

# Carnival

A History of  
Subversive Representations

Proceedings of the Eighth Annual  
Graduate Student Conference in French,  
Francophone, and Comparative Literature,  
Columbia University,  
March 27, 1999

*Editors*

Joanna Augustyn  
Eric Matheis

Actes du huitième colloque étudiant annuel  
de littérature française, francophone, et comparée,  
Columbia University  
27 mars 1999

*Editorial Board*

Eve-Alice Roustang  
Sarah Juliette Sasson  
Brian Wong

*Cover*

Joanna Maria Augustyn

For additional copies of this book, send US\$8 to:

FGSU  
Department of French and Romance Philology  
521 Philosophy Hall  
MC 4902  
Columbia University  
New York, NY 1027

# Contents

Introduction <i>Renaud Redien-Collot</i> .....	5
The Shade of Saturnalia in the <i>Satyricon</i> of Petronius <i>Suk-Young Kim</i> .....	8
Des récits coupés : étude d'un récit qui hésite à se faire chez Chrétien de Troyes <i>Priya Wadhera</i> .....	18
Subversions of Mother Nature: Jean-Jacques Rousseau and the Incest Prohibition <i>Dana Chase</i> .....	23
Lautréamont's <i>Chiffonnier</i> : Poet and Performer of Subversion <i>Joanna Augustyn</i> .....	32
Disguise of a Girl : l'androgynie langagière dans <i>Les Nuits de l'Underground</i> de Marie-Claire Blais <i>Caroline Diebold</i> .....	46
Le Grotesque carnavalesque dans les récentes œuvres de Calixthe Beyala <i>Karine Glorieux</i> .....	60

Renaud Redien-Collot

## Introduction

Si on se réfère aux jeux des étymologies, le terme *carnaval* apparut en Français en 1595 sous la forme *quarivalle*, remplaçant l'expression française plus neutre : "Quarème-prenant" telle que l'emploie encore Rabelais dans le *Quart-Livre*. Toutefois, on note l'existence de ce mot dès 1285 dans des textes du Nord de la France. Ce terme a donc un caractère scandaleux et surtout douloureux puisqu'il est un emprunt au Génois *cameleva* qui évoque l'action d'enlever la chair sur une pièce de viande. Cette image cruelle suggère assez l'excès et la violence qui sont souvent associés aux célébrations du Carnaval. Il s'agit d'ôter, d'arracher, de dépouiller le corps et l'âme, avant l'émergence d'un nouveau cycle.

Dans *Meurtre dans un jardin anglais*, du cinéaste anglais Peter Greenaway, un des personnages féminins rappelle à l'architecte qui a commis de fatales erreurs de jugement et est donc promis à une mort certaine, la définition du terme *carnavale*. Ceci constituait une mise en garde de plus qu'il n'a pas su saisir. Il sera donc battu, aveuglé et poignardé par des hommes masqués et maquillés.

Plus prosaïquement, la définition du carnaval nous rappelle qu'il s'agit d'un événement dont le lieu et la date sont fixés, mais aussi d'une expérience, d'une dynamique et enfin d'une figure littéraire, poétique et sociologique. Selon le point de vue anthropologique, le carnaval est, parmi les différents types d'interrelations humaines, une des dynamiques les plus révélatrices du conflit entre culture et communication, c'est à dire structure et processus.

Il est sûr qu'au sein de l'imaginaire culturel de cette extrême fin de XXème siècle, le carnaval évoque avant tout une

dynamique éperdument binaire qui "fait la nique" à la dialectique. Toutefois, le carnaval, c'est également l'une des plus intenses expériences des limites, qui, de ce fait anéantit la prise en compte d'un quelconque rythme binaire ou ternaire. Enfin, par delà la dynamique de régénération, pour les Modernes, le carnaval s'affirme comme un cycle magique, une enceinte rituelle qui dévore tous les éléments de son rituel, et de ce fait, abolit en nous l'obsession de l'unité et de totalité, sans aucun espoir de recomposition ou de transcendance, tout comme le suggère la structure fragmentaire de nombreux carnivals musicaux.

Dans les Saturnales, dans le carnaval, s'inscrit avant tout le pouvoir du retournement des valeurs, ce qui retourne, plie et déplie les couples conceptuels, les confond et en éclaire toute l'altérité. Le carnaval est une quête folle de l'autre, du double, de l'autre moi, au sein d'un jeu d'oppositions redondantes qui excluent tout recours à une éventuelle dialectique. C'est ainsi la réintroduction :

- Du profane au sein du sacré.
- De l'obscène au sein de la décence.
- Du corporel au sein du spirituel.
- Du vulgaire au sein de ce qui est noble.
- Du littéral au cœur de l'abstrait.

- Du geste au cœur du langage, comme l'a suggéré le linguiste Trager qui a inspiré à Birdwhistell puis à Edward T. Hall toute une réflexion sur la kinésique, c'est à dire l'incorporation de la gestuelle au sein du processus de communication. Le carnaval est en effet un des rares moments où l'homme retrouve toute l'importance du geste au sein du langage.

A travers la perception du carnaval comme expérience, se profile l'ombre de penseurs tels que Bataille ou Leiris. En effet, aussi insensé que puisse être le jeu des alternatives au sein de l'analyse proposée par Bakhtine, il semble que le carnaval consume définitivement toute forme de structure binaire ou ternaire, dialogique ou dialectique pour s'affirmer comme un processus qui, par delà la fascination pour l'altérité investit tous les possibles : le grotesque, le monstrueux n'apparaissent pas seulement comme l'envers du beau, mais comme le lieu où le

corps, l'identité cherchent à s'épandre, s'étendre, se surprendre. L'individu retrouve l'énergie créatrice première. Le carnaval ne fait pas seulement triompher la figure de la révolte. Ses composantes essentielles, l'extase, la dépense, l'excès circonviennent le désir secret que la révolte a de devenir révolution, de faire histoire, d'inscrire abusivement le carnaval dans la temporalité comme la figure privilégiée de l'apocalypse, de la fin des temps. Dans ses acceptions les plus modernes, le carnaval refuse cette fonction de révélateur. C'est un pur moment de re-composition, de re-création.

Le carnaval signale davantage la fin d'un cycle saisonnier que le terme d'un cycle historique. Comme le souligne l'écriture musicale du siècle dernier à travers les *Carnavals* de Schumann, le *Carnaval romain* de Berlioz, le *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns ou encore le *Carnaval d'Aix* de Darius Milhaud, le carnaval s'affirme comme une fin qui ne veut pas ou qui ne peut pas finir, impuissant et immortel, tout à la fois. L'esthétique musicale romantique et post-romantique en révèle davantage la fragilité, le caractère éphémère et fragmentaire, rompant avec l'exubérance des mélodies brésiliennes ou médiévales.

Parler, égrener un à un les différentes composantes du carnaval comme nous allons le faire plutôt que de le vivre, serait-ce esquisser une nouvelle forme d'impertinence, c'est à dire prolonger le cycle des subversions ? C'est un défi que les auteurs ici présents devront relever.

