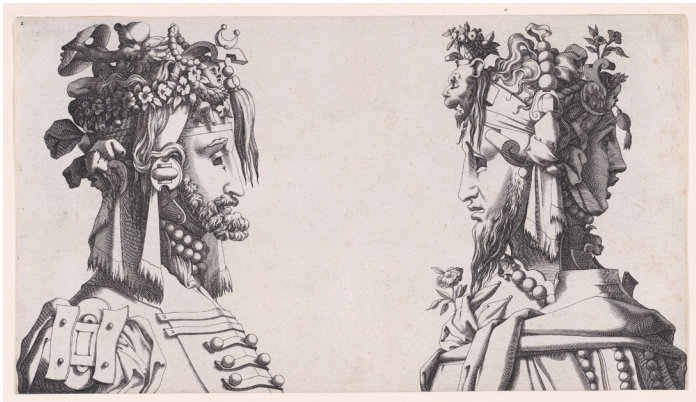


CHIMÈRES

A Journal of French and Francophone Literatures and Cultures



The University of Kansas
Volume XXXIV
Spring 2020

CHIMÈRES VOLUME XXXIV - SPRING 2020

Editors: Ellen Collier
Production Editor: Rebecca Wetzel
Section Editors: Matthew Dunn, Nima Keivani,
Christopher Yeboah
Book Review Editor: Ellen Collier
Conference Committee: Brigid Enchill, Kristen Cypret,
Ousmane Diop, Emily Frederich, Andisheh Ghaderi,
Alexander Hansen, Alesha Pisciotta
Departmental Sponsors: Bruce Hayes and Antje Ziethen
Faculty Sponsor: Paul Scott
Treasurers: Clarisse Barbier and Olivia Cooper
KU Libraries Support: Pam LeRow and Marianne Reed

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

The University of Kansas
Department of French, Francophone & Italian Studies
2103 Wescoe Hall
Lawrence, KS 66045
Tel. (785) 864-4056
email: chimeres@ku.edu

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

Contents

Editors' Note	V
Appétits et problématique identitaire dans <i>Une Vie de Boy</i> de Ferdinand Oyono et <i>L'Aile ou la cuisse</i> de Claude Zidi <i>Jean-Hugues BITA'A MENYE</i>	1
Djalioh, l'homme-singe <i>Éric LE CALVEZ</i>	19
La violence institutionnelle et l'écocritique dans <i>Arlit, Deuxième Paris</i> d'Idrissou Mora-Kpai <i>Abou-Bakar MAMAH</i>	45
Le déchirement du « wa » japonais : histoire(s) d'Aki Shimazaki <i>Peter SCHULMAN</i>	59
Toward Individual Welfare and Communal Prosperity: Utopian Promise through Agricultural Industry and Education in Antoine Gérin-Lajoie's <i>Jean Rivard</i> (1862-1864) <i>Nicholas SERRUYS</i>	71
Racine's "Poor Banished Children of Eve" <i>Ronald TOBIN</i>	96
Book Reviews	107

Cover Image

Two Male Busts with Head-dresses for the Ballet by René Boyvin from The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/836081>. This work is in the public domain.

Editor's Note

This spring 2020 issue of *Chimères* is centered around our spring 2019 conference theme, “Ideologies and Individuals,” but includes work from contributors having presented at both our spring 2019 conference and our spring 2018 conference, “Appetites and Aversions.” In this edition, you will find articles that explore topics ranging from the political to the gastronomical, from the individual to the collective, and, as always, on profoundly human experiences, reaching from the East to the West.

We are delighted to have expanded our book review section and look forward to welcoming even more contributions from a wide range of contributors in the years and publications to come.

We would like to sincerely thank all of those who came from near and far to present at our last two conferences, as well as our readers who have taken the time to thoroughly read and consider the content that makes up our journal. Your collective efforts and contributions have made our publication stronger and have ensured that it remains a literary journal of the highest quality.

We would also like to thank the Max Kade Center for hosting our last two conferences, as well as our conference sponsors. We hold all who have taken the time to attend and collaborate with us in gratitude. We extend special thanks to:

Department of African and African American Studies
Department of Art History
Department of English
Department of German Studies
Department of History
Department of Slavic Languages and Literatures
Department of Spanish and Portuguese
Department of Theatre
Department of Women, Gender and Sexuality Studies
Ermal Garinger Academic Resource Center (EGARC)
Program in Jewish Studies
School of Languages, Literatures and Cultures
University of Kansas Center for Global & International Studies
University of Kansas College of Liberal Arts & Sciences

University of Kansas CLAS Digital Initiatives
University of Kansas International Affairs
University of Kansas Libraries

And finally, we extend thanks to our colleagues, Marianne Reed (KU Libraries) and Pam LeRow (CLAS Digital Media Services), without whose help our journal's digitization would not be possible.

Toute l'équipe Chimères vous souhaite une bonne lecture.

Ellen Collier, PhD Candidate

Appétits et problématique identitaire dans *Une Vie de Boy* de Ferdinand Oyono et *L'Aile ou la cuisse* de Claude Zidi

Jean-Hugues BITA'A MENYE
Université de l'Arkansas, Fayetteville

Introduction

La deuxième moitié du XX^e siècle est riche en événements historiques et mouvements culturels importants. La décolonisation en Afrique dans les années 50 et les débuts de la mondialisation en Europe, dans les années 60, sont marqués par des échanges culturels inédits. La décolonisation constitue, notamment grâce à la littérature, la consécration d'une identité hybride, qui oscille entre les traditions culturelles héritées du passé et présent colonial. La mondialisation, quant à elle, se manifeste par l'influence américaine grandissante en France, sur les plans aussi bien économiques, culturels, que moraux. Ces échanges d'une culture à l'autre, d'un continent à l'autre, posent la question de la survie de la tradition et de ses représentations les plus élémentaires. Avec l'agriculture industrielle, manger à satiété devient un enjeu à la fois économique et culturel, et ces deux enjeux modifient l'approche traditionnelle du repas et son rapport à la famille. Sa présence ou son absence influe sur l'équilibre familial. Une *Vie de Boy* (1956) de Ferdinand Oyono et *L'Aile ou la Cuisse* (1976) de Claude Zidi expriment le rôle de la nourriture dans ce conflit. C'est un conflit entre l'ici représenté par la famille, et l'ailleurs, une culture différente, un monde dont les valeurs sont différentes de celles de la tradition. Ce conflit influe sur l'identité du protagoniste principal et

façonne son destin tragique ou héroïque. En effet, Toundi (le héros d'*Une Vie de Boy*) nous entraîne dans son destin de colonisé; un destin qui trouve son origine dans sa fuite de son village avec l'espoir de pouvoir échapper à la faim. Dans le film de C. Zidi, Charles Duchemin fait face à un double défi : défendre son héritage gastronomique, et préparer sa succession. Malgré les différences quant au contexte historique, à la thématique et au genre, ces deux textes portent l'attention sur un aspect culturel nouveau, ce qui permet d'analyser dans la durée les échanges culturels dans le monde francophone. Plus que la représentation d'une culture et d'une tradition, la nourriture est pour Toundi et Duchemin un moyen de se projeter dans l'existence, de proposer des réalités culturelles différentes. La nourriture influence les appétits, exposant l'attrait pour de nouvelles formes de consommation, avec en ligne de mire une problématique identitaire axée sur la mutation et l'hybridité. Au final, les deux textes se singularisent par un discours qui fait de la question identitaire le socle de l'intrigue et du message qu'expriment le romancier camerounais et le réalisateur français. C'est ce qui justifie le choix d'œuvres comme *Une Vie de Boy* et *L'Aile ou la Cuisse*. L'objectif de cet essai est de tenter de répondre aux interrogations suivantes: que faire lorsque la culture, qui s'est enracinée dans les mœurs, dans l'alimentation, dans le corps, est menacée? Comment peut-on, à travers la violence coloniale, à travers le capitalisme agressif, repenser le corps, non pas comme espace de consommation, mais comme lieu de rituel, comme temple de la contemplation? Quel devenir pour le corps, brutalisé, agressé, relégué au rang d'outil de consommation? À travers une lecture postcoloniale d'*Une Vie de Boy* et de *L'Aile ou la Cuisse*, cette analyse va tenter de démontrer comment, à travers une critique du capital sous ses formes diverses (coloniale ou global), les deux textes mettent la question identitaire au centre de la réflexion critique. Dans un premier temps, la colonisation et la mondialisation (dont la restauration rapide est un bon exemple) vont être désignées comme étant la cible du romancier et du réalisateur. En effet, l'absence de frontières, de règles met en danger les fondations culturelles et familiales traditionnelles. Dans un deuxième temps, l'identité de l'individu est perçue à travers une fragmentation entre tradition, défense d'une culture nationale et l'influence croissante, parfois violente d'une dérégulation des habitudes alimentaires. Cette étude peut permettre de mieux évaluer les problématiques identitaires dans le monde francophone et d'apprécier l'impact de l'aliénation qui découle nécessairement de l'absence de régulation.

Libéralisme culturel et crise identitaire

Une Vie de Boy et *L'Aile ou la Cuisse* portent sur la même problématique: l'opposition entre le libéralisme dont les idées d'enrichissement, d'absence de régulations et de volonté individuelle rendent son expansion dans le monde inarrêtable et mettant en danger les communautés, réduites par le capital au rang de marchés potentiels.¹ Dans cette optique d'opposition, deux espaces tentent de coexister: l'ici qui est représenté par le village ou le pays et l'ailleurs qui prend la forme d'une communauté étrangère (les colons chez Oyono), ou d'une mode nouvelle (celle de la restauration rapide américaine). La nourriture et les appétits mettent en valeur des tensions dont l'impact culturel est visible à travers les deux époques auxquelles correspondent les œuvres de cette étude.

Chez Oyono et Zidi, la nourriture propose une lecture nouvelle des conflits coloniaux et postmodernes. La rencontre des peuples entraîne une idée différente de l'existence, une idée qui s'oppose aux fondements culturels du passé. Dans *Une Vie de Boy*, Toundi s'identifie à travers une forme particulière de nutrition: "Ma race fut celle des mangeurs d'hommes."² Plutôt que de mettre l'accent sur les stéréotypes fondateurs de la colonisation, la pensée de Toundi met l'accent sur le besoin de se nourrir à tout prix, de manger décemment comme les Blancs. Ce fol espoir amène le jeune homme à quitter son village pour suivre le père Gilbert. A la mort de ce dernier, le jeune homme devient le boy du Commandant et se retrouve au milieu des colons français. Accusé de complicité de vol, il est torturé et s'échappe en Guinée espagnole où il va mourir. De manière astucieuse, il résume son agonie et sa mort par une sentence assez surprenante: "Ma mère me disait toujours que ma gourmandise me conduirait loin. Si j'avais pu prévoir qu'elle me conduirait au cimetière...."³ À travers ces deux affirmations, Oyono montre la place centrale de l'appétit dans la vie du jeune, tout en soulevant la contradiction qui va naître de son besoin de l'assouvir. La difficulté pour le colonisé se pose donc: comment survivre dans un univers colonial dont l'une des propriétés est d'attiser la volonté d'engloutir l'autre? Comment se construire une identité ou une existence personnelle dans une société dont les pôles principaux, ceux des dominants et des domines, déterminent la marche à suivre, le rôle social et l'existence? La quête existentielle de Toundi se résume à ce dilemme dans lequel la nourriture joue un rôle important. C'est cette dernière qui

¹ Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*.

² Ferdinand Oyono, *Une Vie de Boy*, p. 16.

³ *Op. cit.*, p. 13.

convainc le jeune homme de se rebeller contre son père, lorsqu’il décide, pour le punir, de priver le jeune garçon de repas: “Apporte la part de Toundi ici ! cria mon père. Il ne mangera pas de ce porc-épic. Ça lui apprendra à me désobéir.”⁴ La privation du repas de porc-épic peut être perçue comme la revanche paternelle, après la punition à laquelle le fils s’est dérobé. Aux yeux du père, Toundi refuse d’accepter son rôle de soumis, son identité d’enfant: “Bien! lança-t-il, je verrai où tu passeras la nuit! Je dirai à ta mère que tu nous as insultés.”⁵ La colère du père de Toundi trouve son origine dans la distribution de morceaux de sucre par le père Gilbert. Ladite scène, cocasse au départ, se transforme très vite en bagarre générale entre les enfants et les parents: “Les scènes de distribution dégénéraient parfois en bagarres où s’opposaient nos parents.”⁶ Aux yeux du père de Toundi, quémander de la nourriture est une forme d’humiliation vis-à-vis de son rôle de nourricier. La gourmandise de l’enfant peut être vue comme une forme de rabaissement de la famille et de la communauté parce que le sucre, denrée nouvelle pour les colonisés, vient rompre l’équilibre de la communauté. Le sucre représente parfaitement cette période coloniale. Cette denrée, cultivée en Amérique et en Afrique, rappelle justement l’impérialisme et l’évolution du capitalisme entre le XIV^e et le XIX^e siècles. Cette denrée en ajoute à cette idéologie d’engloutir l’autre, parce qu’elle crée dans l’imaginaire du colonisé un besoin de possession, une illusion d’égalité qui l’éloigne de son monde originel et transforme son identité pour en faire un être dominé. Dans “Myths and Metaphors of Food in Oyono’s *Une Vie de Boy*,” Helen Harrison utilise le stéréotype du cannibalisme et démontre comment les colonisés, décrits par les colons comme des cannibales, sont eux-mêmes cannibalisés par le système colonial. La colonisation ne se contente pas uniquement d’engloutir les ressources naturelles, mais qui dévore l’existence des hommes et des femmes. On peut néanmoins regretter qu’Harrison manque de présenter de même l’accent sur la dimension culturelle du cannibalisme. La privation de nourriture peut être perçue comme un refus de protéger l’enfant, une expulsion du cercle familial. Une exclusion qui pousse le jeune homme à se retourner vers le père Gilbert. Attiré par la promesse d’une vie meilleure, de meilleurs repas, il se retrouve piégé dans l’enfer colonial: “Je me surpris à me comparer à ces perroquets sauvages que nous attirions au village avec

⁴ *Op. cit.*, p. 20.

⁵ *Op. cit.*, p. 19.

⁶ *Op. cit.*, p. 17.

des grains de maïs et qui restaient prisonniers de leur gourmandise⁷⁷ (22). Il représente aussi le renoncement à la tradition, à son identité d'Africain. Même si Oyono révèle peu de choses sur le conflit entre Toundi et son père, l'avertissement maternel sur la gourmandise de l'enfant joue un rôle capital, celui de lui rappeler où sont ses racines: avec sa famille, dans son village. Certes, le travail à la mission comme boy du père Gilbert au départ, puis comme boy du Commandant, lui permet d'assurer sa subsistance, mais elle détermine aussi son assujettissement. Toundi devient en quelque sorte, l'esclave de son ventre. Sa position de boy fait de lui une victime directe du système colonial et ses tentatives pour y échapper n'y changent rien. Pour rejoindre le monde des Blancs, il choisit d'être englouti. En acceptant le sucre du père Gilbert d'une part, puis en se nourrissant des restes de ses repas d'autre part, Toundi effectue un glissement certain dans la peau du colonisé. Ce glissement l'éloigne de plus en plus de sa famille et de sa culture. Dans *Une Vie de Boy*, l'ici et l'ailleurs sont liés à travers le destin de Toundi. En réalité, ils s'opposent et contribuent à subvertir les conceptions traditionnelles sur la colonisation en Afrique. L'ici est représenté par la maison familiale, mais le rapport conflictuel entre le héros et son père transforme cet environnement supposé réconfortant en un milieu oppressant, d'où la fuite vers la mission et le père Gilbert. En contraste, le monde de la mission apporte le réconfort et l'affection que le jeune homme recherche. Les implications culturelles d'un tel choix vont bien au-delà de la fuite du village. D'une certaine manière, Toundi devient un fugitif. La fuite devient le leitmotiv de son existence et se lie à ce besoin de se nourrir décemment. Toundi quitte sa famille avec l'espoir de devenir l'égal des Blancs. De la même manière, il fuit la maison du Commandant après avoir été torturé pour un vol qu'il n'a pas commis. Les privations de nourriture et de liberté font voler en éclats ses illusions et lui font découvrir l'enfer du colonisé, le gouffre dans lequel le dominé est plongé. De manière très habile, Oyono utilise une scène de ménage qui pourrait paraître anodine pour déconstruire les interprétations usuelles sur la colonisation. Cette oppression, bien plus qu'historique ou politique, prend à travers la nourriture une dimension culturelle importante. L'attrait qu'exerce l'Occident sur les dominés est un aspect pourtant négligé de la colonisation. La nourriture devient un outil de domination, mais aussi de séduction et de manipulation sur les dominés.⁸ Ces conflits culturels

⁷ *Op. cit.*, p. 22.

⁸ *La naissance du nationalisme dans le Sud-Cameroun, 1920-1960: histoire de la raison en colonie* d'Achille Mbembé expose comment le système colonial repar-tit les denrées alimentaires entre les différentes couches de la société coloniale.

font de la colonisation un moment dont les implications sur les sociétés africaines nécessitent un regard différent. La gourmandise de Toundi, bien que tragique, est une manière d'édulcorer l'image d'un continent dévasté et invite certainement à un meilleur questionnement sur l'impact politique et culturel de la colonisation. On peut dire que l'opposition entre l'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur, invite à une réflexion sur soi. Et c'est d'ailleurs ce qui fait Claude Zidi dans *L'Aile ou la cuisse*.

En effet, le film joue aussi sur cette opposition entre culture nationale et influence extérieure, entre gastronomie traditionnelle et gastronomie industrielle. Même si on n'est pas dans un contexte de domination politique et culturelle, cette opposition inclut elle aussi des éléments de l'ici et de l'ailleurs. Là aussi, le réalisateur oriente la réflexion sur la culture française et sa survie face à la mondialisation (modèle américain) qui se répand à travers le monde. Claude Zidi met en avant la question la nécessite ou pas de défendre la gastronomie française, considérée comme l'un des principaux symboles du *made in France*. Pour preuve, le film s'ouvre sur un monologue qui décrit l'effervescence qui accompagne la parution du guide Duchemin. L'ouvrage publié annuellement fait la réussite du critique et de son équipe d'inspecteurs gastronomiques en France et dans le monde. Par ricochet, le guide contribue à la réussite des meilleurs restaurants français. L'œuvre de Charles Duchemin, défenseur d'une cuisine de qualité à la française, contribue à la renommée des grands restaurants. De fait, plus un restaurant gagne des étoiles, plus sa renommée internationale est assurée. Pour atteindre son objectif et rédiger son guide, le critique s'entoure d'une équipe d'inspecteurs qui sillonnent les restaurants parisiens et goûtent les spécialités. La première scène du film décrit, de manière très cocasse, la peur qu'inspirent les jugements du guide: M. Dubreuil, l'un des inspecteurs, est identifié par le patron du restaurant La Coquille d'Or. Ce dernier va se démener pour faire porter à l'inspecteur les meilleurs plats de son restaurant. Charles, déguisé en vieille dame, observe la scène de loin. Si le guide projette dans le monde entier la gloire de la gastronomie française, elle fait la richesse ou la perte des restaurateurs. C'est ainsi qu'au cours de sa dernière tournée, Duchemin tombe nez à nez avec un gérant de taverne. Ce dernier a perdu son restaurant à cause d'une critique acerbe dans le guide. Comme un maître d'école, le critique distribue des étoiles aux meilleurs restaurants et les retire à ceux qui n'ont pas su maintenir un certain niveau d'excellence. Avec son guide, Duchemin

Les produits de l'agriculture et de l'élevage servent essentiellement à nourrir les colons, et à maintenir leur pouvoir sur les colonisés. *Journal for Communication Studies*, vol. 8, no. 2, pp. 59–73.

veut perpétuer l'idée d'une cuisine traditionnelle, de qualité. En plus d'être un écrivain de renom, il se considère comme le dernier représentant de valeurs anciennes qui associent cuisine et culture française. Défendre la gastronomie française et sa place dans le patrimoine culturel français est la raison d'être de Duchemin. Il entreprend des tournées en province pour visiter des hôtels et des restaurants. Il va même jusqu'à essayer de convaincre son fils Gérard de marcher dans ses pas et de prendre le relais à la tête du guide qui porte son nom. *L'Aile ou la Cuisse* sort en 1976. Le contexte historique, marqué par les Trente Glorieuses et le libre-échange, permet justement de bien resituer le conflit dans le film. Jean Baudrillard dans *La Société de Consommation* s'intéresse justement à cette période. Son inventaire de l'impact de la culture postmoderne, et notamment des modes de consommation venues de l'autre cote de l'Atlantique pose un regard essentiellement interrogateur sur les transformations sociales et culturelles dans la société française. Comment protéger l'identité culturelle face au déterminisme du besoin d'acquiescer, du pouvoir d'achat, du libéralisme et du profit? Même l'objectif d'un restaurant reste celui de nourrir les clients, il est légitime de se poser la question du futur d'un certain savoir-faire culinaire. L'accession de Duchemin à l'Académie française prend de fait tout son sens: elle vient consacrer l'existence de cet héritage culturel. La gastronomie française devient un trésor national qui requiert d'être protégé contre l'invasion de la restauration rapide et de la cuisine industrielle. Claude Zidi oppose Charles Duchemin le critique, à Jacques Tricatel qui se veut le tenant d'une cuisine rapide, simple, mais efficace; une cuisine qui s'adresse à ceux qui n'ont pas les moyens de manger dans des grands restaurants. Les principales critiques sur le film établissent un parallèle entre le personnage de Tricatel et le chantre de la restauration rapide, Jacques Borel, lequel a implanté des restaurants baptisés restoroutes près des autoroutes à la fin des années 60. En s'inspirant de ce qui se faisait en Amérique, Borel a fait fortune dans le domaine de la restauration rapide. Ce type de restauration se veut plus proche du consommateur, parce qu'elle réduit le temps d'attente et parce qu'elle est abordable. Ce riche industriel tente de révolutionner la cuisine française en proposant une cuisine rapide, un nouveau mode de vie qui s'adapte aux besoins des travailleurs. Lors de l'émission télé dans laquelle les deux hommes s'opposent, Tricatel défend l'idée que la cuisine gastronomique, pour des gens riches et privilégiés, est en train de mourir. Elle ne s'adresse pas aux plus pauvres, à ceux qui n'ont pas les moyens de manger dans des restaurants trois étoiles. Même dans cette émission, Duchemin réussit à retourner cet argument contre Tricatel en prouvant

que ce dernier est plus attiré par le produit que par la qualité de ceux qui sont vendus aux consommateurs, le problème reste entier. Cette culture de l'élite n'est pas accessible à tout le monde. À la place de cette cuisine gastronomique, qui cible les plus aisés, Tricatel propose une restauration rapide, pour les plus démunis et, prétend-il, d'aussi bonne qualité. Elena Fell et Natalia Lukianova⁹ mettent justement l'accent sur deux éléments essentiels de la restauration rapide. D'une part, cette forme de restauration signifie l'abondance et la disponibilité de la nourriture. Les deux chercheuses vont jusqu'à parler du triomphe de l'homme sur la nature. L'agriculture industrielle élimine le spectre de la faim. Grâce à l'industrialisation, on peut produire et consommer autant qu'on veut indéfiniment. Tricatel le dit dans l'émission: "Moi, je nourris des millions de personnes. Et demain! Demain, je nourrirai peut-être la terre entière." L'ambition de l'industriel s'inscrit justement dans la logique décrite par les deux critiques citées précédemment. D'autre part, grâce à la restauration rapide, il n'y a plus d'opposition de classe sur la base de la nourriture, et c'est peut-être là le danger pour la cuisine gastronomique. Représentante d'une bourgeoisie élitiste, cette façon de concevoir les repas s'appuie sur une tradition des mœurs, une conception sociale qui n'est pas sans rappeler la famille victorienne. Le repas en famille est le moment consécuteur de l'autorité patriarcale et de la prééminence du groupe sur l'individu. Par opposition, le fast-food bouscule les traditions et conteste l'idée que le bien-manger est un signe social distinctif. Au contraire, l'expansion de la restauration rapide contribue à casser les lignes de classe, tout en confinant à la périphérie des traditions longtemps considérées comme sacrées comme par exemple prendre des repas à des heures fixes, en famille. La restauration rapide s'accompagne de la déconstruction de la cellule familiale traditionnelle, la libération sexuelle des femmes, l'explosion des familles recomposées ou monoparentales. Parce qu'elle est accessible à tous et à tout moment, la restauration rapide abat de telles frontières et s'inscrit résolument dans un schème universaliste et libéral. Dans le film, Tricatel ambitionne d'étendre ses activités aux grands restaurants parisiens, voire français. Alors que ses activités ciblaient au départ les autoroutes et les cantines d'entreprise, l'industriel veut voir grand et se veut le pionnier d'une nouvelle forme de restauration, de nouvelles habitudes alimentaires. Comme dans *Une Vie de Boy*, l'ici et l'ailleurs, thématiques par l'appétit et l'accès à la nourriture, projettent au lecteur et au téléspectateur un conflit à la fois social et politique dont les implications contemporaines existent

⁹ Elena Fell, Natalia Lukianova, "Fast Food and the Semiotics of Gastronomy." ESSACHESS, *Journal for Communication Studies*, 2015.

toujours. Fell et Lukianova ne manquent pas de souligner que le fast food est devenu un phénomène global qui n'épargne aucun pays. Pourtant une telle situation manque de soulever la question de la qualité des produits consommés. On est ce qu'on mange. C'est le contenu de l'assiette qui détermine la qualité des produits utilisés, le savoir-faire du chef, la bonne tenue du restaurant. Duchemin et Tricatel sont obsédés par l'idée de contrôler l'individu, à travers ce qu'il mange, adoptant pour y arriver des stratégies totalement opposées. D'un côté, l'industriel s'adresse aux masses travailleuses. Comme le montrent justement Fell et Lukianova, le phénomène de la restauration rapide casse les codes et les barrières sociales. De l'autre côté, le critique gastronomique procède par le haut. Il cherche à promouvoir le bon goût pour tous, même s'il n'est en réalité accessible qu'à une frange infime de la population. L'opposition entre cultures traditionnelle et étrangère porte essentiellement sur les motivations réelles des deux principaux protagonistes. Même si Toundi peut être analysé dans une perspective plus universaliste (à travers son rêve de vivre comme les Blancs), il y a pourtant de nombreux aspects du récit qui démontrent qu'il est conscient de sa position de dominé.

L'identité culturelle des deux protagonistes s'inscrit dans une logique historique qui oscille entre la domination et la défense de l'héritage national. L'individu, à travers son rapport avec l'appétit, représente clairement ces deux idées. Le climat colonial présente un rapport à l'appétit qui est axé sur l'humiliation et la domination. Nous avons mentionné plus haut, dans *Une Vie de Boy* la scène de distribution des morceaux de sucre et la bagarre qui s'en suit; ou la bastonnade que Toundi doit subir afin de pouvoir manger décemment. De même, on observe le dévouement chez Duchemin pour les plaisirs de la table. Son quotidien se résume essentiellement à sillonner le pays, à visiter les restaurants et à formuler des notes qui vont constituer la rédaction de son guide annuel. Toundi et Charles Duchemin voient dans la nourriture et dans les appétits le moyen de construire leurs identités dans leurs sociétés respectives. L'identité individuelle, longtemps conçue sur un pôle unique, celui de la culture et de la tradition, doit faire face à une mode nouvelle. Cette mode nouvelle déstabilise les bases anciennes. Dans *Une Vie de Boy*, Toundi n'envisage pas de fonder une famille, car son épouse et ses enfants ne pourraient manger à leur faim et être rassasiés comme les enfants des colons. De manière implicite, Oyono suggère que la faim, le fait de ne pas être rassasié, fait partie du quotidien du colonisé, ce qui justifie le rejet de l'autorité paternelle. Dans la même optique de s'opposer au père, Charles Duchemin découvre avec stupéfaction que son fils préfère faire

le clown dans un cirque. Un conflit naît entre le père qui veut transmettre son héritage ancestral et le fils qui rêve d'une autre vie. Si Toundi s'imagine que travailler pour les Blancs, intégrer leur milieu peut lui permettre de mieux manger, on peut penser que Gérard veut s'affranchir de l'héritage de son père. Dans les deux cas, la nourriture sert de prétexte pour revendiquer une identité individuelle et périphérique. Dans cet entre-deux incertain, les buts économiques ne peuvent être niés. Plus que des représentations de l'ailleurs, il est surtout question, dans *Une Vie de Boy* et *L'Aile ou la cuisse*, d'un choc des cultures qui est mis en avant à travers les deux principaux protagonistes. Toundi et Charles s'identifient à leur tradition, une tradition dans laquelle la nourriture devient leur raison d'être. En cédant à l'attrait des morceaux de sucre du père Gilbert, Toundi projette vers le lecteur une réalité encore difficile à accepter pour de nombreux Africains: les Africains n'ont pas tous résisté à l'occupation coloniale; certains, poussés par la misère ou la faim, ont choisi d'embrasser le destin de dominés, au prix d'une vie de servitude et de violence. Dans la même optique de l'identité individuelle et nationale, Charles Duchemin n'est pas seulement le critique gastronomique le plus célèbre de France. Il est aussi le dépositaire d'un héritage ancestral qu'il espère faire passer à son fils. Il entretient l'espoir que ce dernier, Gérard, reprendra le flambeau. Il y a là aussi une réalité importante de la décennie 70: la rupture de la communication entre les anciens et les plus jeunes. Ceci est visible dans le rapport entre le père et le fils. Gérard est plus motivé par le cirque et l'ambition de faire carrière dans le monde du spectacle. Même lorsqu'il décide, à contrecœur, d'accompagner son père pour sa dernière tournée, il donne à ses amis du spectacle des indications sur leur itinéraire. Chaque soir, il quitte la table et va faire le clown dans le cirque installé pas très loin de leur hôtel. Dans les deux cas, l'opposition entre l'ici et l'ailleurs culmine en une tension, culturelle, politique, et économique. Une telle tension ébranle les fondations de la masculinité traditionnelle, tout en suscitant le débat sur les conflits culturels et leurs rapports avec l'économie postmoderne. A partir de là, il importe pour le critique de comprendre comment l'époque coloniale et celle des années 60-70 s'inscrivent dans le grand débat culturel. D'une certaine manière, la nourriture et sa place dans la tradition humaine sont sujettes à une réflexion nouvelle, axée sur la question des identités, qu'elles soient ethniques, nationales ou individuelles.

