Saladin’s genealogy is explained in Chapter I, and this is certainly one way that the author of the text westernizes Saladin. He comes from both noble French and Islamic families, which lends him even more credibility as the Christian knight that he will eventually become.¹ Saladin then proposes that since he spared Jehan’s life, he must stay with him as his devoted prisoner. Saladin further orders Jehan to accompany him to France, which he has dreamed so long of seeing. Two chapters later, Huon Dodequin also falls under Saladin’s jurisdiction, having been captured by Saracen soldiers. Saladin was grateful that Huon, a very capable soldier in the crusading army, had fallen into his hands, because he posed a great obstacle to Saladin’s fervent desire to possess Jerusalem. As with Jehan, Saladin instructs Huon to remain in his faithful service until the end of his days, and Saladin reiterates his wish to visit France. In turn, Huon is overjoyed to have his life spared and he is even allowed to keep his Christian faith.

After their captures, Huon and Jehan keep their word and do not stray from Saladin’s side. In Chapter X, Saladin goes so far as to ask Huon’s help to show him “. . . comment on fait chevaliers a la loy crestienne” (73). Huon reluctantly agrees to show him, so for the first time we hear of Saladin’s physique as he has his head washed, his beard trimmed, and he is given a bath. Huon becomes Saladin’s fashion consultant, dressing him in a white chemise, the symbolism behind which, he explains, is to live honestly. Saladin is also given a red silk robe to wear, the color of which is to remind him of Christ’s blood and to defend the Holy Church from all its enemies. The sultan is also shod in brown shoes, the color of which is to remind him that he is made of dust, to which he will return someday. Saladin is then girded with a white belt for, as Huon reminds him, he is a knight and must be chaste and not to commit any villainy with his body. The ensemble is completed with spurs and a broadsword, the hallmarks of a Christian knight. From a fashion standpoint, Saladin has metamorphosed into a regular crusader garbed in red and white, both of which symbolize martyrdom. Clean and dressed as a typical crusader, Saladin presents a striking figure. Even at this early stage of the text, the exotic Other is slowly becoming the Western Self, which is something that the original fifteenth-century audience may have hoped to identify with. If Saladin represents all that is foreign and mysterious to medieval Europeans, to christianize him is to make him familiar, thus more accessible to the reader.

Dressed correctly, Saladin sets sail with Jehan and Huon in tow. He asks them to make sure he conducts himself like a Frenchman. Their advice must have served him well, for all the French courtiers remarked that none of the other knights at court were as gracious, handsome, or as young as Saladin. The author then shifts his attention to focus solely on Saladin and his exploits at the French court, his skill in jousting Richard, and winning the queen's affections. Jehan and Huon's supporting rôles are reduced to mere cameo appearances until Chapter XVIII, when Saladin tries to conquer England, and he suspects that Huon and Jehan may have betrayed his military secrets regarding his invasion by alerting the French and English armies of his plans. Saladin realizes in the next chapter that they could not have possibly been traitors, for they stayed right by his side through the thick of the battle. Huon quickly interjects that if Saladin ever believes he betrayed his honor, Huon was ready to fight anyone who challenged his loyalty.

In Chapter XXVI, for reasons not clearly stated in the text, Saladin again questions Huon's loyalty. The setting of the story is back in the Middle East, and Huon seeks permission to briefly visit his wife and children in Mecca. Saladin denies his request, and Huon bitterly retorts that he will fight to prove that he is Saladin's vassal. After a brief duel with two of Saladin's best Muslim fighters, Saladin realizes his fidelity once and for all. Though it breaks his heart to do so, Saladin lets Huon go free (albeit after a hefty ransom) in thanksgiving for his unwavering devotion. Unfortunately, it is Huon's son, aptly named Gérard Bel Armé, who fatally hurled his sword into Saladin's side during the final stand at Damascus.

Jehan and Huon are two interesting minor characters that merit a closer look. Saladin has no two closer friends/confidants in this text, and they present an interesting paradox. Though both prisoners and subject to a Muslim lord, they never renounce their Christian faith. Yet, at the behest of the Muslim prince, they initiate him in the ways of a Christian warrior. At Saladin's insistence, Jehan and Huon then become the catalysts for his final metamorphosis into the consummate Christian. How Saladin rewards his faithful prisoners is also interesting, because it proves that he values the input of his Christian comrades, and that he is chivalrous even to his prisoners. We see the importance of Saladin's family, because Jehan, although accused of treachery, never has to prove his loyalty to the extent Huon does. As a matter of fact, Jehan does not return to Europe like Huon does. Rather, like a faithful servant who has spent so many

years in service of his good master, he is rewarded with an entire kingdom to govern over.

While not a friend of Saladin, Richard the Lionheart's name is worth mentioning, because Saladin's name will forever be inexorably linked with his. Richard plays a relatively minor rôle in the text, but the author sees it fit to use him as Saladin's mirror, for if the English king is the epitome of all that a good Christian knight is, it is in Richard's reflection that we start to see Saladin emerging as a Christian ruler in his own right. The first time they meet is in Chapter XIV, when Jehan is pointing out various members of the French court. They meet again in the next chapter, when Saladin throws a banquet for the other lords, and again in Chapter XVI, when Saladin's prowess with a lance is too much for Richard, and he unseats him. Saladin's victory causes the others to wonder who the "estrangle chevalier" (105) is. But Richard is no fool. He knows that Saladin is a formidable enemy. In an amusing twist to the story, Saladin, advised by Huon and Jehan, decides to conquer England as the most viable way to get his foot into Europe's door and eventually conquer France. When the sultan invades England with 900,000 soldiers, Richard gives thanks to see so many French knights come to his aid, for "il ne doubtoit la puissance du soudan Sallahadin" (114). By this point in the text, Richard is no longer the mirror. Though he did not succeed in his tenacious effort to conquer Britain, it is now Saladin who has proven himself a formidable opponent. After the aborted conquest of England, Richard quietly fades out of the story as quickly as he appeared.

Saladin's appearance in the French court brings out the third locus of his transformation: the bedroom. Here it is interesting to see the author use Saladin, the "savage" Other, as a mirror of courtly society. Through his innocent foreign eyes, we see the court with its stringent rules and stuffy courtiers from a fresh perspective. Richard I becomes a mere man to beat in jousting, and the queen is certainly not a paragon of virtue; rather, she is a woman to be conquered, and Philippe is a husband to be cuckolded. Upon his arrival in court, no one knows that Saladin is a Saracen, but rather is known as the "chevalier franc et courtois," which is probably to be expected of any knight jousting in the court of Philippe Auguste. The queen seems to have taken a particular fancy to Saladin. The first mention of her attraction comes in Chapter XIV, at a court marriage. Struck by a fit of lust, she says that Saladin is ". . .le plus bel qu'onques Nature formast" (94). She is frustrated that Saladin cannot read her thoughts and guess her affections. Her desire continues into Chapter XVI, when Saladin is jousting Richard I. The text states:

“. . . quant elle aperçut que Salhadin estoit estrangier, considerant qu'elle s'estoit a luy habandonnee, memorative de sa beaulté, advertie de sa grant noblesse et haulte chevalerie, elle laissa son cuer ou il estoit" (109).

It isn't until Chapter XXVII that the queen and Saladin meet again face-to-face, but this time Saladin has the home-court advantage. Having traveled to the Middle East in the company of Philippe, the queen is delighted to once again see her "courtois amy" (148). In a reverie, she convinces herself that no man on earth can compare to Saladin. She says:

. . . noble homme, riche que plus que prince terrien, vaillant sur tous ceulx quy chevalerie vuellent maintenir, bel par la grace de Nature . . . gracieux si que pareil a vous n'a en ce monde, amoureux et plaisant plus que dire ne saroye, fleur d'amours, esperance de joye, miroir de prouesse et d'onneur, sage en tous maintiens!
(149)

She continues her monologue, sighing that she cannot be alone with her lover, but she will find a way to make this tall, dark and handsome man her own.