Renaud Redien-Collot  
Columbia University

Suk-Young Kim

## The Shade of Saturnalia in the Satyricon of Petronius

Carnival of any kind has its unique form, but its function is generally universal. Carnival, through its temporary chaotic rituals, refreshes the human mind, creating an energy that, after the carnival, can be applied to everyday life. This presupposes that the human mind draws a distinct boundary between routine and carnivalesque play. During the carnival, the world operates according to a rule of inversion: what is regarded highly in the conventional world is degraded; what is regarded to be lowly becomes worthy of veneration. Contradictory as it may sound, the human mind understands the rules of routine only by breaking them down and by unconditionally accepting the abnormality of carnivalesque rules.

Such functions of the carnival are indispensable to the cycle of life and exist in all cultures. Romans, among others, observed Saturnalia, which celebrated the freedom to break all rules in order to recover the boundless vitality and fecundity in primordial chaos. During Saturnalia, which lasted from December 17–23, the roles of master and slave were reversed in the household. Either the master and his family dined with the slaves, or, in Macrobius's *Saturnalia*, the slaves ate extravagantly in the dining room. Each night after dinner, there was drinking, clowning and merrymaking, degenerating sometimes into wild horseplay. The dice were thrown to select a member of the party (who might be a slave) to play the role of the Saturnalian king and to hold office for the duration of the festival. Every member of the party had to obey his instructions. He could command people to dance, to sing, to commit any absurdity.<sup>1</sup> Gambling was also officially allowed during Saturnalia.

When Saturnalia was over, people returned to their ordinary lives rejuvenated, and scholars returned to their books.

The chaos of Saturnalia obtains its redeemable feature by providing vital energy to the routine restored after the festival. But if the festivity oversteps its boundary and extends itself to the realm of everyday life, then the world becomes total chaos and signs lose their traditional interpretation. This is precisely what happened in the emperor Nero's life. For Nero, life itself was a constant festival, a game, and most importantly, a stage presentation. Before anything else, he considered himself an incredibly gifted actor.<sup>2</sup> The theater invaded his life constantly.<sup>3</sup> According to Suetonius, Nero was above all obsessed with the desire for popularity and became the rival of anyone who was able to sway a crowd (Suetonius 224–25).

However, Petronius was assigned to coordinate the emperor's artistic taste. Everything Nero found tasteful first had to be approved by Petronius, a duty that earned him the title "arbiter of elegance." Outside of that official task however, Petronius mocked Nero's megalomania with a satirist's stinging wit. While writing the *Satyricon*, Petronius sought to satisfy the emperor's perverted taste, his "nostalgie de la boue," and at the same time, to play the dangerous game of secretly ridiculing Nero in his immediate presence.<sup>4</sup>

However, the elements of political satire were rather easily concealed. Vasily Rudich reminds us that the *Satyricon* was intended not only for reading, but also for recitation. Oral delivery, by means of intonation and emphasis, would have allowed Petronius to darken politically subversive aspects of the narrative, and conversely, to accentuate salacious and hilarious details that were bound to arouse his audience's appetite, appeal to their sense of humor, or fuel their social snobbery. One can easily imagine such a performance initially enjoying an immediate success with the emperor. The *Satyricon* could have been read rhetorically as pure entertainment by an apolitical reader, intent only on following the sexual intrigue, or on relishing the satire of the vulgar, and reluctant to engage in the quest for any hidden subversion. It seems, that this is precisely how Petronius imagined Nero in the role of reader—"innocent" and "apoliti-

cal," and incapable of penetrating below the surface of the text (Rudich 250).

In order to mock Nero secretly and to escape being accused of secular blasphemy, Petronius constantly shifts the center of meaning by heavily masking the text. Petronius skillfully navigates between reality and illusion, imposing the cult of festival (Saturnalia) upon the literary text (the *Satyricon*). However, the festival depicted within the text is extremely deconstructive and the genuine spirit of Saturnalia comes to the fore, only when the readers understand its political context from outside the text. As a result, the modes of similarity and dissimilarity between the *Satyricon* and Saturnalia dramatically change when considered from inside the text.

Within the text, the *Satyricon* openly adopts the external form of Saturnalia<sup>5</sup>—from the beginning to the end, the *Satyricon* is a celebration of eating, merrymaking and buffoonery in an upside-down world. It is the world of the *déclassé*; readers encounter hilarious caricatures of all kinds—a shallow rhetorician, jealous lovers, a libidinous priestess, a vulgar parvenu, etc. As is made clear from the title itself, i.e. the recital of lecherous happenings, all the events in the *Satyricon* are sexually and gastronomically overwhelming.<sup>6</sup>

The centerpiece of the surviving text is Trimalchio's Cena, an elaborately encoded riddle upon life and death. Trimalchio is an oriental by origin, an ex-slave who was once a favorite of both his master and mistress. Extreme good luck had made him a free man and millionaire. The turn his life has taken follows the Saturnalian principles, i.e. the lower social class ascending to higher class, which, in carnival, reaches a climax with the coronation of a king of fools. The following description of Trimalchio as a fake king undeniably alludes to Nero despite their different positions in the social hierarchy:

In his eramus lautitius, cum ispe Trimalchio ad symphoniam allatus est positusque inter cervicalia minutissima expressit imprudentibus risum. Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput circaque oneratas veste ceruices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc

atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videtur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderet divitias, dextrum nudavit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.

While we were engaged with these delicacies, Trimalchio was conducted in to the sound of music, propped on the tines of pillows. A laugh escaped the unwary. His head was shaven and peered out of a scarlet cloak, and over the heavy clothes on his neck, he had put on a napkin with a broad stripe and fringes hanging from it all around. On the little finger of his left hand he had an enormous gilt ring, and on the top joint of the next finger a small ring which appeared to me to be entirely gold, but was really set all around with iron cut out in little stars. Not content with this display of wealth, he beared his right arm, where a golden bracelet shone, and an ivory bangle clasped with a plate of bright metal. (Petronius 54-57)

The golden bracelet here is an unmistakable allusion to Nero according to Patrick Walsh. Walsh points out other parallels between Nero and Trimalchio: 1) In the wall painting depicting Trimalchio's life, there are four bemedalled runners guiding Trimalchio, suggesting Nero's entourage; 2) there is also a description of a golden box where Trimalchio's beard is kept. Marking the transition to manhood was a solemn occasion for Romans, but not for an ex-slave from Asia. Nero's first shaving hairs were likewise enclosed in a golden casket (Walsh xxx). Nevertheless, most importantly, the strongest bond between Nero and Trimalchio lies in their premeditated self-presentation as artistic objects. Just like Nero who was obsessed with building his own biography, Trimalchio had his life painted on the wall, next to scenes from the *Iliad* to make it as spectacular as possible.

In this light, the Cena should be understood as a spectacle rather than a meal. Both physiological and social importance of the meal is heavily overshadowed by repulsive theatricality.<sup>7</sup> The exorbitant amount of food and the abnormal gluttony at the banquet suggest that food is not a source of life, but a mask for disguise.<sup>8</sup> It is a mask designed to hide the ephemeral nature of earthly life. The classical equation of 'to eat' and 'to live'—safely supported by the fact that the two verbs even share the same infinitive form 'esse' in Latin—is destroyed in this text. Morbidity penetrates the equation to form the triangle of life, food and death.<sup>9</sup> Trimalchio encourages people to eat not in order to live, but to momentarily eclipse the fear of death. The sumptuous dishes are not randomly juxtaposed signs, but a carefully choreographed presentation. The most spectacular of all the dishes is a zodiac plate.