Problématique et quête identitaires

Les deux époques décrites dans les deux œuvres, nous l'avons dit précédemment, se caractérisent par la rencontre de cultures et de civilisations. Même si la colonisation garde son ontologie violente et raciste, l'expansion du capitalisme apparaît en filigrane à travers le choc culturel une violence ontologique, le clash culturel demeure, avec en filigrane l'expansion du capitalisme (l'image la plus parlante étant le sucre, au départ produit par les esclaves, puis par les populations colonisées). Sur ce point, K. Marx postule que le capitalisme (dont le postmodernisme est la forme la plus récente, selon Fredric Jameson¹⁰) englobe la période coloniale qui constitue son deuxième moment le plus important. Les décennies qui suivent la Deuxième Guerre mondiale (et donc la décennie post-mai 68) constituent le moment ultime de la globalisation et son expansion dans le monde. Le postmodernisme se pose comme une résistance aux méta-narrations et aux discours dominants,¹¹ et ce faisant, veut se faire le porte-voix des minorités, dont le besoin de reconnaissance politique et économique est flagrant. La contestation qui en découle (le mouvement de décolonisation dans le monde en est la preuve) fait la preuve que la question de l'identité, longtemps considérée comme un lieu commun par la plupart des penseurs, reste une problématique contemporaine importante. Comment envisager une renégociation des identités entre un discours dominant et celui des masses et des minorités? Zygmunt Bauman fait le constat selon lequel des idées comme l'individu, la communauté sont clairement remises en question par le boom technologique, l'explosion des médias, de la finance internationale. Le monde postmoderne est une espèce de liquide dans lequel les notions comme la raison ou la morale perdent peu à peu leur caractère ancien et deviennent obsolètes: “‘melting the solids’ left the whole complex network of social relations unstuck—bare, unprotected, unarmed and exposed, impotent to resist the business-inspired rules of action and business-shaped criteria

¹⁰ Son essai, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, s'inspire fortement du même découpage historique que fait Marx dans *Le Capital*. Mais si ce dernier considère la révolution industrielle comme le dernier stade dans l'évolution, Jameson propose le postmodernisme et l'expansion des multinationales comme le dernier stade du capitalisme. Il ajoute d'ailleurs que le postmodernisme fait de l'art et la culture des produits de consommation, les vidant de toute substance idéologique, et faisant de la culture un bien de consommation.

¹¹ C'est l'argument principal que défend Jean-François Lyotard dans *La Condition Postmoderne*.

of rationality, let alone to compete with them effectively.”¹² Le roman et le film dans cette étude se situent justement en droite ligne de cette réflexion globale. Au-delà l’exploitation économique d’un continent, la colonisation pose aussi la question des nouvelles frontières qui sont tracées par les colons. On le voit d’ailleurs dans le premier chapitre du roman. Toundi traverse la frontière du Cameroun français pour se retrouver en Guinée espagnole (actuelle Guinée équatoriale). En passant d’un territoire colonisé à un autre pour sauver sa vie, le jeune homme est certain de pouvoir retrouver des frères de tribu. Son appartenance à la tribu des Maka, dont de nombreux groupements existent encore en Guinée équatoriale, dépasse les frontières imposées par les colons. L’identité culturelle de Toundi tente de se construire des limites physiques, traditionnelles et sociales tracées par le colon, tout en mettant en valeur l’idée de la fuite perpétuelle que soulève Bauman: “The first solids to be melted and the first sacreds to be profaned were traditional loyalties, customary rights and obligations which bound hands and feet, hindered moves and cramped the enterprise.”¹³ Sur cette même logique, le succès de Charles Duchemin et de son guide traverse les frontières de la France, attire de nouveaux consommateurs et fait de la gastronomie française un bien de consommation recherchée par les touristes. Là encore, la question des frontières ne se pose pas. Au contraire, Claude Zidi cherche à projeter une image positive de la gastronomie française. Face à une telle fluctuation des idées et des concepts, comment construire son identité face à la montée du profit et des excès que cette montée implique?

La problématique identitaire postcoloniale pose justement la question de la prise de parole des peuples opprimés, en réaction aux discours dominants. Mais elle pose aussi la question du sort du discours dominant, de l’élite et de sa réponse face à une telle contestation. Dans “The question of cultural identity,” Stuart Hall pose les jalons de la culture postmoderne: la montée de la culture populaire au détriment d’une certaine culture d’élite, l’influence grandissante des cultures venues d’ailleurs qui tendent à s’imposer sur et à changer durablement les traditions

¹² Traduction: “la fonte des solides” a dépouillé tout le système des relations sociales, le rendant vulnérable, impotent et incapable de résister, voire de compétir contre la mentalité et les règles et inspirées et formées par les affaires et la quête du profit. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, p. 3.

¹³ Traduction: Les premiers solides à être fondus et les premières reliques à être profanées sont les loyautés traditionnelles, les règles coutumières, et les obligations qui lient pieds et poings, limitent les mouvements et empêchent toute forme d’entreprise. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, p. 3.

locales. Dans cette perspective de changements et de remises en question perpétuels, S. Hall prévient en démontrant que la notion d'identité, voire de tradition, devient volatile. L'identité perd progressivement son socle traditionnel, national pour devenir individuel, fragmenté. Les fluctuations politiques, économiques, sociales ou culturelles modifient les perceptions individuelles et collectives. La littérature et le cinéma s'imprègnent de ces fluctuations. Les œuvres de notre étude exposent les conflits auxquels font face Toundi et Charles Duchemin, soulignant la fragilité de leur quête et l'instabilité de leur situation.

La quête identitaire de Toundi tourne essentiellement autour de son besoin d'être bien nourri. Dans une perspective traditionnelle, le besoin de se nourrir porte une dimension physique, mais aussi culturelle. Manger à sa faim implique qu'on peut nourrir sa famille et sa communauté. Donc, ce besoin porte des aspirations qui montrent son attachement à sa tribu. La nourriture contribue à rapprocher la communauté, la famille. Elle peut aussi, comme c'est le cas dans sa dispute avec son père, contribuer à détruire la cellule communautaire. Nous avons mentionné plus haut la prémonition de la mère de Toundi. On peut lire ce rappel à la prudence comme une façon d'interpeler son fils à accepter son sort et d'en accepter les privations. Pourtant, le plus important dans cette prémonition c'est le rôle essentiel que la nourriture y joue. D'autant qu'avant Toundi mentionne que sa race est celle des mangeurs d'hommes. Victime expiatoire du système traditionnel et de la colonie, le jeune homme se lance dans un processus de fuite perpétuelle qui l'entraîne dans une spirale tragique. Toundi est une victime malgré lui. D'une part, il refuse une punition qu'il estime injustifiée: "Je le connaissais lui, mon père! Il avait la magie du fouet. Quand il s'en prenait à ma mère ou à moi, nous en avions au moins pour une semaine à nous en remettre" (17). D'autre part, il adopte une conception existentielle qui est en conflit avec l'idéologie dominante: celui de croire que les Blancs et les indigènes sont égaux. Il dit à l'épouse du Commandant: "(...) ni ma femme ni mes enfants ne pourront jamais manger ni s'habiller comme Madame ou comme les petits Blancs..." (88). L'intérêt de cette citation réside dans le verbe manger. Toundi conçoit l'égalité entre les races comme une façon de bénéficier des mêmes droits devant la nourriture. Son interlocutrice lui fait d'ailleurs remarquer qu'il a la folie de se voir plus grand qu'il n'est. Toundi veut bien manger comme les Blancs. La nourriture, l'idée de se nourrir convenablement, est au centre de la problématique coloniale et postcoloniale. Elle s'oppose aux stéréotypes de l'inégalité et de la violence portées par le système colonial, et même par la tradition elle-

même. Lorsque dans *Les Damnés de la Terre*, Frantz Fanon pose comme deuxième préalable à une véritable révolution de l'état africain la mise en place d'une politique participative, englobant les paysans, les femmes et les enfants,¹⁴ il intègre dans sa lecture marxiste l'idée que l'état colonial s'appuie pour exister sur des contradictions des sociétés traditionnelles africaines. L'une d'entre elles porte sur la structure verticale de la plupart de ces sociétés, dont la famille en est la meilleure représentation. L'autorité de l'homme, du père, de l'époux ne peut être remise en question par l'épouse ou l'enfant. En ce qui concerne la nourriture, Achille Mbembé¹⁵ décrit comment le système répartit la nourriture entre les différents tenants de l'administration, les mets les plus délicats étant destinés aux colons, aux missionnaires, aux chefs, aux notables. Ce qui n'est pas sans rappeler la fameuse scène de la privation de nourriture. Dans la perspective paternelle, la punition est un rappel du privilège paternel. Au bout de cette logique, le roman de Ferdinand Oyono est une œuvre dont la complexité demeure. Plus qu'une dénonciation du colonialisme, *Une Vie de Boy* présente les conséquences individuelles de l'oppression et son impact sur les représentations alimentaires des sociétés traditionnelles africaines. La problématique identitaire chez Toundi peut être mise en parallèle avec celle de nombreux peuples opprimés: celle de la survie, la survie avant tout.

Dans *L'Aile ou la cuisse*, la problématique identitaire et individuelle est au centre de l'intrigue du film. Même si le ton du film est plutôt comique, la question alimentaire permet justement de comprendre comment Claude Zidi aborde, sans entrer en profondeur, l'avenir de la gastronomie française. Si dans le roman de Ferdinand Oyono, la question coloniale centralise la réflexion sur la masse opprimée, le film de Zidi affiche une volonté conservatrice prononcée. En consacrant Charles Duchemin, l'Académie française veut faire sienne la défense de la culture gastronomique, ainsi que la protection des traditions alimentaires. Servir un plat concocté par le lauréat n'est anodin. Ce rituel consacre justement la réaction de l'élite intellectuelle et politique, qui veut voir dans le critique le défenseur des valeurs qu'elle chérit. Dans le film, on se rend vite compte que Charles Duchemin visite les restaurants et les hôtels au standing et au service impeccables. Ses tournées en province lui permettent de fait de mesurer la progression des produits de fabrication industrielle. Lors de sa confrontation télévisée face à Tricatel, Duchemin présente à ce dernier

¹⁴ La première étant le soulèvement populaire.

¹⁵ Achille Mbembé, *La naissance du nationalisme dans le Sud-Cameroun, 1920-1960: histoire de la raison en colonie*. Karthala, 1996.

des produits issus de son usine et lui demande de les goûter. Devant le dégoût clairement affiché par l'industriel, il expose au grand public les dangers de la consommation de masse. Même s'il défend une alimentation de qualité et très peu accessible au plus grand nombre, Zidi manque de profondeur dans son analyse de la problématique identitaire. Certes, les dangers de la cuisine de masse sont exposés (de manière assez superficielle), mais il n'y a que la position de Duchemin qui est mise en valeur. Une telle centralisation du point de vue du réalisateur peut s'expliquer par une réaction de la classe de la bourgeoisie face à la montée des mouvements marginaux, conséquence directe ou indirecte de la mondialisation. Face à une ouverture sociale dont l'impact est loin d'être connu, la classe dominante dont l'attachement à la perpétuation de l'héritage culturel est certain cherche à protéger ses acquis et consolider son assise culturelle, sociale, voire morale. La préservation de l'identité culinaire et gastronomique, dont Charles Duchemin s'inscrit justement dans une volonté de magnifier cette richesse culturelle. Dans *La Société de Consommation*, Jean Baudrillard démontre précisément comment la culture de la consommation transforme la conception traditionnelle du produit de consommation. La consommation se place au centre de l'activité sociale, et refaçonne les rapports entre les individus. Dans le film justement, Zidi aborde sans trop forcer cet aspect relationnel. Charles Duchemin a un fils, Gérard, à qui il souhaite passer le flambeau. Bien qu'il ait été formé par son père, Gérard ne partage pas l'ambition de son père. Au contraire, il est attiré par le spectacle et se produit régulièrement dans un cirque où il joue le rôle du clown. Même si elle n'est pas clairement expliquée, la relation entre Gérard et son père peut être vue comme étant motivée par les recettes générées par le guide. Gérard cache à son père le peu d'intérêt qu'il a pour la cuisine et la gastronomie. Dans la dernière scène de cirque, Charles découvre que son fils officie comme clown dans un cirque et surtout, que ce dernier préfère faire le clown que porter l'héritage familial et patriarcal. Le rire qui accompagne le jet d'eau à la figure paternelle se transforme en un cri de terreur lorsque Gérard découvre que c'est son père qui a été choisi pour jouer son tour habituel. Duchemin voit l'œuvre de toute sa vie, l'héritage de son père être sérieusement mis en danger. Plus tard, alors que sa consécration à l'Académie française approche, le père joue sur les sentiments du fils vis-à-vis de sa secrétaire intérimaire pour le convaincre de rester, et peut-être de reprendre l'affaire familiale. Entre les innovations technologiques dont les visées portent essentiellement sur la conquête d'un nouveau marché et la nécessité de préserver un héritage patriarcal, élitiste, la problématique identitaire dans *L'Aile ou*

la Cuisse prend des allures culturelles très importantes. On peut regretter que le film ne s'investisse pas assez à poser la question de la gastronomie et son impact sur le public français, mais à une époque où l'Amérique est un objet de fascination pour le reste du monde, l'identité culturelle mérite d'être soulevée. Il est difficile de ne pas voir dans l'action de Duchemin une quelconque visée nationale. Charles Duchemin lutte pour garder son autorité culturelle et paternelle intacte. C'est une façon de dire qu'en fin de compte, l'équilibre social doit être maintenu.

Conclusion

Alors que Toundi tente de fuir ses tortionnaires, malgré ses blessures, Duchemin fait son entrée solennelle à l'Académie française. Même si les destins des deux principaux protagonistes sont diamétralement opposés, on assiste néanmoins à une convergence des époques, des besoins à travers ces deux œuvres. Les contextes, parce qu'ils s'inscrivent dans un vaste mouvement qui a débuté plusieurs siècles auparavant, permettent d'en observer l'évolution et l'impact (du moment capitaliste) sur des cultures et des communautés qui ont pourtant très peu en commun. La question raciale et violente au Cameroun, ainsi que l'héritage gastronomique en France, viennent mettre en lumière l'impact de la culture capitaliste, voire postmoderne sur le monde. Cette culture postmoderne sème petit à petit les graines de la fragmentation identitaire contre laquelle Toundi et Charles Duchemin essaient tant bien que mal de lutter. *Une Vie de Boy* et *L'Aile ou la Cuisse* font le diagnostic d'un malaise identitaire profond, motivé et nourri par l'introduction de nouvelles pratiques économiques et sociales qui déstabilisent les systèmes sociaux et politiques en place. En faisant appel aux appétits, parfois dans ses formes les plus abjectes, la quête de satisfaction du besoin nutritif entraîne une remise en question des liens sociaux. À une échelle plus importante, plus grande, nationale, ce sont les fondements d'une tradition qui sont profondément déstabilisés par ce que l'on peut considérer comme une intrusion. L'impact d'un tel changement au-delà des contextes abordés dans cette étude se pose avec d'acuité, au moment où les crises identitaires et politiques se font de plus en plus pressantes. *Une Vie de Boy* et *L'Aile ou la Cuisse* nous donnent un aperçu du malaise causé par l'absence de frontières ou de règles, surtout si comme dans le cas de Toundi, les moyens de se protéger efficacement n'existent pas. L'approche postcoloniale et comparative de cette étude permet d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion sur le rapport concret entre modernisation, industrialisation et démocratie,

notamment en Afrique. En effet, le continent reste le parent pauvre de la globalisation et continue d'occuper une position marginale, de consommateur qui l'empêche réellement de faire valoir ses besoins et ses réalités sur le plan identitaire. En exposant le malaise que peut constituer la culture postmoderne de manière globale, il y a là, nous voulons le croire, un moyen d'en appeler à un dialogue plus constructif et qui sait, à une meilleure redistribution des cartes sur l'échiquier politique mondial?

Bibliographie

- Baudrillard, Jean. *La Société de Consommation*. Denoël, 1970.
- Bauman, Zygmunt. "From Pilgrim to Tourist—or a Short History of Identity." *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul Gay, 1996, pp. 29–47.
- . *Liquid Modernity*. Polity, 2000.
- Corti, Lilian. "Colonial Violence and Psychological Defenses in Ferdinand's Oyono's *Une Vie de Boy*." *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 1, 2003, pp. 44–57.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Maspero, 1961.
- Fell, Elena et Natalia Lukianova, "Fast Food and the Semiotics of Gastronomy." *ESSACHESS, Journal for Communication Studies*, vol. 8, no. 2, 2015, pp. 59–73.
- Hall, Stuart et al. "The Question of Cultural Identity." *Modernity and its Futures*. Polity Press, 1992.
- Hall, Stuart. "What is This 'Black' in Black Popular Culture?" *Black Popular Culture*, edited by Gina Dent and Michele Wallace. Bay Press, 1992, pp. 21–33.
- . "When Was 'The Postcolonial'? Thinking at the Limit." *The Postcolonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, edited by Ian Chambers and Lidia Curti. Routledge, 1995, pp. 242–69.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logical of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Harrison, Helen L. "Myths and Metaphors of Food in Oyono's *Une Vie de boy*." *The French Review*, vol. 74, no. 5, 2001, pp. 924–33.
- L'Aile ou la cuisse*. Claude Zidi, performances by Louis de Funès, Coluche and Julien Guiomar, Films Christian Fechner, 1976.
- Liotard, Jean-Francois. *La Condition Postmoderne : Rapport sur le Savoir*. Editions de Minuit, 1979.
- Mbembé, Achille. *La naissance du Nationalisme dans le Sud-Cameroun, 1920-1960: Histoire de la Raison en Colonie*. Karthala, 1996.
- Onfray, Michel. "La Frustration dans la Société de Consommation." *Youtube*, mise en ligne par Politique Fr, 19 août 2017, www.youtube.com/watch?v=CfVPUSRv9vg.
- Oyono, Ferdinand L. *Une Vie de Boy*. Julliard, 1956.

Djalioh, l’homme-singe

Éric LE CALVEZ

Georgia State University

“Les singes sont mes aïeux,”¹ déclare Flaubert quand il est en route vers l’Italie alors qu’il n’a que vingt-quatre ans, et certes le singe fait bien partie du bestiaire flaubertien:² comme l’a noté Dorothy Kelly, “les singes se trouvent partout dans les textes de Flaubert,” et selon elle ils sont à relier à “la nature répétitive du cliché et du langage humain”³ et

¹ *Voyage en Italie, Œuvres complètes* (dorénavant abrégé en OC), t. I (éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes), Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2001, p. 1091. Pour les tomes suivants des *Œuvres complètes*: OC II (éd. Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger), Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2013; OC III (éd. Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger), Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2013. Pour ne pas multiplier les notes, nous donnerons dès maintenant la référence dans le corps du texte, entre parenthèses.

² Voir à ce propos mon article “Singe,” in *Dictionnaire Gustave Flaubert* (éd. Éric Le Calvez), Paris, Classiques Garnier, coll. “Dictionnaires et synthèses,” 2017, p. 1075-1077.

³ Dorothy Kelly, “Singes, mères et langage dans les textes de Flaubert,” in *Langues du XIX^e siècle* (éd. Graham Falconer, Andrew Oliver et Dorothy Speirs), Toronto, Centre d’Études Romantiques Joseph Sablé, coll. “À la Recherche du XIX^e siècle,” 1998, p. 192.

à “notre angoisse face au problème de notre différenciation par rapport aux bêtes;”⁴ on verra ici que ce n’est pas exactement le cas ou plutôt que c’est un peu plus problématique, comme souvent avec Flaubert.

Avant de revenir sur le texte (bien particulier!) de “*Quidquid volueris*,” on va s’attarder sur quelques apparitions de singes dans l’écriture flaubertienne. Le jeune Gustave mentionne déjà l’animal dans *Un parfum à sentir* (qui date d’avril 1836: il a quatorze ans et demi), quand il parle des bals masqués à l’Opéra où l’on s’ennuie à cause de leur hypocrisie: on peut voir “sous la patte du singe le gant parfumé d’un dandy” (OC I, p. 101).

Comme le suggère cet exemple, les singes sont si importants pour Flaubert qu’en fait ils ne prennent pas nécessairement la forme de l’animal, mais parfois seulement d’une image; ils sont même de temps à autre de simples comparants. Ainsi dans *Les Mémoires d’un fou* (qui date de 1838) quand le narrateur s’adresse à l’homme: “De l’immortalité pour toi, plus lascif qu’un singe, et plus méchant qu’un tigre, et plus rampant qu’un serpent—allons donc!” (OC I, p. 507), et dans *Passion et vertu* (qui date de 1837) le comparant est étonnant: Mazza repousse les baisers de son mari qui sont “froids et horribles comme ceux d’un singe” (*ibid.*, p. 284). Dans *Novembre* (achevé en 1843) les singes correspondent à la fois à l’exotisme dont rêve Flaubert (le narrateur évoque “des singes se balançant au bout des branches des cocotiers,” *ibid.*, p. 820)⁵ et à l’humanité du singe, comme dans l’image du joueur de l’orgue de Barbarie: “un petit singe habillé de rouge sautait sur son épaule et grimaçait” (*ibid.*, p. 826).⁶

⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵ Tout le passage mérite d’être cité, même s’il contient beaucoup de clichés romantiques; il montre bien l’état d’esprit du jeune Flaubert à l’époque: “que je voie des cavaliers arabes courir, des femmes portées en palanquin, et puis des coupoles s’arrondir, des pyramides s’élever dans les cieux, des souterrains étouffés, où les momies dorment, des défilés étroits, où le brigand arme son fusil, des joncs où se cache le serpent à sonnettes, des zèbres bariolés courant dans les grandes herbes, des kangourous dressés sur leurs pattes de derrière, des singes se balançant au bout des branches des cocotiers, des tigres bondissant sur leur proie, des gazelles leur échappant...”; c’est l’animalité qui clôt cette longue énumération concernant les fantasmes du narrateur, comme si elle était supérieure au reste (humanité, édifices et autres lieux).

⁶ Notons que l’image fera un retour dans *Madame Bovary*, où sur l’orgue de Barbarie se trouvent des singes en habit noir: “Dans l’après-midi, quelquefois, une tête d’homme apparaissait derrière les vitres de la salle, tête hâlée, à favoris noirs, et qui souriait lentement d’un large sourire doux à dents blanches. Une valse aussitôt commençait, et, sur l’orgue, dans un petit salon, des danseurs hauts comme le doigt, femmes en turban rose, Tyroliens en jaquette, singes en habit noir, messieurs en culotte courte, tournaient, tournaient entre les fauteuils, les

C'est l'exotisme et le luxe qui sont présents dans *L'Éducation sentimentale* de 1845 pour expliquer pourquoi Jules a renoncé à l'argent, et là encore les singes en font partie: "il ne désira plus être riche: un million de rentes lui paraissant à peine tolérable puisqu'il n'eût pu avec le double se faire traîner par des tigres ou promener sur une galère à trois rangs de rameurs, à voiles de pourpre et à mâts de bois odorant, avec des bouffons et avec des singes" (*ibid.*, p. 957).

Les singes sont aussi inhérents à l'inspiration orientale. Dans les trois versions de *La Tentation de saint Antoine* ils sont visibles plusieurs fois, notamment lors de l'apparition de la reine de Saba, dont le singe tient le bout de la robe (version de 1849):

Elle marche, tenant un parasol vert à manche d'ivoire, entouré de sonnettes vermeilles qu'elle fait sonner pour s'amuser et ce sont douze négrillons, six de chaque côté, tous crépus et vêtus de cotillons plissés qui portent la longue queue de sa robe traînante dont un singe pareillement habillé tient l'extrémité qu'il tire à lui, tout en la soulevant de temps à autre comme pour regarder dessous (OC II, p. 474).

Dans le scénario du roman inachevé *La Spirale*, contemporain de l'écriture de *Madame Bovary*, le singe appartient à l'état fantastique: "la cour d'un roi.—un fils de roi faisant des armes avec un singe" (OC III, p. 1041); il a donc quasiment une forme humaine. Le singe fait bien entendu partie d'autres textes orientaux, comme le *Voyage en Orient*: quand Du Camp et Flaubert s'arrêtent à Lyon, au début de leur voyage, Gleyre leur rend visite au milieu de la nuit et à propos du Sennahar leur "monte la tête à l'endroit des singes qui viennent la nuit soulever le bas des tentes pour regarder le voyageur" (OC II, p. 604); il est intéressant de remarquer qu'ici l'image reprend, en la déplaçant, celle que Flaubert avait utilisée quelques mois plus tôt pour la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*. Les deux voyageurs rencontrent plusieurs fois des singes lors de leur périple, et Flaubert les note dans ses carnets (voir par exemple "Un petit singe maigre et fatigué est attaché à un tronc d'arbre renversé, il boit dans une courge," *ibid.*, p. 678).⁷

canapés, les consoles, se répétant dans les morceaux de miroir que raccordait à leurs angles un filet de papier doré" (OC III, p. 206).

⁷ Ils en voient souvent représentés sur les temples; voir par exemple la lettre à sa mère du 17 mai 1850: "Ce sont des représentations fantastiques ou symboliques, des serpents à plusieurs têtes qui marchent sur des pieds humains, des

Les singes jouent aussi un rôle important dans *Salammô* car les cynocéphales—créatures hybrides (ce sont des singes dont la tête ressemble à celle d'un chien)—sont consacrés à la lune:

Quelqu'un, sous les arbres, courait derrière eux; et Mâtho, qui portait le voile, sentit plusieurs fois qu'on le tirait par en bas, tout doucement. C'était un grand cynocéphale, un de ceux qui vivaient libres dans l'enceinte de la Déesse. Comme s'il avait eu conscience du vol, il se cramponnait au manteau. Cependant ils n'osaient le battre, dans la peur de faire redoubler ses cris; soudain sa colère s'apaisa, et il trottait près d'eux, côte à côte, en balançant son corps, avec ses longs bras qui pendaient. Puis, à la barrière, d'un bond, il s'élança dans un palmier (OC III, p. 636).

Salammô dit d'ailleurs, quand elle parle à Tanit: "tes yeux dévorent les pierres des édifices, et les singes sont malades toutes les fois que tu rajeunis" (*ibid.*, p. 610). L'animal est donc tout à fait omniprésent dans le bestiaire flaubertien, et l'on pourrait multiplier indéfiniment les exemples.

Alors qu'il va avoir bientôt seize ans, le jeune Gustave écrit "*Quidquid volueris*" entre septembre et début octobre 1837,⁸ où il s'attache à représenter une autre sorte de créature hybride: il s'agit de Djalioh, l'homme-singe, plus précisément un monstre né d'un croisement entre un orang-outang et une esclave noire. À cet égard, il peut sembler une préfiguration du patriote de Barcelone, lors de la scène au *Club de l'Intelligence* dans *L'Éducation sentimentale*, car ce dernier est "une espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu"⁹ (bien que Djalioh ait très peu de cheveux). Quoi qu'il en soit, Djalioh, amoureux fou d'Adèle sans pouvoir le lui dire

têtes décapitées qui naviguent, des singes qui traînent des navires, des rois sur leurs trônes avec des visages verts et des attributs étranges.—Les peintures sont fraîches comme si elles venaient d'être faites et s'enlèvent sous le pouce," *Correspondance* (éd. Jean Bruneau), Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade," t. 1, 1973, p. 621.

⁸ Il le finit le 8, comme l'atteste le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France; voir N.A.F. 14145 f° 48 v°.

⁹ "et sur le trottoir, devant la porte, stationnait Regimbart avec deux individus, dont le premier était son fidèle Compain, homme un peu courtaud, marqué de petite vérole, les yeux rouges; et le second, une espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu, et qu'il connaissait seulement pour être "un patriote de Barcelone";" *L'Éducation sentimentale* (éd. Stéphanie Dord-Crouslé), Paris, Flammarion, coll. "GF," 2013, p. 405-406.

(d'autant qu'il ne sait pas parler), est témoin de son mariage avec Paul de Monville, qui a ramené le monstre du Brésil, et il reste vivre à leurs côtés dans le faubourg Saint-Germain à Paris, pendant deux ans, avant d'assassiner leur bébé qui a environ un an dans une scène très brutale, puis de violer et tuer Adèle et enfin de se suicider en se faisant éclater le crâne contre une cheminée, scène non moins brutale: comme on peut le voir, le jeune Flaubert a choisi un sujet fort dramatique. Jean Bruneau a démontré que l'inspiration de Flaubert est multiple: il s'agit principalement des "journaux, qui agitaient alors le grave problème des origines de l'espèce humaine, depuis la découverte récente des chimpanzés, des orang-outangs et des pongos. *La Revue de Paris* de septembre 1831 publie *Le Brick du Gange*, d'Eugène Chapus, où un orang-outang viole et tue Nadjah, jeune femme hindoue aimée de Madhava;"¹⁰ de plus, le mythe de l'homme-singe date du Moyen Âge,¹¹ et des illustrations représentant des orang-outangs ont été publiées depuis le XVIII^e siècle (rappelons que le terme "orang-outang" est lui-même hybride puisque, tout en désignant un singe, il signifie "l'homme de la forêt"): le jeune Gustave est donc parfaitement dans l'air du temps quand il écrit son conte, d'autant que, comme le rappelle encore Jean Bruneau, il "a pu voir des orang-outangs au Cirque de Rouen. *L'Indiscret* du 9 novembre 1834 donne un compte rendu du programme du cirque Lalanne où est admirée "l'inconcevable souplesse de l'orang-outang",¹² à laquelle fait d'ailleurs allusion le texte de "*Quidquid volueris*": "Il sauta sur le canapé, jeta les coussins et se balança longtemps sur le dossier, avec un mouvement machinal et régulier de ses flexibles vertèbres" (OC I, p. 269); l'inspiration a donc probablement été aussi visuelle. Il y a sans doute, évidemment, l'influence parallèle de

¹⁰ Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831-1845*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 129. Pour Leyla Perrone-Moisés, "Le personnage de Flaubert est apparu au moment de l'inquiétude, où l'on commençait à soupçonner la présence de l'animal dans l'homme, non plus comme existence symbolique du mal dans des corps étrangers, mais comme coexistence essentielle," "L'autre Flaubert. *Quidquid volueris*: l'éducation scripturale," *Poétique*, 53, 1983, p. 112. Flaubert reviendra de manière comique sur l'origine de l'homme dans *Bouvard et Pécuchet* (éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Gallimard, coll. "GF," 2008): "Bouvard s'échauffant, alla jusqu'à dire que l'Homme descendait du singe! Tous les fabriciens se regardèrent, fort ébahis, et comme pour s'assurer qu'ils n'étaient pas des singes" (p. 148; à noter que dans le roman, Romiche, qui déflöre Victorine, a la main "longue comme celle d'un singe," p. 391).

¹¹ "Dans notre culture, cet être apparaît parmi les monstres de l'architecture médiévale," Leyla Perrone-Moisés, art. cité, p. 111.

¹² Jean Bruneau, *op. cit.*, p. 130.