Her ruse is an ingenious one, covered in the guise of religion. In Chapter XXVIII, the queen approaches her husband and tells him of a dream she has just had in which she envisioned Saladin's conversion. The king calls his counselors, and the queen persuades them to let her leave and travel to the Acre, whereby she would make pilgrimages to holy sites in Jerusalem, while attempting to convert Saladin. She is granted permission, on the grounds that one of the king's knights, Chauvigny, act as her chaperone. When they reach Jerusalem, the first thing the queen does in Saladin's presence is kiss him multiple times, which deeply disturbs Chauvigny, who decides to keep a closer eye on his charge. When Saladin later learns that the knight is serving as the queen's guide, he feels a strong "mal contempt" (152) for him. Saladin then does something he has yet to do in the text: lie. He tells Chauvigny that, ". . . se je festoye . . . vostre maistresse, car pou avés vous appris se ne sçaves que princez ont de coustume de bienvignier damez sur toutez riens, pour ce que d'elle[s] vient tout honneur et joye" (152). His love for the queen blinds him, and for once we see the valiant soldier stooping to deceit to win her affections.

Chauvigny expresses his concerns of Saladin's intentions to the queen, but she earnestly replies that she is merely trying to convert him. Chapter XXIX begins with the narrator telling of Chauvigny's misgivings about the conversion, and he seriously doubted she even had any intention of returning to France. The French knight entreaties the queen

for one more audience. Saladin encourages the queen to hear him out, and Chauvigny kidnaps the queen on horseback. Her screams alert Saladin, who takes his soldiers to go after the both of them, but to no avail. The queen is confronted by her husband back in Acre, and he sends her back to her native Aragon in disgrace. Saladin seems powerless to help his lover, but Chauvigny falls into his hands at the end of the chapter as his prisoner. Despite the fact the French soldier has fathered a son by a Saracen woman and that Philippe offered a handsome reward for his safe return, Saladin orders Chauvigny hanged. This is one of the few instances in the text where we see Saladin being less than noble and *courtois*. Because of the betrayal of Saladin's heart, Chauvigny is not able to enjoy the same fate that Jehan and Huon do. However, his Muslim mistress frees him from prison, and in Chapter XXX, he leads the final charge against Saladin at Damascus, and to French victory.

Another curious twist that the text presents is the anonymity of the queen herself. We know everything about Saladin: his lineage and family, military exploits, friendships, the devotion of his subjects, and his travels. Nothing is hidden from the reader. Though he represents the Muslim Other, the quantity of information given makes him accessible to the reader as a true character. The queen, however, remains a total enigma. At no point in the text is she deigned to be given any sort of name, and is relegated to merely being "the sister or daughter of the King of Aragon."² Not only is identity of this queen a complete mystery, her motives also remain unclear. The author of the text, while he does say that the queen is enamored of Saladin because of his good looks and accomplishments in jousting, never explains why she goes to such lengths to seduce him, nor is the martial strife between the queen and Philippe ever fully explained.

Love aside, Saladin's reaction to Christianity is rather curious. He spent a good portion of the text plying Jehan and Huon with questions about their customs and their faith. All this seems to foreshadow Saladin's final metamorphosis from pagan into Christian, from the "Other" to the "Self." At the end of the text, it becomes clear that Saladin has lost Jerusalem to the invading European forces. Knowing his end is near and with a sword embedded in him, Saladin has one last audience with some learned clerics to debate religion with them. His curiosity having been satisfied, Saladin asks for a basin. With eyes raised to the heavens, he utters three words which history (and the text) ignore. He makes the sign of the cross and says, "Autant y a il de cy jusquez la, qu'il a de la jusquez a cy" (169). Taking the water and pouring it over his head, Saladin baptizes himself

and dies, as the text indicates, “a grans regretz” (169). Thus ends Saladin’s short but colorful life, and here the text abruptly ends.

In conclusion, *Saladin* represents a very interesting late medieval text. He has undergone a very long evolution since the Crusades. He goes from being the bold and beautiful Muslim warrior-king and seductor, to losing his beloved Damascus, and dying without the comfort of his closest friends. The one thing that he has to sustain him in his final moments is his conversion to Christianity. The author of the text uses Saladin as a mirror to Christianity and as a conduit to the French court, transforming him into a courtly and brave version of Richard, who finds his way into the heart of the queen. It is clear that opposites attract in this text, and that the orient “Other” is assimilated into the dominant western paradigm. This story is an example of revisionist history that envisions an alternative literary destiny for our hero, and he *does* reflect an image of French courtliness and *courtoisie*.

University of Nebraska-Lincoln

Notes

1. Several different alternate family trees between Saladin and the House of Ponthieu were proposed as early as the 13th century (Crist 200-202).

2. In reality, Philippe Auguste’s first wife was Isabella of Hainault, but she could not have been the queen in the text, because their divorce was drawn out over the last ten years of Saladin’s life (1183-1193), which is when the bulk of the action of the text would have occurred. It wasn’t even until the reign of Philippe le Hardi (1270-1285) that an Aragonese queen was even on the French throne.

Works Cited

- Anonymous. *Saladin*. Ed. by Larry S. Crist. Geneva: Librairie Droz, 1972.
 Cook, Robert F. and Larry S. Crist. *Le Deuxième cycle de la Croisade: deux études sur son développement*. Geneva: Librairie Droz, 1972.
 Hallam, Elizabeth. *Chronicles of the Crusades*. New York: Salamander Books, 2000.
 Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

Iconographie des forces de l'ordre dans *Les gardiens du temple* de Cherkh Hamidou Kane

Babacar NDIAYE

Dans la thématique et la classification¹ de la littérature africaine post-coloniale, la figure de l'autorité, principalement représentée par le personnage du dictateur, a tenu une bonne place. L'exercice ainsi que le contrôle effectif du pouvoir se sont généralement faits par ou avec le soutien complice de l'appareil militaire. L'autorité apparaissait le plus souvent dans un uniforme, symbolisant son appartenance à cette entité de l'Etat, et tous ses faits et gestes s'accompagnaient d'un cérémonial martial très solennel caractéristique du militaire. Evidemment, cela correspondait à une certaine réalité politique africaine dans laquelle les romanciers s'abreuyaient avant de la restituer sous une forme imagée, caricaturale et parfois profondément satirisée.²

C'est pourquoi d'ailleurs *Les gardiens du temple* constitue une œuvre marquée du sceau de la diférence, et qu'il convient de qualifier comme une production littéraire décontextualisée.³ L'auteur s'inspire manifestement de faits réels survenus dans son pays, événements vécus par lui avec une proximité affective certaine, et dont les conséquences n'ont pas manqué d'impact dans son parcours professionnel en tant que fonctionnaire et autorité ministérielle par la suite. Mais le texte a été publié tardivement, bien après les œuvres de la même classe thématique de la période concernée, et surtout avec des effets optiques propres à l'écriture romanesque.⁴

Toujours est-il que ce roman de Cheikh Hamidou Kane exprime une certaine réalité bien africaine propre à la sphère du pouvoir, se manifestant par des crises et des luttes intenses face à un contre-pouvoir omniprésent. La dialectique pouvoir /contre-pouvoir offre généralement une vision manichéenne des personnages qui appartiennent plus ou moins à l'un ou l'autre côté comme les deux faces de Janus qu'une ligne imaginaire partage et différencie fondamentalement.

Dans le procès des indépendances et des régimes issus de cette mutation historique, les romanciers s'appuyaient sur cette perspective pour mieux critiquer les formes d'oppression, dans un dessein de libération à forte dose humaniste. En effet, selon Jacques Chevrier, l'image désespérée de l'Afrique de cette époque est que ". . .le pouvoir s'y manifeste sous les formes d'un totalitarisme appuyé à la fois sur la force militaire, la bureaucratie et l'idéologie."⁵

Paradoxalement, Cheikh Hamidou Kane innove dans cet espace thématique dans la mesure où il fait apparaître un autre rôle, et subvertit en partie le jeu de l'une des catégories conflictuelles pour enfin créer une tierce partie. Cette dernière se présente d'ailleurs comme un arbitre qui participe au jeu et dont la présence est une condition *sine qua non* de son déroulement et de son aboutissement. Ainsi, les forces de l'ordre apparaissent sous un autre jour pour donner une nouvelle image d'elles. Elles s'interposent, entre le pouvoir et le contre-pouvoir, symbolisant ainsi une ligne de démarcation constitutive de la physionomie de la scène politique et sociale. De ce fait, ces forces se donnent une identité, un caractère, une personnalité et une fonctionnalité spécifiques dans cette confrontation entre l'autorité politique et la population ou les organisations sociales, lesquelles développent des modalités de refus et de résistance en faisant valoir des revendications politiques, économiques, corporatives...