Rotundum enim repositorium duodecim habebat signa in orbe disposita, super quae proprium convenientemque materiae structor imposuerat cibum: super arietem cicer arietinum, super taurum bulbulae frustum, super geminos testiculos ac riens, super cancrum coronam, super leonem fucum Africanam, super virginem steriliulam.

There was a round plate with the twelve signs of the Zodiac set in a circle, and on each one the artist laid some food fit and proper to the symbol: over the Ram's head a chick-pea, a piece of beef on the Bull, testicles and kidneys over the Twins, over the Crab a wreath of flowers, an African fig over the Lion, a barren sow's paunch over Virgo. (62–63)

This inedible food imagery echoes Trimalchio's interpretation of Zodiac signs, where he laments that man cannot escape his fate: "Sic orbis vertitur tanquam mola, et semper aliquid mali facit, ut homines aut nascantur aut pereant" 'so the world turns on its course like a mill-stone, always bringing harm in its train, so that people are born and die' (72–75).

In addition to food, one finds other spectacles which cease to be entertainment, and announce the forthcoming shadow of death.

Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus larvam argenteam attulit serves servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur. Hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, at catenatio mobilis aliquot figures exprimeret, Trimalchio adiecit: "Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est. Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. Ergo vivamus, dum licet esse bene."

As we drank and admired each luxury in detail, a slave brought in a silver skeleton, made so that its joints and sockets could be moved and bent in every direction. He threw it down once or twice on the table so that the supple sections showed several attitudes, and Trimalchio said appropriately: "Alas for us poor mortals, all man is nothing. So we shall be, after the world below takes us away. Let us live then while it can go well with us." (60-63)

The skeleton, an unmistakable sign of death, is a visual symbol of Trimalchio's paranoia. However, it has momentary esthetic appeal because it is made of silver. The grotesque contradiction between appearance and meaning denotes Trimalchio's ambivalent attitude—fear and enjoyment—towards ephemeral fate, and leads readers into a still deeper labyrinth of portents. When Trimalchio learns that the wine being served is one hundred years old, he comments: "'Eheu' inquit 'ergo diutius vivit / vinum quam homuncio. Quare tangomenas faciamus. / Vinum vita est'" 'Ah me, so wine lives longer than miserable man. So let us be merry. Wine is life.' (60-61)

It is ironic that Trimalchio encourages people to be merry since he himself cannot cope with the idea of death. Readers learn that he is obsessed with the passage of time; Trimalchio

believes he has thirty years, four months and two days to live. Readers also learn from one of the slaves that Trimalchio keeps a trumpet at hand, so that from time to time, he can keep count of the lost hours.

The semantic tension between merrymaking and fear further develops into a fundamental confusion of the modalities of life and death. As the banquet ends, the boundary between death and life disappears. Trimalchio even states that the depiction of Cassandra's sons who lie dead is so vivid that one would think they are alive.

Death steps into the realm of life with the appearance of Trimalchio's best friend Habinnas, who makes tombstones. Habinnas comes to the banquet directly from the funeral as a personification of death walking towards Trimalchio. Trimalchio, newly inspired by his best friend's death, engages in an odd, morbid, celebration. He urges guests to pretend that they have been invited to his funeral<sup>10</sup>: "'Ergo gloriosus volo efferri, ut totus mihi populus bene imprececur...Fingite me' inquit 'mortum esse. Dicite aliquid belli'" 'I want to be carried out in splendor, so that the whole crowd blesses me...Now you must imagine you have been asked to a festival in honor of my past life' (180-81).

In this appropriate epilogue to the Cena, the purpose of the celebration escapes a semantic dead-end. Even death fails to represent an ultimatum to Trimalchio. Rather, he falls prey to morbidity by staging death. He "directs" a fake funeral, treating his guests as supporting actors. Death is a condition of life not in a philosophical sense, but artistically. Trimalchio, like Nero, finds beauty by surpassing ethics, and play by surpassing life.

Unlike Saturnalia, which celebrates the steady continuation of collective life, Trimalchio's Cena ultimately celebrates the performance of a morbid individual. However, the Cena does not simply satirize fictional and non-fictional figures and their chaotic perception of the function of carnival, but rather destabilizes the notion of interpretation itself. Thus any kind of meaning leads only to a partial truth.<sup>11</sup> If chaos, in Saturnalia, is a way of attaining the joyful rewards of laughter, in the *Satyricon*, it becomes the ultimate purpose in itself.

Petronius's genius eludes Nero's jealousy and finds shelter in such ultimate chaos. The chaotic atmosphere Petronius creates in the *Satyricon* resists any kind of semantic absolutism. Through the labyrinth-like nature of the text, Petronius depicts the vulnerability of human nature when it faces the emptiness of the theater. Readers remain at the liminal zone, between the thrill of morbid play and the fear of facing their own deaths. Petronius obfuscated the color of Saturnalia so radically in the *Satyricon* that no other text could imitate its *chiaroscuro*.

Suk-Young Kim  
University of Illinois at Chicago

## Notes

<sup>1</sup>When the dice selected Nero for his office in the imperial Saturnalia party in December 54 AD, he chose the opportunity to humiliate Britannicus by making him sing (Balsdon 125).

<sup>2</sup>The famous saying in the death bed proves that Nero projected himself as an actor until the end of his life: "Qualis artifex pereo (what an artist is dying with me)!"

<sup>3</sup>In 59 AD, after the first appearance on stage in Greece where he had been hailed as Apollo, Nero returned to Rome and set up statues of himself dressed up as a lyre player and struck a coin with the same image. In the year of 65 AD during Neronia, a festival named after himself, Nero made his first stage performance in Rome (Griffin 120).

<sup>4</sup>Rudich describes such risk with the image of Petronius walking a tightrope and asserts that there is no evidence of Petronius feeling any degree of affection for the emperor. He supports his view by quoting Plutarch who observed: "Next comes that unscrupulous practice which has such a damaging effect on silly people. This consists in accusing them of tendencies and weaknesses which are the very opposite of their feelings...This may

take the form of sneering at reckless and extravagant spenders for their petty-minded and sordid ways—Titus Petronius did this with Nero" (Rudich 250).

<sup>5</sup>The allusion to Saturnalia is clear enough to reveal the device. When Giton giggles at Ascyllus's tirade, the latter's critic bursts out saying "Io Saturnalia, rogo, mensis December est!" 'merry Saturnalia indeed: what, have we December here?' (122–123). When Encolpius detects Trimalchio's trick involving fake food, he says: "vidi Romae Saturnalibus eiusmodi cenarum imaginem fieri (I have seen sham dinners of this kind served in Rome at the Saturnalia)" (156–157).

<sup>6</sup>Even the names of protagonists are lascivious markers, in harmony with other lewd settings of the text. Encolpius means 'on the bosom', his slave Giton means 'a neighbor' in the sexual sense, and Ascyllus who competes with Encolpius for Giton's affection means 'unwearing'.