Hugo, dont Gustave était très proche alors, littérairement parlant: en effet, dans *Notre-Dame de Paris* (1831) se rencontre Quasimodo, le monstre au grand cœur; et d'ailleurs Djaliou est plusieurs fois qualifié de monstre dans "*Quidquid volueris*"; par le narrateur, par l'intermédiaire d'une comparaison, par Adèle au début de la scène du viol et juste après du point de vue de Djaliou lui-même.¹³ Mais à côté de Quasimodo se trouve aussi Esmeralda avec sa chèvre Djali: le nom de notre personnage est donc un hybride qui signale son origine littéraire à laquelle on a ajouté un "Oh!," comme pour indiquer l'étonnement ou l'effroi; et il faut rappeler que Djali sera dans *Madame Bovary* le nom de la levrette d'Emma, qui se perd dans la campagne lors du déménagement vers Yonville-l'Abbaye.¹⁴

Ce qui va nous intéresser ici est donc ce phénomène d'hybridation qui, à partir du personnage, s'étend à l'œuvre elle-même, et qui est comme le reflet des contradictions qui habitent le jeune écrivain à ce moment. Il faut tout d'abord noter la spécificité de ce récit: dans la notice de son édition pour la Pléiade, Guy Sagnes parle de "ce conte dont la singularité, la richesse et la vigueur tranchent parmi ses œuvres de jeunesse" (OC I, p. 1284) et conclut:

composé de lectures dominées, d'interrogations romantiques devenues personnelles, d'authentiques souffrances d'adolescent, et toujours animé d'un regard impitoyable et de formules sûres, "*Quidquid volueris*" est, à sa date, à la fois le plus étrange, le

¹³ "Voilà le monstre de la nature qui était en contact avec M. Paul, cet autre monstre, ou plutôt cette merveille de la civilisation et qui en portait tous les symboles" (p. 250); "Djaliou était là debout, immobile et muet, sans qu'on remarquât ni la pâleur de sa face ni l'amertume de son sourire, car on le croyait indifférent et froid comme le monstre de pierre qui grimaçait sur sa tête" (p. 252); "'Oh! je vais appeler au secours,'" s'écria-t-elle avec effroi. "Au secours! au secours! Oh! le monstre!" ajouta-t-elle en le regardant" (p. 268); "Quoi! ne pouvoir lui dire un mot! ne pouvoir énumérer ses tortures et ses douleurs, et n'avoir à lui offrir que les larmes d'un animal et les soupirs d'un monstre!" (p. 269). À propos de l'aphasie de Djaliou, Leyla Perrone-Moisés note: "Djaliou est aphasique; mais il a des pensées verbales, et même oratoires, organisées selon les règles de la grammaire et décorées d'ornements rhétoriques. De toutes les invraisemblances de la fiction, celle-ci est des moindres et, comme toutes les autres, ne demande pas d'explication," art. cité, p. 114.

¹⁴ "Un accident l'avait retardé: la levrette de Mme Bovary s'était enfuie à travers champs. On l'avait sifflée un grand quart d'heure. Hivert même était retourné d'une demi-lieue en arrière, croyant l'apercevoir à chaque minute; mais il avait fallu continuer la route" (OC III, p. 218).

plus moderne, le mieux amalgamé et le mieux écrit des essais de jeunesse de Flaubert" (*ibid.*, p. 1289);

"amalgamé," pour Guy Sagnes, qui correspond selon moi à de l'hybridité, tandis qu'Étienne Garcin parle de "l'étrange bigarrure"¹⁵ de ce texte. De son côté, Leyla Perrone-Moisés dans son étude déjà citée n'hésite pas à y voir une "éducation scripturale," s'opposant à certains critiques qui n'y voient qu'un ratage (tel Jonathan Culler dans *Flaubert, The Uses of Uncertainty*),¹⁶ et l'auteur déclare, dans une lettre à Ernest Chevalier du 23 septembre 1837, être en train de l'écrire pour s'amuser.¹⁷ En tout cas, il est vrai que le manuscrit ne comporte pas énormément de ratures,¹⁸ et le plus souvent les corrections relèvent surtout de *variantes d'écriture* (c'est-à-dire, de corrections que l'écrivain fait alors qu'il est en train d'écrire) plutôt que de *variantes de lecture* (ratures qui interviennent lorsqu'il se relit pour se corriger).¹⁹ On peut en voir un exemple avec le folio 44 (voir page 42): ici, au cours de la rédaction de la scène du viol "Adèle se leva" est raturé et corrigé en "Adèle voulut se lever" dans la marge tandis que Gustave ajoute dans l'interligne un "mais" ("mais Djalioh la retint"), ce qui est un moyen d'insister sur la faiblesse d'Adèle mais ce qui n'a pas somme toute une portée stylistique très importante. Une seule suppression significative se trouve sur le folio 45 (voir page 42), toujours dans la scène du viol: Flaubert rature tout ce qui concerne la course de Djalioh dans le salon et le fait qu'il brise les meubles sur son passage,²⁰ probablement pour concentrer son attention sur Adèle, ce qui bien entendu choque davantage le lecteur. Toutefois, même s'il y a des effets de texte intéressants, comme des parallélismes (les cygnes, tout d'abord associés

¹⁵ Étienne Garcin, "Djalioh, monstre du romantisme," in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet* (éd. Fabienne Bercegol et Didier Philippot), Paris, PUPS, coll. "Mémoire de la critique," 2006, p. 536.

¹⁶ Leyla Perrone-Moisés, art. cité, p. 110.

¹⁷ "il ne nous reste plus que peu de jours pour arriver au *capout* des vacances. Je vais les employer à travailler vigoureusement pour en finir avec deux choses dont l'une m'embête et la 2^e m'amuse" (*Correspondance, op. cit.*, t. 1, p. 26); la chose qui l'embête est *La Lutte du sacerdoce et de l'empire* (OC I, p. 1137-1165).

¹⁸ Voir par exemple N.A.F. 14145 f° 43 v°, qui ne contient aucune correction.

¹⁹ Voir à ce propos Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 69-70.

²⁰ "puis il la laissa et se mit à courir plusieurs fois autour du salon brisant les meubles, cassant les arbustes et renversant sous ses mains sous ses pieds tout ce qui se trouvait devant lui".

à Adèle puis à Djalioh sous forme d'antithèse²¹) ou des anticipations (les griffes de l'orang-outang par exemple, sur lesquelles on reviendra bientôt), qui montrent que le jeune Flaubert devient peu à peu maître de l'art de narrer, on est certes bien loin de l'écrivain qui trouvera plus tard sa méthode. Il suffit pour s'en assurer de considérer les nombreuses répétitions, auxquelles Flaubert fera, plus tard, une chasse acharnée, comme dans ces exemples (je souligne): "puis ils revenaient derrière eux, se plongeaient dans *l'eau* et battaient de l'aile sur la surface de *l'eau*" (p. 263); "elle était plantée de rosiers, dont les branches pliées se miraient dans *l'eau* en y laissant quelques fleurs fanées. La jeune femme émietta un morceau de pain, puis le jeta sur *l'eau*" (p. 264); "Qu'avait-il de mieux à désirer? une femme devant lui, des fleurs à ses pieds, un jour rose qui *l'éclairait*, le bruit d'une volière pour musique et quelque pâle rayon de soleil pour *l'éclairer!*" (p. 270). On peut le voir aussi dans les invraisemblances, tel ce soleil *dardant* à quatre heures du matin, quand Paul part à la chasse: "Alors une main blanche ferma l'auvent, l'horloge sonna 4 heures, le coq se mit à chanter, et un rayon de soleil passant à travers la charmille vint darder sur les ardoises du toit. Tout redevint silencieux et calme" (p. 247).

Considérons maintenant la création de Djalioh. Elle est, comme l'on pourrait s'y attendre, complètement artificielle, et pis encore, le résultat d'un pari—et l'on peut voir ici le cynisme du jeune Gustave—, pari fait par Paul, le futur mari d'Adèle, avec M. Petterwell, planteur au Brésil, Paul déclarant que l'on peut "faire passer un singe pour un homme" (p. 256). Il achète une esclave noire, très jolie, à Petterwell, et comme elle ne veut pas de lui, pour se venger il achète également "le plus bel orang-outang qu'on eût jamais vu" (p. 257), et qui s'appelle, d'ailleurs, "Bell." Voici la scène en question, racontée par Paul à des invités au bal le soir de son mariage, dans le cinquième chapitre:

[...] voilà qu'un jour, après mon retour de la chasse, je trouve mon singe, que j'avais enfermé dans ma chambre avec l'esclave, évadé et parti, l'esclave en pleurs et toute ensanglantée des griffes de Bell. Quelques semaines après elle sentit des douleurs de ventre et des maux de cœur. Bien! Enfin, cinq mois après, elle

²¹ "Elle aimait, qui donc? ses cygnes qui glissaient sur l'étang" (p. 245); "Djalioh contempla la grâce de leurs mouvements et la beauté de leurs formes. Et il se demanda pourquoi il n'était pas cygne et beau comme ces animaux; lorsqu'il s'approchait de quelqu'un, on s'enfuyait; on le méprisait parmi les hommes. Que n'était-il donc beau comme eux? Pourquoi le ciel ne l'avait-il pas fait cygne, oiseau, quelque chose de léger, qui chante et qu'on aime?" (p. 263).

vomit pendant plusieurs jours consécutifs. J'étais pour le coup presque sûr de mon affaire. Une fois elle eut une attaque de nerfs si violente qu'on la saigna des quatre membres, car j'aurais été au désespoir de la voir mourir. Bref, au bout de sept mois, un beau jour elle accoucha sur le fumier; elle en mourut quelques heures après, mais le poupon se portait à ravir. J'étais, ma foi, bien content, la question était résolue (*ibid.*).

Paul fait ensuite un rapport pour l'Institut, et pour le récompenser de sa trouvaille le ministre lui envoie la Légion d'honneur (de laquelle Gustave s'est toujours moquée avant de la recevoir lui-même en août 1866); c'est ce genre d'ironie qui fait dire à Barbara Vinken que le véritable monstre, dans ce texte, c'est la société,²² d'autant plus que Paul crée un monstre avec l'approbation de l'Institut; et d'ailleurs Paul est qualifié de monstre par le narrateur, nous l'avons déjà vu. On notera la noirceur des détails, pleurs, sang, douleurs aux ventre, maux de cœur, vomissements pendant plusieurs jours et accouchement sur du fumier, puis mort, avec cette antithèse: "mais le poupon se portait à ravir." Il y a de plus ici un phénomène tout à fait troublant: on a l'impression que le jeune Gustave, décrivant l'état de l'esclave avec son "attaque de nerfs" et les saignées qui s'ensuivent ("on la saigna des quatre membres"), anticipe déjà, au-delà de cette œuvre, ses propres crises nerveuses qui commencent en janvier 1844 et qui lui permettront d'abandonner ses études de droit et de se consacrer à la littérature; les similitudes entre cet extrait de "*Quidquid volueris*" et la lettre où il parle de son état à Ernest Chevalier sont en effet étonnantes (avec, ici comme souvent, la présence de l'ironie flaubertienne par auto-dérision—voir "parce que c'est bon genre"):

Sache donc, cher ami, que j'ai eu une congestion au cerveau, qui est à dire comme une attaque d'apoplexie en miniature avec accompagnement de maux de nerfs que je garde encore parce que c'est bon genre. J'ai manqué péter dans les mains de ma famille

²² "The representation of the mother's unveiling rape, which is as brutal as it is soulfully empathetic, and leads to her and the rapist's deaths, is simultaneously the birth of the author, who in order to mark the world with his own *griffe* tears the textual fabric of his fathers—Chateaubriand, Hugo, Balzac—apart. Flaubert thus bares the monstrosity of civilization that these authors conceal. Brought forward then is the interplay between the heart and bestiality, an interrelation that had been expelled from human society," Barbara Vinken, *Flaubert Postsecular: Modernity Crossed Out*, Stanford, Stanford University Press, 2015, p. 30.

(où j'étais venu passer 2 ou 3 jours pour me remettre des scènes horribles dont j'avais été témoin chez Hamard). On m'a fait 3 saignées en même temps et enfin j'ai rouvert l'œil."²³

Par ailleurs, les griffes de Bell sont des préfigurations de celles de Djalioh, visibles dans deux scènes stratégiques: tout d'abord, celle du mariage de Paul et d'Adèle: "Quand la foule s'écarta pour laisser passer le cortège, Adèle se sentit la main piquée comme par une griffe de fer. C'était Djalioh qui en passant l'avait égratignée avec ses ongles. Son gant déchiré devint rouge de sang, elle s'entoura de son mouchoir de batiste" (p. 254), et enfin dans la scène du viol: "Il cessa bientôt son exercice, courut sur Adèle, lui enfonça ses griffes dans la chair et l'attira vers lui; il lui ôta sa chemise. En se voyant toute nue dans la glace entre les bras de Djalioh, elle poussa un cri d'horreur et pria Dieu. Elle voulait appeler au secours, mais impossible d'articuler une seule parole" (p. 270), avec de plus, ici, un effet de symétrie puisque c'est Djalioh qui dans le récit ne peut pas parler: "Djalioh ne répondit pas. Seulement il bégaya et frappa sa tête avec colère. Quoi! ne pouvoir lui dire un mot! ne pouvoir énumérer ses tortures et ses douleurs, et n'avoir à lui offrir que les larmes d'un animal et les soupirs d'un monstre!" (p. 269). Notons aussi une curieuse préfiguration, au-delà de cette œuvre, par rapport au bestiaire flaubertien. Le narrateur déclare ne pas aimer les singes et note leur ressemblance avec les humains (avec, ici encore, de l'ironie): "Je n'aime guère les singes, et pourtant j'ai tort, car ils me semblent une imitation parfaite de la nature humaine. Quand je vois un de ces animaux (je ne parle pas ici des hommes), il me semble me voir dans les miroirs grossissants: mêmes sentiments, mêmes appétits brutaux, un peu moins d'orgueil et voilà tout" (p. 265). On ne peut que penser au rêve étrange que fait Gustave avant son voyage en Italie, huit ans plus tard:

J'ai rêvé (il y a environ trois semaines) que j'étais dans une grande forêt toute remplie de singes. Ma mère se promenait avec moi. Plus nous avançons, plus il en venait—il y en avait dans les branches qui riaient et sautaient. Il en venait beaucoup dans notre chemin, et de plus en plus grands, de plus en plus nombreux—ils me regardaient tous—j'ai fini par avoir peur. Ils nous entouraient comme dans un cercle—un a voulu me caresser et m'a pris la main, je lui ai tiré un coup de fusil à l'épaule et je l'ai

²³ Lettre à Ernest Chevalier, 1^{er} février 1844, *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 203.

fait saigner; il a poussé des hurlements affreux. Ma mère m'a dit alors: "Pourquoi le blesses-tu, ton ami, qu'est-ce qu'il t'a fait? Ne vois-tu pas qu'il t'aime? Comme il te ressemble!" Et le singe me regardait; cela m'a déchiré l'âme et je me suis réveillé... me sentant de la même nature que les animaux et fraternisant avec eux d'une communion toute panthéistique et tendre (OC I, p. 1091);

il y a donc par rapport à "*Quidquid volueris*" une sorte de réversibilité du bestiaire; quoi qu'en dise le narrateur du conte, on sait que Flaubert a toujours été attiré par les singes.

Il convient maintenant de revenir sur le portrait du monstre en question, tel qu'il est présenté au troisième chapitre: l'hybridité de l'homme-singe se reflète en effet dans sa représentation. Flaubert commence par un portrait physique, en trois paragraphes, où abondent les détails négatifs pour former l'image générale d'une créature débile, chétive et fragile:

Il était petit, maigre et chétif; il n'y avait que ses mains qui annonçassent quelque force dans sa personne; ses doigts étaient courts, écrasés, munis d'ongles robustes et à moitié crochus. Quant au reste de son corps, il était si faible et si débile, il était couvert d'une couleur si triste et si languissante, que vous auriez gémi sur cet homme jeune encore et qui semblait né pour la tombe, comme ces jeunes arbres qui vivent cassés et sans feuilles. Son vêtement, complètement noir, rehaussait encore la couleur livide de son teint, car il était d'un jaune cuivré. Ses lèvres étaient grosses et laissaient voir deux rangées de longues dents blanches, comme celles des singes et des nègres. Quant à sa tête, elle était étroite et comprimée sur le devant, mais par-derrière elle prenait un développement prodigieux: ceci s'observait sans peine car la rareté de ses cheveux laissait voir un crâne nu et ridé.

Il y avait sur tout cela un air de sauvagerie et de bestialité étrange et bizarre, qui le faisait ressembler plutôt à quelque animal fantastique qu'à un être humain. Ses yeux étaient ronds, grands, d'une teinte terne et jaune, et quand le regard plombé de cet homme s'abaissait sur vous, on se sentait sous le poids d'une étrange fascination. Et pourtant il n'avait point sur les traits un air dur ni féroce; il souriait à tous les regards, mais ce rire était stupide et froid.

S'il eût ouvert la chemise qui touchait à cette peau épaisse et noire, vous eussiez contemplé une large poitrine qui semblait celle d'un athlète, tant les vastes poumons qu'elle contenait respiraient tout à l'aise sous cette poitrine velue (p. 248-249).

On peut noter en particulier plusieurs antithèses internes, comme par exemple la faiblesse générale contre la force des mains, le fait qu'il soit jeune mais paraisse être "né pour la tombe," qu'il ait par devant une tête "comprimée" tandis que par derrière se découvre un "développement prodigieux," sans oublier l'opposition entre "l'animal fantastique" et "l'être humain," et ces oppositions sont soulignées parfois par des marqueurs, comme "pourtant" ("Et pourtant il n'avait point sur les traits un air dur ni féroce"), ou encore "mais" ("mais ce rire était stupide et froid"). De plus, cette représentation relève d'une impossibilité physiologique: d'un côté il est maigre, chétif, petit, mais d'un autre côté il est comparé, au contraire, à un athlète à cause de sa "large poitrine" aux "vastes poumons": Flaubert ne voit pas semble-t-il l'incompatibilité des images qui font donc de Djalioh une nouvelle fois une créature hybride, mais cette fois à cause de l'écriture même. En tout cas, il est intéressant de le noter, c'est le seul moment, dans la genèse de ce récit, où Gustave a été arrêté dans la rédaction: le manuscrit qui contient le portrait physique révèle combien il a tâtonné (voir page 43), car il a été obligé de s'y reprendre plusieurs fois (aucun autre folio de l'œuvre n'est autant raturé).

Vient ensuite un portrait psychologique, lui-même tout à fait hétérogène et antithétique: Flaubert commence par le cœur de Djalioh, qu'il associe à la nature, menant à l'âme dilatée du monstre, de manière tout à fait positive, tandis que reviennent ensuite les éléments négatifs du portrait physique qui, par une inversion des valeurs, sont rendus positifs, pour aboutir à des "jouissances" et à des "voluptés":

Oh! son cœur aussi était vaste et immense, mais vaste comme la mer, immense et vide comme sa solitude. Souvent, en présence des forêts, des hautes montagnes, de l'océan, son front plissé se déridait tout à coup, ses narines s'écartaient avec violence, et toute son âme se dilatait devant la nature comme une rose qui s'épanouit au soleil; et il tremblait de tous ses membres, sous le poids d'une volupté intérieure, et la tête entre ses deux mains il tombait dans une léthargique mélancolie; alors, dis-je, son âme brillait à travers son corps, comme les beaux yeux d'une femme derrière un voile noir. Car ces formes si laides, si hideuses, ce teint jaune et maladif, ce crâne rétréci, ces membres rachitiques, tout cela prenait un tel air de bonheur et d'enthousiasme, il y avait tant de feu et de poésie dans ces vilains yeux de singe, qu'il semblait alors comme remué violemment par un galvanisme de l'âme. La passion chez lui devait être rage et l'amour une frénésie. Les

fibres de son cœur étaient plus molles et plus sonores que celles des autres; la douleur se convertissait en des spasmes convulsifs et les jouissances en voluptés inouïes (p. 249).

Enfin, Flaubert résume la psychologie de Djalioh en insistant sur l'importance de la *passion*, et conclut sur une faiblesse générale, à la fois physique et morale, du personnage:

Il avait vécu longtemps, bien longtemps, non point par la pensée—les méditations du savant, ni les rêves n'avaient point occupé un instant dans toute sa vie—, mais il avait vécu et grandi de l'âme, et il était déjà vieux par le cœur.

Pourtant, ses affections ne s'étaient tournées sur personne, car il avait en lui un chaos des sentiments les plus étranges, des sensations les plus étranges. La poésie avait remplacé la logique, et les passions avaient pris la place de la science. Parfois il lui semblait entendre des voix qui lui parlaient derrière un buisson de roses et des mélodies qui tombaient des cieux, la nature le possédait sous toutes ses faces, volupté de l'âme, passions brûlantes, appétits gloutons.

C'était le résumé d'une grande faiblesse morale et physique, avec toute la véhémence du cœur, mais d'un cœur fragile, et qui se brisait d'elle-même à chaque obstacle, comme la foudre insensée qui renverse les palais, brûle les diadèmes, abat les chaumières et va se perdre dans une flaque d'eau (p. 250).

Hybride, le portrait l'est donc aussi par son inspiration: à la fois fantastique, romantique et, surtout, pour la partie psychologique, autobiographique, ce qui a fait dire à la critique que Djalioh n'est autre qu'un double du Gustave d'alors, en proie à ses doutes et ses nombreuses contradictions. Il est d'ailleurs intéressant à ce propos de noter que dans la partie psychologique du portrait Flaubert a supprimé des lignes significatives en le rédigeant (voir page 43): tout d'abord, le "délire" qui le différencie des autres ("ce qui irritait les autres lui donnait le délire"), et surtout le détail de son *organisation nerveuse*, ("la rareté de ces plaisirs et de ces douleurs irritait une organisation si nerveuse"), comme s'il hésitait à désigner, de manière aussi directe, ses propres problèmes psychologiques qui conduiront à la crise nerveuse que nous avons déjà mentionnée.

Cette hybridité textuelle apparaît en fait partout, et Guy Sagnes dans sa notice pour l'édition de la Pléiade l'a bien soulignée, en parlant notamment

des dissonances de ton visibles dans le récit, qui contient par exemple d'un côté une "comédie des épousailles mondaines" et de l'autre "l'explosion d'une animalité sans nuances" (OC I, p. 1285). On la rencontre en particulier dans le goût des contrastes (goût que Flaubert conservera toute sa vie) ou la présence de contradictions internes—qu'elles soient volontaires ou non—, et nous allons en considérer quelques exemples. Comme nous l'avons vu, Djalioh ne peut pas parler, si bien qu'on le qualifie de "muet" (p. 248); or en fait il parle mais on ne l'entend pas, comme si cet aspect humain en lui disparaissait pour les hommes: "Quant à Djalioh, il regardait la jeune fille endormie. Il voulut dire un mot, mais il fut dit si bas, si craintif, qu'on le prit pour un soupir" (p. 246); de même dans la scène du mariage il crie, mais personne ne s'en aperçoit: "Une fois seulement il laissa échapper un cri rauque et perçant comme celui d'un hibou, mais il alla se confondre avec la voix douce et mélodieuse de l'orgue qui chantait un *Te Deum*" (p. 254). Autre signe d'hybridité, s'il ne parle pas, au contraire il pense énormément, et d'ailleurs, alors qu'il ne sait pas lire, il en arrive à citer le mythe de Prométhée, dans l'un des multiples monologues intérieurs que contient le récit:

C'était un supplice infernal, une douleur de damné. Quoi! sentir dans sa poitrine toutes les forces qu'il faut pour aimer, et avoir l'âme navrée d'un feu brûlant, et puis ne pouvoir éteindre le volcan qui vous consume, ni briser ce lien qui vous attache! être là, attaché à un roc aride, la soif à la gorge, comme Prométhée, voir sur son ventre un vautour qui vous dévore, et ne pouvoir dans sa colère le serrer de ses deux mains et l'écraser! (p. 260).

L'hybridité se manifeste aussi dans la juxtaposition d'images opposées: faiblesse du bébé, force du monstre, et d'ailleurs lors du meurtre, l'horreur de l'image de la cervelle, presque comique dans son exagération, est associée à la beauté de la fleur:

Sa bonne était absente, il regarda de tous côtés, s'approcha près, bien près du berceau, ôta vivement la couverture, puis il resta quelque temps à contempler cette pauvre créature sommeillante et endormie, avec ses mains potelées, ses formes arrondies, son cou blanc, ses petits ongles. Enfin il le prit dans ses deux mains, le fit tourner en l'air sur sa tête, et le lança de toutes ses forces sur le gazon, qui retentit du coup; l'enfant poussa un cri, et sa cervelle alla jaillir à dix pas auprès d'une giroflée (p. 267).

Même juxtaposition avec la belle et la bête, visible surtout dans la scène du viol: grâce d'Adèle, "Il y avait tout autour d'elle un parfum enivrant; ses gants blancs, jetés sur le fauteuil avec ses ceintures, son mouchoir, son fichu, tout cela avait une odeur si délicate et si particulière que les grosses narines de Djalioh s'écartèrent pour en aspirer la saveur" (p. 268), et bestialité de Djalioh: "Il la respecta pendant quelque temps, lui arracha ses cheveux blonds, les mit dans sa bouche, les mordit, les baisa, puis il se roula par terre sur les fleurs, entre les coussins, sur les vêtements d'Adèle, content, fou, ivre d'amour. Adèle pleurait, et une trace de sang coulait sur ses seins d'albâtre" (p. 270; il est évident qu'ici Gustave a oublié d'écrire "*puis* lui arracha"), jusqu'au viol lui-même, "Enfin sa féroce brutalité ne connut plus de bornes, il sauta sur elle d'un bond, écarta ses deux mains, l'étendit par terre et l'y roula échevelée... Souvent il poussait des cris féroces et étendait les deux bras, stupide et immobile, puis il râlait de volupté comme un homme qui se meurt" (*ibid.*), puis à la mort de la jeune femme: "Tout à coup il sentit sous lui les convulsions d'Adèle; ses muscles se raidirent comme le fer. Elle poussa un cri et un soupir plaintif qui furent étouffés par des baisers. Puis il la sentit froide, ses yeux se fermèrent, elle se roula sur elle-même et sa bouche s'ouvrit" (*ibid.*), conduisant au suicide de Djalioh (on peut d'ailleurs remarquer combien, avec la précision de ces détails, le jeune Flaubert fait preuve de maturité), dont on ne connaît pas la motivation car le point de vue quitte celui du personnage, qui est maintenant considéré de l'extérieur:

Quand il l'eut bien longtemps sentie immobile et glacée, il se leva, la retourna sur tous les sens, embrassa ses pieds, ses mains, sa bouche, et courut en bondissant sur les murailles. Plusieurs fois il reprit sa course; une fois cependant il s'élança la tête la première sur la cheminée de marbre et tomba immobile et ensanglanté sur le corps d'Adèle" (*ibid.*).

Il faut également mentionner à ce propos la curieuse inversion des valeurs finale, avec une Adèle toute puante une fois qu'on l'a exhumée, "Pour Adèle, elle fut enterrée, mais au bout de deux ans elle avait bien perdu de sa beauté. Car on l'exhuma pour la mettre au Père-Lachaise et elle puait si fort qu'un fossoyeur s'en trouva mal" (p. 272), tandis que Djalioh, pour sa part, est devenu magnifique et comme éternisé: "Oh! il est superbe, verni, poli, soigné, magnifique. Car vous savez que le cabinet de zoologie s'en est emparé et en a fait un superbe squelette" (*ibid.*).

Autres signes d'hybridité sur lesquels on passera plus vite: opposition des cygnes récurrents (beauté) et de Djalioh (laideur), l'exotisme

de ses origines au Brésil et sa fin dans une vie bourgeoise du faubourg Saint-Germain; le monstre qui porte un habit noir tout à fait convenable (“Son vêtement, complètement noir,” p. 249), la musique cacophonique de Djalioh au violon dans la scène du bal²⁴ et celle, métaphorique, des oiseaux dans leur volière lors de la scène du viol,²⁵ etc.

Enfin, et peut-être surtout, on y a déjà fait allusion: l’hybridité est également générique, comme l’a remarqué Étienne Garcin dans l’étude déjà citée quand il parle de “l’étonnant mélange entre les *topoi* du monstre quasi fantastique et ceux du romantisme maladif. Djalioh est un croisement entre l’homme et l’animal. Il est surtout un croisement entre deux littératures, le roman noir et le roman psychologique, entre deux univers imaginaires, l’aventure exotique et l’aventure amoureuse.”²⁶ En fait, on peut dire plus encore et sans exagérer que dans “*Quidquid volueris*” se présente une mosaïque de genres.

Il mentionner tout d’abord le genre fantastique, puisqu’il est à l’origine du personnage; il fait aussi partie de l’atmosphère du début du

²⁴ Le passage est en lui-même tellement hybride qu’il est intéressant de le citer tout entier (voir notamment les comparaisons, la personnification, les démons et les rêves, etc.): “Les sons étaient d’abord lents, mous; l’archet effleurait les cordes et les parcourait depuis le chevalet jusqu’aux chevilles sans rendre presque aucun son. Puis peu à peu sa tête s’anima; l’abaissant graduellement sur le bois du violon, son front se plissa, ses yeux se fermèrent et l’archet sautillait sur les cordes comme une balle élastique, à bonds précipités. La musique était saccadée, remplie de notes aiguës, de cris déchirants. On se sentait en l’entendant sous le poids d’une oppression terrible, comme si toutes ces notes eussent été de plomb et qu’elles eussent pesé sur la poitrine. Et puis c’était des arpèges hardis, des notes qui couraient en masse et puis qui s’envolaient, des octaves qui montaient comme une flèche gothique, des sauts précipités, des accords chargés. Et tous ces sons, tout ce bruit de cordes et de notes qui sifflent, sans mesure, sans chant, sans rythme, une mélodie nulle, des pensées vagues et coureuses qui se succédaient comme une ronde de démons ou des rêves qui passent et s’enfuient poussés par d’autres dans un tourbillon sans repos, dans une course sans relâche” (p. 259).

²⁵ “Djalioh s’arrêta, et il n’entendit que le bruit des feuillettes que retournait la jolie main blanche d’Adèle, étendue mollement sur son sofa de velours rouge, et le gazouillement des oiseaux de la volière qui était sur la terrasse et dont on entendait, à travers les jalousies vertes, les battements d’ailes sur le treillage en fer” (p. 268), “Qu’avait-il de mieux à désirer? une femme devant lui, des fleurs à ses pieds, un jour rose qui l’éclairait, le bruit d’une volière pour musique et quelque pâle rayon de soleil pour l’éclairer!” (p. 270).

²⁶ Étienne Garcin, “Djalioh, monstre du romantisme,” art. cité, p. 537.

conte, quand le narrateur invoque comme source d'inspiration les petits diables qui peuplaient ses nuits d'insomnie:

Venez tous! venez tous, mes bons amis les diabolotins, vous qui la nuit sautez sur mes pieds, courez sur mes vitres, montez au plafond, et puis violets, verts, jaunes, noirs, blancs, avec de grandes ailes, de longues barbes, remuez les cloisons de la chambre, les ferrures de la porte, et de votre souffle faites vaciller la lampe qui pâlit sous vos lèvres verdâtres” (p. 275).

Il y a bien sûr aussi le genre romantique, de nombreuses phrases aux accents lamartiniens en témoignent, comme dans ce passage qui évoque l'automne, passage d'autant plus étonnant qu'on est en août²⁷:

Qu'il est doux de rêver ainsi, en écoutant avec délices le bruit de ses pas sur les feuilles sèches et sur le bois mort que le pied brise, de se laisser aller dans des chemins sans barrière, comme le courant de la rêverie qui emporte votre âme! Et puis une pensée triste et poignante souvent vous saisit longtemps, en contemplant ces feuilles qui tombent, ces arbres qui gémissent et cette nature entière qui chante tristement à son réveil comme au sortir du tombeau (p. 261),

ou encore dans cette évocation de la lune, qui se doit de faire partie de tout texte romantique: “Ô ma lune, je t'aime! tu reluis bien sur le toit escarpé du château, tu fais du lac une large bande d'argent, et à ta pâle lueur chaque goutte d'eau de la pluie qui vient de tomber, chaque goutte d'eau, dis-je, suspendue au bout d'une feuille de rose, semble une perle sur un beau sein de femme” (p. 244).