En fait, les rapports dialectiques entre le pouvoir et le contre-pouvoir permettent de mettre en évidence le rôle que jouent les forces, en principe neutres, dans la mesure où elles 'appliquent' la loi contre les abus des uns et contre les ambitions démesurées des autres, pour la sauvegarde du contrat de société. C'est pourquoi, sans nous aventurer dans la voie des techniques du récit, nous prenons ici l'option d'une étude des personnages dans une dynamique qui les situe dans la sphère des affrontements, des tensions et des crises que gère le pouvoir politique face au contre-pouvoir. Les différentes forces qui interviennent dans ce champ ont chacune leurs spécificités, leur rôle particulier dans le dispositif du maintien de l'ordre, et leurs rapports particuliers au public et au pouvoir.

Ainsi, nous en arrivons à souligner la place importante de protagonistes non décisifs, mais utiles, certes, dans la problématique de l'ordre public au regard des libertés collectives, à travers le scénario mis en œuvre par Cheikh Hamidou Kane.

I – *Le cadre général de l'action et les modalités des troubles publics*

Le titre de l'ouvrage semble très évocateur. En effet, de prime abord il fait penser à de vaillants soldats veillant jalousement sur un sanctuaire ou un territoire (en réalité Farba Mari et Daba Mbaye sont les incarnations vivantes des gardiens du temple⁶). Mais, par-delà la conservation des traditions séculaires face aux effets dévastateurs de la colonisation, l'omniprésence du désordre public traduit *de facto* la nécessité d'une régulation sociale, ce dont l'administration a la responsabilité. Celle-ci s'exécute par le biais des forces de l'ordre. La réunion présidée par le directeur de cabinet du ministre de l'intérieur en dit long⁷, mais surtout les propos sans ambiguïté du colonel Dimbo de l'état-major: "Il semble que l'ordre est la priorité numéro un dans les besoins de nos pays, sans quoi non seulement rien ne sera construit, mais encore nous nous ridiculiserons aux yeux du monde" (220).

En réalité, la problématique de l'ordre public traverse le roman de part en part. Il y a toujours un fait ou événement qui crée, favorise ou amplifie les rassemblements dans les espaces publics, avec implication ou intervention possible des forces de l'ordre. Ce sont ces mêmes événements qui permettent aux policiers, gendarmes, et soldats de l'armée d'être au contact des populations rassemblées ou en face des manifestants, de se produire dans leur rôle tampon entre ces derniers et le pouvoir, et aussi à leurs grands chefs hiérarchiques d'évoluer dans les hautes sphères politiques de décision par rapport à ces dérèglements sociaux trouvant leur apothéose dans la rue. Et à côté de ces manifestations des libertés collectives, il y a également les réunions que l'on pourrait qualifier de privées (conférence de Daba Mbaye, réunion du bureau de l'Intersyndicale). Toutes ces rencontres scandent le roman de Cheikh Hamidou Kane et constituent les principaux piliers de sa trame. Le roman se déroule sous la forme d'une consécution de rencontres, d'événements, de réunions, de rassemblements et d'attroupements sur la voie publique, avec des motifs, des allures et des incidents variés, en étroite relation avec la notion d'ordre, impliquant par là-même l'intervention des forces de sécurité et l'attention des autorités publiques.

Concrètement, les populations des différents espaces décrits par le roman sont préoccupées par l'exercice complet de leurs libertés collectives et publiques. Qu'elles s'inscrivent ou non dans le cadre de la légalité, sans quoi cet attribut essentiel des communautés humaines se viderait de son sens, ces populations entendent jouir pleinement de leurs libertés collectives, aussi bien en milieu rural que dans la grande agglomération de Tamarine, la capitale. C'est la raison pour quoi il y a plusieurs modalités de manifestation de troubles à l'ordre public.

Une des modalités a pour cadre le milieu rural, chez les Sessene.⁸ Dans cette entité ethnique, les griots ne sont pas enterrés comme les autres. Ils sont placés dans des baobabs réservés à cette fin. Le but est alors de ne pas souiller la terre. Evidemment, en transgressant les règles élémentaires sur l'inhumation, "ces étranges aberrations" (35), soulèvent un problème sérieux qui ne passe pas inaperçu aux yeux des autorités administratives en charge de l'ordre, sans compter les problèmes d'hygiène publique que cela pose. Les événements de Thaïf⁹ et l'arrestation de Sarkis Biakono¹⁰ participent également de cette logique de désordre. Il reste évident que tous ces événements nécessitent l'intervention des forces de l'ordre. Ils définissent ainsi un cadre général de l'action marqué par l'adversité, le jeu de rapports de force entre la légalité et la volonté des sociétés intermédiaires. Toutefois, tant que ces manifestations sont circonscrites dans un espace géographique périphérique, ils ne constituent pas une menace vraiment sérieuse et, en aucun cas, ne peuvent représenter un danger réel sur la stabilité politique, institutionnelle et sociale du jeune Etat. En bref, ces dérèglements momentanés s'inscrivent dans la vie normale. Bien évidemment, ceci n'est pas toujours le cas.

Le cadre urbain et la qualité des acteurs impliqués donnent une tournure plus importante à certains faits. C'est ainsi que les manifestations orchestrées à la Place de l'indépendance se situent à un autre niveau. Leur ampleur ainsi que les risques de débordement qui s'y rattachent leur donnent une autre allure, parfois dramatique, voire grave, car ces rassemblements peuvent, à bien des égards, secouer le socle du contrat de société. Les manifestations de la colère de "petits,"¹¹ le déferlement de l'Intersyndicale¹² de même que la mise à sac du palais présidentiel (257) entrent dans ce cadre.

Toutes ces modalités de trouble à l'ordre public se font jour dans le roman de Cheikh Hamidou Kane. De forme et d'envergure différentes, ces désordres intimement liés à la vie sociale au sein de l'Etat appellent une canalisation, un endiguement, une régulation et un contrôle stricts de la part des autorités investis des pouvoirs légaux en matière de paix et de

tranquillité publiques. Cette intervention passe par le biais des forces de l'ordre qui sont le bras armé de l'Etat.

II – *Les forces de l'ordre*

En matière d'ordre, le précepte wébérien selon lequel seul l'Etat dispose du monopole légal de la violence est de mise dans *Les gardiens du temple*, tout en donnant l'occasion de faire le portrait, le recensement et d'établir les différentes perceptions sur les forces à l'œuvre dans la fiction romanesque de Cheikh Hamidou Kane. Chez ce dernier, comme dans la réalité, il y a deux principes qui guident la répartition des tâches: la territorialité et la rationalité. Sur la base de ces deux principes, l'auteur fait apparaître des forces différentes, concurrentes à l'occasion, mais toujours complémentaires au regard de la finalité unique de leur mission.

A la gendarmerie reviennent les zones rurales et l'intérieur du pays. Les unités, communément appelées brigades, avec un effectif peu important, contrôlent une circonscription, généralement calquée sur le découpage administratif. La gendarmerie travaille, entre autres, en étroite collaboration avec les autorités administratives, en tant que pourvoyeuse de renseignements, mais également comme force de coercition à l'occasion. C'est ainsi que dans la région de Kôlé, leur présence se veut d'abord discrète et toujours efficace. Etant au service de la loi, cette présence est dissuasive dans la mesure où elle permet de maintenir l'ordre en endiguant les velléités de trouble à l'ordre public. Néanmoins, les forces de gendarmerie n'hésitent pas à recourir à la manière forte afin d'obliger les citoyens égarés à entrer dans la ligne de la légalité. C'est ainsi qu'à la suite de la réunion tenue à l'initiative de Momar, au sujet "des mesures de politique domaniale appliquées dans la préfecture de Thially" (132), l'intervention des gendarmes ne se fit point attendre. A la limite, celle-ci frise même une certaine forme d'instrumentalisation par le pouvoir, à travers les instructions orientées de ses représentants. Le traitement affligeant et humiliant infligé aux membres des deux groupes antagonistes ressemble à un abus d'autorité, heureusement bien sanctionné par l'application des mesures disciplinaires à l'encontre des auteurs de ces manquements professionnels graves (134, 135).

Cette force n'est pas uniquement cantonnée en milieu rural. Elle intervient aussi en milieu urbain, et même jusqu'au cœur du pouvoir, en se faisant l'instrument intercesseur des rivalités au sommet de l'Etat. En l'occurrence, c'est elle qui mit fin à la séance parlementaire des conseillers territoriaux, avec l'arrestation de certaines personnalités politiques de

premier plan (137).¹³ Par son caractère, cette intervention, sujette à controverse par rapport à la légalité, et située au cœur de la grave crise politique, fait apparaître, par certains de ses côtés, une certaine forme d'instrumentalisation jamais absente des hautes sphères politiques. Il n'empêche que la gendarmerie jouit d'un crédit très favorable, comme en attestent les jugements positifs des autorités militaires comme civiles: "La gendarmerie a plus de cohésion en son sein et elle obéit à ses chefs" (198).¹⁴ Ainsi se dessine de façon nette le contraste avec la force jumelle qu'est la police.