<sup>7</sup>For example, an acrobat seems to intentionally fall on the floor in order to excite guests. In Trimalchio's Cena, entertainment has very little room to itself, since it becomes a deteriorated side dish for the ultimate theatricality. However, in the context of Roman culture, theatricality mainly serving the entertainment of diners, was an essential part of dining culture. According to Carcopino, it was very generally felt that no dinner party was complete without the buffoonery of clowns, tricks of wantons around the table, or lascivious dances (271).

<sup>8</sup>However, there is a constructive view of the imagery of food among researchers. For example, Conte observes that food, along with body, sex and money, is the force that Petronius musters to demystify the pretenses of the false sublime in the *Satyricon* in a sense that these elements serve as components of low themes to counteract lofty style (105).

<sup>9</sup>In the middle of the banquet, Encolpius observes that a much more preposterous dish appeared which made even death by starvation even more preferable.

<sup>10</sup>Similar mock-funerals are attested in contemporary life. Seneca, for example, documents two figures—Pacuvius and Turranius indulging in such morbid behavior. It used to be practiced by the emperor Claudius as well.

<sup>11</sup>Slater writes: “a progression of interpretive crisis from the Cena, a progression in which first words lose their meanings through puns, riddles, and languages that may or may not be what they claim. Then, non-verbal (mostly visual) signs begin to lose their usual significance; then finally the organized system of signs both verbal and visual are destabilized until the only escape from semiotic chaos is the farceur’s refuge; bring down the curtain and scatter the characters...” (54).

#### Works Cited

- Balsdon, J. P. V. D. *Life and Leisure in Ancient Rome*. London: The Bodley Head, 1969.
- Carcopino, Jérôme. *Daily Life in Ancient Rome*. New Haven: Yale UP, 1960.
- Conte, Gian Biagio. *The Hidden Author*. Berkeley: U of California P, 1996.
- Griffin, Miriam T. *Nero, The End of a Dynasty*. London: B.T. Batsford, 1984.
- Petronius. *The Satyricon*. Trans. Michael Heseltine. Cambridge: Harvard UP, 1975.
- Rudich, Vasily. *Dissidence and Literature under Nero*. London: Routledge, 1997.
- Slater, Niall W. *Reading Petronius*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.
- Suetonius. *Twelve Caesars*. Trans. Robert Graves. Middlesex: Penguin Books, 1979.
- Walsh, P[atrick] G[erald]. Introduction. *The Satyricon*. By Petronius. Oxford: Oxford UP, 1997. i-ii.

Priya Wadhera

## Des récits coupés : Etude d'un récit qui hésite à se faire chez Chrétien de Troyes

Dès le commencement, *Le Chevalier au Lion* semble être un récit qui refuse de se faire. Ce refus, chez le narrateur, de tout dire au lecteur se situe au niveau du langage aussi bien qu'à celui de l'action. Le poète, Chrétien de Troyes, joue sur ces deux plans d'une façon qui suggère la nature inénarrable de son récit. Reste-t-il, en fin de compte, un récit paradoxalement irracontable qui ferait partie dans un sens carnavalesque d'un monde à l'envers? Voyons d'abord dans quelle mesure il est irracontable au cours du roman, avant de tirer des conclusions à propos du récit tout entier.

En ce qui concerne le langage dans ce texte qui date de la fin du douzième siècle, Chrétien de Troyes emploie des techniques qui accentuent sa propre puissance en tant que celui qui prend la parole. Aux premiers vers de son texte, il nous offre une image de la vie à la cour d'Arthur qu'il traite de façon ambiguë. Cette image du passé, colorée par les notions de “vaillance et courtoisie,” est évoquée pour être rejetée vers la fin du premier paragraphe.<sup>1</sup> Elle est reprise au commencement du deuxième paragraphe<sup>2</sup> et rejetée de nouveau au commencement du troisième paragraphe.<sup>3</sup> Cette oscillation entre deux images différentes de la vie à la cour indique une sorte d'hésitation manipulatrice de la part du narrateur qui refuse de lier clairement la nature de son propre récit à une de ces deux caractérisations opposées.

A d'autres moments, ce refus de tout nous expliquer s'exprime littéralement dans le texte. Par exemple, quand Yvain s'approche du lieu où il sera hébergé par ce noble seigneur qui

est menacé par un géant, le poète décrit un paysage dévasté; nous voyons que “le bourg était rasé, [et qu’] il ne restait debout chaumière ni maison” (50). Il n’explique rien, d’ailleurs, quant à la cause de cette situation: “vous apprendrez pourquoi une autre fois, quand le moment sera venu” (50). De cette façon, le narrateur contrôle non seulement le contenu du récit mais aussi le moment où il le communiquera avec le lecteur. En outre, des références fréquentes à l’excès des choses à raconter lui servent de prétexte pour ne pas tout raconter: “Je tairais, j’aurais beaucoup à vous conter,” (39) “On n’en soufflera mot, il y aurait trop à conter” (76). L’insistance sur les choses sues mais dont il ne parlera pas met en relief sa capacité à manipuler son récit; ceci est un résultat évident de la puissance narrative par laquelle le poète choisit ce qu’il raconte selon ses propres désirs.

Néanmoins, il y a des déclarations comparables suivies de passages qui contredisent *celles-là* en quelque sorte. Dans ces situations particulières, il y a une contradiction entre ce que le narrateur nous dit qu’il peut dire et ce qu’il nous dit. Prenons la créature que rencontre Calogrenant qui, selon son récit à lui, est “si laide... qu’on ne saurait le dire en paroles” (4). Et pourtant, le narrateur nous offre de longues descriptions de cette créature à travers la voix de Calogrenant :

Un vilain qui ressemblait à un Maure, laid et hideux à démesure, si laide créature qu’on ne saurait le dire en paroles, était assis sur une souche, une grande massue à la main... je vis qu’il avait la tête la plus grosse que celle d’un roncín ou de toute autre bête, des cheveux en broussaille, un front pelé, de deux empan de large, les oreilles velues et grandes comme celles d’un éléphant, les sourcils énormes, la face plate, des yeux de chouette, un nez de chat, la bouche fendue comme d’un loup, des dents de sanglier, aiguës et rousses, et rousse la barbe, les moustaches tortues, le menton soudé au buste, une longue échine torse et bossue. (4)

Et encore, plus loin dans le texte : “ce vilain, si prodigieusement laid, gigantesque, hideux et difforme, et aussi noir qu’un

étourneau” (10). Quelques vers plus loin, quand Yvain se trouve chez Laudine, invisible à ceux qui l’entourent, le narrateur décrit des aspects d’un de ces personnages qui ne sont pas, selon ses propres mots, descriptibles. D’après lui, Laudine est “d’une telle beauté, jamais on n’entendit parler,” et “sa douleur [...] jamais n’aura de peintre” (16). Notons que cette beauté et cette douleur indescriptibles font en fin de compte partie de la description que fait le narrateur de la scène. Ainsi, il semble que l’écart qui se voyait d’abord entre ce dont le narrateur est conscient (le hors-texte qu’il évoque sans nous en offrir de détails) et ce dont il nous rend conscients (le texte qui résulte de ces choix narratifs) soit déplacé ici. Dans ce contexte, l’écart se trouve dans son propre texte. Les déclarations qui finissent par se contredire à travers les passages qui les suivent produisent une ambiguïté dans la dramatisation du narrateur. Est-il aussi puissant qu’il le paraissait auparavant? Pouvons-nous dire que ces contradictions trahissent un manque de pouvoir chez lui? Tournons un instant le dos au langage pour pouvoir répondre à ces questions grâce à l’action du récit.