Genre satirique aussi, l'auteur pratiquant l'autodérision tout en soulignant les clichés, comme à propos de la lune que nous venons de voir: “Encore la lune! Mais elle doit nécessairement jouer un grand rôle! C'est le *sine qua non* de toute œuvre lugubre, comme les claquements de dents et les cheveux hérissés” (*ibid.*) et “Ceci est bien vieux! Mais coupons là et revenons à nos moutons, comme dit Panurge” (*ibid.*), ou bien se moquant de ses personnages, comme il le fera plus tard fréquemment dans son œuvre. On peut le voir à propos de Paul:

²⁷ “par une belle soirée du mois d'août” (p. 243); même si par ailleurs l'on sait que les noces d'Adèle et de Paul ont lieu deux semaines après (“La fatale quinzaine s'était expirée,” p. 251), on n'est cependant pas encore en automne.

C'est un homme sensé par excellence, et je comprends dans cette catégorie tous ceux qui n'aiment point la poésie, qui ont un bon estomac et un cœur sec, qualités indispensables pour vivre jusqu'à cent ans et faire sa fortune. L'homme sensé est celui qui sait vivre sans payer ses dettes, sait goûter un bon verre de vin, profite de l'amour d'une femme comme d'un habit dont on se couvre pendant quelque temps, et puis qui le jette avec toute la friperie des vieux sentiments qui sont passés de mode (p. 245),

et d'ailleurs l'écrivain n'hésite pas à jouer encore avec les stéréotypes, comme dans la conclusion du récit: "Et M. Paul? Tiens, je l'oubliais! Il s'est remarié. Tantôt je l'ai vu au bois de Boulogne, et ce soir vous le rencontrerez aux Italiens" (p. 272), ou encore à critiquer ironiquement la société; ainsi à propos du mariage, dans l'opposition des points de vue d'Adèle et de Paul:

La première voyait dans le mariage un mari, des cachemires, une loge à l'Opéra, des courses au bois de Boulogne, des bals tout l'hiver, oh! tant qu'elle voudra! et puis encore tout ce qu'une fillette de dix-huit ans rêve dans ses songes dorés et dans son alcôve fermée.

Le mari au contraire voyait dans le mariage une femme, des cachemires à payer, une petite poupée à habiller, et puis encore tout ce qu'un pauvre mari rêve lorsqu'il mène sa femme au bal. Celui-là pourtant était assez fat pour croire toutes les femmes amoureuses de lui-même (p. 251),

ou même à la fin du récit, à propos de la réaction des gens après la publication de l'histoire du double meurtre: "Tout cela fut dans les journaux, et vous pensez s'il y en eut pour huit jours à faire des "Ah!" et des "Oh!"" (p. 271).

Il ne faut pas négliger également le genre réaliste, car c'est l'une des premières œuvres de jeunesse où Flaubert utilise la description,²⁸ son style

²⁸ Voir aussi *Rêve d'enfer*, qui date de mars 1837: "La terre dormait d'un sommeil léthargique, point de bruit à sa surface, et l'on n'entendait que les eaux de l'océan qui se brisaient en écumant. Elles étaient furieuses, montaient dans l'air en tourbillonnant, et le rivage remuait à leurs secousses comme entre les mains d'un géant. Une pluie fine et abondante obscurcissait la lumière douteuse de la lune, le vent cassait la forêt, et les cieux pliaient sous son souffle comme le roseau à la brise du lac" (OC I, p. 238-239).

devenant plus visuel que dans les autres textes où il restait surtout narratif et discursif (on parle de moins en moins, dans les récits de Flaubert); on peut le voir dans la longue description du château de Mme de Lansac:

La salle était haute et spacieuse, meublée à la Louis xv. Sur les dessus de la cheminée on voyait, à demi effacée par la poussière, une scène pastorale. C'était une bergère bien poudrée, couverte de mouches, avec des paniers, au milieu de ses blancs moutons; l'Amour volait au-dessus d'elle, et un joli carlin était étendu à ses pieds, assis sur un tapis brodé où l'on voyait un bouquet de roses lié par un fil d'or. Aux corniches étaient suspendus des œufs de pigeon enfilés les uns aux autres et peints en blanc avec des taches vertes (p. 247),

ou encore dans la description de l'atmosphère du château, au début de la scène du bal: "De temps en temps on voyait une lumière apparaître à travers les ormes, elle s'approchait de plus en plus en suivant mille détours dans les tortueuses allées, enfin elle s'arrêtait devant le perron avec une calèche tirée par des chevaux ruisselants de sueur" (p. 255); on a bien ici un avant-goût du futur grand descripteur que sera Flaubert.

Enfin, on rencontre le genre autobiographique, auquel on a déjà fait allusion, et l'on va pour terminer quelque peu s'y attarder car ce conte montre comment le jeune Gustave s'inspire de son propre vécu. On sait qu'il s'est rendu à Trouville quelques mois avant de l'écrire, en été 1837, et qu'il a pu y être accablé par les souvenirs des "fantômes de Trouville," comme il les appelle dans une lettre à Louise Colet,²⁹ c'est-à-dire par sa rencontre en été 1836 avec Élisabeth Schlesinger, dont il est tombé éperdument amoureux, et qui vivait avec Maurice Schlesinger, dont elle deviendra l'épouse. S'il dote Djalioh des souffrances et de la jalousie qu'il a pu lui-même ressentir, en revanche l'inspiration autobiographique peut fonctionner en creux. Ainsi le portrait d'Adèle s'oppose littéralement à celui de Mme Schlesinger, brune à la peau sombre, et qui sera le prototype des héroïnes les plus importantes de Flaubert. Gustave insiste sur l'aspect pâle et maladif d'Adèle, et la déclare le contraire des beautés méridionales, ce qu'était bien Élisabeth Schlesinger³⁰:

²⁹ "Tu as accusé ces jours-ci les fantômes de Trouville! Mais je t'ai beaucoup écrit depuis que je suis à Trouville!," lettre du 21 août 1853, *Correspondance*, *op. cit.*, t. 2, 1980, p. 404.

³⁰ Voir par exemple *L'Éducation sentimentale*: "Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la

Ce n'était point une beauté méridionale et ardente, une de ces filles du Midi à l'œil brûlant comme un volcan, aux passions brûlantes aussi; son œil n'était pas noir, sa peau n'avait point un velouté d'Andalouse, mais c'était quelque chose d'une forme vaporeuse et mystique, comme ces fées scandinaves au cou d'albâtre, aux pieds nus sur la neige des montagnes, et qui apparaissent dans une belle nuit étoilée, sur le bord d'un torrent, légères et fugitives, au barde qui chante ses chants d'amour.

Son regard était bleu et humide, son teint était pâle; c'était une de ces pauvres jeunes filles qui ont des gastrites de naissance, boivent de l'eau, tapotent sur un piano bruyant la musique de Liszt, aiment la poésie, les tristes rêveries, les amours mélancoliques et ont des maux d'estomac (p. 244-245).

Enfin, et surtout, il y a la fameuse scène du bal et la promenade nocturne de Djalioh qui la suit: toutes deux proviennent des souvenirs de l'adolescent, comme l'attestent d'autres textes. Flaubert était allé au château du Héron, situé près de la forêt de Lyons en Seine-Maritime, pour assister au bal du marquis de Pomereu pour la Saint-Michel, probablement le 29 septembre 1836; très impressionné par cette première vision du grand monde, il avait regardé tout le bal (sans y participer) puis s'était forcé à rester debout, se promenant dans le parc la nuit et en barque au lever du jour. Voici ce qu'il en dit dans son cahier intime de 1840-1841, dans un passage écrit la nuit du 2 janvier 1841, au retour d'un bal:

Cette nuit que je passe ainsi sans trop savoir pourquoi m'en rappelle une autre semblable. C'était chez le marquis de Pomereu à la Saint Michel. C'étaient les vacances de ma quatrième à ma troisième; je suis resté toute la nuit à voir danser, et quand on s'est retiré je me suis jeté sur mon lit, la bougie brûlait et, comme maintenant, j'avais mal à la tête.—Allons, homme fort, un peu de courage! ne passeras-tu pas une nuit sans dormir?—Le matin venu, je me suis promené en barque” (OC I, p. 748).

lumière traversait” (*op. cit.*, p. 47-48) et, surtout, *Les Mémoires d'un fou*: “Elle était grande, brune, avec de magnifiques cheveux noirs qui lui tombaient en tresses sur les épaules; son nez était grec, ses yeux brûlants, ses sourcils hauts et admirablement arqués; sa peau était ardente et comme veloutée avec de l'or, elle était mince et fine, on voyait des veines d'azur serpenter sur cette gorge brune et pourprée” (OC I, p. 485)

L'anecdote revient, de manière plus précise, dans une lettre écrite à Louis Bouilhet, alors qu'il est en Égypte et sort de chez Kuchiuk-Hanem, la fameuse courtisane:

Je marchais poussant mes pieds devant moi, et songeant à des matinées analogues... à une entre autres, chez le marquis de Pomereu, au Héron, après un bal. Je ne m'étais pas couché et le matin j'avais été me promener en barque sur l'étang, tout seul, dans mon habit de collège. Les cygnes me regardaient passer et les feuilles des arbustes retombaient dans l'eau. C'était peu de jours avant la rentrée; j'avais 15 ans;³¹

Djalioh, pour sa part, a dix-sept ans. Flaubert y revient de même dans le *Voyage en Orient*: "J'ai beaucoup pensé à ce matin à la Saint-Michel chez le marquis de Pomereu, au Héron, où je me suis promené tout seul dans le parc après le bal.—C'était dans les vacances de ma quatrième à ma troisième" (OC II, p. 664). Tous ces détails se trouvent déjà dans "*Quidquid volueris*," transposés sur Djalioh: le fait qu'il ne puisse dormir comme son créateur et passe une nuit blanche, "Il prit une bougie et monta dans sa chambre. Après avoir ôté son habit et ses souliers, il sauta sur son lit, abaissa sa tête sur son oreiller et voulut dormir. Mais impossible!" (p. 261), et bien sûr la promenade qu'il fait en quasi-symbiose avec la nature:

La nuit durait presque encore, et la rosée était suspendue à chaque feuille des arbres; il avait plu longtemps, les allées foulées par les roues des voitures étaient grasses et boueuses; Djalioh s'enfonça dans les plus tortueuses et les plus obscures. Il se promena longtemps dans le parc, foulant à ses pieds les premières feuilles d'automne, jaunies et emportées par les vents, marchant sur l'herbe mouillée à travers la charmille au bruit de la brise qui agitait les arbres, et entendant dans le lointain les premiers sons de la nature qui s'éveille (*ibid.*);

tout comme le détail des cygnes, qui ne le regardent pas dans le texte: "Il arriva bientôt aux bords de l'étang; les cygnes s'y jouaient avec leurs petits, ils glissaient sur le cristal, les ailes ouvertes et le cou replié sur le dos. Les plus gros, le mâle et la femelle, nageaient ensemble au courant rapide de la petite rivière qui traversait l'étang" (p. 263), la promenade en barque: "Alors il sauta dans la barque, détacha la chaîne, prit les rames et

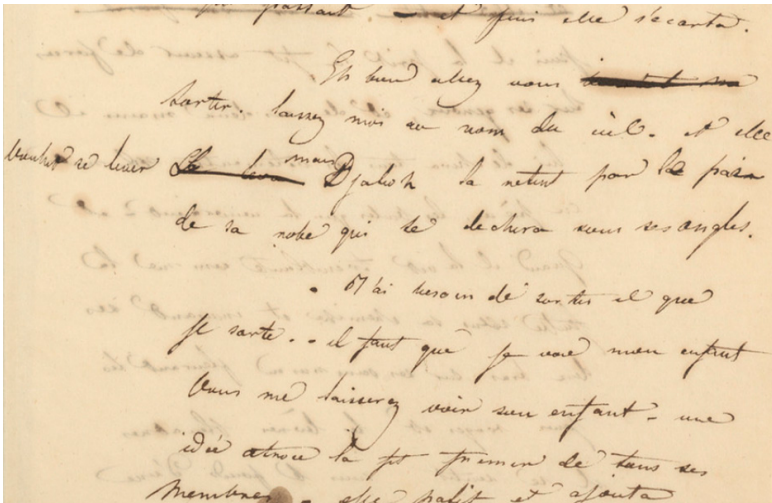
³¹ Lettre du 13 mars 1850, *Correspondance*, op. cit., t. 1, p. 607.

alla aborder de l'autre côté dans la prairie qui commençait à se parsemer de bestiaux" (*ibid.*), et son retour au château, très tard puisqu'il a passé toute la nuit dehors: "Après quelques instants il revint vers le château. Les domestiques avaient déjà ouvert les fenêtres et rangé le salon. La table était mise, car il était près de 9 heures, tant la promenade de Djalioh avait été lente et longue" (*ibid.*); il ne manque que le détail des feuilles des arbustes retombant dans l'eau, présent dans la lettre à Bouilhet. Signalons enfin un dernier élément qui est certainement autobiographique bien qu'il ne soit pas attesté dans d'autres textes: il s'agit de la mention des paysans qui se trouvent à l'extérieur du bal. Il a sans doute suffisamment frappé Gustave pour qu'il le réutilise dans la scène du bal de *Madame Bovary*, quoique de manière bien plus précise. Le voici dans "*Quidquid volueris*": "au-dehors, le bruissement des feuilles, les voitures qui roulaient au loin sur la terre mouillée, les cygnes qui battaient de l'aile sur l'étang, les aboiements de quelque chien de village après les sons qui partaient du château, et puis quelques causeries naïves et railleuses des paysans dont les têtes apparaissaient à travers les vitres du salon" (p. 255), et maintenant au bal à la Vaubeyssard: "Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient" (OC III, p. 194); on voit que si la notation a probablement la même origine que celle de "*Quidquid volueris*," elle est devenue bien plus visuelle et, surtout, a été transposée sur le point de vue du personnage.

Dans l'œuvre de jeunesse de Flaubert, "*Quidquid volueris*" marque une étape très intéressante pour les flaubertiens. Inspiré de choses vues (les orang-outangs au cirque de Rouen), de choses lues (les journaux ou les histoires de monstres),³² de l'air du temps (le questionnement sur l'origine de l'homme) et plus encore de sentiments personnels mais transformés, Gustave a donné à son texte une allure hybride qui est comme le miroir de la créature dont il relate la courte existence, que ce soit consciemment ou non. De plus, ce récit préfigure l'œuvre à venir, qui en reprendra de très

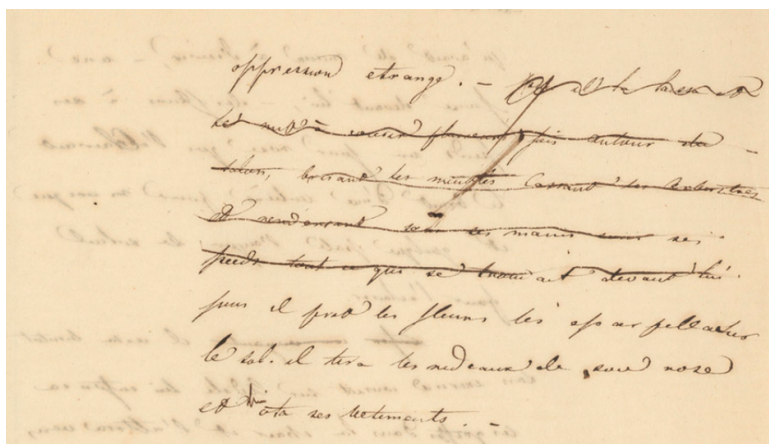
³² À cet égard, Diane Fourny, que je remercie, m'indique un texte de Rétif de La Bretonne, sorte de pamphlet contre la misère humaine, "Lettre d'un singe aux êtres de son espèce," inclus dans son roman *La Terre australe* (1780). L'homme-singe de Rétif est né du croisement d'un babouin et d'une mulâtre de Malacca; il est adopté par un Français qui lui donne sa formation. Rien ne permet cependant d'affirmer que le jeune Gustave ait eu connaissance de ce texte, ou même qu'il ait lu Rétif de La Bretonne à l'époque de "*Quidquid volueris*." On sait en tout cas qu'il s'est inspiré de l'une de ses chansons pour celle de l'aveugle dans *Madame Bovary*; voir Tony Williams, "Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert," *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 91, 1992, p. 239-242.

nombreux éléments, et souligne le don d'observation et d'imagination du jeune écrivain, ainsi que la profondeur de son analyse psychologique. On a donc ici l'impression que Flaubert s'y trouve déjà tout entier (et c'est à plusieurs reprises le cas avec l'œuvre de jeunesse), mais de façon quelque peu désordonnée, comme si le creuset devait encore se mettre en forme; il faudra pour cela attendre le travail sur l'écriture proprement dite, qui ne se produira vraiment qu'au moment de la rédaction de *Madame Bovary*.

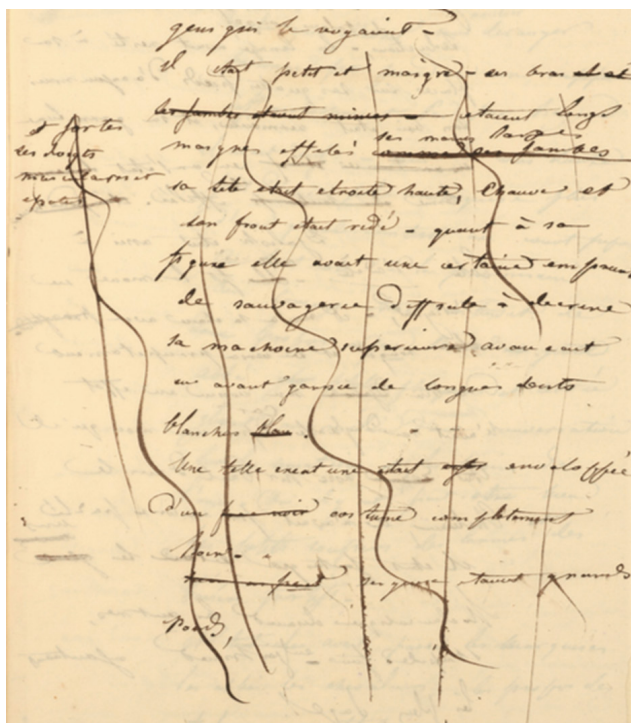


N.A.F. 14145, extrait du folio 44

(Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



N.A.F. 14145, extrait du folio 45
 (Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



N.A.F. 14145, extrait du folio 12 v°

Bibliographie

- Bruneau, Jean. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831-1845*. Armand Colin, 1962.
- Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*, edited by Claudine Gothot-Mersch and Guy Sagnes, vol. 1, Gallimard, 2001.
- . *Œuvres complètes*, edited by Claudine Gothot-Mersch, vol. 2, Gallimard, 2013.
- . *Œuvres complètes*, edited by Claudine Gothot-Mersch, vol. 3, Gallimard, 2013.
- . *Œuvres de jeunesse*, 1^{re} série. *Quidquid volueris*. 1837, MS. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, France. *BnF Gallica* <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc81388/cd0e384>.
- . *L'Éducation sentimentale*, edited by Stéphanie Dord-Crouslé. Flammarion, 2013.
- . *Correspondance*, edited by Jean Bruneau, vol. 1, Gallimard, 1973; vol. 2, Gallimard, 1980.
- . *Bouvard et Pécuchet*, edited by Stéphanie Dord-Crouslé. Gallimard-Flammarion, 2008.
- Garcin, Étienne. "Djalioh, monstre du romantisme." *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, edited by Fabienne Bercegol and Didier Philippot. Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2006, pp. 533-58.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Presses universitaires de France, 1994.
- Kelly, Dorothy. "Singes, mères et langage dans les textes de Flaubert." *Langues du XIXe siècle*, "À la Recherche du XIXe siècle," edited by Graham Falconer, et al. Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé, 1998, pp. 187-200.
- Le Calvez, Éric. "Singe." *Dictionnaire Gustave Flaubert*. Classiques Garnier, 2017, pp. 1075-77.
- Perrone-Moisés, Leyla. "L'autre Flaubert. *Quidquid volueris: l'éducation scripturale*." *Poétique*, vol. 53, février 1983, pp. 109-122.
- Vinken, Barbara. *Flaubert Postsecular. Modernity Crossed Out*. Stanford University Press, 2015.
- Williams, Tony. "Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert." *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 91, no. 2, mars-avril 1992, pp. 239-42.

La violence institutionnelle et l'écocritique dans *Arlit, Deuxième Paris* d'Idrissou Mora-Kpaï

Abou-Bakar MAMAH
Rhodes College

De façon panoramique, *Arlit, Deuxième Paris* est un documentaire qui présente une thématique plurielle. Au-delà d'un simple visionnement d'une société en proie aux vices de toutes natures dus aux conséquences néfastes de l'exploitation de l'uranium, le réalisateur béninois, Idrissou Mora-Kpaï, a bien d'autres messages à faire passer.¹ Il s'agit de la question environnementale, liée aux rayonnements de la radioactivité et le fléau de l'immigration clandestine née de la décadence d'Arlit. Cependant, l'objet de notre analyse met en jeu deux notions critiques. Nous avons d'une part "l'institution" et d'autre part la "violence." Pour une meilleure compréhension de la pertinence de notre démarche, il importe de tenter une définition de ces notions afin de les contextualiser dans la dynamique où elles sont régies par des forces variables. Il s'agit d'une dynamique dans laquelle une force, l'institution, a le dessus et domine permanentement l'autre, l'administré. Que signifierait donc une institution? Selon le psychologue clinicien Lucas Bembem, "Classiquement, il s'agit donc de l'action d'établir et d'organiser. Dans son acception

¹ "Arlit: Deuxième Paris' also details the environmental catastrophe brought about by the mining operations. Contaminated scrap metal litters the town and the mining companies had previously encouraged the Arlit residents to recycle the toxic metals into everything from plumbing to cooking utensils," (*filmthreat.com*).

contemporaine, l'institution désigne un ensemble de principes constituant la base d'un système ou d'une organisation" (2). S'appuyant sur Marie-Georges Jabaly dans son analyse des rapports entre les institutions et les violences, Nouria Saimi-Belarbi souligne que l'institution est une "...[s]tructure organisée où les liens entre les personnes font assez sens pour produire des effets symboligènes sur les individus" (513). En se basant sur ces deux définitions, nous pouvons déduire que l'institution est statique et ne change que lorsque les règles qui la régissent connaissent une nouvelle structuration. Elle est conçue pour un objectif bien déterminé. Dans le cas d'*Arlit, Deuxième Paris*, elle regroupe tous les acteurs du pôle dominant, c'est-à-dire, l'Etat nigérien et les sociétés minières, dont le seul but reste l'essor économique.

La violence en revanche peut se manifester de plusieurs manières. De ce fait, elle prend en compte les êtres et les choses qui s'engagent dans un rapport de force inégal destiné essentiellement à la nuisance. En tant que l'élément central de cette analyse, il y a lieu de la disséquer afin de mieux comprendre son essence institutionnelle et le rapport intrinsèque qu'elle entretient avec les êtres et l'environnement dans le milieu socio-économique à Arlit. D'après la définition qu'en donne le Conseil de l'Europe en 1987, citée par Jean-Luc Rongé, "La violence se caractérise par tout acte ou omission commis par une personne, s'il porte atteinte à la vie, à l'intégrité corporelle ou psychique ou à la liberté d'une autre personne ou compromet gravement le développement de sa personnalité et/ou nuit à sa sécurité financière" (37). Cette définition montre l'aspect préliminaire, ce que l'on voit ou ressent en premier lieu quand on évoque la notion de violence. C'est l'abus que l'on exerce sur son semblable sans une autre forme de justice. La violence peut aussi être multiforme. Elle sort complètement du cadre interhumain et prend en compte des réalités parfois abstraites. Par sa complexité, elle devient une notion difficile à définir de façon linéaire. André Levy pense que, "plus qu'un épiphénomène se prêtant à une description objective ou à des jugements réducteurs, la violence est un objet complexe, échappant à toute définition, et qu'il importe de penser dans toutes ses dimensions, institutionnelle, politique, psychologique et éthique" (Levy 88). Cette définition peut être étayée par l'acception qu'en donne Aisha Gill: "People often experience multiple forms of violence that are interrelated, co-constitutive and mutually reinforcing, and that exist at state, institutional and individual levels" (Gill 1). Les approches de Levy et de Gill semblent intéresser particulièrement notre analyse d'*Arlit, Deuxième Paris*, car elles mettent à nu tous les vecteurs qui régissent le milieu socio-économique que décrit ce documentaire. Car la violence dont il est

question ici se manifeste à plusieurs niveaux et sous différentes formes. Elle n'est pas simplement une violence interhumaine comme la violence que les mineurs exerceraient les uns envers les autres. La violence institutionnelle est donc celle que l'institution exerce sur les mineurs. Aussi, utiliserons-nous de façon interchangeable le mot "patronat" pour désigner l'institution qui, ensemble avec l'Etat nigérien forment une même entité.

Autrefois village méconnu et milieu pastoral à Agadez au nord du Niger avant 1968, Arlit deviendra une ville artificielle hautement convoitée par les multinationales et les ouvriers venus de partout en Afrique pour y chercher de l'emploi dans les gisements d'uranium. Le réalisateur, Idrissou Mora-Kpaï, en intitulant son documentaire *Arlit, Deuxième Paris*, a créé une apposition métaphorique qui, d'emblée, fait penser à un endroit prospère au beau milieu du désert de Sahara. Cette construction stylistique est aussi une périphrase qui décrit le degré de prospérisation rapide d'Arlit au point de l'assimiler à Paris. Car l'uranium, ce précieux minerai, employé principalement par l'industrie nucléaire, représente le poumon économique du Niger et lui vaut au même moment une réputation mondiale. C'est ce que témoigne Ginette Pallier:

En 1981, avec une production de 4336 tonnes, le Niger était le quatrième producteur mondial d'uranium, après les U.S.A., le Canada et l'Afrique du Sud. Le minerai apparaissait comme sa principale ressource. Le total des ventes alors égal à 91 645 millions de F CFA représentait en effet plus de 90% de la valeur globale des exportations, et les prélèvements effectués par l'Etat se présentaient, après les aides extérieures, comme le principal moteur du développement (Pallier 175).

Mais, comme un déjà vu de l'époque coloniale, l'uranium d'Arlit n'hésite pas à attiser l'appétit des puissances occidentales au premier rang desquelles se trouve la France qui jouit du statut d'ancienne métropole. Et sans surprise, "En 1969 le gouvernement du Niger a accordé au Commissariat français à l'Energie Atomique (C.E.A.) pour une période de 75 ans, une concession de 360 km² couvrant les gisements d'Arlit et d'Akouta" (Pallier 177). Voilà le contexte dans lequel Arlit est devenu le levier économique du Niger au point de s'agrandir de façon exponentielle pour devenir en un temps record une citadelle pour les puissances occidentales. Cependant, les cours se sont effondrés, car "De 25 000 F CFA en 1979, ils sont tombés aux environs de 20 000 F CFA en 1980 et 16 500 F CFA en 1981, de sorte que pour l'année 1981, le total des ventes s'est

alors abaissé à 92 milliards de F CFA” (Pallier 188). Ce bouleversement économique insoupçonné engendre la dégradation du tissu social. La méfiance s’installe, la radioactivité, dont la réaction est tardive, commence à sévir, les maladies de toutes sortes se font récurrentes, Arlit commence à compter ses morts et le patronat perd la confiance des mineurs et de la population. C’est ainsi que, lorsqu’on écoute les acteurs du film tels que le vieux béninois Alhadji Issa, et son fils Amadou, les anciens mineurs et d’anciens rebelles Touaregs, l’on se rend à l’évidence que le récit d’Arlit sur le caractère éphémère de son succès est un véritable psychodrame. Le réalisateur présente des individus, la plupart anonymes, qui dans leur déréliction n’ont plus rien à prouver comme bienfaits de leur long et dur labeur que de faire face au démon de la radioactivité qui hante leur vie au quotidien. Au centre de cette scène dramatique se trouvent, d’un côté, l’institution comprenant l’Etat du Niger et la compagnie minière AREVA et ses filiales au Niger telles que SOMAIR (Société des Mines de l’Air) et COGEMA (Compagnie Générale des Matières Nucléaires) et de l’autre les mineurs qui ne jouissent d’aucune affiliation syndicale pour la protection de leurs droits. Loin d’une représentation glamourieuse d’Arlit, Mora-Kpaï met en exergue la destructivité de la violence institutionnelle qui se manifeste dans le film à travers une complicité tacite entre les sociétés minières et l’Etat nigérien. Cela crée un environnement hostile qui se repose sur l’indifférence de l’institution. C’est en ce sens que Sarah Ramsay évoque dans son article le constat que fait Bruce Harris dans son essai sur le traitement méprisant des enfants de la rue en Amérique latine: “The biggest killer is the world’s indifference” (1744). Toutes ces pratiques qui se font dans l’intérêt exclusif de l’institution contribuent à faire d’elle une “institution totale” qui s’arroe le pouvoir de violer les droits des employés (Bemben 6). En se basant sur la théorie d’Erving Goffman, telle que rapportée par Lucas Bemben, l’on s’aperçoit que c’est bien d’une institution totale qu’il s’agit dans *Arlit, Deuxième Paris*. Selon Bemben,

Le concept d’institution totale, conceptualisé par Goffman, décrit un mode très particulier de fonctionnement d’établissement. Prenant naissance dans la critique du champ gériatrique des années 60, il décrit des structures présentant un ensemble de caractéristiques bien spécifiques. Globalement, il s’agit d’établissements dans lesquels vivent et travaillent de nombreuses personnes, pendant un temps relativement long et dans un environnement:

- Isolé vis-à-vis de la société extérieure;
- créant une forte promiscuité, ayant pour effet de désagréger la frontière publique/privée;

- hyper-rationalisé et régissant explicitement tous les aspects du quotidien;
- rigide au point de rendre toute chose immuable et répétitive;
- pensé selon un plan imposé par les dirigeants, sans concertation ni dialogue;
- comportant une impossibilité de communication entre dirigeants et usagers (6).

Bien que cette théorie ait pris naissance dans un champ purement médical, elle s'applique, dans une certaine mesure, à toute institution dont la logique se repose sur l'opposition binaire patronat/employés. Car le totalitarisme de l'institution se manifeste dans un environnement qui réduit l'individu à l'obsolescence. A l'image d'un engin ou d'un appareil électroménager, l'individu qui exerce un métier à risque, comme dans les gisements miniers, pour une longue durée sans aucune protection, va inéluctablement vers sa destruction programmée. Cette réduction de l'individu au néant le contraint à une vie sans vie. Nous pourrions en ce sens interpréter ce mode de vie en s'appuyant sur la théorie du sociologue polonais Zygmunt Bauman qui dans son livre décrit le caractère "liquide" de la société contemporaine comme une société aliénante et déshumanisante: "Liquid life is consuming life. It casts the world and all its animate and inanimate fragments as objects of consumption: that is, objects that lose their usefulness (and so their lustre, attraction, seductive power and worth) in the course of being used" (9). Ce qui est perçu comme facteur destructeur de la vie des mineurs, c'est la radioactivité et les employés n'avaient jamais été prévenus par le patronat du risque potentiel que cela représenterait pour leur santé. Ces rayonnements électromagnétiques dont la réaction est tardive constituent la source d'une multitude de maladies qui décime lentement non seulement les anciens mineurs, mais aussi ceux qui sont toujours en activité: "Ils meurent tous à peu près de la même maladie: le cancer de foie... Il y a des journées même c'est deux qui meurent par jour," explique un intervenant dans le film. Les différentes maladies dont sont victimes ces anciens mineurs, selon le même intervenant, sont entre autres "le cancer de foie, la tuberculose, la silicose, les bronchites, les coups bloqués."