La police est présente au cœur des agglomérations, suivant la répartition géographique des compétences, dans un système de dualité policière. Elle se noie dans la masse et, en conséquence, son absence d'autorité s'en fait ressentir. Les sergents de villes sont immergés dans les manifestations et ne semblent pas avoir l'ascendant nécessaire pour maîtriser le désordre. A la limite, il y a comme une sorte de connivence entre les sergents de ville et les manifestants, les premiers faisant preuve de laxisme profitant à la familiarité recherchée par les seconds: "Les sergents de ville ressemblent aux 'petits,' au-dehors et au-dedans, par la peau et par la tête, par l'estomac" (144). Leurs chefs sont absents et distants ou invisibles. Les policiers sont presque livrés à eux-mêmes. On ne sent pas leur sens de l'organisation. La police paraît divisée: la base se ralliant aux manifestants qu'elle doit contenir, et le sommet de la hiérarchie du côté des autorités, selon l'opinion des subordonnés. La seule fois où le chef apparaît, le commissaire Damala, c'est pour donner l'ordre de repli, abandonnant ainsi la place publique aux manifestants (148-50). C'est la raison pour laquelle, contrairement aux hommes du commandant Borko, chef de la gendarmerie, la police ne jouit d'aucune confiance, car son efficacité est douteuse. En tous cas, dans le milieu militaire, et même civil, elle n'a pas bonne presse. L'impression qu'en donne le colonel Dimbo décrit bien la police, au moment où le désordre menace les institutions:

...elle doit être sur les lieux, comme toujours, à agiter ses petits bâtons blancs. Je crois que le cabinet doute de son efficacité, dans l'hypothèse où les choses deviendraient plus graves. Pour ma part, je n'ai pas beaucoup de confiance en elle non plus. Ces braves agents sont très vite débordés. Ils ne sont pas entraînés, ils sont trop mêlés à la population civile, ils... (217-18)

L'image biaisée que donne la police d'elle-même constitue une entorse au principe de la territorialité. Si les policiers ne sont pas en mesure de tenir leur secteur, eu égard à son importance démographique et stratégique, c'est plus par leur inefficacité légendaire que par le seul facteur numérique.

Le second principe de compétence, la rationalité, a prévu des défaillances ainsi que des procédés de compensation à ces dysfonctionnements. Au nombre de ces possibilités, celle de l'intervention des unités mobiles de la gendarmerie, mais aussi et surtout celle de l'Armée.

La situation d'urgence décrétée par les autorités est le cas de figure, par excellence, qui autorise l'intervention de l'armée (176). Elle n'est pas une force de même nature que les deux précédentes. L'armée n'a pas les mêmes équipements, ni le même entraînement que la gendarmerie et la police, pour faire face aux manifestants. Son intervention est toujours délicate, voire problématique, car elle peut avoir des résultats inattendus du fait de l'impact dramatique qu'elle pourrait revêtir. Le général Moriko, patron de cette force, le sait, et maintient une distance réelle vis-à-vis des autorités, afin d'éviter toute possibilité d'instrumentalisation. En effet, il se base sur des fondements légaux qui encadrent de façon formelle l'intervention de l'armée, et prend une hauteur suffisante par rapport aux événements en cours, sans entrer dans une logique d'opportunité pouvant déboucher sur la prise du pouvoir. C'est pourquoi cette force suit de près le cours de choses et n'intervient que de façon très symbolique, par l'acquisition de renseignements et par l'envoi d'un petit détachement commandé par le sergent Malamine. Enfin, son intervention pourrait être appuyée par les forces de l'armée de la colline.¹⁵

Ainsi donc, ces trois forces principales se distinguent sur beaucoup de plans. La police et la gendarmerie, notamment, n'ont pas les mêmes images aux yeux de Cheikh Hamidou Kane. Peut-être que la différence tient au fait de la militarité de la gendarmerie qui la rapproche plus de l'armée et de ses caractéristiques. Mais l'image des forces, c'est surtout celle de ses figures marquantes.

III – *Les figures marquantes des forces de l'ordre*

Chez Cheikh Hamidou Kane, l'iconographie des forces de l'ordre c'est aussi l'image des personnes physiques individuelles ou collectives très représentatives de ces forces, du fait de leurs relations avec le peuple, dans la rue, ou avec les autorités politiques. Après un choix, apparaissent, à nos yeux, trois grandes figures principales qui marquent *Les gardiens du temple*, eu égard à leur rôle prépondérant et surtout à leur empreinte dans la séquence des événements. Il s'agit du sergent Malamine, de l'unité de gendarmerie mobile présente à la Place de l'Indépendance et de la figure emblématique du général Moriko. Toutes ces personnes se distinguent pour donner un cachet particulier à l'image globale des forces de l'ordre.

Le sergent Malamine de l'unité parachutiste est le premier cliché complet que l'auteur donne de l'armée nationale. Malamine résume à lui tout seul l'image générique du militaire. Avec ses muscles et son physique imposant, il est la caricature du militaire en trois dimensions. De surcroît, le sergent Malamine adopte un comportement et une attitude typiques du militaire, rayonnant aussi bien sur ses hommes que sur la population: "Mitraillette au poing, visière aux yeux, ceinturon bouclé, taille guêpe, poitrail avantageux et allure de fauve, le sergent Malamine monte et descend l'avenue du Peuple. . . . Il marche, et le battement de ses semelles sur l'asphalte irradie dans tout son corps des secousses rythmiques. La meute immobile de ses hommes le contemple" (205).

La légende qui auréole sa personnalité contribue également à faire de ce militaire un symbole et une fierté.¹⁶ Tout en se positionnant devant le palais de la république et en face des manifestants, il n'inspire pas crainte et répulsion. Le sergent Malamine est un patrimoine qui appartient au peuple, car les jeunes s'identifient à lui et le lui montrent à travers leurs acclamations (210). Par conséquent, les manifestants font communion avec lui tout en respectant la distance qui doit les séparer. De son côté, le sergent Malamine n'est pas indifférent à ce culte qu'on lui voue. Il le ressent dans son for intérieur et bonifie par là-même son ascendant sur ses hommes par ce surplus de légitimité populaire. C'est pourtant sur lui que tombe le moment du paroxysme de la manifestation, avec la mise en sac du palais, mais le sergent s'en sortit sans écorcher et son image et celle de l'armée (257).

A côté de ce visage éminemment humain, pour une force militaire destinée en priorité à la guerre, il y a, *a contrario*, celui de l'escadron de gendarmerie mobile. A la différence de Malamine, l'escadron est un être collectif. Il n'a ni sentiment, ni état d'âme. C'est une personnalité distincte dont la mesure se prend uniquement à la lumière de son efficacité sur le terrain, dans le contexte singulier du maintien ou de rétablissement de l'ordre. Face à des manifestants déterminés, car n'ayant "plus de choix qu'entre la victoire et la répression" (167), c'est l'unité spécialisée qui prend en compte les travailleurs qui manifestent. Et contrairement aux sergents de ville immergés dans la foule, les gendarmes font bloc et prennent de la distance. Ils sont bien équipés en matériel adéquat et prêts à agir efficacement, c'est-à-dire vigoureusement. Cheikh Hamidou Kane les présente sous un jour déshumanisé, fait de dépersonnalisation et de rupture physique et sentimentale vis-à-vis de la population. D'ailleurs, il apparaît bien que le gendarme n'existe pas individuellement dans le cadre du maintien de l'ordre. Seule l'unité a une existence et une capacité

physique efficiente. C'est l'unité élémentaire, dans sa cohésion massive et impressionnante qui supprime les individualités et devient l'entité insécable:

Ils ont des habits kaki. Ils sont couverts de fer et de cuir: ils en ont dans leurs casques, dans leurs armes, dans leurs souliers, leurs véhicules, leurs boucliers. Ils sont forts et nourris de viande par le régime dont ils sont les enfants choyés. On ne voit pas leurs yeux. Il se déplacent en masses compactes et hérissées de fusils. Ils ont le droit de frapper. Ils sont protégés par le cuir, le fer et la loi. Ils sont puissants et sacrés, comme des divinités secondaires (181).