Pour ce qui est de l’action, constatons d’abord que le moment où le narrateur nous dit que Calogrenant “se mit à faire un récit” (2) et le moment où celui-ci fait ce récit sont séparés par un espace de temps. Ces deux moments qui devraient normalement coïncider, sont séparés par un dialogue entre la Reine et Keu. Plus tard, un écart semblable se produira quand Yvain est détourné de son devoir d’aider Lunete par son combat contre le géant Harpin de la Montagne. Le moment où il accepte d’aider Lunete est ainsi séparé du moment où il l’aide par une journée entière où il s’occupe d’une autre affaire.<sup>4</sup> Dans une autre situation qui fait écho aux situations précédentes, Yvain accepte de soutenir la cause de la demoiselle déshéritée qui l’engage, mais il n’est en position de l’aider qu’après avoir été dépisté par son aventure au Château de Pire Aventure.<sup>5</sup> De cette façon, il ne ressort du roman que quand le poète commence à faire un récit, il y introduit un autre qu’il achève, puis revient au premier des deux pour l’achever.<sup>6</sup> Ainsi, en dépit du fait qu’ils sont souvent coupés en deux, ces récits finissent par s’achever. Il en résulte que le récit entier se base sur de petits récits inter-

rompu par d'autres petits récits.

Si nous revenons à présent au début et considérons le texte dans son ensemble, il est évident que les questions soulevées par le langage trouvent des réponses dans l'action vers la fin du livre. La notion de "vaillance et courtoisie" introduite pendant le prologue se retrouve dans tout le récit. En dépit de cette présence, ce n'est qu'à la fin du récit et au niveau de l'action que cette notion se clarifie. L'ambiguïté se trouve résolue au dénouement qui lie les notions de vaillance et de courtoisie à un être qui les incarne. Le personnage d'Yvain, dans ses réussites à la cour et en amour, allie par son comportement vaillance et courtoisie. Ainsi le mariage entre langage et action coïncide avec un double mariage : celui de la vaillance entre Yvain et Le Chevalier au Lion et de la courtoisie entre Yvain et Laudine. En liant le début du récit avec la fin, Chrétien de Troyes donne naissance à un récit encadré.

Concluons qu'il s'agit ici d'un récit encadré composé de petits récits encadrés. De cette façon, la question posée au niveau du langage au commencement du texte trouve sa réponse au niveau de l'action à la fin du livre.<sup>7</sup> Dans l'intervalle, le corps du texte est composé d'autres textes également coupés. Le récit est ainsi, en dépit des délais causés par des hésitations, des manipulations, et des contradictions apparentes, un récit intégral qui reste aussi racontable que l'est chaque récit dont il est constitué.

Priya Wadhera  
Columbia University

## Notes

<sup>1</sup>"mais à présent [...]" (1)

<sup>2</sup>"Mais parlons donc [...]" (1)

<sup>3</sup>"Mais ce jour-là [...]" (1)

<sup>4</sup>La promesse est faite à la page 50, Yvain ne revient qu'à la page 57.

<sup>5</sup>A la page 67, il lui dit: "Je vous suivrai sans hésiter" pour ne revenir qu'à la page 77.

<sup>6</sup>Cette structure est appelée par Norris J. Lacy "a simple and precise interlace of episodes; that is, the poet interrupts an event and postpones its conclusion in order to recount another story" (94).

<sup>7</sup>L'union des niveaux du langage et de l'action dans ce récit est une conclusion tirée également par Joseph H. Reason qui constate que "Chretien used tripartition often in connection with gradation in the folkloric approach to his problem and in his verbal style, as well as in the organization of the entire work" (73).

## Ouvrages cités

- Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion*. Trans. Claude Buridant et Jean Troin. Paris: Honoré Champion, 1991.  
Lacy, Norris J. *The Craft of Chrétien de Troyes: An Essay on Narrative Art*. Davis Medieval Texts. Leiden: Brill, 1980.  
Reason, Joseph H. *An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chretien's Yvain*. Washington D.C.: The Catholic UP of America, 1958.

Dana Chase

## Subversions of Mother Nature: Jean-Jacques Rousseau and the Incest Prohibition

"O nature! ô ma mère! me voici sous  
ta seule garde; il n'y a point ici  
d'homme adroit et fourbe qui s'inter-  
pose entre toi et moi!"

Rousseau, *Les Confessions* (2:  
148)

Even though Rousseau's works contain no descriptions of overtly incestuous acts, figurative incest, or at least the threat of it, runs throughout. Rousseau himself attests to the similarity between his real-life circumstances as the adopted "child" of Mme de Warens and the predicament of his fictional character Saint-Preux (*Les Confessions* 1: 142). In Rousseau's work the narrative of desire for a mother figure, whether fictional or autobiographical, acts as an expression of larger socio-political concerns about the distinction between nature and culture. As a subversion of nature or a product of nature itself, incestuous desire must at all times be countered by an equally natural (or seemingly natural) desire for order, structure, and restraint. For Rousseau, incestuous craving acts as a symbol of the potential breakdown of political and social structures, however manufactured and unnatural those structures may be. Moreover, the recurrent theme of incest echoes Rousseau's ambivalent longing to return to the primal state of nature. While Rousseau extols the "noble savage" who lives

according to natural precepts, he also recognizes the valor of a citizen devoted to the good of the state. Therefore, the utopian dream of ultimate unification exemplified by Rousseau's love of Mother Nature resembles the incest taboo. While such a vision of boundlessness creates a longing for the oneness it represents, it also inspires horror at the threat of losing the limits that structure human existence. If passion runs wild, life will lose all meaning in a cacophony of individual desires. For Rousseau, mother love, like Mother Nature, must be contained and controlled. Otherwise life risks dissolving into chaos.

In Freudian psychoanalytic theory, the prohibition against incest symbolizes the ultimate dividing mark, the boundary that gives shape and meaning to all other relationships. Freud uses the story of (Edipus as the prime example of the father figure as "he who separates," the one who stands between the mother and son and therefore prevents the return to the womb-like state of oneness. Freud traces the (Edipal tale to a supposed primitive origin of patricide and incest, and he envisions this event as permanently inscribed in the human psyche (*Totem and Taboo* 175–77). Like Freud, Claude Lévi-Strauss describes the incest taboo as continually repeating itself; however, Lévi-Strauss does not trace the taboo to a particular historical source that ultimately determines the make-up of the human mind. Instead Lévi-Strauss, like many others, points to a paradox in Freud's suppositions concerning the elementary structures of the human mind: the incest taboo as Freud describes it assumes an ever-present social state. Determining the biological drives of individuals is therefore impossible if group interaction molds those drives. Nature and nurture cannot be so easily separated. According to Lévi-Strauss, Freud does not therefore adequately determine the origin of the prohibition against incestuous desire, but instead describes the origin of the desire itself (*The Elementary Structures of Kinship* 490–92).