C'est en ce sens que la violence institutionnelle peut se lire comme une sorte de collusion entre les compagnies minières, l'Etat nigérien et le personnel médical. La preuve est que, quand l'ami d'Aladji Issa est tombé et qu'il a été transporté à l'hôpital, le docteur après les analyses lui a fait comprendre qu'il avait le SIDA. Et le diagnostic des symptômes de tous

les mineurs concourent au même résultat: le virus du SIDA. Mais, pourquoi le patronat n'avait-il jamais révélé les causes réelles des maladies qui font d'innombrables victimes? La réponse, c'est un intervenant qui la donne: "S'ils le révélaient, nombreux sont ceux qui n'accepteraient pas travailler longtemps dans les mines." Cette économie de l'information qui permet à l'institution de maintenir les employés à l'écart de la réalité ambiante s'apparente à ce que Bembem appelle une "violence d'appropriation" qu'il définit comme une "force appliquée au sein et au sujet de l'espace institutionnel. Cette force prend la forme d'une mainmise absolue sur les espaces en vue de répondre à des objectifs institutionnels supplantant les intérêts des usagers" (14). Il s'agit d'une situation dans laquelle l'employé ne peut plus choisir délibérément de quitter l'institution compte tenu d'un certain nombre de facteurs tels que la sécurité de son travail, le temps déjà investi, c'est-à-dire, son ancienneté et les avantages y afférant, la précarité de nouvelles opportunités, les charges familiales, etc. Dans cette situation, il faut noter l'absence totale de dialogue et la non-représentativité syndicale des mineurs. Ceci répond clairement à l'une des caractéristiques de l'environnement du travail tel que décrit par Bembem: "Pensé selon un plan imposé par les dirigeants, sans concertation ni dialogue." Pour comprendre le caractère carcéral de ce milieu institutionnel, il y a lieu de se demander pourquoi les symptômes de tous les mineurs sont toujours le SIDA. N'est-ce pas néanmoins stupéfiant de constater que ces mineurs qui manifestement souffriraient d'autres maladies liées à leur travail de longue durée dans les mines sans protection soient tous atteints du virus de SIDA? Cela relève clairement de la supercherie professionnelle des médecins qui se font imposer une méthode arbitraire de travail. En tant que telle, il se pose en amont un sérieux problème d'éthique en matière de gestion de la santé publique.

L'autre question fondamentale que soulève Mora-Kpaï est celle de l'environnement, faisant d'*Arlit, Deuxième Paris* un documentaire à visée multiple. Cette observation porte un regard critique sur la dégradation de l'environnement provoquée par la radioactivité. En tant que tel, notre analyse fait appel à l'écocritique qu'il convient de définir afin de mieux comprendre la portée écologique de ce documentaire. Pour ce faire nous allons nous appuyer sur l'assertion de Cheryl Glotfelty, citée par Nathalie Blanc dans son article:

Qu'est-ce que l'écocritique? Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement nature. Tout comme la critique féministe examine le langage et la lit-

térature d'une perspective consciente du genre [gender], tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires (Blanc 18).

Le problème écologique dans *d'Arlit, Deuxième Paris*, bien que n'étant pas évoqué explicitement comme les cas des maladies et des morts dont témoignent les différents intervenants, ne peut passer inaperçu. Il peut se lire à travers les dangers que posent les rayonnements de la radioactivité par l'effet de contamination des objets dans l'espace ambiant. Cela est d'autant plus critique, car la population ne se rend pas compte dans l'immédiat qu'elle est exposée aux substances radiotoxiques qui, à long terme, pourraient, non seulement, nuire à leur santé, mais aussi avoir un impact environnemental désastreux. Cette situation insoupçonnée, qui finit par se réaliser, explique l'action des défenseurs de la cause humaine comme l'ONG Aghirin'man, créée en 2002, dont le président, Almoustapha Alhacen, fut un ancien mineur. Ce dernier, pour avoir travaillé dans les mines lui-même, a compris profondément les risques que ce type de travail présentait pour la santé et l'environnement. Dans ce mode d'exploitation où les mineurs n'avaient leur attention fixée que sur le gain immédiat, il se creusait un déséquilibre environnemental et socio-économique que personne ne pouvait anticiper. Comme le témoigne un intervenant dans le documentaire: "Ce n'est que plus tard que nous avons appris que les radiations de l'uranium pouvaient couvrir jusqu'à quatre-vingts kilomètres de diamètre. Nous allons dans les mines travailler et revenir à la maison dans la même tenue. Les enfants pouvaient jouer avec nous. On ne se changeait pas dans l'immédiat, car nous ne savions qu'on en avait besoin." Il fallait donc inéluctablement s'attendre aux défis de toutes natures. Almoustapha Alhacen a dû comprendre cet impact sur l'humain et sur l'environnement, quoique tardif, et c'est au nom de cette expérience qu'il a lancé son organisation humanitaire:

Au fil des années, il a observé de nombreux changements dans son environnement: disparition du couvert végétal, disparition des animaux sauvages, recul des espaces forestiers, apparition de maladies bizarres et la mort prématurée de certains individus. Tous ces aspects, conjugués avec l'absence de volonté d'Areva d'opérer des changements dans le cadre de la protection des popu-

lations et pour le développement durable, l'ont amené à s'engager dans la lutte pour la défense des droits humains (jimdo.com).

Dans sa publication du 27 décembre 2017 où il appelle à soutenir les actions de l'ONG Aghirin'man, l'un des sous-titres peut se lire comme suit: "Une transparence bien opaque concernant l'état radiologique de l'environnement à ARLIT (mediapart.fr)." Il s'agit bien sûr d'un oxymore que l'auteur explique en des termes plus détaillés: "Quatorze ans après la première mission CRIIRAD (Commission de recherche et d'informations indépendantes sur la radioactivité) à ARLIT, nous avons essayé en vain de disposer de données officielles actualisées auprès d'AREVA. Sur le site internet d'AREVA dédié au Niger, consulté le 6 septembre 2017, on ne trouve aucune information actualisée sur la contamination radiologique de l'environnement à Arlit" (mediapart.fr). Cette pertinente remarque rappelle les propos de Sarah Ramsay sur l'indifférence comme source de tous les maux. Manifestement, c'est ce qu'AREVA a érigé en méthode d'exploitation des hommes et de leur environnement écologique. Cette indifférence qui se lit à tous les niveaux du côté des décideurs est le facteur révoltant qui a contraint les activistes à sortir de leur silence. C'est en ce sens que Almoustapha Alhacen a quitté la mine pour se ranger du côté des travailleurs pour défendre leur cause et militer pour un environnement dénué de toute contamination radioactive. Son activisme lui vaudra un prix: "Al-Moustapha Alhacen, président de l'ONG Aghirin'man, basée à Arlit, est le lauréat du Nuclear Free Future Award 2017. Il se bat depuis de longues années pour améliorer la protection de l'environnement et défendre les populations et les travailleurs de l'uranium à Arlit au Niger" (rfl.fr). Cette insigne distinction lui a été décernée lors de la conférence internationale, "Droits de l'Homme, Générations Futures et Crimes à l'Age Nucléaire," organisée par l'IPPNW/PSR (International Physicians for the Prevention of Nuclear War/Physicians for Social Responsibility) qui s'est tenue du 14 au 17 septembre 2017 à Bâle en Suisse.

Précisons que l'ONG Aghirin'man n'est pas laissée seule dans sa confrontation avec AREVA. Elle bénéficie du soutien d'autres organisations sœurs qui partagent sa vision humaniste du monde de l'uranium: "La CRIIRAD s'est mobilisée à partir de 2002 pour apporter un soutien logistique et scientifique à l'ONG Aghirin'man (basée à Arlit) qui se bat pour améliorer la protection de l'environnement et défendre les populations et les travailleurs" (mediapart.fr). Ce genre de soutien ne passe pas aussi inaperçu, car "Ce travail a été reconnu par l'attribution à Bruno Chareyron, directeur du laboratoire de la CRIIRAD, du Nuclear-Free Future Award 2016, dans la catégorie 'Education'" (mediapart.fr).

L'un des multiples maux qui symbolisent l'échec d'Arlit est l'immigration clandestine. Ce phénomène qui fait la sensation des médias occidentaux est devenu l'un des plus grands malaises sociaux du XXI^e siècle. Si son introduction dans le film peut être considérée comme aléatoire, il met néanmoins en exergue le type de "bordel" qu'est devenu Arlit. C'est ce que précise un intervenant: "Avant on disait Deuxième Paris, mais maintenant c'est deuxième bordel." De ce bordel ruissèlent toutes les eaux souillées telles que le vol, le viol., la corruption, les faux papiers, les exactions policières et bien d'autres fléaux sociaux. De l'avis de Russell Edwards, "A visit to 'Arlit, the Second Paris,' a once vibrant African boom town in Niger, reveals the lost souls and endless social problems left in the wake of economic depression" (Edwards). Le cas de cet ancien rebelle touareg illustre la situation de ceux qui ont su tirer profit de ce chaos à travers un nouveau mode de survivance. Celui-ci, en abandonnant l'armée nigérienne après son intégration, est devenu un transporteur ou un passeur pour les immigrants clandestins. Dans ce métier à haut risque, son seul souci reste son profit et non la sécurité de ses passagers: "Maintenant je transporte les gens émigrant en Libye ou ailleurs. Je les dépose de l'autre côté du désert de Ténéré. Après ça, je me fiche de ce qui leur arrive." Pour ceux qui tentent de transiter par Arlit pour rejoindre la Libye, leur parcours devient leur chemin de croix. C'est la douloureuse expérience de cet immigrant clandestin originaire du Cameroun. Parti de son pays sur une motocycliste en transitant par le Nigeria, ce dernier, après plusieurs déboires, mettra une semaine pour atteindre le Niger d'où il compte regagner l'Espagne ou la France: "A l'entrée du Niger, on m'a dépouillé. J'avais 800 euros qui devraient me permettre d'arriver en Algérie." Les clandestins ne font pas seulement face à la malhonnêteté des passeurs. Mais ils doivent aussi affronter l'escroquerie des agents de police qui abusent de leur vulnérabilité: "Je suis arrivé à Arlit. Les sous que j'avais prévus pour payer le transport pour Tamanrasset, à la police on m'a pris tout ça. C'est pour mettre le cachet dans mon passeport." Comme l'explique ce passeur touareg, les clandestins reconnaissent qu'ils prennent un risque en s'engageant de rejoindre l'Europe par des voies non conventionnelles. Mais lui en tant que passeur doit aussi survivre, car ce trafic est devenu son métier: "Cette route est dangereuse. Nous devons trouver des moyens de survivre."

À Arlit, il n'y a pas seulement que les mineurs ou les immigrants clandestins qui cherchent à tout prix à rejoindre l'Europe. On y rencontre aussi d'autres types d'immigrants qui y élisent domicile. C'est le cas de ces deux femmes togolaises dont Mora-Kpaï a aussi recueilli le témoi-

gnage. Du Togo, elles se sont d'abord retrouvées à Gaya avant d'arriver à Arlit pour de meilleures opportunités. Parmi elles, une veuve ayant abandonné ses deux enfants de 9 et 7 ans au Togo. Leur long silence qui suit les questions avant d'apporter les réponses est un témoignage de leur désillusion et l'expression d'une douleur palpable par rapport aux réalités d'un Arlit qui est passé d'un "Deuxième Paris" à un "Deuxième bordel." Face à ce désarroi, elles nourrissent bien l'intention de retourner au Togo. Mais, comme tout aventurier qui s'assigne pour mission de franchir à tout prix le rubicond, sont-elles vraiment décidées à le faire? Ou peuvent-elles réellement regagner leur case départ sans gain de cause? C'est l'une d'elles qui répond: "Je n'ai pas de moyens. Si je trouve l'argent de transport, je m'en vais." Si le manque de moyens de transport contraint les deux femmes Togolaises à rester indéfiniment à Arlit, l'impossibilité d'obtenir officiellement un visa pour se rendre en Occident est ce qui force les immigrants clandestins à passer outre mesure et de faire d'Arlit leur point de transit vers la Libye. Bien que les push factors, tels le chômage et la misère soient à l'origine de plusieurs départs forcés vers l'Occident, il y a aussi des pull factors qu'il faut prendre en considération. Cela peut aisément se comprendre à travers la détermination de ce jeune camerounais qui tente désespérément à se rendre à Marseille en France. Et pourquoi choisit-il d'émigrer à Marseille? Ses raisons sont toutes simples: "Pour moi Marseille c'est comme ma mère. C'est un exemple comme quelqu'un peut aimer sa mère. Je l'ai aimé comme ça. C'est venu comme ça" (01.09.53). Mais les raisons profondes de cet amour pour Marseille s'enracinent dans l'amour qu'il a pour le ballon rond à travers les prouesses de la star camerounaise Joseph Antoine Bell. C'est ce dernier qu'il a connu comme premier Camerounais à évoluer dans l'Olympique de Marseille. Partant de cette expérience réussie d'Antoine Bell, le jeune camerounais clandestin s'est aussi mis à rêver de sa future vie à Marseille:

Une fois arrivé à Marseille, je serai d'abord content, me reposer d'abord, peut-être prendre un champagne, ... C'est comme si j'étais né de nouveau. Comme on le dit souvent, le ciel est deux: que de l'autre côté c'est bleu, mais de ce côté c'est noir. Quand je verrai que ce ciel est bleu, ce sera pour moi un rêve. Même si je meurs là, je suis arrivé où je voulais... On dirait qu'il est mort en Europe, en France.

Des mines d'uranium à la traversée des immigrants clandestins à travers le désert de Ténéré, Idrissou Mora-Kpaï laisse voir les limites d'une institution qui se veut totale. Se servant de la violence institution-

nelle comme moyen de gouvernance, Arlit ne pouvait pas demeurer aussi longtemps ce *Paris* auquel il a été assimilé. En s'inspirant de la pensée de Jean-Paul Sartre, cité par Jean-Claude Poizat, l'échec d'Arlit ne saurait donc être une surprise: "La violence, sous quelque forme qu'elle se manifeste, est un échec. Mais c'est un échec inévitable parce que nous sommes dans un univers de violence" (43). Il est néanmoins intéressant de constater que certains résidents d'Arlit ont compris l'ampleur du chaos et ont envisagé des solutions. C'est l'exemple du conseil du père Alhadji Issa à son fils Amadou: "Planifier à quitter progressivement Arlit pour retourner au Bénin avec ses sept enfants, ses deux femmes et éventuellement certains apprentis. Tu ne vas pas le regretter." Avec une pareille grande famille, il est conscient tout de même que ce n'est pas une solution facile. Mais Amadou a le devoir, en sa qualité de père de famille responsable, d'offrir à sa progéniture une vie dénuée des rayonnements électromagnétiques, en somme une vie saine.

Au bout de cette analyse, il se dégage les enjeux majeurs de la manifestation de la violence et de sa représentation. Elle n'est pas seulement ce que pense Barbara Whitmer: "Violence refers to injury or destruction of body or of relationship by one person or group toward another (19)." Mais de l'avis d'Aisha Gill, "Violence is a key factor in the production, maintenance and legitimisation of domination and subordination (1)." La violence institutionnelle rime parfaitement avec ce constat que fait Gill. Car elle n'a d'autres fonctions que de créer des conditions, aussi inhumaines qu'elles soient, pour stimuler le taux de productivité des employés. André Lévy souligne que "La violence effraie et fascine tout à la fois. Elle invoque l'impensable qui est en nous, qui dépasse tout entendement, toute raison. Elle détruit notre sentiment d'être un, la représentation de notre moi comme une totalité. Nous la ressentons comme un étranger qui se serait emparé de notre être (67)." En Arlit, l'on pourra voir un double symbole. D'abord, le symbole du film *Africa Paradis* du réalisateur franco-bénois Sylvestre Amoussou.²² Ce dernier, dans un saut

²² Falila Gbadamassi: "Pris dans une situation, qui relève encore en partie de l'utopie, Sylvestre Amoussou tente de montrer dans *Africa paradis* l'image qu'il souhaiterait que l'on ait de son continent. L'opposé de celle que les média occidentaux propagent à l'envi. Pour donner corps à son propos, il s'invente ses Etats-Unis d'Afrique, métaphore d'un continent qui jouit enfin de ses richesses dont il est, depuis des siècles, spolié. La terre d'Afrique est devenue un paradis où des Européens désespérés viennent s'offrir une seconde chance. A condition que les sbires de l'immigration les y autorisent ou pis, qu'ils soient prêts à prendre tous les risques," (*avoir-aire.com*).

afrofuturistique fait miroiter dans son film une Afrique qui s'adjuge les attributs occidentaux en termes de développement. Ensuite le symbole de la fragilité d'une Afrique toujours hantée par les démons du colonialisme dont la pratique consistait à vider l'Afrique de ses ressources minérales et de s'intéresser très peu ou presque pas à son développement durable. Car, c'est en ce sens que l'Occident continuera à maintenir le continent noir sous sa dépendance. Oxfam France dans un de ses rapports sur les activités d'AREVA au Niger témoigne qu' "En France, une ampoule sur trois est éclairée grâce à l'uranium nigérien. Au Niger, près de 90% de la population n'a pas accès à l'électricité." Alors, la question que l'on se poserait est de savoir pourquoi la France ne pourrait-elle pas construire, ne serait-ce qu'une seule centrale nucléaire au Niger qui constitue sa source d'approvisionnement en uranium?

Filmographie

Africa Paradis. Sous la direction de Sylvestre Amoussou. 2006.

Bibliographie

- “Almoustapha Alhacen, lauréat du prix Nuclear Free Future Award 2017.” Jimdo, 15 février 2013, www.uranium-niger.jimdo.com/qui-sommes-nous/ong-aghirin-man/.
- “Arlit: Deuxième Paris”. Film Threat, 28 novembre, 2006, www.filmthreat.com/uncategorized/arlit-deuxieme-paris/.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Life*. Polity, 2005.
- Bemben, Lucas. “La violence institutionnelle.” *Repères éthiques*. Janvier-février-mars, 2016, pp. 1-23.
- Blanc, Nathalie, Denis Chartier, et Thomas Pughe. “Littérature & écologie: vers une éco-poétique.” *Ecologie & politique*, vol. 36, no. 2, 2008, pp. 15-28.
- Edwards, Russell. “Arlit, The Second Paris.” *Variety*, 25 février, 2005, www.variety.com/2005/film/reviews/arlit-the-second-paris-1200527646/.
- Gbadamassi, Falila. “Dans la peau d’un immigré africain.” *aVoir-aLire*, 17 juillet, 2011, www.avoir-alire.com/africa-paradis-la-critique.
- Gill, Aisha K. et al. “Violence.” *Feminist Review*, vol. 112, 2016, pp. 1-10.
- Lévy, André. “Penser la violence.” *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 2, no. 2, 2006, pp. 67-89.
- Pallier, Ginette. “L’uranium au Niger.” *Cahiers d’outre-mer*, vol. 146, no. 37, 1984, pp. 175-91.
- Poizat, Jean-Claude. “La violence ou la dérégulation du pouvoir.” *Le Philosophoire*, vol. 13, no. 3, 2000, pp. 43-48.
- Saimi-Belarbi, Nouria and Karine Sorci-Cuttaia. “Violence de l’institution.” *Neuropsychiatrie de l’Enfance et de l’adolescence*, vol. 50, no. 6-7, 2002, pp. 512-514.
- Ramsay, Sarah. “Violence.” *The Lancet*, vol. 355, no. 9217, 2000, pp. 1737-1836.
- Rongé, Jean-Luc. “Prévenir la violence institutionnelle: les ‘dysfonctionnements’ dans un CEF de la PJJ à Savigny-sur-Orge.” *Journal du droit des jeunes*, vol. 299, no. 9, 2010, pp. 37-45.
- Simpere, Anne-Sophie et Ali Idrissa. “Niger: à qui profite l’uranium? L’enjeu de la renégociation des contrats miniers d’AREVA.” *Oxfam France*, novembre 2013, www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/niger_renegociations_areva_note_oxfam-rotab.pdf.

“Uranium au Niger: un défenseur de l’environnement récompensé par un prix.” *Rfi Afrique*, 19 septembre 2017, www.rfi.fr/afrique/20170919-uranium-niger-al-moustapha-alhacen-defense-environnement-prix.

“Uranium au Niger: soutenir les actions de l’ONG Aghirin’man.” *Mediapart*, 27 décembre 2017, www.blogs.mediapart.fr/associationcriirad/blog/271217/uranium-au-niger-soutenir-les-actions-de-l-ongaghirinman.

Whitmer, Barbara. *The Violence Mythos*. State University of New York Press, 1997.

Le déchirement du “wa” japonais: histoire(s) d’Aki Shimazaki

Peter SCHULMAN
Old Dominion University

“Le français m’a apporté la clarté et la précision,” Aki Shimazaki explique dans un entretien avec Françoise Dargent dans *Le Figaro*, “ce qui est à l’opposé de la mentalité japonaise” (Dargent 01/08/09). En effet, parallèlement à la mère de Mariko dans *Tsubame* qui insiste que sa fille n’oublie jamais à quel point il faut apprécier la liberté [“rien n’est plus précieux que la liberté. N’oublie jamais ça” (*Tsubame* 20)], écrire ses romans en français au Québec dans un pays loin du Japon semble avoir apporté à Shimazaki une liberté créatrice qui lui permet de jeter un regard plus perspicace et honnête sur son pays natal que si elle devait écrire parmi les contraintes et les yeux critiques des Japonais vivant au Japon. Quoique tous ses romans se déroulent essentiellement au Japon, tantôt pendant la Seconde Guerre mondiale, tantôt aujourd’hui, Shimazaki traite des sujets que le Japon, en tant que nation, essaye plutôt d’éviter. Dans sa première pentalogie, par exemple, *Tsubame* est focalisé sur le sort des *Zainitchis*, les immigrants coréens qui ont souffert des massacres après le tremblement de terre de 1923 puis demeurent toujours victimes d’un certain racisme de nos jours.

C’est dans sa seconde pentalogie, *Au cœur du Yamato*, cependant, que Shimazaki aborde surtout des sujets fondamentalement tabous dans la société japonaise contemporaine: *Mitsuba* met en exergue les lois silencieuses et parfois cruelles de la société des entreprises au Japon; *Zakuro*

examine le cas des Japonais forcés de travailler en Mandchourie en 1942; *Tonbo* met en question la modernisation de l'éducation japonaise et la disparition des anciennes valeurs du Japon traditionnel; *Tsukushi* soulève le tabou de l'homosexualité au sein des structures familiales traditionnelles... Dans chaque cas, en suivant la théorie d'OOK Chung dans son article "La littérature migrante au Canada," l'acte d'écrire pour un public francophone permet à Shimazaki une certaine envergure qui ne lui aurait peut-être pas été accordée si elle avait écrit tous ses romans en japonais au Japon (d'ailleurs, son seul roman traduit en japonais, *Tsubame*, a été mal reçu lors de sa parution): "Un des rôles que les lecteurs attendent des écrivains ethniques," Chung remarque, "semble être l'ouverture de nouveaux horizons au-delà de la société traditionnelle. En ce sens, la description de 'l'ailleurs,' ou des pays d'origine, serait mieux accueillie que celle de 'l'ici' sans qu'il soit pourtant question d'exotisme" (Chung 14-15). Ainsi, de Montréal, Shimazaki arrive à donner une voix à ceux qui ont dû refouler leurs propres histoires ainsi que leur propre Histoire.

Dans son ouvrage *Twilight Memories*, Andreas Huyssen confronte la problématique de la mémoire collective face à son contraire, une amnésie générale: "As generational memory begins to fade and even later decades of this modern century par excellence are becoming history or myth to more people, such looking back and remembering has to confront some difficult problems of representation in its relationship to temporality and memory" (Huyssen 2). Dans sa première pentalogie, Shimazaki a pu non seulement éclairer le sort des *Zainitchis*, les Coréens vivant au Japon, et l'horrible massacre qu'ils ont subi après l'immense tremblement de terre au Japon en 1923, mais aussi les faits et les délits des citoyens ordinaires japonais pendant la Seconde Guerre mondiale. Écrite pendant huit ans—à la fin du vingtième et au début du vingt et unième siècle (1996-2004), la pentalogie de Shimazaki a donné vie à certains personnages pour qu'ils puissent interroger des événements que la mémoire collective japonaise ne semblait plus examiner voire discuter. Comme les débats récents au Japon autour du cimetière Yasukuni où quelques criminels de guerre sont enterrés ou la demande de restitution envers les "*comfort women*," les Coréennes forcées de se prostituer par l'armée japonaise pendant leur occupation de la Corée, le passé historique du Japon, comme celui des Allemands, constitue un sujet épineux pour ceux qui l'ont vécu ainsi que pour la nouvelle génération qui a hâte d'évoluer en laissant le passé de côté. Selon Huyssen, ce désir d'amnésie nationale est davantage érodé par l'avance frénétique du temps alimentée par la modernisation et la technologie:

The twilight of memory, then, is not just the result of a somehow natural generational forgetting that could be counteracted through some sort of a more reliable representation. Rather, it is given in the very structures of representation itself [...] Twilight memories are both: generational memories on the wane due to the passing of time and the continuing of speed and technological modernization, and memories that reflect the twilight status of memory itself. Twilight is that moment of the day that foreshadows the night of forgetting, but that seems to slow time itself (Huysen 3).

A l’instar de ce que Paul Veyne appelle “le silence au point de vue de l’Histoire” (Veyne 54), Shimazaki, dans sa deuxième pentalogie, met le doigt sur les effets d’une amnésie contemporaine par rapport à un passé relativement récent. Dans *Mistuba*, Shimazaki souligne non une dictature politique, mais l’hégémonie propre aux entreprises japonaises vis-à-vis de leurs *shoshâmans* (les “hommes de salaire/ de commerce”) qui travaillent si assidûment pour elles. Comme tous ses romans, le titre—*Mistuba* (“trèfle” en japonais)—est emblématique des quêtes individuelles des personnages du roman. Comme Shimazaki l’explique en ce qui concerne son choix des titres: “Pour le titre de chaque roman je choisis un mot japonais comme un *kigo* (mot de saison) d’un haïku. Ça veut dire une référence à la nature ou un mot clé concernant l’une des quatre saisons” (entretien 2). Dans le cas de *Mistuba*, le trèfle, ou *shamrock* en anglais, représente “la promesse” (*Mitsuba* 54) entre les deux protagonistes du roman, Takashi Aoki, un jeune cadre qui travaille pour Goshima, une grande compagnie d’import/export et Yûko, une jeune secrétaire de 23 ans qui travaille pour la même compagnie. Ces deux personnages tombent amoureux et rêvent de quitter le Japon afin de se libérer des contraintes asphyxiantes du monde des affaires japonais, le fameux “*corporate Japan*.” L’histoire se déroule pendant les années 80 quand “le Japon commençait sa bulle économique” (144). En fait, contrairement à la première pentalogie qui traçait la vie des personnages pendant et après la Seconde Guerre mondiale, *Mitsuba* examine une autre guerre japonaise, “la guerre économique” post-1945 qu’elle a dû mener. Comme Monsieur Toda, un vieux cadre de Goshima qui était un ami du père du narrateur le voit:

J’avais vingt-cinq ans. Je venais d’entrer dans la compagnie Goshima. C’était l’année suivant la défaite. J’étais mobilisé aux Philippines. Quand je suis revenu à Tokyo, la ville était complètement détruite par les bombardements. Les soldats américains

conduisaient leurs jeeps en buvant du coca-cola, ils lançaient des chocolats ou des chewing-gums aux enfants affamés. Les G. I. faisaient même des mamours aux filles japonaises. Le visage outrageusement fardé, elles les suivaient... (135)

Pendant qu’il raconte sa vie à Takashi, Monsieur Toda avoue qu’en dépit de la méfiance que sa femme avait pour le métier de *shōshaman* qui avale pratiquement toute la vie d’un employé, les sacrifices de la génération de “reconstruction” ont permis à la nouvelle génération d’avoir une vie au moins matériellement meilleure par rapport à ce qu’ils avaient juste après la guerre. “J’ai dit,” Monsieur Toda avoue, “Je veux servir à la reconstruction de l’économie de notre pays. Pour sortir de la misère de la défaite, il faut se procurer des devises étrangères autant que possible en vendant des produits japonais. C’est exactement la fonction de la compagnie Goshima” (136). En fait, c’est en continuant son histoire, que Monsieur Toda réussit à cristalliser son aperçu sur l’époque: “Ayant connu toutes les amertumes de la guerre,” il remarque, “nous avions à coeur l’avenir du Japon. A l’étranger on vendait avec une réelle frénésie des produits japonais. Je me sentais comme si j’avais été envoyé au front. Mais cette fois, c’était une guerre commerciale” (136).

Comme Takashi est hanté par la mort de son père qui a dû travailler tellement qu’il est mort d’une crise cardiaque très jeune pendant un voyage d’affaires en Europe, Toda ajoute: “Je pense à ton père comme à l’un de mes compagnons d’armes morts à l’île de Luçon, aux Philippines” (136). Or, le souvenir de son père évoque non seulement son propre traumatisme quand il était toujours au lycée, mais les inquiétudes de sa mère qui a également beaucoup souffert pendant les longues absences du père au Japon et à Héléna dans l’état de Washington où la famille devait vivre quand le père y était muté. Quand Takashi lui annonce qu’il voudrait travailler à l’étranger pour Goshima, sa mère panique, car toute sa confiance a été démolie par la solitude et l’aliénation qu’elle a dû subir. Pour cette raison, quand son fils lui parle de Yûko qui souhaite étudier à Montréal, elle réagit avec beaucoup d’inquiétude:

Ma mère n’est pas comme Yûko, qui s’intéresse à la vie à l’étranger. Je me rappelle l’époque où nous avons vécu à Héléna, aux Etats-Unis. J’avais huit ans et ma sœur, trois ans. Ma mère a souvent reçu l’invitation de voisines très sympathiques, mais, trop timide, elle était incapable d’accepter. Elle ne comprenait pas bien l’anglais et avait même peur de répondre au téléphone.