Ainsi, en fondant les gendarmes pris individuellement dans l'anonymat collectif de l'escadron, Cheikh Hamidou Kane crée un être nouveau, un *deus ex machina* dont la seule finalité est l'application de la loi, parfois au grand dam de la foule. La mort du jeune Sambatio en est la parfaite illustration, suite à la charge de l'escadron de gendarmerie (187-88).

En clair, l'escadron symbolise la force au service de l'Etat et de la loi, lesquels se caractérisent par leur impersonnalité froide. Sa raison d'être justifie l'emploi de tous les moyens mis à sa disposition. L'escadron n'est pas une individualité responsable, comme peut l'être le général Moriko.

En tant que chef militaire et plus haut responsable de l'armée, le général Moriko est l'exemple accompli du militaire, avec cette nouveauté qu'il n'incarne ni le tyran, ni l'opportuniste, encore moins des penchants pouvoiristes. Cette figure marquante des forces de l'ordre se spécifie, entre autres, par son désintéressement, son sens manœuvrier, alliant tact et souplesse, et par son souci de l'intérêt général, toutes qualités qui peuvent forcer l'admiration et consacrer une certaine forme de noblesse militaire.

Le désintéressement du général Moriko atteint son paroxysme avec l'expression de son idée de se démettre des fonctions à sa charge. En effet, suite au désordre grave induit par le déferlement de l'Intersyndicale, puis la mise à sac du palais et l'exfiltration du président, le pouvoir politique s'est retrouvé dans la rue, entre les mains de personne. Alors, en tant que dépositaire de la force armée, le général Moriko aurait pu s'emparer du pouvoir, en profitant du désordre généralisé et en arguant une volonté de restaurer la paix et la tranquillité publique: "Je ne veux pas le pouvoir et, si je le voulais, je n'aurais eu qu'à me baisser pour le ramasser" (279). Au contraire de tout cela, il s'est retrouvé dans la situation de devoir mettre en jeu et ses intérêts personnels et sa carrière militaire, en faisant preuve de probité et de détachement.¹⁷

La seconde caractéristique du général Moriko est son sens manœuvrier. Par ses manières de faire, il a su épargner le peuple d'un bain de sang inutile, qui aurait l'inconvénient majeur d'aggraver la situation conflictuelle déjà à son comble. Pour lui, la tactique a consisté à refuser de façon souple et prudente l'offre d'intervention de l'armée de la communauté¹⁸, et surtout à s'interdire toute implication de l'armée devant aboutir logiquement à l'ouverture du feu sur les manifestants. Ainsi, pendant toute la durée de la crise, le général Moriko a tenu l'armée à l'écart des événements¹⁹, en exerçant un commandement rigoureux ne faisant dériver les ordres que de lui seul (219, 222). Son sens manœuvrier s'est même étendu à sa tentative réussie d'apaisement de la situation par une adresse à la foule de manifestants.

C'est moi, Moriko. Mes compatriotes, il faut nous garder de la honte. Si vous pouvez être tristes, si vous pouvez désirer la justice, si vous avez faim et si vous voulez la dignité, aussi ne répandez le sang de personne. Ici, aujourd'hui, que la violence soit le privilège de l'armée nationale seule. Je l'utiliserai dans la justice jusqu'à tant que la honte soit conjurée. Je viens de l'utiliser dans l'honneur, pour maintenir la justice. Aidez-moi! Rentrez dans vos foyers! (258)

En faisant ainsi appel à des valeurs partagées, il sauve la situation, en fin tacticien et stratège accompli.

Enfin, le général Moriko est la personnification de l'intérêt général. Non content de sauver la situation et d'épargner la collectivité de sombrer dans une violence regrettable, c'est le général lui-même qui organise la pré-conférence nationale entre le peuple et le pouvoir. En convoquant dans une enceinte militaire l'échantillon représentatif du peuple²⁰ en face de Jérémie Laskol, le président au pouvoir presque perdu, le général Moriko sauve une seconde fois les meubles en réalisant la prouesse politique qui consiste à réconcilier le peuple avec lui-même, et avec les hommes politiques, après une période de troubles graves. C'est au cours de cette longue nuit de réunion qu'il s'est agi "de déterminer l'ensemble des sujets à débattre et d'établir la liste la plus représentative possible de tous les protagonistes qui devraient prendre part à cette concertation" (310). La figure emblématique du général Moriko est celle du militaire dans toute la grandeur de la fonction et dans toute la noblesse de son être pour la défense de l'Etat.

L'iconographie des forces de l'ordre fait ressortir l'image d'une armée loyale. Celle-ci s'est refusée de rentrer dans la spirale de la violence et des coups d'état dans une Afrique cherchant ses repères, à l'aube des indépendances. Face à un pouvoir dans la rue, et également face aux

injonctions poussant à la répression aveugle, Cheikh Hamidou Kane fait le choix de la description d'une force républicaine se refusant à toute forme d'instrumentalisation par le pouvoir, et à toute libération d'appétits opportunistes d'accaparement du pouvoir. Malgré les défauts constatés par-ci par-là, ainsi que les abus inévitables en matière de police administrative, l'auteur dresse donc, dans une réalité massive et dans une construction romanesque, le portrait fort rare d'une armée loyale dans cette Afrique des années 60, une force cantonnée à ses droits et devoirs. Ainsi, par le biais de la fiction, *Les gardiens du temple* est une œuvre d'exception.

Le refus de l'instrumentalisation s'étend à la puissance coloniale qui, par ses forces stationnées dans le pays et au regard de ses relations particulières avec le jeune Etat, a tout fait pour s'immiscer dans et influencer par infléchissement le cours des événements.

Enfin, malgré l'omniprésence de la question cruciale de l'ordre au regard des libertés collectives et publiques, cette œuvre qui est apparue bien des lustres après l'ouvrage inaugural, *L'aventure ambiguë*, recèle des passerelles aussi intéressantes pour faire la jonction thématique et procédurière entre les deux textes de Cheikh Hamidou Kane.²¹

Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Notes

1. Voir Diouf, *Les formes du roman négro-africain de langue française*.
2. Barthe, *Le degré zéro de l'écriture* 11-24.
3. Le roman de Cheikh Hamidou Kane pourrait s'intégrer parfaitement dans le cadre de la représentation sans complaisance des mœurs politiques africaines de l'indépendance, au même titre que *Le Cercle des tropiques*, *Les Soleils des indépendances*, et d'autres romans.
4. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*.
5. Chevrier, "L'image du pouvoir. . ." 8.
6. Cheikh Hamidou Kane, *Les gardiens du temple*. Les pages indiquées entre parenthèses vont se référer à ce texte.
7. *Les gardiens* page 151 et suivantes.
8. *Les gardiens* page 31 et suivantes.
9. *Les gardiens* page 135 et suivantes.
10. *Les gardiens* page 152 et suivantes.

11. *Les gardiens* page 139 et suivantes
12. *Les gardiens* page 165 et suivantes.
13. Tarman Dankaro, le vice-président.
14. Voir aussi *Les gardiens* 217.
15. Voir les agissements et procédés de Malterre ayant pour finalité le destitution du général Moriko, au profit du colonel Dimbo, page 240 et suivantes et page 277, ainsi que la visite suggestive du général Roblot, page 229 et suivantes.
16. *Les gardiens* page 205 et suivantes.
17. *Les gardiens* page 269 et suivantes.
18. *Les gardiens* 234 et page 294 et suivantes.
19. *Les gardiens* page 222, 239, 287 et 288.
20. Matara l'apprenti chauffeur, Delmo le syndicaliste et professeur de mathématiques, Malam Sango le maître d'école coranique Tchalaï le prêtre, Manira le commerçant, Daba Mbaye l'historienne et Djarom le paysan.
21. Cet article commencé en 2001 doit en grande partie sa conclusion à ma rencontre avec Monsieur Cheikh Hamidou Kane, le 18 novembre 2003 à Libreville (Gabon), en marge de la Conférence internationale organisée par l'UNESCO sur *Le dialogue interculturel et la culture de la paix en Afrique et dans la région de Grands lacs* (18-20/11/2003).