Instead of searching for the elusive inception of the incest taboo, Lévi-Strauss observes that the rules governing sexual interaction cannot be easily divided into biological instincts and socially imposed rules. Is incestuous desire a natural inclination curbed by social norms, or are the restrictions a result of a nat-

ural horror associated with incestuous union? For Lévi-Strauss the incest prohibition acts as a pivotal expression of the link between nature and culture because it “has the universality of bent and instinct, and the coercive character of law and institution” (10). The incest taboo becomes the timeless expression of the ambiguous relationship between instincts and human institutions. Moreover, the fluid relationship that the incest prohibition establishes between nature and culture is “less a union than a transformation or transition.” Before it [the incest prohibition], culture is still non-existent; with it, nature’s sovereignty over man is ended” (25). Whether or not the primal crime described by Freud ever occurred, the desire for the mother and the murder of the father has become one of the dreams or myths that shape our human existence. The presence of Oedipal tales in cultures spanning the globe demonstrates the universality of the Oedipus complex described by Freud and commented upon by Lévi-Strauss.<sup>1</sup>

Rousseau portrays the relationship between nature and culture in Oedipal terms, both in his novels and in his non-fictional works. Inspired by Rousseau’s works, Lévi-Strauss views the *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité* as “without a doubt the first anthropological treatise in French literature,” because “[i]n almost modern terms, Rousseau poses the central problem of anthropology, viz., the passage from nature to culture” (*Totemism* 99). Even though Lévi-Strauss does not associate Rousseau’s philosophy with the incest taboo, Rousseau’s description of the transition from nature to culture nevertheless conforms to Lévi-Strauss’s depiction of the radical transformation that occurs with the introduction of the incest prohibition. The relationship between savage man and his environment as illustrated in the *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité* resembles the symbiotic oneness of the mother-child relationship, a oneness that is ruptured by the onset of civilization. Nicole Fermon outlines the importance of the mother figure in Rousseau’s political agenda as follows:

Women, both real and metaphorical, are at the center of the project to reform politics, which for Rousseau

means all human relations. Women, for Rousseau and many others, means primarily the mother—the place of repair and consolation, of feeding, of reassurance, that which resists separation(s). (4–5)

The maternal allows for the reunion with the fluid and evocative body of the nation-state—the body politic. For Rousseau, the desire to repair the split between mother and child resembles the desire to return to a womb-like state of oneness: the golden age of savage man, a time when there was no separation between self and other. This mythical era, however, came to an end and remains forever elusive. In Freud’s psychology of the Oedipus complex, the imposition of the father figure marks the birth of morality and social presence, for the child who recognizes incest as taboo must now focus on extra-familial relations (*Civilization and Its Discontents* 59–60). Rousseau’s account of the birth of civilization traces a similar trajectory; once savages begin to congregate, all self-sufficiency disappears. The bond between the savage and Mother Nature, like the bond between mother and child, has been forever broken, and primitive man must in essence grow up to become a citizen.

However, Rousseau’s civilized man maintains a taboo relationship with the lost state of nature. If individuals allow themselves to follow unbridled instincts, the end result will be self-devouring chaos; similarly, maternal love which seems so pure and so natural can also be pushed to an unnatural extreme. On a political and philosophical level, Rousseau’s quest to define desire and give it boundaries creates the same paradoxes as the incest taboo. The longing to return to the state of nature, like the lust for a mother figure, is both natural and unnatural, tempting and revolting. Lévi-Strauss believes that the incest prohibition forms the point where nature and culture collide, and thus natural desires cannot be easily separated from culturally imposed rules. For Rousseau, the borders between natural instincts and socially imposed structures are similarly blurred. The ideal oneness represented by the mother figure is always prevented. The obstacle to this union, whether it is a natural construction or an unnatural imposition, nevertheless acts as the

rule that gives necessary order and structure to the state.

Rousseau's fictional and autobiographical works further explore the Oedipal construct through a thwarted desire for a mother figure. In *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux's admission into the Clarens community rests on his recognition of his unhealthy love for Julie. When Saint-Preux returns from his voyage around the world, he seeks refuge with the newly-married Wolmar couple. M. de Wolmar welcomes Saint-Preux and offers him his house, his friendship, and his guidance. Nevertheless, as Julie explains, this offer is contingent upon Saint-Preux's recognition of his "illness" and his acceptance of the "remedy" M. de Wolmar procures. Only then will perfect happiness reign (311). As time progresses, Saint-Preux realizes that the sickness diagnosed by M. de Wolmar is his passionate love for Julie, and the cure involves recognizing Julie for who she is: a wife and mother. According to M. de Wolmar, Saint-Preux must understand that "la mère de deux enfants n'est plus son ancienne écolière" (382). In order for tranquility to prevail, the passion Saint-Preux may have felt for the young Julie must be replaced by a reverence for Julie's sacred role of motherhood. However, the transition from lover to mother figure is not easy because Saint-Preux's relationship to Julie is further complicated by the quasi-incestuous nature of his desire. M. de Wolmar places himself in the position of a father-figure by adopting Saint-Preux into the Clarens community, and Saint-Preux soon sees himself as "un enfant de la maison" (398). The woman for whom Saint-Preux once felt passion is now not only a mother, but also, in a figurative sense, his mother. The passion that once was so pure has become a perversion, natural admiration of a mother figure is constantly shadowed by the potential for unnatural carnal desire.

In *Les Confessions*, Rousseau describes his relationship to Mme de Warens in a similar fashion. The circumstances of his admission into the Warens' household resemble the predicament of Saint-Preux. Upon his return to Mme de Warens's estate after a period of travel, Rousseau is given a room in her house rather than in an adjacent lodging. Rousseau describes his delight in this choice of housing as "à peu près comme

Saint-Preux vit remiser sa chaise chez Mme de Wolmar" (1: 142). His position as a member of the household grows stronger as the young Rousseau and his patroness begin to refer to each other in terms of endearment: "Maman" and "Petit" (1: 144). Eventually the relationship becomes intimate, thereby complicating Rousseau's feelings. Loving Mme de Warens as a mother causes Rousseau to keep her at a distance, yet elevates his love for her to something even more sublime. Nevertheless the temptation remains. The young Rousseau who says of Mme de Warens "je l'aimais trop pour la convoiter" falls into her arms as a lover soon thereafter and proclaims with sadness "J'étais comme si j'avais commis un inceste" (1: 234-35) Rousseau, like Saint-Preux, is passionately drawn to a mother figure in a way that feels both natural and unnatural, virtuous and evil. The prohibition of this indulgence, like the incest prohibition, acts as a defensive containment strategy that keeps passions at bay.

Incestuous desire for a mother figure offers another example of Rousseau's homeopathic model of reform, for both the cure and the illness stem from the same source. In his analysis of the love between Rousseau and Mme de Warens, Jean Starobinsky observes that Rousseau exculpates himself from his quasi-incestuous desire because he believes that good can come out of evil, and therefore as Starobinsky explains, "[l]e mal (la tendance perverse, l'auto-éroticisme) se trouve donc porteur de virtualités salvatrices" (201). Nicole Fermon sees the same philosophy at work in Rousseau's relationship to Mme de Warens, but she focuses more explicitly on Mme de Warens's dual role as mother and lover. The couple's "sometimes chaste, mock incestuous love" prevents Rousseau from indulging in more dangerous passions: The sickness becomes the cure, and according to Fermon, "Women thus figure in critical arenas of men's lives as both the manifest evidence of decadence, as they forsake or are displaced from their maternal function, and as the antidote to that corruption" (32). However, Rousseau never entirely discards or displaces the image of Mme de Warens as mother, even when he possesses her physically. The incestuous nature of his love therefore makes it that much more difficult to separate the cure from the illness.