Graduellement, elle s’est mise à souffrir d’une névrose. Au bout de deux ans, nous sommes revenus au Japon sans mon père qui devait y demeurer encore deux ans. A cause de cette expérience amère, ma mère craint que je ne choisisse quelqu’un comme elle. (43)

Certes, Takashi et Yûko représentent une jeune génération de japonais pour qui la vie à l’étranger peut offrir la possibilité d’une vie loin de l’atmosphère parfois étouffante d’une entreprise comme Goshima. Comme Amélie Nothombe a si bien décrit dans son roman *Stupeurs et Tremblements*, la vie d’entreprise au Japon est assujettie à toutes sortes de codes et de règlements. Au début de *Mistuba*, Takashi est en fait très fier de sa compagnie et se laisse éblouir par sa présence internationale et par sa prouesse commerciale. “Je regarde l’immeuble Goshima qui reluit sous le soleil du matin,” décrit-il élogieusement, “Situé au milieu d’un beau quartier de Tokyo, il se démarque par la modernité et la hauteur de ses vingt étages. Des milliers d’employés fidèles y travaillent en mettant en place un gigantesque réseau d’informations” (11). A un autre moment, il regarde avec fierté son badge d’employé: “Sur le revers de ma veste brille le badge de notre compagnie. Les gens qui le remarquent me lancent un regard de respect ou d’envie” (12). Ce n’est qu’après avoir rencontré la jeune Yûko qui, à l’âge de 23 ans, souffre déjà d’une grande pression familiale et sociétale pour se marier, qu’une ouverture vers une autre sorte de vie lui vient à l’esprit. Quand il lui parle pour la première fois, par exemple, c’est dans une école de langues étrangères où il est en train d’apprendre le français. Quand ils décident de se rencontrer dans un café, le “trèfle” du titre écrit en *Katakana* (une écriture syllabique utilisée pour les mots étrangers) sous le nom de *Torêhuru*, ils se réjouissent de l’aspect exotique et romantique du lieu et rebaptisent le nom du café *Mitsuba*, le mot authentiquement japonais de trèfle qui leur servira de code secret entre eux pour le mot “promesse” car comme Yûko l’explique: “le trèfle est le symbole de la promesse...” (15).

Au fur et à mesure qu’ils se rencontrent au café, ils sont séduits par le jazz qu’ils écoutent comme un symbole à la fois de l’improvisation et d’une révolte contre les conventions d’un Japon trop conservateur. A 30 ans, Takashi rejette la notion du *mai*, le mariage arrangé qui domine son milieu, surtout dans la vie du cadre au Japon et les aspirations internationales de Yûko commencent à pénétrer son cœur qui était dorénavant presque automatiquement programmé selon les critères du *shôshaman*. Au début, il se moque d’elle pour ses rêves excentriques, mais plus tard,

ce sera lui qui aura le courage de quitter Goshima afin de commencer une nouvelle vie à l'étranger tandis qu'elle, en tant que fille d'un chef de succursale dans une grande entreprise, devra céder à l'offre de mariage qui lui est imposé par un cadre haut placé d'une banque importante. Lorsque Takashi et Yûko résistent initialement à ce *mai*, ils résistent surtout aux strictes lois sous-entendues qu'ils essayent de fuir en passant un weekend à Kobe, la ville natale de Yûko. "Nous sommes vivantes et créatives," déclare Yûko en décrivant les femmes de Kobe par rapport à d'autres villes au Japon, "il y a beaucoup d'artistes et de femmes d'affaires [...]" (71). Pendant qu'ils se promènent à travers la ville, elle souligne son côté multiculturel qui lui rappelle Montréal:

Ensuite, nous avons visité un quartier typique pour les touristes. Il s'appelle Kitano-Ijin-Kan. On y trouve de vieux bâtiments étrangers. Yûko m'explique l'origine de chacun: l'ancienne résidence du consulat général des Pays-Bas, des Etats-Unis, de Chine, du Panama. Il y a aussi d'autres résidences de styles variés: anglais, français, italien, autrichien, allemand.

Yûko m'apprend aussi que dans un autre quartier il y a une synagogue et même une mosquée bâtie par des musulmans d'origine indienne et turque.

-J'oublie qu'on est au Japon, dis-je. (71)

Or comme la réalité du système du *mai* lui rappelle tout de suite, il est presque impossible "d'oublier qu'on est au Japon," quand on doit vivre au sein d'une entreprise dominatrice et hiérarchique. Si, comme Roméo et Juliette, le jeune couple décide de se fiancer en secret, ils ne peuvent pas résister au poids de la compagnie. Takashi a l'impression d'avoir surmonté le système quand il entend une rumeur que Yûko a refusé le mariage que le président de la banque essaye d'imposer sur elle en poussant les responsables de Goshima à la forcer de l'accepter. Quand son père soutient sa décision en affirmant: "Je ne serais jamais à l'aise avec le fils du président de la banque Sumida qui finance notre compagnie" (101), le chantage exercé par la banque et, par extension, Goshima, reste trop féroce. De plus, les représentants de Goshima commencent à menacer Takashi. Un soir, quand il attend Yûko au café Mistuba, le haut lieu de leurs rencontres, il est abordé par Monsieur Asano, un représentant de la famille Sumida qui lui annonce qu'il ne pourra plus jamais revoir Yûko: "Mademoiselle Tanase ne peut plus vous voir. Il a été décidé qu'elle allait épouser le fils du président de la banque Sumida [...] Je suis vraiment

désolé, Monsieur Aoki,” déclare-t-il. “C’est un fait indéniable. Veuillez l’accepter pour votre bien” (107). Habillé tout en noir, Asano ressemble à un mafieux prêt à éliminer le jeune amant si nécessaire. Quand Takashi résiste et lui dit qu’il va se plaindre auprès du président de Goshima, Asano lui répond avec violence: “Ne pensez pas à une idée aussi téméraire. Il s’agit du fils du président de la banque Sumida qui soutient la compagnie Goshima” (108).

Quand Takashi persiste, Asano affirme: “Si vous insistez pour que le fils de monsieur Sumida renonce à épouser mademoiselle Tanase, la conséquence serait fâcheuse non seulement pour vous, mais aussi pour monsieur Tanase, le père de cette fille” (109). Atterré, Takashi ne peut que rester impuissant face au chantage lancé envers la famille de Yûko. Quoique tenté de démissionner, Takashi accepte pourtant d’être muté à Montréal pour 5 ans, une décision prise par la direction de Goshima pour l’éloigner de Yûko et son futur mari. Comme Montréal était une des villes de rêve pour Yûko et lui, il accepte, presque par nostalgie de leur amour: “Tout d’un coup, j’entends la voix de Yûko,” pense-t-il, “Takashi-san, venez à Montréal! Elle marche sur le chemin qui mène au belvédère du Mont-Royal. Elle regarde la ville et le fleuve Saint-Laurent. Elle s’exclame: ‘C’est mon pays, Kobe!’” (123). Soumis, il s’incline envers son patron en le rassurant, “Oui. Je ne mérite pas cet honneur. Je ferai de mon mieux” (123) puis, finalement, en parlant avec son meilleur ami, Nobu, il se conforme à son devoir de *shōshaman*: “Quelles que soient les raisons,” explique-t-il, “j’ai accepté l’ordre. C’est ma décision. A Montréal, je ferai ce que je dois faire. Je suis quand même un *shōshaman*” (126). Quand son ami lui suggère “ne te force pas [...], la compagnie n’est pas tout,” (126), sa réponse “je sais,” confirme sa profonde résignation. Son histoire avec Yûko sera vite anéantie, mais l’histoire de son père et les traces de mémoire que représentait sa vie à Goshima le poursuivront toujours, car si *Mitsuba* est, en partie, une histoire d’amour entre Yûko et Takashi, c’est également, et surtout, un roman d’amour entre un enfant et son père absent. Si Takashi cherche vivement à fuir la machine Goshima par le biais d’un amour alimenté par des symboles et des langues étrangères, il veut également échapper au sort de son père. Immédiatement après l’incident au café Mitsuba avec Asano, par exemple, son ami Nobu lui signale que le grand-père de Takashi avait aussi fait scandale quand il a confronté Goshima en les accusant d’avoir tué son beau-fils en le surmenant de travail: “Tu es victime de la compagnie, comme ton père!” Nobu constate [...] “Ton grand-père a voulu tenter un procès contre la compagnie Goshima. Il a prétendu que la mort de ton père était due à un

excès de travail. De colère, il a hurlé devant les cadres supérieurs: ‘Vous avez tué mon beau fils’” (113). Par extension, la révolte du grand-père pourrait servir de révolte générale des employés japonais contre la tyrannie de l’entreprise au Japon. Comme Takashi souligne:

Je pense à mon grand-père [...] Il est difficile d’imaginer qu’il a pu être si agressif. Selon Nobu, mon grand-père a affirmé à ces cadres que l’emploi du temps de mon père était inacceptable: aucun repos n’avait été prévu pour le décalage horaire durant ses déplacements dans les trois pays qu’il devait visiter. D’ailleurs, mon père avait dû partir du Japon pendant le weekend et poursuivre sa mission en Europe dès son arrivée. (114)

Déjà peu accepté par ses collègues supérieurs pour ne pas avoir voulu boire avec eux après le travail, le père s’est montré volontairement trop “faible” par rapport aux restes des cadres afin qu’il puisse passer quelques moments de plus avec sa famille. Quoique presque toujours en voyage au bureau, les rares heures que son père a pu consacrer à la famille brillent dans l’inconscient de Takashi comme un phare: “Quelle histoire...” pense-t-il, “je revois l’image de mon père qui était une fois rentré en toute hâte en portant une boîte de gâteaux. Ma petite sœur et moi nous étions jetés dans ses bras: ‘Papa! Tu arrives tôt aujourd’hui!’ Ma mère avait souri: ‘Quel bonheur! On peut manger ce soir!’” (115).

Juste comme Asano avait pu intimider la famille de Yūko si Takashi osait la contacter, Goshima avait également riposté contre la famille voire plusieurs générations de cette famille. Comme Nobu le raconte: “Ils l’ont menacé: ‘Si vous nous poursuivez devant les tribunaux, nous n’engagerons plus jamais un membre de la famille Aoki. ‘Nous’ veut dire toutes les compagnies et toutes les banques liées à la société Goshima” Ton grand-père a dû se résigner” (115). En effet, si la notion d’une entreprise “mafieuse” n’est pas nouvelle dans la mythologie du Japon moderne, elle n’est pourtant pas souvent représentée en tant que telle dans la littérature japonaise contemporaine en dehors d’un certain nombre de romans policiers. De nombreuses références à l’absence du père parsèment le roman ainsi que beaucoup d’allusions à des désirs de fugue, à la quête des racines. De même, les deux autres romans de ce deuxième cycle de romans Shimazakiens, *Zakuro* et *Tonbo*, mettent en exergue des personnages à la recherche d’un père. Dans *Zakuro*, dont le titre signifie à la fois “grenade” dans le sens de “grenadier” (arbre à fruits) ainsi que “grenade” dans le sens militaire (une arme explosive), le fils pense que son père a été tué en Mandchourie pendant la Seconde Guerre mondiale, mais il resurgit quand son fils est adulte, ayant changé son nom de famille après de nombreuses années dans un camp de travail en Sibérie; dans

Tonbo, plusieurs personnages doivent faire face aux suicides de leurs pères respectifs, des pères disparus jeunes. Même la serveuse du café Mitsuba, Yukirô, avait perdu ses deux parents dans un accident de voiture quand elle était très jeune aussi: “Chaque fois que je vois son visage,” Takashi remarque, “je me rappelle l’époque où mon père est décédé” (46). Plus tard, en attendant Yûko au café en écoutant du jazz moderne, l’hymne de la liberté, en quelque sorte, pour lui, Takashi parle encore une fois à la serveuse qui annonce qu’elle suit des cours à l’université. Avec un grand sourire, elle lui dit qu’elle est en train d’étudier l’Histoire du Japon. “Je l’écoute,” reflète Takahashi, “ému par sa gaité malgré son passé triste. C’est une bonne fille” (85). Finalement, après l’avoir croisée à la même école de langues où il avait rencontré Yûko, il tombe amoureux d’elle et l’épouse afin de commencer une famille avec elle au Canada.

Shimazaki considère-t-elle le passé japonais en termes de “passé triste” aussi? Peut-on croire qu’elle a quitté le Japon comme le fait Takashi afin de s’épanouir au Canada? A la fin du roman, Takashi, dans un taxi pour l’aéroport, décide de cacher son badge quand deux piétons le regardent “avec respect et envie” en apercevant son badge de Goshima. “Je me sens envahir par un sentiment étrange. Je ne serai plus au Japon à partir de ce soir. Un moment, je me rappelle les paroles de Yûko: ‘Au Québec, la saison de la nouvelle verdure arrive enfin au début du mois de mai’” (140). Éventuellement, après cinq ans de bon travail pour Goshima dans leur succursale à Montréal, Takashi démissionne en refusant d’être muté à Singapour. Malgré le fait que la bulle économique au Japon ne fait que de croître à cette époque, Takashi décide de créer son propre bureau de communications. Or, tandis que ses propres affaires marchent bien à la fin des années 80, le sort de Goshima suivra l’écrasement de la bulle économique japonaise. Tandis que la succursale de Goshima à Montréal doit fermer ses portes, Takashi demeure heureux et marié et bien installé au Québec. A la fin du roman, il reste à l’écart du malheur qui a frappé le Japon. Comme Martin Fackler a pu constater dans son article dans le *New York Times* en octobre 2010, le Japon continuait à souffrir d’une crise de confiance et elle n’avait pas pu regagner son statut de colosse économique dont elle avait joui pendant les années 80:

But perhaps the most noticeable impact here has been Japan’s crisis of confidence. Just two decades ago, this was a vibrant nation filled with energy and ambition, proud to the point of arrogance and eager to create a new economic order in Asia based on the yen. Today those high-flying ambitions have been

shelved, replaced by weariness and fear of the future, and an almost stifling air of resignation (Fackler 10/16/10).

Contrairement aux *shōshamans* comme le père de Takashi qui ont dû travailler de longues heures loin de leur famille afin d'assurer le futur de leurs enfants, le nouveau *shōshaman* selon le *Times*, a perdu la ferveur des générations qui l'ont précédé:

Japan's loss of gumption is most visible among its young men who are widely derided as "herbivores" for lacking their elders willingness to toil for endless hours at the office, or even to succeed in romance, which many here blame, only half-jokingly, on their country's shrinking birthrate. "The Japanese used to be called 'economic animals'" said Mistsuo Ohashi, former chief executive officer of the chemicals giant Showa Denko. "But somewhere along the way, Japan lost its animal spirits" (Fackler 10/16/10).

Quand Takashi et Nobu parlent du problème du déracinement ensemble, Takashi avoue qu'il se sentait ridicule quand il est rentré d'Hélène. Il brouillait le japonais avec des mots anglais, et il s'est rendu compte qu'un des problèmes fondamentaux du Japon était justement le désir collectif de ne pas troubler le *wa* qui veut dire à la fois "harmonie, paix," mais aussi "le Japon" en soi. "il est dommage que son supérieur n'apprécie pas l'efficacité de Nobu au travail," Takashi remarque, "Pour lui, ce n'est pas l'efficacité qui importe. Il veut que Nobu se comporte comme tout le monde pour ne pas troubler le *wa*. C'est ironique, car ce mot signifie aussi 'Japon' Je songe au dicton: 'le clou qui dépasse se fait taper dessus.' C'est triste, mais c'est une réalité qu'on ne peut ignorer dans cette société" (95-96).

En effet, Takashi fut le "clou qui a été tapé dessus" mais, en recommençant sa vie à l'étranger, il a pu éviter non seulement de répéter la vie que menait son père, mais aussi, la catastrophe qui a frappé le Japon après le dégonflement de la bulle économique. A un moment donné, après avoir lu l'épisode de Sodome et de Gomorrhe dans un cours de bible, Il rêve de se venger sur Goshima et de venger son père. Or, au lieu de se retourner vers son pays ruiné après l'éclatement de la bulle économique, comme la femme de Lot l'avait fait en se retournant vers Sodome, il évite de devenir une statue de sel lui-même en regardant droit devant lui vers un futur inconnu au Canada. Ainsi, peut-il avancer dans sa vie sans pour

autant être prisonnier de l’histoire Japonais. Comme Fackler confirme en parlant de tant de japonais qui cannibalisent leurs épargnes pour survivre: “‘Deflation destroys the risk-taking that capitalist economies need in order to grow,’ said Shumpei Takemori, an economist at Keio University in Tokyo. ‘Creative destruction is replaced with what is just destructive destruction’” (14). Le passé peut bien être semé d’épisodes tristes, de brutalité et d’injustices pour certains Japonais qui n’ont pas pu ressortir de la crise économique du passé, mais pour Takashi, voire Shimazaki elle-même, c’est en fait la “créativité” qui les sauve de tant de destruction. En créant sa propre compagnie, Takashi a le dernier mot sur ceux qui ont cru pouvoir le dominer pour le reste de sa vie.

Bibliographie

- Chung, Ok. "La littérature migrante au Canada." *Etudes Québécoises* 1, 2007, pp. 3-13.
- Dargent, Françoise. "Le français, langue d'accueil de tous les écrivains su monde." *Le Figaro, Livres*, 8 janvier 2009.
- Fackler, Martin. "Japan Goes from Dynamic to Disheartened." *The New York Times*, 16 octobre 2017, pp. 14.
- Huyssens, Andreas. *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. 1994.
- Nothombe, Amélie. *Stupeurs et tremblements*. Albin Michel, 1999.
- Shimazaki, Aki. *Mitsuba*. Actes Sud, 2006.
- *Tonbo*. Actes Sud, 2010.
- *Tsubame*. Actes Sud, 1999.
- *Tsukushi*. Actes Sud, 2012.
- *Zakuro*, Actes Sud, 2008.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Editions du Seuil, 1971.

Toward Individual Welfare and Communal Prosperity: Utopian Promise through Agricultural Industry and Education in Antoine Gérin-Lajoie's *Jean Rivard* (1862–1864)¹

Nicholas SERRUYS
McMaster University

Jean Rivard: Utopian Pioneer or Ideological Re-enactor

In its bid to promote French-Canadian prosperity, Antoine Gérin-Lajoie's mid-nineteenth-century novel *Jean Rivard* [*Settler; Economist*] engages with both retrospective idealization and forward thinking. Gérin-Lajoie's work is Quebec's first such lengthy pastoral and utopian saga. It is at once emblematic of the traditional rural novel popularized at the time and relatively nuanced in its ideological orientation. The story recounts the life journey of the eponymous protagonist, from student of classical studies and rhetoric to paternally orphaned young man, to clear-cutter, to settler, to farmer, to village founder, to community counselor, to husband, to father, to mayor and to Member of Parliament. While the value of heritage, agriculture and religion are of the utmost importance to him, his becoming is also characterized by a certain endorsement of social and economic progress, through freedom, education and industry.

¹ A brief explanation of the disparity between dates of publication: *Jean Rivard, le défricheur*, first appeared, with illustrations, in *Les Soirées canadiennes* in 1862; *Jean Rivard, économiste*, first appeared, again with illustrations, in *Le Foyer canadien* in 1864. The texts then appeared in novel form, as revised 2nd editions, in 1874 and 1876, respectively, thanks to the Montreal publishing house J.B. Roland & Fils, Libraires-Éditeurs. Subsequent editions and the translation of *Jean Rivard* were presented as two parts within a single volume.

The tale is didactic, not only in that it seeks to deliver a message, strengthening its argument throughout the plot with points, counterpoints and a synthesis—presented through the thoughts, statements, correspondence, and actions of characters—, but it also serves as a sort of “how to” guide thanks to which the nineteenth-century model reader might answer the call to emulate the course of the story’s hero. Indeed, one chapter is entitled “Secrets of Success—Important Revelations” and relates through dialogue and narrative description the means to succeed as a settler and citizen based on Jean Rivard’s experience. The fictional nature of the text is toyed with as the preface denies its status as a novel, in the negative sense of frivolous escapism. According to the author, the tale represents, in contrast with “marvellous adventures, duels, murders, suicides, or somewhat complicated love intrigues,” a “true, simple story of a young man of slender means and modest origins, [...] whose life seemed [...] to be worth the telling to those who appreciate obscure merit and genuine greatness wherever it is found” (Gérin-Lajoie 17, hereafter *JR*).² Jean Rivard’s humble ambition, faith and effort lead him to establish an intentional community with both traditional values and a progressive impulse, bridging in a sense rural and urban ways (the reverence for nature, social values and work ethic of the former; the—albeit cautious—receptiveness to change, the administrative organization and commercial networking of the latter): “[O]ur ambition would be to transpose all that is good in urban living, taking care to exclude the false, the exaggerated and the immoral...” (*JR* 264). To underscore the story’s “true” quality—the plausibility of its events—the dénouement justifies author Gérin-Lajoie’s supposed encounter with the protagonist starting with chapter “XXI How the Author made the acquaintance of Jean Rivard.” The purpose of this meeting is to lend a certain authenticity or realism to the ideal portrayal. This blurring of the lines between imagination or even speculation and reality was an important rhetorical tactic of the national literature movement in general (that of the *école patriotique*) and of the rural novel in particular in persuading the readership of the feasibility of such feats as those of Jean Rivard—extraordinary as they may be.³ This, in a time of declining rural demographics (through urbanization and emigration), where there was fear for the preservation of French-Canadian culture and therefore a concerted discourse aiming to remedy its possible dissolution. The novel serves indeed as a herald for patriotic allegiance, through an example of

² I will be citing Vida Bruce’s 1977 English translation throughout the article.

³ Vida Bruce, among other readers, contests the verisimilitude of the hero’s accomplishments, which will be addressed in detail further on.

uniting industriousness, intelligent reform and sound development on the part of a specific segment of Canadian civilization, the cornerstone of which would remain agriculture.

Jean Rivard subscribes to an enclave mentality all the while espousing openness to expansion through communal enterprise. While self-sufficiency is crucial in the initial establishment of a liveable space, the need for outreach and exchange becomes palpable in order to advance the cause, a practice which is facilitated through “the construction of roads through the bush” (*JR* 111). Thus, the novel highlights the importance of networks, both physical and intercultural. Its forward thinking also involves a certain reconciliation of historical injustices, namely, from the mid-eighteenth century onward, recovery from the domination of the British Empire’s colonial command over New France (which would become Lower Canada, today Quebec); among the grievances were the execution of those who rebelled or were perceived to pose a threat of insurrection against the Crown, the seizing of control over land and resources, and the continued political undermining of the people’s cultural distinction:

In studying the causes that have delayed the settlement of Lower Canada and closed off vast, fertile regions from legions of strong, brave men, one is shaken, in spite of oneself by feelings of indignation. But forget the past. History will reveal all the harm done to our people by the insatiable acquisitiveness and pitiless greed of big, wealthy speculators, by a selfish, unjust, petty political regime, and by bad administration of this fine colony for three quarters of a century. Without wasting our time today on just, but useless, regrets, let us seek to repair as far as possible the evils of the past and look to the future (*JR* 111-112).

While nostalgic and conscious of the past, the text seeks thus to promote a message of overcoming conflict and resentment, of advancing thanks to both self-sufficiency and communal subsidy, and achieving prosperity through progressive and prospective means.

Drawing on theoretical works by scholars Fredric Jameson, Tom Moylan, Lyman Tower Sargent and Darko Suvin and critical, analytical works by Vida Bruce, Maurice Lemire, Robert Major, Yannick Roy, and Victor Laurent-Tremblay, this study will situate *Gérin-Lajoie’s* seminal text, demonstrating the novel’s bridging of divides including that of ideology and utopia, as these notions apply to the French-Canadian context in particular, notably by linking standards of the past with intentions and

prospects for the future through the positivistic spirit of modernity.⁴ This socio-political orientation seeks to extend well-being and prosperity through traditional means while integrating progressive and sustainable practices, placing value on a greater possible harmony and connecting across space and through time with predecessors, fellow citizens and eventually successors thanks to meaningful dialogue and possible collaboration. The objective is an effort to achieve a greater model society; a present grounded in a certain nostalgia with a gaze to a brighter tomorrow. Among the objects of study will figure the underscoring of the dominant values of the past, problems with the status quo, the reform of certain ways, socio-political dynamics and the constitution of a pseudo-utopian society, all this in the context of the rural/urban divide or schism that characterizes the nineteenth-century discourse of the *école patriotique* in its diagnostically critical and prognostically prescriptive vision of the Quebec way of life.

Framing Utopia

While *Jean Rivard* is very much positioned ideologically, and specifically located geographically and historically, the novel can be read to fit into a universal aspiration. A great number of definitions have served to outline the literary utopia and its principal preoccupations, one of the most often cited being Darko Suvin's:

Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis (49).

While the potentially more perfect principle of the community's organization is at the heart of Jean Rivard's quest to establish a utopian *enclave* (Jameson 10-21), there is far less alternative history and estrangement in the novel than one might find in a uchronia or a space opera, for example.

⁴ A reviewer of my first manuscript rightly urged the following specification: The text reflects tensions that have remained at the heart of Quebecois identity up to the present day, as the Jean Rivard character negotiates between precise dichotomies (e.g. remembering vs. progress; agriculture, among other traditional vocations vs. urban professionalism and industrialism; reality vs. utopia) that have continued to shape, and at times to plague, the cultural footprint of Quebec.

Indeed, the desire for a resurgence and reinforcement of traditional values prevails over a total historical upheaval or significant existential change, for the community evolves within the then-current system, seeking to improve the people as well as their institutions. The notion of the orientation of desire in such enterprises is essential to Raffaella Baccolini's framing of the literature, "for it is desire for change, for a better place, and a better life, that moves Utopia, and it is desire for a lost place and a lost time that informs nostalgia" (159). These notions are relevant to *Jean Rivard* in that the two desires—looking forward and looking backward—motivate the protagonist, who laments the course of Quebec's development away from socioeconomic foundations such as agriculture and practical instruction and toward urbanization with an overemphasis on bureaucratic professionalization, leading at once to social pressure, material excess, idleness, and moral depravity. He does, however, find hope in communal solidarity and mobilization, reconstituting a traditional Lower-Canadian parish through a relatively progressive politics, based on a modified historical trajectory and a new imperative. The novel is thus at once nostalgic and utopian, speculating on an ideal remedy to society's perceived shortcomings and apparent lack of direction.⁵

⁵ The scope of this article will not permit a fuller engagement with nostalgia, but, once again on the wise counsel of a reviewer of my first manuscript, I would like to provide some relevant, if limited, material on the subject by drawing on the work of Karine Basset and Michèle Baussant, who highlight pertinent intersections between nostalgia and utopia that might complement this study: "How are we to conceptualize the link between these two notions [nostalgia and utopia] and the social phenomena on which they rely? The former, nostalgia, is often defined in a relatively narrow way, usually in the context of individual experience—nostalgia as a moral malady whose somatic repercussions can lead to death [...], and then as a concept designating a cultural practice whose forms, content, meanings and effects change with the present context [...]. The second, utopia, is polysemic [...], forming part of the collective and social spheres and characterized by a non-linear history—sometimes as a formal 'totality' (a closed system), sometimes as an '*élan*' or impulse contained in heterogeneous and scattered fragments or hidden within the folds of daily life, or as a 'nightmare', a dystopia whose definitive realization must be prevented [...]" (§4); "[B]oth [nostalgia and utopia] are linked to the sense of loss lying behind the gesture of revolt against the present which gives its momentum to the projected ideal. It is also the point of connection where they meet and create histories and stories: sometimes critiques of the present, sometimes projections of an elsewhere (temporal and spatial) which are rooted in an idealization of the past" (§5); On the one hand, "nostalgia [...] is nothing but a trace of losses and ruptures, no present or future can be revitalized. It is an impossible return: in this respect it is distinguished

According to Lyman Tower Sargent, “most utopias are inevitably recreations of the past placed in the future. Much utopianism looks back at some improved version of the past to find inspiration [...]” (“Choosing Utopia” 311);

Eutopia [a positively-oriented utopia] is what the past would have looked like if the past had gotten it right. One can call this romanticizing the past, and sometimes this is the correct label. Sometimes it is nostalgia, but nostalgia is always for a past that did not exist, that has been made better in memory, with the pasts that make us uncomfortable or embarrassed conveniently forgotten (“Choosing Utopia” 312-313).

This is certainly the case with the *roman du terroir* (rural novel) in general and *Jean Rivard* in particular.

In the context of his book-length study of *Jean Rivard*, Robert Major offers the following criteria to define utopia, which apply to literature of the genre as a whole and specifically to Gérin-Lajoie’s novel:

Utopia is a critique of the existing order where contemporary society is perceived to be inadequate, failing to fulfill individual and collective aspirations. The normative project goes beyond the dream to layout [citing Raymond Ruyer] not only what could

from history as a form of reconstruction of the past, expressing a desire for what is lacking, a desire to create or rebuild what one can never possess. For others, nostalgia is, on the contrary, a social construction of regret, which is neither a retreat nor the signal of a rejection of the present,” (§8) but forward-looking. Hence, like utopia, nostalgia can be seen as “a response to disenchantment” and a “desire for re-enchantment” (§9); “[T]he sociology of romanticism developed by Michael Löwy and Robert Sayre has opened up other perspectives by associating this concept (often used in a literary way) with an overall social situation. These authors define romanticism, as it unfolds in very different spheres of cultural life (literary, artistic, economic, political), as a ‘view of the world’ characterized by a tension between revolt, the inaugural gesture of utopia, and melancholy, which the authors equate with nostalgia [...]” (§12); “[H]istorical narratives embedded in the utopian narratives represent forms of counter-history in which a certain form of nostalgia for the past is also expressed” (§24); “the reference to the past, in its idealized and nostalgic form, can be a source of genuine creativity. The past becomes a ‘resource’ and is here placed at the service of a utopian project of personal emancipation, one that seeks to be consistent with an ethical, cultural and political change that seems necessary in order to preserve an increasingly threatened and threatening future.” (§30).

be, but what should be, thus proposing a solution to the enigma of human organization (227).⁶

Major describes the means by which *Jean Rivard* evolves throughout the narrative from a traditional rural novel to a utopian one, notably by opposing two parallel worlds, by engaging in a concerted, conscientious critique and by proposing renewal:

The urban and the rural worlds are in direct contrast, first as seen through the epistolary correspondence between Gustave Charmenil [a former schoolmate] and Jean Rivard that tackle a variety of relevant topics [from the perspective of their respective spaces], and secondly as the outsider narrator and character Antoine Gérin-Lajoie, full of wonder and curiosity, seeks to recount his experience. In the narrative, the protagonist himself breaks as it were with the known world to construct a sort of desert utopia, first foreseen in a dazzling dream. The division of the novels corresponds to a commonplace of the genre, in the first place denouncing what's wrong to describe then the ideal, complementing the socioeconomic exposé (228-229).

It is in reading the last part of the second novel that the scattered elements of critique disseminated throughout the text are given consistency and coherence, shedding new light on the whole of the work. Thus, the Settler/Economist diptych is in fact a triptych with the guided tour fifteen or so years later [and I would add the preceding one-term parliamentary career] serving as a third part that gives global meaning to *Jean Rivard* (229).

For the purpose of this study, the notion of *enclave* as it pertains to rural idealism—especially in the latter chapters of Gérin-Lajoie's work—merits consideration.

Notes on the Utopian Enclave

Fredric Jameson spends some time in his book *Archaeologies of the Future*, specifically in the chapter entitled “The Utopian Enclave” (10-

⁶ Translations from the original French of the proposals of Bouchard, Lemire, Major, Roy, and Tremblay are my own. In the interest of clarity and efficiency, the translations are sometimes direct, sometimes heavily abridged or modified syntactically, but never sufficiently distinct from the original formulations to be considered paraphrases.