Ouvrages Cités

- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Chevrier, Jacques. "L'image du pouvoir dans le roman africain contemporain." *L'Afrique littéraire* 85.4 (1989).
- Diouf, Madior. *Les formes du roman négro-africain de langue française 1920-1976*. Thèse de Doctorat d'Etat de Lettres Modernes. Sous la direction de Mr le Pr. Mohamadou Kane. Dakar: Université Cheikh Anta Diop (UCAD), 1990-1991.
- Cheikh Hamidou Kane. *Les gardiens du temple*. Abidjan: NEI, 1996.
- . *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Corrèa, 1933.

Andromaque et Bérénice: les femmes raciniennes sont-elles aristotéliennes?

Bérénice LE MARCHAND

Jean Racine, orphelin dès son plus jeune âge, reçoit une éducation influencée par les Anciens et leur austère morale, ce qui orientera sa vision du monde tragique. *Andromaque* et *Bérénice*, deux de ses chefs-d'oeuvre, représentent la tradition théâtrale à l'âge classique. Ces deux pièces, composées respectivement en 1667 et 1670, portent le nom d'une femme. Six des onze tragédies de Racine ont pour titre un prénom de femme. *Andromaque*, femme amoureuse de son défunt mari Hector, cède aux avances de Pyrrhus et se marie avec lui pour sauver la vie de son fils, Astyanax. *Bérénice*, reine de Palestine, renonce à ses amours pour Titus et Antiochus. La personnalité et la force de caractère de ces deux femmes sont surprenantes. Mises en rapport avec la théorie d'Aristote qu'"il ne convient pas qu'une femme soit virile ou éloquente" (*La Poétique* 85), *Bérénice* et *Andromaque* font figures d'antithèse. Je me propose de développer ce contraste en analysant les facettes de la femme racinienne à l'âge classique à travers ces deux tragédies. La psychologie, l'apparence physique et les actions de ces femmes influencent l'intrigue et démontrent combien *Andromaque* et *Bérénice* sont intelligentes et fortes moralement. Cette étude, appuyée sur les définitions et influences aristotéliennes, repose sur une mise en parallèle des deux femmes, mais aussi sur une comparaison avec les réactions et la présence masculines dans ces deux oeuvres raciniennes.

Andromaque et Bérénice sont tout d'abord définies comme femmes énigmatiques voire mystérieuses. Andromaque de Troie et Bérénice de Palestine sont toutes deux étrangères. Leur identité est quasi-réduite à leurs origines, elles ne sont plus Andromaque et Bérénice mais la "Phrygienne" (*Andromaque* 572)¹ et celle qui n'a pas "le coeur d'une Romaine" (*Bérénice* 375).² Intrigantes par leur différence, elles provoquent le malaise et le désordre dans le royaume. Hermione se révolte en pensant: "si d'une Phrygienne [Andromaque] il [Pyrrhus] devenait l'époux!" (572) et Phénice prévient Bérénice que "Rome [la] voit . . . avec des yeux jaloux" (293). De plus, Bérénice, par raison d'État, ne peut se marier avec Titus puisque "l'hymen chez les Romains n'admet qu'une Romaine" (295) et par conséquence "Rome ne l'attend pas pour son impératrice" (372). Elles sont rejetées et étiquetées comme personnes suspectes et provoquant la méfiance malgré leur beauté envoûtante.

Dans ces deux tragédies, la femme est mise en avant grâce aux "charmes tout-puissants" d'Andromaque (351) et "aux beautés" (375) de Bérénice. D'elles émane la perfection physique, mais aussi l'effet sensuel qui charme les hommes. L'adjectif "belle" et le substantif "beauté" sont utilisés chacun trois fois pour qualifier Bérénice. Andromaque est une jeune mère et son charme attire plus que sa "beauté" (659). Elles deviennent objet sensuel puisque ces deux Vénus sont réduites à leurs qualités physiques lorsque Titus en parlant de Bérénice souligne que "Rome contre les rois de tout temps soulevée dédaigne une beauté" (724) et lorsqu'Oreste en évoquant Andromaque révèle "quelle joie d'enlever à l'Épire une si belle proie!" (598). Objet de désir, voire même objet de représentation faisant figures de femmes parfaites, "beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle" (*Bérénice* 544), elles ne sont qu'images séduisantes.

Également, la vertu est une de leurs qualités communes. Le mot "vertu" est utilisé quatre fois pour décrire Bérénice pleine de bonté et d'amabilité, "elle a mille vertus" (376). Andromaque est vertueuse par rapport à sa fidélité pour son défunt époux, "par cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche" (650). Aristote définit les personnages d'une tragédie selon leur qualité :

... il y aura caractère si les paroles ou l'action révèlent un choix déterminé: le caractère aura de la qualité si ce choix est de qualité. Et cela est possible pour chaque genre de personnes; en effet une femme peut-être de qualité, un esclave aussi, même si l'on peut dire que l'une est un être inférieur, l'autre un être tout à fait bas. (*La Poétique* 85)

Le respect d'Andromaque pour son défunt mari et la bonté d'esprit de Bérénice reflètent des personnages de qualité aristotélicienne.

Pour renforcer cette idée, rappelons que l'humorisme qui fait reposer tous les états du corps et de l'âme sur les humeurs persiste encore au XVII^{ème} siècle. Cette théorie basée sur les quatre humeurs (sang, phlegme, bile jaune et bile noire) et les qualités physiques qui les accompagnent (chaud, froid, sec et humide) définissaient les personnalités et les différences mêmes entre les hommes et les femmes. Cette doctrine, avancée par Aristote et développée par Galen, souligne que "la femelle est plus imparfaite que le mâle, pour une et principale raison, à savoir parce qu'elle est plus froide" (833). En reprenant cette vision aristotélicienne, on note que les fluides d'Andromaque et Bérénice ne sont pas en harmonie. Leurs réactions passionnées et extrêmes démontrent le déséquilibre de leurs humeurs. Ainsi, on note par exemple la série de questions de Bérénice à l'acte II scène 5 lorsqu'elle apprend que Titus la rejette, "Qu'ai-je fait? Que veut-il? Que dit ce silence?" (627) et "n'ai-je rien dit qui lui puisse déplaire?" (636) qui indique son émoi et la difficulté qu'elle a à contrôler son trouble. Également, on relève la tristesse continue d'Andromaque, "ses pleurs éternels" (304) et son amour passionné pour son défunt mari. Andromaque est affectée par cette perte et ne semble pas pouvoir se maîtriser. Ces réactions s'accordent avec la pensée d'Aristote; une femme est, "more compassionate than man, more easily moved to tears, . . . more jealous, more querulous, more apt to scold and to strike. The female is also more despondent and despairing than the male, more shameless and more given to falsehood, more easily deceived and of more retentive memory" (*History of Animals* 608b. 8-15). Nancy Tuana dans son article, "Aristotle and the Politics of Reproduction," souligne qu'"Aristotle simply inferred from the conjunctions of these beliefs that a female must be the result of some lack of generative heat or some adversity. On this account, woman is a misbegotten man, resulting from some defect in the heat of the generative process" (200). Néanmoins, Bérénice se soucie d'avoir "avec trop de chaleur rabaisé [les] présents [de Titus] ou blâmé sa douleur" (*Bérénice* 637). L'utilisation du mot "chaleur" est directement liée à la tradition de l'humorisme qu'Aristote prône lorsqu'il affirme que "a defect in heat resulted in woman being born a 'mutilated male'" (*Generation of Animals* 775a. 14-21). Ici, Bérénice manifeste trop de chaleur et deviendrait même quasi-homme. De même, le "désordre extrême" dont Phénice parle en se référant à Bérénice, "mais voulez-vous paraître en ce désordre extrême?" (*Bérénice* 967), appartient à ce lexique de déséquilibre entre les fluides.

De même, elles sont toutes les deux amoureuses. La qualité aristotélicienne est renforcée lorsque Bérénice ne peut concevoir sa vie sans Titus, “un soupir, un regard, un mot de votre bouche, voilà l’ambition d’un cœur comme le mien” (577) et lorsqu’Andromaque ne vit que grâce à son souvenir d’Hector, “as-tu pensé qu’Andromaque infidèle put trahir un époux . . . ?” (1077). Leurs amours sont quelque peu différents puisque celui de Bérénice pour Titus est passionné et reflète la jeunesse et la vigueur d’une jeune femme en plein bonheur. Descotes remarque qu’Andromaque, elle, exprime “une fidélité à un devoir, l’attachement à la patrie perdue . . . sa volonté de conserver le dernier témoignage d’un bonheur disparu” (5).