The larger implications of Rousseau's incestuous longings become apparent when Rousseau describes his love of nature in maternal terms. For instance, Rousseau characterizes the pastoral view from the room in Mme de Warens's house as a peaceful reminder of his attachment to her. After spending so much time in a walled-in city setting, the countryside comforts him, and as he describes it:

Je faisais de ce charmant paysage encore un des bienfaits de ma chère patronne: il me semblaît qu'elle l'avait mis là tout exprès pour moi; je m'y plaçais paisiblement auprès d'elle; je la voyais partout entre les fleurs et la verdure; ses charmes et ceux du printemps se confondaient à mes yeux. (1: 143)

Nature and woman become one in Rousseau's vision of harmony, and even more so in the green, fertile fields that blossom in spring. By giving Rousseau a room that unites him both with her and with nature, Mme de Warens, like a mother, comforts and consoles him. The exclusivity of this love resembles the unity of man in a state of nature, the noble savage who answers to no one and lives for himself. However, just as savage man eventually comes into contact with others and must learn to join together in civil harmony, Rousseau too must leave the tranquillity of the Warens's estate and venture out into the world.

Communion with others eventually leads to confrontation, and later in his life Rousseau again uses maternal imagery to explain his withdrawal from worldly affairs. He describes his existence amongst his fellow men as painfully torn apart by too many people seeking pleasure in his personal misery, and therefore:

pour ne les pas haïr il a bien fallu les fuir; alors me réfugiant chez la mère commune j'ai cherché dans ses bras à me soustraire aux atteintes de ses enfants, je suis devenu solitaire, ou, comme ils disent, insociable et misanthrope, parce que la plus sauvage solitude me paraît préférable à la société des méchants, qui ne se

nourrit que de trahisons et de haine. (*Les rêveries du promeneur solitaire* 119; my italics)

Civilization is both a blessing and a curse, for interaction with others means that inevitably conflict will arise, and suffering will occur. Rousseau realizes that a return to the primitive state of nature is impossible, for no one can turn back the hands of time. However, here on earth a semblance of the maternal oneness of that time can be simulated by withdrawing into oneself and by living in harmony with nature. This, too, is infeasible, for no one can live in total solitude. Ultimately, Rousseau's utopian vision is not a return to the state of nature, but rather an attempt at an impossible unification. The cure and the illness must become one and the same; the prohibition cannot be separated from the desire.

Throughout Rousseau's works, reunification with a mother figure remains eternally elusive, and yet ever-present. Rousseau's political project, namely the transition from nature to culture, depends on mankind's capacity to suppress individual needs to fit into the social body. Saint-Preux's admission into the Clarens community hinges on his ability to transform his carnal desires for Julie into a more pure, more virtuous admiration of Mme de Wolmar, a mother and a wife. And for the young Jean-Jacques as for the wiser Rousseau, the return to Mother Nature, like the rapturous fall into the arms of lover, answers to mankind's basic desire for unity and harmony. Therefore, the Oedipal tale of murder and incest can be read throughout Rousseau's work as an attempt to destroy the structures that define social relations in order to revert to the primitive, instinctual desires of the individual. Whether the prohibition against incest results from a natural fear of chaos or from a culturally imposed set of rules will never be determined. However, as Lévi-Strauss and Freud observe, and as Rousseau's works illustrate, the suppression of these urges is what gives essential shape, order, and balance to human existence.

Dana Chase  
Columbia University

## Notes

<sup>1</sup>Allen Johnson and Douglass Price-Williams attest to the controversial nature of such an assumption; nevertheless, they use this premise as support for their collection of Oedipal folktales (5).

## Works Cited

- Fermon, Nicole. *Domesticating Passions: Rousseau, Women, and Nation*. Hanover, NH: Wesleyan UP, 1997.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Trans. James Strachey. New York: Norton, 1989.
- . *Totem and Taboo*. Trans. and ed. James Strachey. New York: Norton, 1989.
- Johnson, Allen and Douglass Price-Williams. *Oedipus Ubiquitous: The Family Complex in World Folk Literature*. Stanford, CA: Stanford UP, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Trans. James Harle Bell and John Richard von Sturmer. Ed. Rodney Needham. Boston: Beacon, 1969 [1949].
- . *Totemism*. Trans. Rodney Needham. Boston: Beacon, 1963.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. 2 vols. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- . *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.
- . *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- Starobinski, Jean. *Le remède dans le mal: critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard, 1971.

Joanna Augustyn

## Lautréamont's Chiffonnier: Poet and Performer of Subversion

### Canto 2.4 from the Chants de Maldoror

L'omnibus a disparu à l'horizon, et l'on ne voit plus que la rue silencieuse... Il s'enfuit!.. Il s'enfuit!.. Mais, une masse informe ne le poursuit plus avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière. Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte ; il y a en lui plus de cœur que dans tous ses pareils de l'omnibus. Il vient de ramasser l'enfant ; soyez sûr qu'il le guérira, et ne l'abandonnera pas, comme ont fait ses parents. Il s'enfuit!.. Il s'enfuit!.. Mais, de l'endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière!... Race stupide et idiote! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras, va! tu t'en repentiras. Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine. Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience! (Lautréamont 143)

## Le Vin des chiffonniers

1. Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
  2. Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
  3. Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
  4. Où l'humanité grouille en ferments orangeux,
  5. On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
  6. Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
  7. Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
  8. Epanche tout son cœur en glorieux projets.
  9. Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
  10. Terrasse les méchants, relève les victimes,
  11. Et sous le firmament comme un dais suspendu
  12. S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.
  13. Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
  14. Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
  15. Ereintés et pliant sous un tas de débris,
  16. Vomissement confus de l'énorme Paris,
  17. Revient, parfumés d'une odeur de futaïles,
  18. Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles,
  19. Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux.
  20. Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux
  21. Se dressent devant eux, solennelle magie !
  22. Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie
  23. Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
  24. Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour !
  25. C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole
  26. Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ;
  27. Par le gosier de l'homme il chante ses exploits
  28. Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.
  29. Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
  30. De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
  31. Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;
  32. L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !
- (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* 141–142)

The study of the ragpicker as an agent of Maldoror's subversive project in Lautréamont's *Chants de Maldoror* has not tempted too many critics of Lautréamont.<sup>1</sup> The *Chants de Maldoror* are a poetic manifesto, written as a series of prose-poem-like strophes,<sup>2</sup> in which Maldoror, a half-human, half-monster, more evil than Satan himself, develops a project to overthrow God and Mankind. The passage from the second canto above<sup>3</sup> illustrates a corrupt society at its worst with the image of a diabolically motivated omnibus. The coachman leaves behind a young boy, abandoned in the street by his parents. Only a ragpicker, slouched over his trademark lantern, stops to gather the child and comfort it.