21), identifying governing bodies (such as courts) and coded values (such as money) as enclaves, but then moves on to modern, human-inhabited geographic—and by extension socioeconomic—spaces, which are more relevant to my conceptualization of the matter and with regard to *Jean Rivard*: “[...] Utopian space is an imaginary enclave within real social space, in other words, [...] the very possibility of Utopian space is itself a result of spatial and social differentiation” (Jameson 15). In the case of Rivardville, the utopian town in question, it is not a matter of living independently of the non-enclave world: the space remains, for legal, civic, sociocultural, commercial and infrastructural reasons, linked to (Lower) Canada. Beyond a utopian impulse⁷ however, it persists in exploiting its energies⁸ toward the continual betterment of the community, a fictional enclave thought to be realizable by its author:

[S]uch creation must be motivated: it must respond to specific dilemmas and offer to solve fundamental social problems to which the Utopian believes himself to hold the key. The Utopian vocation can be identified by this certainty, and by the persistent and obsessive search for a simple, [...] single-shot solution to all our ills. And this must be a solution so obvious and self-explanatory that every reasonable person will grasp it [...] (Jameson 11).

For Gérin-Lajoie, what requires remedying above all is the progressive devaluation of agriculture and the rural way of life as a socioeconomic force in the mid-nineteenth century. He then proposes throughout the novel a variety of measures—from the individual to the institutional to the political—in order to draw on past strengths and present potential to improve prospects for the future (prospects that are likely to go unrealized without implementing said measures). Jameson, for his part, lists an inventory of authors and their respective preoccupations for the purpose of framing the centralized problem/solution as a recurring phenomenon in Utopia: More’s “abolition of money and property;” Campanella’s “order to be realized by a generalization of the space of the monastery;” Winstanley’s “abolition of wage labor in the new space of the commons;” Rousseau’s “ideas about freedom and dependency” to which I would add (in)equality; Fourier’s “desire;” Saint-Simon’s “administration;” Bellamy’s “industrial army” (12), among others. To be clear, Gérin-Lajoie, like the other authors, may identify an overarching problem and straight-

⁷ On the utopian impulse, see Jameson.

⁸ On utopian energies, see Jameson, and Sargent, “Choosing Utopia.”

forward solution, but an abundance of subcategories requiring moderate reform or radical change necessarily ties in to the ecology of the issues raised in the story. In *Jean Rivard*, these include more transparency in government, greater political will, enhanced commercial regulation, more widespread instruction regardless of class, among others.

The Rural Novel

Now that I have framed utopia and some of its associated concepts, it is important to address the historical and literary context in which *Jean Rivard* was produced before delving into a more detailed analysis of some of the most salient aspects of the novel. The text is certainly a product of its time:

Jean Rivard is in large part inspired by the social and political context of the mid-nineteenth century: political struggles, massive emigration, colonial crusades, a desperate search for a future in a depressing situation. It is tempting to read in the novel something akin to social sciences research as practiced at the time, but the work remains a fiction, though its austere tone seeks to deliver the pretences of serious, informative and pedagogical works. [...] The text is ideological and demands analysis (Major 20-21).

The relevance for a contemporary reader is therefore not evident on first blush, as Yannick Roy's "Postface" to the most recent critical edition in French attests, and whose proposals I translate freely as follows:

We demand of literary works that they translate the complexity of the world, and if we turn away from those that seem edifying and righteous, [...] it is because we suspect them of being dishonest, masking, distorting and simplifying reality for the purpose of winning us over to their cause (466-467).

[In Quebec,] novels of the second half of the nineteenth century embrace for the most part the goal of mobilizing the people, to promote the settlement of new lands in order to ensure the future of the "race," to nourish love of country, or more generally to offer for the admiration of all some exemplary and virtuous heroes (467).

Conceived at a time when the great demographic "haemorrhage" needed to be halted, the congestion of the liberal profes-

sions needed to be remediated, and a certain identity-related fragility needed to be defeated, these novels have clearly lost all relevance in modern Quebec, with its urban, festive, uninhibited, aging, multiethnic and neoliberal atmosphere (467).

However, there is a relative progressiveness in certain respects:

[E]ven if colonial settlement as it is portrayed by Gérin-Lajoie responds to a certain anxiety related to identity and fits into a preservation mentality, there is also—in a more intensified proportion than elsewhere—an uninhibited will to transform society and to free it from its past by modernizing it (Roy 473).

According to Major, in Gérin-Lajoie's novel, the "solution to the enigma of human organization" (227) cited earlier comes back to overcoming British domination, following the American model, starting first and foremost with individual effort and achievement:

The collective had been dominated through military conquest, crushed again after an uprising, forcefully associated with a neighbouring province with the intent of ensuring its assimilation, threatened by yet a greater assimilation [on a continental scale], confined to a limited territory, and sapped of its vital energy to the benefit of a neighbouring republic. Given these conditions, how could one be expected to survive? Furthermore, how might one possibly take power? *Jean Rivard's* answer will be radical, provoking a reversal of traditional roles. For a century, since the Conquest, the struggle is constitutional and takes place in the political arena; yet power is money, it is wealth. One must first achieve personal fortune. The rest will follow. It is an American model (Major 18).

For Major, it is Quebec's mid-nineteenth century literary manifestation of the American dream, a portrait of the self-made man who, through determination and diligence, attains greatness for himself, his dependents and, by extension, his community.

The unfavourable situation of Lower Canada (and later Quebec) results in an imperative to ensure the survival of the culture by persuading citizens to model their lives on that of local heroes—real or imagined—such as Jean Rivard. Among these citizens are, of course, writers and readers. In the 1860s, a literary initiative to valorize at once their heritage

and future prospects is supported and in large part funded by the church (who indirectly, but significantly, determines the content of texts), inspiring a generation of authors to produce almost exclusively works of this variety.

Indeed, the writers are assigned a sort of messianic mission in producing the texts, “according to which the French-Canadian race constituted a chosen people tasked with ensuring the reign of God on the new continent” (Lemire XXII): “Literature, so dominated by conservatives, or at least elements of the right, will serve the established order and, instead of addressing problems, will work to camouflage them. Writers and orators ceaselessly claim that all is going well in the best of all possible worlds” (Lemire XXII). There was thus a certain template to respect in formulating stories destined to belong to this national literature:

The country is above all the rural world, not as it exists, but crowned with the halo that “the good old days” confer upon it. The way to treat topics will be implicitly determined. In the novel, the father’s will must always dominate over that of the son, tradition over novelty, the country over the city, religion over impiety. Submission, the spirit of sacrifice and renunciation should be presented as the foundations of happiness based upon self-denial and divine will.

Those whose works conformed to these canonical criteria were recognized as good authors and earned the praise of their compatriots (Lemire XX).

If *Jean Rivard* distinguishes itself from some of these rigid criteria, it is in that, while espousing traditional values, it does in fact promote change, seeking to establish a community on the premise of development. The societal model is thus dynamic, not static. Agriculture is of course a fundamental aspect of this glorified history, contemporaneous state of affairs and anticipated future. It is in agriculture that the protagonist sees utopian promise, as opposed to the tendency toward urbanization and professionalization. By counter-example, his city dwelling friend Gustave Charmenil confirms in their correspondence throughout the novel the validity of Jean Rivard’s mentality, also taking time to laud the settler’s endeavours as those of a national hero:

[T]he most useful among us are precisely the men of your class; that is to say, intelligent, courageous, persevering workers who unlike us do not draw their means of existence from other’s purses but from the earth. [...] [W]hen I think of the immense resources

our country possesses, I would like to see thousands of young men appearing on all sides with ardent, strong energetic souls like your own. In a few years our country would become a model, as much from the moral point of view as from the material (*JR* 93).

Indeed, the novel recounts the noble struggles of the colonist, settler and model parishioner/citizen, endorsing this course as a panacea for the cultural and economic survival of the community. It diverges from the conventional message, however, in that in its relatively moderate promotion of reforms, development and advancements, it also favours an evolving state rather than a tradition of unchallenged continuity.

Having now provided an outline of some of the key aspects of the rural genre, in tandem with an overview of the historical context in which it was produced, all the while framing the orientation of Gérin-Lajoie's text, we can proceed to a systematic analysis of issues of societal modeling in the story according to the enclave that constitutes utopia within it. Given the spatial constraints of an article, I'll limit this analysis to the later chapters of the novel, notably the guided tour,⁹ which details the results of Jean Rivard's efforts more so than the means by which they were achieved over a decade and a half.

Analysis of the Utopian Enclave in *Jean Rivard*

Before revealing the "Secrets of [his] Success" (*JR* 258-262), Jean Rivard accordingly expresses his contentment and fulfilment with his status and his ease of living, which he ostensibly owes to faith, health, hard work and a sense of duty, without which one finds nothing but misery: "Those who refuse to submit [to this perceived will of 'the Supreme Being'] or find ways of avoiding it, are punished sooner or later either in mind or in body" (257).

⁹ While Gérin-Lajoie's oeuvre might generally be perceived a diptych, according to the two novels, *Settler* and *Economist*, Major considers the guided tour that concludes *Economist* a third part in and of itself, thus conceiving the work as a triptych: The saga first explores Jean Rivard's life as a pioneering "settler," then as an established "economist," and, lastly, as a *bona fide* model citizen, whose crucial role and contributions at the county and provincial levels and whose personal success are widely acknowledged. Jean Rivard accounts for this throughout the guided tour, allowing Gérin-Lajoie—author, presumed narrator and now character—to bear witness to the protagonist having finally taken up the role of a not-quite-elder statesman in his community.

In this chapter (XXVI, subtitled “Important Revelations” [258]), Jean Rivard explains to the author that his achievement is owing to the primordial drive of the rural settler to survive. Recognizing the extraordinary, perhaps unbelievable nature of his success, Jean Rivard evokes the incredulity of Gustave Charmenil in this regard, but counters it with reason: “Seeing my prosperity increase rapidly each year he thought me some kind of sorcerer. However, the laws of success in the life of a settler, and for the farmer in general, are as simple, as sure, as infallible as the laws of physics, or the least complicated mechanism” (258). I would draw the reader’s attention to the insistence on a rational, elementary explanation, which serves to underscore the natural feasibility of the accomplishments, as it were, and recalls Jameson’s “obvious,” “self-explanatory,” “single-shot solution” (11). For the author of the novel, this is not fantasy; Gérin-Lajoie will evoke the town of Industrie (today Joliette), County Montcalm as a valid example of similar achievement (*JR* 267).

The *secrets of success* fall under five headings, according to Jean Rivard:

1. “a property with soil of excellent quality” (258);
2. “good health [...] thanks to God” (258);
3. “work” (258);
4. “attentive supervision, order, and thrift” (259); and
5. “keeping a journal of [...] activities and an account of [...] receipts and expenditures” (260).¹⁰

Gérin-Lajoie adds to this list: 6. “Louise” (261), the love of Jean Rivard’s life.

The headings are expanded upon throughout the chapter in order to highlight 1. the fundamental value of land for cultivation and resale; that “agents in charge of the sale of public lands ought not to be authorized to sell useless lots,” from which we can extrapolate that this property should be reforested; 2. that “nothing is better suited to developing physical strength [and therefore a healthy lifestyle] than exercise in the open air”;

¹⁰ Here is an excellent example of inter and metatextuality: Drawing on Lacan and Foucault, among others, Tremblay suggests that, with regard to this activity of Jean Rivard’s: “his own writing exercises participate in the traditional phallogocentric desire to master reality. Religion, laws, and, later, the sciences, are they not means of control?” (59) [my translation]; On the whole, the desire to impart a certain wisdom, the valorization of economic efforts, and the spiritual basis of said efforts make for a distinctly ideologically-oriented utopian project: “the novel transforms into a New Testament capable of responding to the social problems of its era” (Tremblay 59).

3. a productive, intelligent use of time, including recognizing that there is always something that can be done and trading notes with fellow cultivators in order to improve methods and systems (so, in short, instruction equals progress); 4. a vigilance with the running of all operations, not only the logistics and conditions of animals raised and crops grown, but those of laborers as well, who must not only be looked after, well fed, rested and paid, but also given opportunities for forward mobility by “improving [...] position” (260) and “accumulat[ing] savings” (260), without accruing debt; 5. the “habit of thinking about and planning carefully [one’s] affairs” (260), including expenses and profit margins, taking into consideration the richness of different soils according to acreage and therefore the most efficient use of land, and bookkeeping the results, which record the development of the land and an increase in its value. Much is owed to faith, naturally, as Jean Rivard clearly states: “I would be ungrateful to Providence if I didn’t clearly recognize its blessings as well. The voice that said to me at the moment I entered the forest: ‘Heaven helps those who help themselves’ did not deceive me” (261). Gérin-Lajoie adds the sixth element in order to underscore the degree to which Jean Rivard’s wife “contributed a great deal in sustaining her husband’s courage and in making him happy through the affectionate attentions she lavished on him. She loved him, as Canadian women know how to love, with a selfless, concerned devotion lasting as long as life itself” (261). At the same time, the author highlights her kindness towards servants and neighbours, as well as the fact that she is a “faithful observer of religious obligations” (261) and efficient homemaker through thriftiness, diligence and generosity.

In chapter XXVII “An Unusual Parish” (263-268), we see through Gérin-Lajoie’s continued guided tour the ways in which Rivardville does not represent the status quo, but rather, through its reforms, something possibly resembling a utopian enclave. Some of the descriptions are of a decidedly pastoral nature: “The whole parish seemed to me like and immense garden” (263), etc. Indeed, there is a seamless harmony between the environment and its occupants: “All nature seemed to be working for the wellbeing and pleasure of man” (263). The area proves “immaculate” and the “air of prosperity” is manifest. Modesty remains, however: “no useless ostentation but an exquisite neatness and even a certain elegance—and all the comfort you could desire” (264). This ease and prosperity is of course attributed to Jean Rivard’s modeling:

Example is contagious. Neighbour imitates neighbour and good habits and useful reforms are introduced in this way. Most of the

farmers whose wealth you admire came into the forest twelve or fifteen years ago with nothing but courage and good health for their entire fortune. Work and industry have made them what they are... (264).

The reformist tendency is palpable: Once again, “our ambition would be to transpose all that is good in urban living, taking care to exclude the false, the exaggerated and the immoral...” (264).

Communal solidarity is also found in the formation of an association of parish inhabitants who work to establish industries, such as mills and small factories. Jean Rivard would add this to the secrets of Rivardville’s prosperity:

“The risk for each of us has been small and the results for the parish, immense. [...] [A]ll the industries support one another. The workers in our factories belong to the agricultural class for the most part. They give to the association the time they can’t profitably use on the land. In this way, winter as well as summer, the inhabitants of Rivardville make good use of their time. No one is idle and no one thinks of leaving the parish” (265).

To reservations one might raise to such elaborate rural development, Jean Rivard claims the “activities have been rather restrained until now, because we wanted to act very carefully” (265). Earlier in the novel Jean Rivard made reference to the extra time that settlers/farmers had in the off-season, thinking it ought to be used for instruction; here it is possible to continue productive labor as well. There is ecology in this economy. As for “no one think[ing] of leaving the parish,” this is an allusion to the very real exodus of French Canadians migrating from rural areas to cities, if not for the United States in search of better opportunities, a phenomenon referred to as the “great haemorrhage.” For Jean Rivard, these people ought to fulfill their patriotic duty to continue looking within their own borders, as did he. If his experience were to serve as an example, there would be potential for widespread wealth (though the question of his truly representing the rule or rather the exception is in the air).

First and foremost, however, the government should be responsible for facilitating the process, for the greater good. Acknowledging, meanwhile, that not all are fortunate enough to be born with a natural talent or in optimal conditions to ensure success, Jean Rivard discusses the association and off-season industriousness as solutions to possible social difficulty

or unpleasantness. He also discusses the risks of rural industrialization, offering a system of ensuring a defence against its most disadvantageous consequences while maximizing prosperity:

“The principal goal of our association has been to provide work for those who are without. Unfortunately, in any somewhat populated district there exist a certain number of individuals without the knowledge, experience, or energy necessary to find work for themselves” (265).

“We don’t hide the disadvantages of the manufacturing industry on the grand scale. In European countries the happiness and very life of the poor workers are at the mercy of manufacturers. Young children waste away, young girls are corrupted, human beings are turned into machines and spend their lives in the most complete state of ignorance and degradation. But can’t we protect ourselves in advance against these dangers?” (266)

“The association [...] encourages agriculture, without which all other industries languish. [...] [I]t favours the dissemination of ordinary knowledge and popular education. These serve as tools for all the rest” (265-266).

“Canada can be at one and the same time, an agricultural and manufacturing country.

“One thing at least is certain. The establishment of manufacturing firms will contribute strongly to stopping the emigration and expatriation of our finest youth and bring back those thousands of Canadian workers scattered in all the manufacturing cities in the American Union” (266).

In Chapter XXVIII “A visit with the Curé—Economic Discussions” (268-273), as quoted by Gérin-Lajoie, the values and vision of Octave Doucet (another schoolmate, who becomes the local priest) are perfectly in line with those of Jean Rivard. Over dinner, they discuss “those thousand and one vital, fascinating questions having to do with the destiny of our country, and on different ways of improving the welfare of the people...” (269), namely the utopian imperative that drives Rivardville’s growth. Octave Doucet appears to live up to his reputation of remaining engaged for the benefit of the people, without regard to political partisanship. Like Jean Rivard, Octave Doucet believes that in order to improve the agricultural situation in Quebec, one must lead by example in order to inspire hard work and expect results. The government must see its own initiative

in the matter as an essential investment, as a priority, along with if not above other major industrial and infrastructural projects that they finance.

Among the great, foundational reforms that might stimulate others would thus be that of the establishment of model farms and the expansion of the agriculture industry: according to Octave Doucet, “it would be a tremendous task and would require extraordinary efforts. But the results would justify the magnitude of the sacrifice” (270). Among the wishes are however to become more autonomous, as a common concern remains, according to the author, “that our people rely a little too much on the government to look after their material interests [...]” (270). Octave Doucet acknowledges this shortcoming, attributed to the youth of the country under British rule, the lack of an independent administration for Lower Canada / Quebec for so many years, and thus the lack of experience of their ancestors in these matters, whose input in the running of the nation paled in comparison to that of the English. Like Jean Rivard, he sees education as its remedy:

“[...] What is striking, what seems incomprehensible is the indifference of almost all politicians for this cause, for this great reform, the basis of all others. How can they fail to comprehend that to create a strong and vigorous people, with potent vitality, each individual must first develop his natural faculties, his intelligence above all. Intelligence is what rules the world. Don’t they understand that enlightened men in all walks of life—agriculture, business, industry, administration—constitute the strength, the wealth, the glory of a country[?]”

“Those who believe that a priest is indifferent to material progress and improvements in physical living are strangely mistaken. [...] [W]e don’t want to see wealth collecting in the hands of a few privileged individuals[;] we *do* want material comfort to be as wide-spread as possible. All our resources should be exploited in the interests of the public good” (270).

On the question of multiculturalism, Octave Doucet raises in decidedly positive, even advantageous terms the presence of citizens of non-French ancestry in the region. The diversity is relative of course, as they do possess an “unshakeable attachment to the Catholic faith” (271), without which it may not, however, be that “the most perfect harmony has reigned between them and the rest of the inhabitants” (271). That said, Octave Doucet makes some perhaps surprisingly progressive statements on the

matter, given the period and the historically hostile power dynamics that existed based on longstanding enmity:

“[...] I often mention the apostle’s maxim: love one another. I have always considered it one of the first duties of a priest to try and eliminate race hatred and national prejudices, the groundless animosities which cause so much harm among Christians. I work toward making the members of the parish one big happy family, united by ties of love and charity.

“I feel compassion for poor immigrants who come seeking life and happiness in a strange land, in exchange for their labour. I welcome them with sympathy and enthusiasm. ‘There is room under the sun for all of us. You will find friends and brothers here.’ In a few years, hard-working families have won a comfortable living. Several marriages contracted with their French neighbours contribute still more to cementing the union and good will that has never ceased to exist between these two nationalities.

“There is something good to be drawn from the customs and habits of any people. Our contact with people of different origins and countries can introduce, without harming our national character, certain modifications in our habits which will affect our destiny and our material future” (271).

Communal solidarity, in spite of class or national distinctions, making intelligent advancements in agriculture and related industries, all the while increasing education among the populace, these values and acts are perceived to propel Rivardville, and by extension Quebec, forward. Failing participation on a provincial or national scale, improvements can at least be made locally, if only on the parish level:

“If it is well understood and administered, our municipal government,” said the *curé*, “can develop political common sense and an understanding of government in our people and, at the same time, be the safeguard of all we hold dear. Each parish can form a small republic, where, not only the natural and material, but the moral resources of the nation can be exploited in the interest of our future existence as a people. The parish will be our fortress. Even if all other resources failed us, it seems to me that here we would find an impregnable rampart against aggression from without” (271-272).

From honourable values, then, spring virtuous deeds, those that Octave Doucet hopes to see manifest by establishing a utopian enclave through political organization and action.

In Chapter XXIX, “A Solid [or Upright] Man” (273-276), Gérin-Lajoie lauds Jean Rivard’s perfect family and his uprightness as a model settler, farmer and leader, expressing his esteem and admiration for him. Indeed, *Jean Rivard* ends on Gérin-Lajoie metadiscursively stating the following: “Don’t be surprised if someday, at the risk of not being believed, I take the liberty of writing your story” (275-276). The novel thus concludes on the notion of the “authentic” life experience of Jean Rivard as a noble tale worth the retelling and serving as an ideal individual, familial and civic model for social development.

As several critics have pointed out, the ability to suspend one’s disbelief in the reading of these allegedly plausible proposals is a difficult one:

Jean Rivard’s success is, to say the least, incredible. Details of the actual labour of clearing the land, the hardships imposed by the lack of roads, isolation from established parishes, primitive equipment and methods, are glossed over in apparently matter-of-fact descriptions that serve to conceal romantic illusions (Bruce 12).

While there is some truth to this critique, the extraordinary nature of Jean Rivard’s situation is in fact addressed on multiple occasions throughout the novel. The steps of the process are developed significantly, despite the inherent limitations of the text. For example, when Gustave Charmenil suggests “magic” or “sorcery” as the only possible explanation for the incredible results of his friend’s enterprise (*JR* 170; 198; 258), Jean Rivard does respond with an acknowledgement of divine will in his destiny in addition to health and hard work (211; 258). Faith in the supernatural does then play into his success along with character and diligence.

On the rational end of things, in addition to the historical example of the village of Industrie (today Joliette) as having succeeded in a similar fashion to the hero’s Rivardville, rendering in some way credible the novel’s assertions (267), there is also an allusion to a Department of Agriculture brochure with projected expenditures and yields “for a one hundred acre crop over a period of two years” (133) and upon which the author would have based certain estimates for Jean Rivard’s harvests and profits.

In the end, as I noted, Gérin-Lajoie concludes the novel suggesting that once he will have related the story, people may not believe in the

extraordinary reality to which he bore witness (275-276). While there are justifications for the coming to fruition of Jean Rivard's dreams, the model he provides is not a universal path, and this is recognized by different characters throughout. For example, others might find infertile soil and destitution where Jean Rivard found fertility and thus prosperity (198). He is therefore for the most part "the spoiled darling of Providence" (186) as opposed to an everyman. That said, he is equally vulnerable to the whims of the elements, though he remains fortunate for the most part.

Despite the remoteness of the utopian parish or canton, the people are not entirely without supportive links to the outside world, either. Where this isolated space within a dominant culture is concerned, the enclave never exists in a vacuum; it is always connected to an external, pre-existing state of affairs, socially, politically and economically. Rivardville is the microcosmic manifestation of cumulative good (social justice, for example) with an ameliorative view toward what remains to be achieved. The people of the locale manage in some way to bridge the accomplishments of the past and to instill confidence in the future through a conscientious, critical present (dreaming, mapping, cautiously hoping, and warning when necessary, to draw on Moylan).¹¹

For Bruce, however, the novel falls into the category of those that "attempt to make the most conservative aims wear the face of liberal and progressive idealism [...]" (14). According to Bruce, Gérin-Lajoie's work seeks above all else to conserve a fossilized vision of an ideal society (via nostalgia) through the illusion of a utopian renaissance. Its realization would be accomplished not necessarily according to innovative means, but rather through cyclical approaches, in word and in deed, perhaps making the hero more of a re-enactor than a pioneer. Nonetheless, Jean Rivard does break with tradition in a certain way throughout his initiatives, some successfully (by embracing the agricultural career despite his education and perceived natural path), and some unsuccessfully (evoking the desired reform of the parliamentary system). His opinions on the expansion of the community's activities change over time as well, according to the circumstances: productively taking advantage of leisure time by avoiding idleness in winter, for example, through continued learning; cultivating one's intelligence and establishing more efficient practices.

A major sticking point with those such as Bruce, who find their sense of credulity and incredulity challenged throughout the reading, comes down, once again, to the place of realism or simply verisimilitude,

¹¹ The quote is in fact in reference to dystopia, which Moylan construes as a "strategy to map, warn and hope" (196).

indeed authenticity in the narrative action, given the proposals and the straightforwardness of their retelling. In the preface, the downplaying of the romantic elements in favor of practical ones further complicates the matter, as the glossing over of details cannot reasonably be reduced to narrative constraints; simple solutions come across as a lack of rigour, akin to the plot device known as *deus ex machina*, rather than the result of credible human achievement. Therefore, the desire and intention of the author to persuade through reason becomes problematic. While the text certainly constitutes a didactic thesis with a desired emphasis on application over aesthetics, it remains novelistic nonetheless. From the geographic *no places* to the fictional characters to the alternate history, *Jean Rivard* does not reflect the French Canadian/Quebecois reality of the mid-nineteenth century, but a parallel world.

However, to be fair, one must never confuse the map with the territory, that is to say the text with the universe that it represents. As in any novel, mimetic or non-mimetic, inference is necessary to explain and to justify the way in which history unfolds, or more to the point the way in which feats are ordinarily or even miraculously accomplished. It is explicitly stated by Gérin-Lajoie as author and narrator when describing the process of harvesting grain: “It must not be thought that this was an easily executed [...] enterprise” (*JR* 90-91). Similarly, an explanation of content omission is offered on an earlier occasion, with respect to Jean Rivard’s journey between the established village in the County of Bristol and his distant property, which is undergoing clearing at the time:

I won’t undertake to tell here the story of Jean Rivard’s trip from Lacasseville to Louiseville, through the woods in that season of the year. The men, burdened with agricultural implements, nearly died in the effort. It took the whole long day of the sixteenth of April to make the trip. Jean Rivard spent twelve hours covering three leagues. On an ordinary railway, he would have travelled three hundred miles. The story would never end if one had to mention every stop, every detour, every moment spent chasing the animals to bring them back to the path, or if one took account of the long and frequent deliberations between our travellers on how to avoid a bad stretch or how to get out of a mud hole. And yet all this would be done more easily on paper than on land. One had to be hardened to fatigue, as our young settler already was, to withstand the whole long day with scarcely a moment’s rest, running this way and that through the snow and the woods (67).

Thus, in narrative representation, it is a question of economy, once again an explicit map (the text) representing an implied territory (the fictional universe). Certain procedures need not be outlined in meticulous detail in order to get the point across, in this case to show that hard work is required to accomplish all that is. Again, *Jean Rivard* is a novel; despite the author's contention, it isn't actually a how-to guide, hence the apology for the didactic, almanac-like content of the *chapitre scabreux* [Chapter Not to be Read] in French editions and its nearly total omission in the English one, noted in one of Bruce's footnotes (133).

All told, the text is not comprised of minute, factual description and the step-by-step process of utopian implementation. Rather, it constitutes a critique of what is and of what ought to have been, speculating further on what might and should be, as seen through the eyes of characters portrayed as relative idealists. However, unlike most literary utopias—which do not seek to breach the fictional universe—, *Jean Rivard* does envision the potential carrying out of its proposals. Nonetheless, it remains a thesis novel, not an essayistic program.

Conclusion

Jean Rivard, like many, is a novel with strengths and weaknesses (from the perspective of its epoch and our own), but whose ideological orientation is not necessarily clear-cut with regard to the typical schism: the text contains at once conservative and liberal tendencies. It is a sort of survivalist novel espousing socialist means that comes to progressively (but perhaps begrudgingly) embrace the ends of existing political circumstances as the community develops and expands, thus adhering to the status quo of a disproportionately represented parliamentary democracy and capitalism rather than reinventing social organization. Even the community's municipal association is made up of those prosperous and therefore influential enough to run the enterprises and to pursue political activity, nobly providing a variety of work for many, but also promoting in a self-congratulatory and not altogether forthcoming manner a form of so-called trickle-down economics, in contemporary terms. There will be no leveling of classes, however. While accessing education and given opportunities to serve, there are logistical and social limits to those who might seek to trail-blaze and experience the exponential increase in wealth as does Jean Rivard over the course of a decade and a half. (Among the obstacles in the interim are the increase in property value and the abandonment of certain cooperative practices such as mutual aid or assistance.)

The exercise of influence also creeps into politics, which has a ripple effect with regard to municipal policies and priorities. While the novel calls for greater participation, accountability and generosity at both the individual and state levels, there is no guarantor of a truly egalitarian outcome. It remains, to cherry pick from George Orwell's *Animal Farm*, that "[a]ll [...] are equal, but some [...] are more equal than others" (105), particularly Jean Rivard, the supposedly self-made man, who succeeds miraculously thanks to a constellation of gifts, efforts and rewards: a modest inheritance; a supportive community; a certain reciprocity; a positive attitude; strong health; intelligence and continued, mainly autodidactic, instruction; diligent labor; attentiveness; and, to his mind, Providence. If there appears to be a perpetuation of the status quo—or an ideal vision thereof—based on the values and activity of a would-be prototypical rural hero, possible progress through socio-political reforms is also evident, contributing—speculatively—to an alternative to the disadvantageous state of affairs in which Lower Canada/Quebec found itself in the mid-nineteenth century.

With an improved society, composed of balanced, good-willed, hard-working, educated citizens, lead by competent and ethical administrators, inspired by gifted preachers and an enlightened press, a certain utopian enclave has been achieved in the fictional world and by extension might be achievable in the real world. Alternatively, the status quo, the continued lack of prioritization of the foundational elements of a successful civilization in favor of urbanization and its discontents, would spell the death of a culture; this is the message of the *roman du terroir*, the genre under which *Jean Rivard* is generally classed, though I would argue that while the novel respects the conventions, its thesis is slightly more nuanced than the caricatured plotline normally associated with this period and movement.

While in many ways pastoral on the surface, this utopia is grounded in a hyper-masculine, capitalist hierarchy, as Victor-Laurent Tremblay points out, "an ideal androcentric society" (59),¹² whether organized by vertical, patriarchal linearity or horizontal, civic fraternity (Tremblay 60). In terms of class, rank or position, Tremblay notes the subaltern character as an implicitly or explicitly feminized one. Indeed, if Jean Rivard represents the Self to which a reader might aspire, the Other, represented through various characters and fictional analogies, is either feminized, infantilized, racialized (Tremblay 54-55) or animalized (56), thus reinforcing an intractable patriarchal regime. From a contemporary point of view, then,

¹² Guy Bouchard would have called it *androcratique*, because for him *androcentrique* is a societal model from which women are excluded entirely; indeed, a world without women.

the proposals are not nearly as radically different from the established order nor do they represent as progressive a societal model as the author would have the reader believe. In many ways, the novel reinforces rather than counters existing ideologies.