Andromaque et Bérénice portent en elles le potentiel de tuer. La confidente d’Andromaque remarque que “trop de vertu pourrait [la] rendre criminelle” (982) et Barthes dans son ouvrage *Sur Racine* écrit “puissante, Bérénice tuerait” (95). Ces deux femmes deviennent de vraies guerrières prêtes à défendre leurs intérêts par le crime. La veuve d’Hector sacrifierait son fils pour respecter son défunt époux tandis que la promise de Titus s’écrit “moi je vivrai Phénice” (645) et “tu verras de quel prix ton cœur est à mes yeux” (662). Déterminées, Andromaque et Bérénice sont femmes raciniennes dans le sens où elles vont à l’encontre de la théorie d’Aristote qu’“un caractère peut être viril, mais il ne convient pas qu’une femme soit virile ou éloquente” (*Poétique* 85). Elles deviennent quasi-hommes lorsqu’Andromaque déclare, “as-tu pensé qu’Andromaque infidèle put trahir un époux qui croit revivre en elle” (107-08). Elle vit pour Hector ou plutôt Hector vit en elle. Elle puise sa force dans le souvenir d’Hector lui permettant ainsi d’être intouchable, “c’est votre époux, madame, qui produit ce miracle en votre âme” (1049-50) et “il vous rend souveraine” (1057). En s’écriant, “allons rejoindre mon époux” (924), Andromaque évoque le tombeau de son défunt époux. Néanmoins, Hector étant une partie d’elle-même, il n’est pas difficile de conjecturer qu’elle souhaite la mort pour être enfin réunie à jamais avec son bien-aimé. Ce procédé métonymique met en relief le lien étroit unissant Andromaque et Hector mais également l’aspect transcendant d’Andromaque: “s’il me perd, je prétends qu’il me retrouve en toi” (1024). Parallèlement, Bérénice s’associe entièrement à Titus, et “n’aime en lui que lui-même” (160) et “son cœur n’a jamais demandé que le mien” (530). Son amour passionné constitue sa force physique et morale. Bérénice déclare même, “moi qui mourrais le jour qu’on voudrait m’interdire de vous. . .” (615). Elle fait partie intégrante de Titus et si elle était séparée de lui cela provoquerait sa mort, “Titus m’aime. Titus ne veut point que je meure” (911).

Également, ces femmes se déclarent toutes les deux “éperdues”: “peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue” (1005) et “vous voyez devant vous une reine éperdue” (*Bérénice* 872). L’adjectif “éperdu” définit une personne vivement émue, troublée par une violente émotion ou égarée (*Petit Larousse Illustré* 373). Andromaque, face au dilemme de choisir entre la vie ou la mort de son fils, se décrit comme “captive, toujours triste, importune à [elle]-même” (301) et ses pleurs semblent incessants. Bérénice, elle, ne peut concevoir sa vie sans Titus: “nous séparer? Qui? Moi? Titus de Bérénice?” (895), et elle essaie de comprendre ce rejet soudain: “ce piège n’est tendu que pour nous désunir” (910).

De plus, elles se forgent une facette de femmes victimes où la tristesse et le malheur semblent constituer leurs vies. Les mots liés au champ lexical de la tristesse et du malheur sont utilisés seize fois pour se référer à Andromaque et trente-cinq fois pour décrire Bérénice. Par exemple, on note pour Andromaque “pleurs éternels,” “mes larmes,” “toujours triste” (*Andromaque* 301, 304, 362), et pour Bérénice “ses pleurs,” “ses malheurs” et “la triste Bérénice” (*Bérénice* 745, 802, 972). Ce contraste numéral est directement lié à leurs différentes approches manipulatrices. Andromaque, plus introvertie, prépare sa défense intérieurement. Bérénice, elle, choisit les mots comme armes de combat. Toutes les deux se créent un univers pathétique où la mort semble leur compagne les guidant aveuglément vers le trépas. Le substantif “mort” est utilisé deux fois pour Andromaque et cinq fois pour Bérénice; ainsi on remarque: “elle en mourra” (*Andromaque* 698) et “la Reine veut mourir” (*Bérénice* 1200). L’utilisation des adjectifs possessifs renforce la douleur qui émane de leur personnalité: “mes pleurs . . . mes gémissements . . . mes pleurs . . . ma perte . . . ma mort” (*Bérénice* 974-76) ou encore “mes pleurs” (*Andromaque* 338) et “mes larmes” (*Andromaque* 362). Cet égocentrisme permet de renforcer leur aspect pathétique et leur affliction.

Néanmoins, se transformant en femmes caméléons, elles projettent une fausse image de leur caractère. Cette fragilité et cette faiblesse ne sont qu’une illusion. On apprend dès la première scène qu’“Andromaque trompa l’ingénieux Ulysse” (74) en faisant tuer un autre enfant et non pas son fils Astyanax. Dès lors on sait qu’Andromaque a la capacité d’agir et de se battre. Par conséquent, l’élaboration de son plan pour piéger Pyrrhus ne devrait pas surprendre:

Je vais donc, puisqu’il faut que je me sacrifie
Assurer à Pyrrhus le reste de ma vie,
Je vais, en recevant sa foi sur les autels,
L’engager à mon fils par des liens immortels.

Mais aussitôt ma main, à moi seule funeste,
 D'une infidèle vie abrégera le reste,
 Et, sauvant ma vertu, rendra ce que je dois
 À Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi.
 (*Andromaque* 1089-96)

En acceptant le mariage, Andromaque trompe Pyrrhus. Celui-ci ne se doute pas de "l'innocent stratagème" (1097) et décide d'"épouser une Troyenne" (1281) même si "Andromaque [lui] arrache un coeur qu'elle déteste" (1298). Certes, Pyrrhus croit avoir dominé sa captive, mais le spectateur se rend bien compte du pouvoir d'Andromaque à ce moment précis de l'intrigue de la pièce. C'est Andromaque qui désormais mène le jeu dramatique.

Caméléon, Bérénice le devient également lorsque, comme nous l'explique Karl Vossler, "goaded on by pain; she seizes the bridle of events, wins back her power over Titus and causes him to waver in his resolve" (69). Bérénice s'écrie: "Je n'écoute plus rien; et pour jamais, adieu" (1103) et "n'êtes-vous pas content? Je ne veux plus vous voir" (1304). Désormais, c'est Bérénice qui contrôle la situation. Notamment, à la scène dernière, Bérénice domine en toute puissance. Racine, d'habitude avare de didascalies, précise que Bérénice se lève (*Bérénice* 428). Cette position debout renforce sa puissance et sa domination sur Titus et Antiochus. Maîtresse du jeu, elle se permet d'ordonner "arrêtez, arrêtez" (1469) et "ne suivez point mes pas" (1505). Comme le note si justement Barthes, "Bérénice n'est donc pas une tragédie du sacrifice, mais de l'histoire d'une répudiation que Titus n'ose pas assumer" (98). Pour reprendre la citation d'Aristote, "il ne convient pas qu'une femme soit virile ou éloquente" (*La Poétique* 85), on note que Bérénice et Andromaque font figures d'antithèse puisqu'elles prennent des initiatives qui changent le cours de la pièce. Elles dominent la virilité de Titus et de Pyrrhus mettant ainsi en valeur leur intelligence et leur force morale.

Maurice Descotes déclare dans son ouvrage *Les grand rôles du théâtre de Jean Racine*, qu'"Andromaque n'évolue pas" (3). C'est à mon avis une déclaration très simpliste. Comme l'indique également Darcos, on sait que :

... la dramaturgie tragique repose sur un principe simple: une situation inextricable et fatale au sein de laquelle des passions contraires se heurtent. L'issue [est] connue d'avance, toute l'attention se porte sur la progression logique de l'action, réduite à quelques péripéties ou coups de théâtre qui réaniment

régulièrement l'illusion des personnages sur leur propre destin.
(269)

Certes, Andromaque reste fidèle à Hector du début jusqu'à la fin tout en ayant une vie intérieure, introvertie et recroquevillée sur son amour passé qui l'a comblée. En outre, cette apparence figée n'est qu'ingénieusement prétendue. Cette réflexion calme et intérieure qui caractérise la personnalité d'Andromaque ne signifie pas qu'elle n'évolue pas. Au contraire, comme le note Castex, "Andromaque est la Parque de la pièce. Elle tire les ficelles du jeu dramatique" (292). Ses décisions contrôlent l'évolution de la pièce, elle a plein pouvoir sur Pyrrhus dans le sens où de son choix dépend le futur de ce dernier, "je meurs si je vous perds, mais je meurs si j'attends" (*Andromaque* 972). Il en est de même pour Bérénice qui après avoir déclaré, "je m'agite, je cours, languissante, abattue, la force m'abandonne, et le repos me tue" (955-56), décide d'affronter Titus "il est donc vrai que Titus m'abandonne?" (1043). Dès lors, ce n'est plus la Bérénice inquiète, confiant ses alarmes à Antiochus (151) ou les larmes aux yeux, mais elle devient la maîtresse du jeu dramatique mis en place par ses soins.