That said, given the historical tendencies of expatriation and urbanization, the quasi-utopian solution goes against the dominant behavior at the time, speculating on options for social betterment in the community, providing hope for the cultural survival of French-Canadian heritage and tradition, as well as future socioeconomic autonomy through the streamlining of agriculture, its associated industries and education in rural settings. For Gérin-Lajoie, the “better” citizens of these ameliorated parishes, as well as their institutions, are the speculative models on whom and which to base wellbeing and prosperity going forward.

Works Cited

- Basset, Karine and Michèle Baussant, "Utopia, Nostalgia: Intersections," translated by Andrew Brown. *Conserveries mémorielles*, no. 22, 2018, posted online July 09 2018. <http://journals.openedition.org/cm/3048>.
- Bouchard, Guy. "Les modèles féministes de société nouvelle." *Philosophiques*, vol. 21, no. 2, 1994, pp. 483-501.
- Bruce, Vida. "Introduction and Translator's note." *Jean Rivard*. Gérin-Lajoie, 1977. pp. 9-15.
- Gérin-Lajoie, Antoine. *Jean Rivard. 1962-1964*, translated by Vida Bruce, McClelland and Stewart, 1977.
- . *Jean Rivard, le défricheur suivi de Jean Rivard, économiste. 1862-1864*, edited by Yannick Roy, Les Éditions du Boréal, 2008.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2007.
- Lemire, Maurice. "Introduction." *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome premier: Des origines à 1900*, 2nd ed., edited by Maurice Lemire, Fides, 1980, pp. XV-LXVI.
- Major, Robert. *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*. Presses de l'Université Laval, 1991.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview, 2000.
- Moylan, Tom, and Raffaella Baccolini, editors. *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*. Peter Lang, 2007.
- Orwell, George. *Animal Farm. A Fairy Story*. Secker & Warburg, 1965.
- Roy, Yannick. "Postface. L'imitation de Jean Rivard." *Gérin-Lajoie*, 2008. pp. 465-492. Sargent, Lyman Tower. "Choosing Utopia: Utopianism as an Essential Element in Political Thought and Action." *Moylan and Baccolini*, pp. 301-17.
- . "The Three Faces of Utopia Revisited." *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1-37.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press, 1979.
- Tremblay, Victor-Laurent. "L'Art masculin de réussir dans Jean Rivard." *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review*, vol. 151, 1996, pp. 47-63.

Racine's "Poor Banished Children of Eve"¹

Ronald TOBIN

University of California, Santa Barbara

L'homme ne sait à quel rang se mettre. Il est visiblement égaré et tombé de son vrai lieu sans le pouvoir retrouver. Il le cherche partout avec inquiétude et sans succès dans des ténèbres impénétrables. Pascal, *Pensées*.

The originality and depth of Racine's tragedy depends largely upon the way his small vocabulary is made to carry a multiplicity of meaning and the way figure of speech and fact interplay in the interest of rich symbolism.² This density owes much also to an additional and certainly related peculiarity, namely the thickness of experience that surrounds the main incident, final in a long story. The sense of this experience is, more often than not, one of past disturbance and of present

¹ Taken from the prayer *Salve Regina*: "Hail Holy Queen ... to thee do we cry, poor banished children of Eve."

² While the computerized *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine*, edited by Bryant C. Freeman and Alan Batson, 2 vols. (Ithaca: Cornell University Press, 1968) is based on the old *Grands Ecrivains de France* edition, it is nonetheless trustworthy in demonstrating what scholars have suspected for quite a while, namely, that Racine's literary vocabulary is tiny indeed. For all his drama and poetry, the total is 4088 words. But the figures for the tragic corpus are truly startling: only 1,109 different words appear in eleven plays, and of these 475 are to be found one time and one time only.

displacement, and the action is then partly about how the pressure of this past finally asserts itself in a concrete and ironic personal disaster. Here, incidentally, the play between actuality and figure can be observed: Oreste, for instance, arrives in Epirus drawn to his love and to his frenzy after a long wandering. The wandering was geographical; it becomes personal. Or again, the errant Thésée comes home to a "famille éperdue" that fears and rejects him. He dispossesses others of their home.

Geographical displacement is in Racine often converted into spiritual displacement—and vice versa: captives, strangers, exiles, wanderers in one sense or in all senses are the characters of his plays. But this is part of a larger and important notion of alienation, estrangement, and isolation that weighs upon us all today.

Racine's handling of the displaced person is impressive in its variety. Let us begin with *Andromaque*, *Bérénice*, and *Monime*. They are all captive princesses and they have in common that their deepest feelings carry in some sense their own reward. Yet they are quite different in background and destiny.

The most striking fact about *Andromaque* is her reduced but concentrated existence. She sees herself in her captivity as identified exclusively with her double duty of remembering Hector and caring for her son. This is her whole present and her whole future, whether she lives or dies. She has no other meaning, but it is meaning enough. It gives her life a center, a basis for choice and decision. So she can say to Pyrrhus:

Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés. (ll. 301-04)³

And when Pyrrhus promises to rebuild Troy, her answer is the answer of many exiles: all that is over and done with. Indeed, in Epirus events touch her too closely still:

Seigneur, C'est un Exil que mes pleurs vous demandent.
Souffrez que loin des Grecs et même loin de vous,
J'aïlle cacher mon Fils et pleurer mon Époux. (ll. 338-40)

But, finally deciding upon her "innocent stratagème," she imagines that her own death will absorb, in her sacrifice, all the accumulated hatred

³ All quotes to Racine's plays are taken from *Racine, Œuvres complètes I*, ed. Georges Forestier. Paris, Gallimard, 1999.

that is the cause of all the trouble. Such seems the meaning of her wonderful lines about Astyanax:

Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste;
 Et pour ce reste, enfin, j'ai moi-même en un jour,
 Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour. (ll. 1126-28)

But, whatever the motivation, no one else in Racine has the steady-ying power, no one else has this ability to carry her homeland with her. Bérénice, however, comes close to this. At first, this Palestinian queen considered her separation from her homeland, her "exile" in a sense, as beneficial, for even though she was "étrangère dans Rome, inconnue à la cour," she still had Titus and this meant the difference between life and death. When she is to lose him, she wishes that he had made his decision *before* becoming emperor:

Mille raisons alors consolait ma misère;
 Je pouvais de ma mort accuser votre Père,
 Le Peuple, le Sénat, tout l'Empire Romain,
 Tout l'Univers, plutôt qu'une si chère main. (ll. 1075-78)

Losing him she loses all and feels herself completely abandoned, for Antiochus means nothing to her, and she rejects the suggestion that she stay in a Rome that rejoices in Titus' decision not to marry her. The reality of her love will produce curious inversions, for now her return home will be in exile since she will be separated from Titus. Even more, Titus, remaining in Rome, imprisoned in his costly *gloire*, will tell his friend Antiochus (himself a stranger, a foreigner in Rome) to express his feelings to Bérénice in just such words:

Ah! Prince, jurez-lui que, toujours trop fidèle,
 Gémissant dans ma Cour et plus exilé qu'elle,
 Portant jusqu'au tombeau le nom de son Amant,
 Mon règne ne sera qu'un long bannissement... (ll. 751-54)

But at least the love was real and reciprocal and it remains even if unsatisfied, which is to say that Titus and Bérénice do not completely lose their center of being. The same may be said of Monime in one of the Racine's "pièces roses," *Mithridate*.

Monime's captivity means mostly the inability to dispose of her own heart, and, at the highest pitch of her grief, she hopes to find her freedom

in her first willed act, suicide. But the theme of exile plays a rather subdued role in *Mithridate*. Monime and Xipharès reveal their mutual love well before the dénouement, so that the play deals with a different kind of estrangement that I shall discuss presently.

Andromaque, Bérénice and Monime are all to a certain extent supported by a requited love. Eriphile in *Iphigénie* is not, and so she is probably the most discontented of Racine's heroines. (Her confidant Doris says, "Je sais que tout déplaît aux yeux d'une Captive," 401). Eriphile is also the most self-pitying and the most ready to exploit her misfortune. She plays upon Iphigénie's natural compassion:

Hélas! A quels soupirs suis-je donc condamnée!
 Moi qui de mes parents toujours abandonnée
 Etrangère partout, n'a pas même en naissant,
 Peut-être reçu d'eux un regard caressant. (ll. 585-88)

Both Iphigénie and Clytemnestre at one point realize that Eriphile's dwelling on her recent captivity and displacement is only a means of talking about her love, Achille. It is an irony that Clytemnestre should say to Achille that he must be lover, husband, and father to Iphigénie, for this is in fact what he has come to mean for Eriphile, the other Iphigénie.

Eriphile stands quite alone, then, but one way she overcomes her isolation is to involve others in her misfortune, and what she does, or plans to do, is done "pour ne pas pleurer seule," as much as for revenge. Yet when she loses hope she will, like Andromaque, ask for further exile, saying to Achille,

Souffrez que, loin du Camp et loin de votre vue
 Toujours infortunée et toujours inconnue,
 J'aïlle cacher un sort si digne de pitié,
 Et dont mes pleurs encor vous taisent la moitié. (ll. 889-92)

So far the people I have mentioned have been actual captives willing or not. But Hermione, while in Epirus by her own consent, is just as captive as Eriphile and far more so than Andromaque or Bérénice. She feels that her heart, events, and even Cléone her *confidante* had betrayed her before she was betrayed by Pyrrhus: "Avant qu'il me trahît, vous m'avez tous trahie" (470). So here she sits, waiting in a foreign land, more profoundly isolated and uprooted than her rival whom she likes to call disdainfully Pyrrhus' "captive." Thus she admits to Pyrrhus,

Je t'ai cherché moi—même au fond de tes provinces.
 J'y suis encore, malgré tes infidélités,
 Et malgré tous mes Grecs, honteux de mes bontés. (ll. 1366-68)

Hermione has a special family feeling that is much more than simple filial piety. Her sense of separation involved family, city, and nation and it foreshadows her very last words: her love-voyage having ended in a murder plot and the deed having been done, she cries in a rage to Oreste,

Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire.
 Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
 A toute ma famille . . . (ll. 1601-03)

Only one more stage remains in her journey: her suicide over Pyrrhus' body.

With Oreste, whose isolation like Hermione's caps a quest, the emphasis on wandering is explicit from the start. The first scene of the play is between two men, Oreste and Pylade, who have been tossed across the seas by forces beyond their control. Oreste, (like Antiochus), captive of his melancholy, is condemned to "Traîner de Mers en Mers ma chaîne et mes ennuis" (44), until at last, politics intervening, he is led by destiny to seek out the love he had been trying to forget, and, full of dark doubts, he gives himself over to his quest that had always been and continues to be his own death. So he says to Hermione in a burst of self-abasement,

J'ai mendié la Mort chez les Peuples cruels
 Qui n'apaisaient leurs Dieux que du sang des Mortels;

 Ils m'ont fermé leur Temple, et ces Peuples barbares
 De mon sang prodigué sont devenu avarés.
 Enfin je viens à vous, et je me vois réduit
 A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit. (ll. 491-96)

This is only one of many *précieux* conceits that in Racine are all too literal, although it is true that the fulfillment of Oreste's quest will itself be figurative. As his plans form, more and more alone, like Eriphile he needs to draw someone else into the field of his disaster: "C'est trop gémir tout seul" (765). But finally like the others, he tells Pylade to leave him, saying that he must carry on by himself, and begs his pardon for being a wretch "Que tout le Monde hait et qui se hait lui-même" (802). Hermione's

prodding pushes him further and further from a position that a kinder destiny might have allowed him, and at the end, having lost Hermione, he is himself lost and loses his reason. He is condemned to be the perpetual stranger and to wander forever, physically alive, mentally dead.

In *Phèdre* even more than in *Andromaque* one is conscious of the background of wandering and of searching. Hippolyte is about to seek his father, that great vagabond of antiquity. Thérémène has already done so, and this fact gives rise to much mention of "bords" and "rivages" and those so fateful "mers" with which indeed the whole play is full. It is hard not to associate the "bords dangereux" of Trézène with those "bords où l'on voit l'Achéron se perdre chez les Morts, (12)" or the "bords qu'on passe sans retour" (388), which Thésée is supposed to have seen and which Phèdre and Oenone and Hippolyte are soon to see. For, Phèdre's voyage from Crete and Athens to "l'aimable Trézène" (whither, we remember she had already banished Hippolyte) will bring her at last to her death-bearing love. But at the same time she represents, much like Hermione, Bérénice, Eriphile and Oreste, the stranger who comes to those shores, bringing with her disturbance or the disaster that is his/her heritage. Hippolyte, in answer to Thérémène's description of Trézène as "ces paisibles lieux, si chers à votre Enfance" (30) says,

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face
Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos de Pasiphaé. (ll. 34-36)

Along with Phèdre has come Oenone who does not let her forget that "Mon Pays, mes Enfants, pour vous j'ai tout quitté" (253). In this one sentence is expressed the progressive pull away from the center, or what ought to be the center, of the lives of Racine's people. As the pole becomes greater, all direction is lost, aims are confused and motives clouded. Hermione says "Errante sans dessein je cours dans ce Palais" (1403). Agamemnon scarcely knows if he acts from love or from pique. Eriphile cannot tell whether her object is "vengeant ma prison"—an act against society, or "troubler un hymen odieux"—a purely personal matter. Phèdre appears in this state at near death, in total isolation with her guilty secret as the only and yet impossible center of her existence.

Now it is very important to remember that beyond a certain point this loss of center means loss of identity. Hermione, Oreste, Mithridate, Phèdre all express this sense of *self*-alienation that can be summed up in Oreste's "Est-ce Pyrrhus qui meurt, et suis-je Oreste enfin?" (1612). The

lack of power to be or to remain one's self is as distinctly Racinian as the power of integrity is distinctly Cornelian, and the question was vital to the century. In *Bajazet*, Atalide for one moment thought she possessed this power: "Oui, je me reconnais, je suis toujours le même" (825), she says after she has persuaded Bajazet to humor Roxanne. But of course she cannot hold to her own dissimulating role, and it is she who ultimately takes upon herself the responsibility for the tragedy. Even Hippolyte is not exempt from this kind of dislocation:

Dieux! Que dira le Roi? Quel funeste poison
L'amour a répandu sur toute la Maison!
Moi-même, plein d'un feu que sa haine réprouve,
Quel il m'a vu jadis, et quel il me retrouve!
De noirs pressentiments viennent m'épouvanter. (Il. 991-95)

And precisely there had been something prophetic in his earlier attempt to describe his love to Aricie:

Moi, qui, contre l'Amour fièrement revolté
Aux fers de ses Captifs si longtemps insulté
Qui des faibles mortels déplorant les naufrages
Pensait toujours du bord contempler les orages,
Asservi maintenant sous la commune loi,
Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi? (Il. 531-36)

And again, he claims that he does not recognize himself:

Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus
Maintenant je me cherche et ne me trouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune.
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune.
Mes seuls gémisséments font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié *ma voix*. (Il. 547-52)

Almost every line of these passages finds an echo in the "Récit de Théràmène," and, precisely due to his dismemberment, Hippolyte becomes, *in grisly fact*, unrecognizable (*The Illiad*, Book 24, 273-75).

Let us broaden our scope for a moment. In the history of literature, the role of displacement is long and impressive. From the beginning, narrative and drama weave an extraordinary web of wandering, separation, abduc-

tion, and exile. The Bible and Homer are full of what this displacement means socially and psychologically; one thinks right off of Ruth sick for home, and of Helen:

Wherefore I wail alike for thee and for my hapless self with grief at heart; for no longer have I anyone beside in broad Troy that is gentle to me or kind; but all men shudder at me (Corneille 359-62).

So Helen grieved at the death of Hector. Furthermore all this wandering has to do with change, which is to say action and so the term "displacement," if used broadly enough, could be made to apply to practically any work of literature. These points granted, I think we may still be permitted to see in all this voyaging and seeking, in all this loss and this homelessness, the reflection of a persistent human need to express in a particular way the consciousness of being, and this is through a sense of individuality that requires separateness to be sure, but that at the same time feels the urge to unite or to reunite with some sort of otherness. It begins with Adam and Eve, the first exiles.

It appears that Racine understood especially well this notion. *Exile*, *stranger*, *captive*, and *slave* as he treats them become total realities. They transcend their primary meanings as, in many cases, the voyage to the land of death progressively consumes, as it were, the sense of belonging, and alters both this status of the person and their personality itself to such a degree that finally the character stands alone and lost, all his energies either narrowed to a crime or utterly dispersed. It is perhaps worth remarking too that this narrowing is accompanied by a corresponding spatial and temporal limitation, for the plays represent what is, in fact, the last day of a life, the end of the journey.

In some cases, of course, this destruction does not take place, as I suggested when describing the couple of lovers in *Mithridate*, and this observation leads me into my final development. I would insist on the variety with which Racine treated the theme of displacement. For him, there is no single type of "captive princess" or "mysterious stranger." Nevertheless, these people all have one thing in common: they love. By itself, of course, this means nothing, but taken in the context of our discussion it means that once again, it would seem, the interchange of figure and actuality is at work. For love in Racine cannot be taken to mean simply one aspect of what draws human beings together. Nor can it be taken in the Cornelian sense where as in the lines from *Rodgune*,

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies
 Dont par le doux rapport des âmes assorties
 S'attachent l'une à l'autre et se laissent piquer
 Par ce je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer (ll. 359-62).

Rather it must be taken to include and go beyond all of this, and so to be identical at its best with the very fulfillment of being, at its worst with death. Since accepting the throne means giving up Bérénice, Titus equates the throne with death: “Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner” (1102). Monime on the other hand expresses the sense of wholeness in true love when she says to Xipharès that she knows, “Que je verrai mon âme, en secret déchirée, / Revoler vers le bien dont elle est séparée” (731-32).

Racine's characters fight for what they consider to be their very existence. Thus the emptiness of Eriphile's life, with no past, no home, no family could have been filled with Achilles's love. But she, like Hermione and Phèdre, is doomed, and so she will find the object of her quest, which is her own *self* (and which she identifies with her love of Achilles), only in death.

There are those who remain whole, either alive or dead. They are so because their love is of the sort that transcends its earthly reward. Iphigénie, for example, represents a different kind of selfless attachment where actually the self is preserved, as it should be, in the sense of togetherness with the beloved. Even Bérénice comes close to this: if she is condemned to live without Titus, and if this is a sort of death, still the love remains and so the humanity remains. The converse may be said of Oreste and Néron who remain alive but lost, no longer human. Only suicide as expiation or as the last willed act of an otherwise totally alienated being can redeem something of this lost humanity.

If it is true that the fullness of humanity depends upon a selfless union with the beloved, it is also true that where the love is selfish, there is death and disintegration. The most striking of Racine's characters are victims of this kind of love. Oreste, Hermione, Néron, Roxane, Eriphile, Phèdre—all want to fix their love where in truth it cannot abide. And this fact only serves to emphasize the sense of dislocation that permeates the plays. But here a special cruelty enters in: along with these characters, Racine imagined also a whole string of unfortunate pairs of innocent lovers for whom love, as it turned out, meant death instead of life because it got in the way of a perverse and selfish desire (in other words, a misplaced love), a desire that was death-dealing instead of life-giving.

In such alchemy, love is absorbed and even seems to participate in the cosmic hatred that prevails.

In this way, Racine provides us with concrete instances of what Pascal meant when he said, "L'esprit croît naturellement, et la volonté aime naturellement. De sorte qu'à faute des vrais objets, il faut qu'ils s'attachent aux faux" (Pascal 285). Obviously Pascal meant something more universal than the instances of which I speak, if we take them at their factual level. But if we take them as figurative, we can see that Phèdre and Thésée, for instance, approach such universality as they utter the most expressive cries of total exile in all Racine. Phèdre's is often quoted. Raging in her new-found jealousy, she refers to herself as the "triste rebut de la nature entire" (1241), and in her final speech she represents herself as outraging the heavens and defiling the purity of the universe. Her displacement, geographical to begin with, then social and psychological, ends in being cosmic. Thésée is equally explicit. When he hears the description of Hippolyte's death, he asks of Phèdre the (now familiar) favor, "Laissez-moi, loin de vous et loin de ce Rivage / De mon Fils déchiré fuir la sanglante image" (1605-06). But then he follows with, "Confus, persécuté d'un mortel souvenir / De l'univers entier je voudrais me bannir" (1607-08).

One does not have to have taken sides in the eternal debate about the Jansenist inspiration of Racine's tragedies to suspect in all of this some sort of religious dimension, not necessarily Jansenist but simply Christian. There is the whole idea of the Fall, there are the wandering and the seeking, of which the Scriptures are full. Finally, one might see in a religious connection the difference between the seventeenth-century conception and the Romantic conception of *isolement*. But that too is a vast and complex question. In any event, after Pascal and Racine, French literature would not again, until the Romantic era, understand so well the psychology of spiritual disorientation and homelessness—the sense of life as exile.

Bibliography

- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes I*, edited by Georges Couton. Gallimard, 1980.
- Freeman, Bryant C. and Alan Baston, editors. *Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine*. vol 1-2. Cornell University Press, 1968.
- Homer. *The Iliad*, translated by A.T. Murray, 1924. Online Classical Texts.
- Pascal, Blaise. *Pensées*, edited by Philippe Sellier. Mercure de France, no. 544, 1976.
- Racine, Jean. *Œuvres complètes I*, edited by Georges Forestier. Gallimard, 1999.
- Tobin, Ronald. “‘Triste objet’: le sparagmos d’Hippolyte et la fin de la tragédie profane de Racine.” *Dix-septième siècle*, vol. 45, no. 3, 1993, pp. 563-73.

Book Reviews

Heathcote, Owen and Andrew Watts, eds. *The Cambridge Companion to Balzac*. Cambridge: Cambridge UP, 2017. ISBN 978-1-107-69128-5. Pp. xxiii + 218. \$29.99.

Cambridge has added an overdue volume on Honoré de Balzac's *La Comédie humaine* (1829-1848), co-edited by Owen Heathcote and Andrew Watts. This compilation from renowned international scholars offers a comprehensive overview complete with introduction, twelve chapters, and epilogue, which are potentially divisible into three parts: external influences, unifying themes, and Balzac's enduring legacy. First, Elisabeth Gerwin contextualizes his work within the early development of science and sociology, followed by Michael Tilby's analysis of his earliest publications as effective precursors to his entry into Parisian literary society. Finally, no study could neglect his vast correspondence, which Ewa Szypula asserts has three dynamic functions: as an historical document, an appendix, and a space for literary creation. The next section studies overarching themes that unify *La Comédie humaine* as depicted by key works. David F. Bell considers the author's penchant for duality through his contrast of fantasy and reality in *La Peau de chagrin*. Subsequently, Allan H. Pasco emphasizes the irrepressible topic of money in the heat of nascent capitalism from the broad perspective of *Scènes de la vie de province*. Armine Kotin Mortimer's analysis of *Le Père Goriot* reveals the universal truth derived by Rastignac, "Dupes obey; scoundrels revolt; but heroes and the occasional heroic woman struggle" (91). Rastignac succeeds because of his acceptance to "struggle" and his realization of the "relaxed morality" necessary to survive in this study of society's virtues. Sotirios Paraschas tackles Rastignac's doppelgänger, Lucien de Rubempré, in *Les Illusions perdues*, highlighting Balzac's reflexive method of critiquing contemporary society through his characters' dilemmas. Meanwhile, Dorothy Kelly emphasizes the subtle undertones in *La Cousine Bette*, which challenge the bilateral notions of gender and sexual identity. This thematic overview concludes with Owen Heathcote's analysis of space, religion, and politics in the expanded setting of the countryside. In the final section, Tim Farrant assesses Balzac's external bearing through his short(er)-fiction, which, fostered by a flourishing newspaper industry and the advent of serial publication, served as a springboard for longer works. Balzac's oscillating popularity through time resulted in numerous adaptations in the evolving fields of theater, film, and television as presented by Andrew Watts. Finally, Scott Lee studies the author's legacy to his own century – Gustave Flaubert, Karl Marx, and Émile Zola – prevailing

through to our own. He emphasizes Balzac's impact on economist Thomas Piketty whose *Le Capital au XXI^e siècle* (Seuil, 2013) incorporates titles such as: "Vautrin's Lesson" and "Rastignac's Dilemma."

This *Companion* provides an excellent base for novices and specialists alike with supplemental materials including: a succinct biographical chronology, an overview of *La Comédie humaine*, and an updated bibliography of critical literature. Notably absent from this publication was any consideration for Balzac's aim to correlate the stages of social development within his *Scènes* (e.g. youth began in the provinces, careers were launched in Paris, and retirement resided in the countryside), which could have been easily incorporated into the analysis of *Scènes de la vie de campagne*. Though Cambridge covers Balzac in other guides, a corpus of such magnitude necessitates an independent volume to thoroughly cover the breadth and depth of his work, an endeavor the contributors accomplished with skill.

Kristina M. Roney
Washington and Lee University

Paliyenko, Adrianna M. *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801-1900*. University Park: Penn State UP, 2016. ISBN 978-0-271-07708-6. Pp. x + 356. \$99.95. E-book available.

In *Genius Envy*, Adrianna M. Paliyenko, explores the history of female authorship and authorial presence in nineteenth-century French literature. Focusing on "the narrative of reception" of female-authored works during this period, Paliyenko describes in great detail the then on-going debate about the origins and applications of the notion of genius. Enlightenment thinkers, who felt that women, the *sexus sequior*, had no ability to truly contribute to any intellectual or artistic pursuit, inspired many male thinkers and authors of the nineteenth century who continued to promote the idea that genius was inextricably tied to sex. Debate hovered around questions of origin—was 'genius' descended from the Latin *ingenium*, 'inherent,' or from *gignere*, 'to beget or produce'? Medical philosophers, preferring the latter, argued that the male seed, long believed to be the reproductive catalyst, endowed men and only men with the capacity for genius. Such arguments proved tenacious, after all, biological science and history were on their side. Women authors, seeking to simultaneously cast off the condescending *bas-bleu* stereotype—illustrated in the cover im-

age and throughout the book – and prove their equal worth as writers and thinkers, had to fight on a variety of fronts to prove their literary worth.

Genius Envy is divided up into an introduction and eight chapters. The first three chapters make up Part One (“Reception Matters”), and the last five appear in Part Two (“Women Thinking Through Poetry and Beyond”). In the first chapter, Paliyenko describes the “un/sexing” of genius, the struggle for women authors to create a legitimizing space for their voices to be heard. Chapter two, “Literary Reception and Its Discontents,” further examines this philosophical battle, taking a closer look at the arguments used by and against women authors in spite of their surge in popularity during the Romantic era. The third chapter, “The Other History of French Poetry, 1800-1901,” extends the debate, exploring how some women authors chose to distance their work from one another. Paliyenko explains that the objective of these women was to further distance themselves from a feminizing stereotype that had grown with the popularity of Romanticism.

In the Second Part, focus shifts from the general struggle to more specific case studies. Chapter four, “Anaïs Ségalas on Race, Gender, and ‘la mission civilisatrice,’” looks at the influence of slavery and colonialism on women authors’ arguments against female exclusion. Chapter five, “Work, Genius, and the In-Between in Malvina Blanchecotte,” is an interesting course in class/gender dynamics, highlighting the unique path by which Blanchecotte strengthened her evolving poetic voice and the struggles that she overcame to become a successful author. Chapter six, “The Poetic Edges of Dualism in Louisa Siefert,” researches the “Romantic sensibility and Parnassian formalism” that serve to contextualize Siefert’s literary career – one of wide success. Examining Siefert’s works, an author whose personal and medical pains would come to characterize her literary philosophy, lends important perspective to the divisive arguments of genius/sex highlighted in this book. Chapter seven, “Louise Ackermann’s Turn to Science,” examines the medical philosophies that founded much of the Enlightenment and later resistance to female authorship. Ackermann would explore notions of female authorship in her poetry, concluding upon a seemingly third perspective, that of an *objective* genius. Chapter eight, “Marie Krysinska on Eve, Evolution, and the Property of Genius,” serves as a culminating ending to Paliyenko’s observations about the complexity and nuance of the biological/cultural, genius/sex debate. Aimed at the biological end of the debate, Krysinska’s works emphasize an important, overlooked female perspective on women’s authorship – that, as for men, genius is to be understood from the works themselves.

In its conclusion, *Genius Envy* restates the diverse ways in which French, women authors of the nineteenth century argued to make their voices heard. In her arguments, Paliyenko underscores that these writers are not only worthy of continued readership, but of close study and appreciation.

Overall, *Genius Envy* is a well-written and engaging book. However, explanations occasionally do less to clarify than to complicate the line of argument, and there remains a need for greater depth of observation in Paliyenko's analyses of Ségalas' work and its commentary on colonial powers. Though research on female authorship and the female voice in French literature remains yet to be fully explored, Paliyenko's contributions are a clear step in the right direction.

Ellen Collier
University of Kansas

Saugera, Valérie. *Remade in France: Anglicism in the Lexicon and Morphology of French*. Oxford: Oxford UP, 2017. ISBN 978-0-190-62554-2. Pp. xv + 205. \$82.00

In her book *Remade in France: Anglicism in the Lexicon and Morphology of French*, Valérie Saugera, offers a thorough survey of the phenomenon of English influence on the French language. Her linguistic analysis of borrowings from English (i.e. anglicisms) provides clear insight to give counterarguments to the Académie Française's perception that English loan words are simply "bad words" (14). Applying text-mining software to a corpus made of almost 28,000 articles from the French newspaper *Libération*, Saugera was able to extract anglicisms from lexical and morphological items that are not listed in the most commonly used French dictionary *Le Petit Robert*. Extracting these dictionary-unattested words and morphemes enabled Saugera to closely examine which types of words and morphemes occur, and to then be able to offer linguistic reasons for these borrowings. Her conclusion is—contrary to the most common perception that these borrowings happen out of linguistic laziness—the borrowing phenomenon actually "requires inventive application of complex linguistic rules" (141) and even produces the renewal of English words through French. As is reflected in the title of her book, borrowed English terms are literally "remade in France." For example, the English word "people," when used in French, refers not just to "people" in general but specifically to "celebrities."

The book is made up of seven chapters. Chapter 1 is an overview of the phenomena of French anglicisms and their implications. The second chapter describes her methodology: through text-mining software and manual search for homographs, such as “date,” which exist both in French and English (though with different meanings across languages), Saugera was able to extract anglicisms from the newspaper articles. Chapter 3 provides the history of adopting English words into French, dating back to the eighteenth century, proving that it has been an historically ongoing linguistic process rather than a totally new phenomenon. In chapter 4, Saugera gives a thorough list of dictionary-sanctioned words, as well as unsanctioned (i.e. those that are not in the current French dictionaries). Chapters 5 and 6 both explore the plural forms of borrowed English items; chapter 5 focuses on pluralized nouns (nominal anglicisms) and chapter 6 focuses on pluralized adjectives (adjectival anglicisms). Chapter 7 is the conclusion.

Saugera gives a strong, thorough analysis of English loanwords in the French language. By means of the text-mining software, her methodology allows for a solid and meticulous exploration of such a wide corpus. *Remade in France* is a complete study of anglicisms in the French language, and it truly explains the roots, the process, and the implications of anglicisms.

Remade in France, presents through research a sophisticated, yet accessible style. Linguists, media discourse specialists, French instructors, as well as non-academic readers who take an interest in the debate about loan words, will find *Remade in France* a solid source on anglicisms in the French language.

Clarisse Barbier
University of Kansas