Par ailleurs, femmes manipulatrices, Andromaque et Bérénice, derrière leur simulacre de femmes victimes, se jouent de leurs prétendants. Toutes deux étayent leur rôle sur le registre de la perte. Andromaque, en affirmant, "non, non, j'ai beau pleurer, sa mort est résolue" (897), essaie de faire fléchir Pyrrhus. Bérénice, elle, menace de se tuer, "si devant que mourir, la triste Bérénice. . ." (1188). L'on craint sa perte, "la reine veut mourir. Allons il faut la suivre" (1200) et sa menace suicidaire fait fléchir Titus qui s'alarme, "courons à son secours" (1201) et "je ne souffrirai point que Bérénice expire" (1215). Pour renforcer le pathétique de la situation, Racine trouve bon d'ajouter une didascalie au texte, "se laisse tomber sur un siège" (*Bérénice* 424) permettant ainsi de saisir toute la mise en scène de la faiblesse et de l'effondrement de Bérénice.

Toutefois, leurs tactiques de domination diffèrent. Andromaque parle peu puisqu'elle dit 226 vers sur les 1648 de la pièce. Andromaque incarne presque un esprit qui règne sur toutes les scènes même si elle n'est pas présente physiquement. Même présente, Andromaque donne l'image d'une femme stoïque et soumise,

Andromaque, au travers de mille cris de joie,
Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie;
Incapable toujours d'aimer et de haïr,
Sans joie et sans murmure elle semble obéir.
(*Andromaque* 1437-40)

Les personnages d'Oreste et d'Hermione ne vivent que grâce aux actions d'Andromaque. En effet, même si la veuve d'Hector n'apparaît pas fréquemment, son esprit omniprésent contrôle tout et ces deux personnages n'ont de substance que par rapport à ses décisions. Contrairement à Andromaque, Bérénice est loquace. Celle-ci dit 386 vers sur les 1506 vers de la pièce. Cette verbalité émotionnelle se lit même sur le visage de Bérénice:

Mais voulez-vous paraître en ce désordre extrême?
Remettez-vous, Madame, et rentrez en vous-même.
Laissez-moi relever ces voiles détachés,
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.
Souffrez que de vos pleurs je répare l'ouvrage.
(*Bérénice* 967-71)

Femmes aphrodisiaques, Bérénice et Andromaque deviennent femmes fatales. Leurs charmes ne les enferment pas dans la fatalité d'être à jamais des objets sensuels. Au contraire, leur beauté leur donne du pouvoir, telle Andromaque dont "la beauté . . . rassure" (659) et telle Bérénice dont la beauté pourrait faire fléchir le Royaume, "Rome lui sera-t-elle indulgente ou sévère? . . . une si belle Reine" (368-70). Leurs attraits féminins deviennent leurs atouts. Andromaque note que le "si grand coeur [de Pyrrhus] montre tant de faiblesse" (298); Pyrrhus lui-même déclare, "je trouvais du plaisir à me perdre pour elle" (642) et "je meurs si je vous perds" (972). Bérénice provoque également la faiblesse de Titus, "j'ai vu couler des pleurs qu'il voulait retenir" (965), "vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez!" (1154) et "oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire, je frémis" (155-56). Elles ont un tel pouvoir sur eux qu'elles se font même aimer au plus profond de leur douleur, "dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes?" (*Bérénice* 1347) et "quels charmes ont pour vous des yeux infortunés qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?" (*Andromaque* 303). Ces antithèses démontrent combien elles dominent; ce sont elles qui imposent les règles et qui jettent les dés de l'avenir.

Andromaque et Bérénice sont à l'apogée de leur domination lorsqu'elles sont toutes les deux clairement divinisées. En effet, Andromaque devient reine d'Épire ayant toute puissance, "aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis" (1587). Bérénice, elle, en déclarant, "servons tous les trois d'exemple à l'univers/ De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse, dont il puisse garder l'histoire douloureuse" (1502-04), propose que leur histoire devienne un modèle pour le monde entier. Andromaque et Bérénice incarnent la femme racinienne détenant pouvoir

et raison. *Andromaque* et *Bérénice* représentent la tragédie du refus où le compromis est impossible; néanmoins, comme le rappelle Vossler, d'elles émane "a growth of ethical personality" (69).

Mort à l'aube du XVIIIème siècle, Racine marque la littérature française par sa rigueur et sa maîtrise des règles de la tragédie. Il n'y a ni machineries compliquées, ni costumes chamarrés ou décors luxueux, mais un théâtre sobre et dénudé. Vossler remarque que "the power of Racine's dramatic words comes from their genuineness and simplicity. The speech of his characters is so transparent and so objective that it attains the maximum affectiveness with sparing intonation, and has no need of any magic deceit" (67). Dans toute tragédie, l'amour est impossible. Par raison d'État, Bérénice ne peut épouser Titus et Andromaque, fidèle à son défunt époux, ne connaîtra plus l'amour. Ces deux femmes ont une noblesse morale touchante. Femmes gracieuses et de "qualité" (*La Poétique* 85), elles représentent dans ce sens la femme aristotélicienne. Néanmoins, femmes manipulatrices, caméléonnes et dominatrices elles deviennent femmes raciniennes. Jean Racine, suivant sa propre devise "la principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première" (Préface *Bérénice* 369), réussit à créer deux chefs-d'oeuvre dont émanent deux femmes intelligentes et moralement fortes.

Vanderbilt University

Notes

1. Toutes les prochaines citations tirées de la pièce *Andromaque* indiqueront les vers et non les pages dans l'édition de Jean Racine, *Andromaque*, ed. Bernard Lalande (Genève: Droz, 1977).

2. Toutes les prochaines citations tirées de la pièce *Bérénice* indiqueront les vers et non les pages dans l'édition de Jean Racine, *Bérénice*, ed. Jean Rohou (Paris: Librairie Générale Française, 1988).

Ouvrages Cités

- Aristote. *La Poétique*. Trans. Roselyne Dupont-Roc et Jean Callot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- . *Generation of Animals*. Trans. Peck. Cambridge: Harvard UP, 1943.
- . *Historia Animalium*. Trans. Peck. Cambridge: Harvard UP, 1991.
- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

- Castex, Jean-Pierre. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1974.
- Darcos, Xavier. *Le XVII^{ème} siècle en littérature*. Paris: Hachette, 1987.
- Descotes, Maurice. *Les Grands rôles du théâtre de Jean Racine*. Paris: PUF, 1957.
- Galen. *Selected Works*. Trans. Singer. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Racine, Jean. *Andromaque*. Ed. Bernard Lalande. Genève: Droz, 1977.
- . *Bérénice*, ed. Jean Rohou. Paris: Librairie Générale Française, 1988.
- Tuana, Nancy. *Engendering Origins: critical feminist readings in Plato and Aristotle*, "Aristotle and the Politics of Reproduction." Ed. Bat-Ami Bar On. New York: State U of New York P, 1994.
- Vossler, Karl. *Jean Racine*. Trans. Isabel and Florence McHugh. New York: Frederick Ungar, 1926.
- Petit Larousse Illustré*.

Call for Papers

Chimères



**Now accepting topics related to all aspects of
French and Francophone studies**

For the publication of an article we require the submission of a diskette (3.5") and a copy of the work. All articles should be accompanied by an abstract that summarizes or describes the article. Such abstracts should not exceed 75 words in length. Authors should use Microsoft Word and **conform to MLA style (6th Edition)**. All notes should be endnotes, and authors must include a bibliography of works cited. Papers should not exceed 20 pages in length. Please enclose a self-addressed, stamped envelope, and provide an e-mail address.

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

Please address your submissions by: **January 20, 2005**
Editor, *Chimères*
The University of Kansas
Department of French and Italian
Wescoc Hall
Lawrence, Kansas 66045

Questions may be directed to the above address, or Tel. 785-864-4056,
Fax 785-864-5179
E-mail: teomea@ku.edu

Homepage: <http://www.ku.edu/~chimeres>

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