In this passage, the reality of nineteenth century Paris does not sufficiently contextualize the ragpicker because he precedes a statement about the subversive nature of maldororian poetry. Baudelaire's *Le Vin des chiffonniers* depicts a drunken ragpicker with poetic visions of avenging the poor, offering a first step in the search for sources.

Critics have recognized the hallucination in *Le Vin des chiffonniers* as a romanticized version of the recycling process. Outside of literature however, the character inspires a lackluster portrait.<sup>4</sup> The *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* of Pierre Larousse describes the ragpicker in un-poetic terms. He belongs to "une classe d'individus des deux sexes, vêtus de sordides haillons, portant sur le dos une hotte d'osier et les mains armées, la gauche d'une lanterne, la droite d'un bâton terminé par un crochet de fer" (96). Even the dictionary suggests that the ragpicker might be a warrior. This "warrior" then, represents the first stage of the urban recycling system: "Le chiffonnier tourne et retourne ces détritux et les fouille en tous sens à l'aide de son crochet, il pique tous les objets qui peuvent avoir encore quelque utilité et les jette dans sa hotte"<sup>5</sup> The synonymy between the ragpicker and the infrastructure of the city transforms this character into a potential subject for poetry. One might imagine him as a minuscule figure lost in a labyrinth of streets, who, in the midst of his daily labor occasionally

stops, transfixed by something that no one else can see. In *A Mutual Friend*, Charles Dickens combines the subhuman character, engulfed by the river from which he makes his living and the visionary for his water scavenger. The ragpicker's next of kin belongs to: "a knot of those amphibious human creatures who appear to have some mysterious power of extracting a subsistence out of tidal water by looking at it" (93). The Larousse article develops recycling into a science, also suggesting that the ragpicker, like the inventor, has visions. This process transforms garbage into the impossibly beautiful: "les vils débris retirés de la fange sont comme autant de chrysalides auxquelles la science donnera des formes élégantes et des ailes diaphanes" (96). In this description of recycling, detritus acquires a diaphanous, mysterious, quality. What appears to be a fanciful digression about recycling, science, and vision in the Larousse article is central to *Le Vin des chiffonniers*.

From the first to the fifth strophes, the nocturnal Paris of Baudelaire resembles the encyclopedic one: "Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux [...] l'humanité grouille en ferments orageux" (141). Everything in this setting, human beings included, belongs to the detritus of the city. The "labyrinthe fangeux" guarantees the verisimilitude of the description. According to the Larousse, for example, the ragpicker would follow the trail of debris left by the "boueurs." The setting is ripe for a spectacle of poverty and perhaps even crime, as the reddish light suggests. In keeping with stereotype set up by numerous accounts of the character, the ragpicker comes into the scene in a fit of drunken philosophizing. He imagines a heroic vindication of mankind: "Il prête des serments, dicte des lois sublimes, / Terrasse les méchants, relève les victimes."<sup>6</sup> This description of ragpicker as philosopher recalls the Larousse's portrait of him: "tout chiffonnier porte en soi l'étoffe d'un Diogène. Comme ce dernier, il se complait dans sa vie nomade, dans ses promenades sans fin, dans son indépendance de lazaronne."<sup>7</sup> The character's ability to philosophize, and to condemn, as Diogenes condemned the society in which he lived, is as important an attribute as the basket and hook. Yet, like the protest of Diogenes, the protest of the ragpicker traditionally

remains illusory. Though he may speak out against "les méchants," the ragpicker cannot leave his miserable surroundings. Baudelaire's text breaks with verisimilitude on this very point.

The entire transformation of the old run-down Parisian quarter into a triumphant parade hinges on one word: "reviennent." This verb belongs to the fourth strophe: "Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage." The first part of the sentence confirms the purely hallucinatory quality of the ragpicker's ravings: yes, the ragpicker's situation is miserable. He virtually disappears in the "vomissement confus de l'énorme Paris" (verse 16), before the verb "reviennent," saves him. "Reviennent" not only denies the existence of the "vieux faubourg," it affirms the reality of the ragpicker's hallucination.<sup>8</sup> In the fifth strophe, an army of ragpickers comes back miraculously purified, smelling not of the failed digestive system that is Paris but of the odor of battle: "parfumés d'une odeur de futailes, suivis de compagnons, blanchis dans les batailles." Even their mustaches are venerable and droop like time-honored flags. Flowers, banners, and multiple arcs of triumph spring up around them. Therefore, the enjambement "Oui [...] reviennent," connects the portrait of the minuscule character lost in a monstrous Paris to that of the general leading his troops through the city. The connection leaves an aporia, a choice between two scenarios. Either wine is simply wine or an omnipotent catalyst that changes the cityscape into a luminous orgy.

The wine's status in this text changes as if to accommodate the ragpicker's metamorphoses. The double meaning of "s'enivrer," forshadowing the text's departure from the image of the raving drunk: "(Le chiffonnier) s'enivre des splendeurs de sa propre vertu" (verse 12). By the end of the poem, wine not only induces figurative drunkenness in a crowd "ivre d'amour," it occupies the pagan position of "(le) fils sacré du Soleil." In fact, Baudelaire's earlier prose version of *Le Vin des chiffonniers*, *Du Vin et du hachisch*, treats wine as a catalyst, a re-writer of reality (*Œuvres complètes* 381–382).

*Du Vin et du hachisch* introduces the ragpicker as Midas, someone who sorts through objects found in the streets "comme

un avare un trésor." He has no real wealth. When the ragpicker raves, it is as if he were Napoleon raving on his deathbed. At once a miser and a general, he trudges on under the weight of a wicker basket. In the midst of all these reminders of the ragpicker's misery, the poet introduces wine, "un Pactole nouveau." He compares wine to the Pactole river, whose pebbles were transformed into gold nuggets, by virtue of Midas's touch. Instead of gold, wine provides the ragpicker with illusions: "Le vin compose pour eux des chants et des poèmes" (*Œuvres complètes* 381–382). *Du Vin et du hachisch*, lacks an apecta; the reader does not follow blindfolded into the landscape of the ragpicker's dreams. Neither does the prose version of *Le Vin des chiffonniers* leave the misery of the ragpicker's condition for an improbable spectacle. Rather, the text paints a caricature of the ragpicker, juxtaposing his rags with references to spiritual grandeur. Thus *Du Vin et du hachisch* establishes a parallel between material and spiritual wealth, between Midas and the Pactole river, that explains the illusion-making enjambement in *Le Vin des chiffonniers*.

The "éblouissant Pactole" in verse 26 of *Le Vin des chiffonniers* does not only suggest that the ragpicker's visions are golden. Since the river acts as a catalyst, it constitutes a variant of recycling: the transformation of debris into luxury items. The "éblouissant Pactole" in the poem and the "Pactole nouveau" in the prose version are metaphors for recyclable materials, the "wealth" that, as the Larousse puts it, was "ce que la grande ville a laissé traîner des ces ruisseaux" (96). In other words, wine and the Pactole are euphemisms for the "ruisseaux," the gutter water in which the ragpicker would find recyclable objects. The gutter water dazzles the ragpicker's eye like Midas's gold. The Pactole river in Baudelaire's poem not only mimics recycling by transforming pebbles into gold, it prolongs the hallucination.

The exaltation of wine in *Du Vin et du hachisch* echoes the Larousse's admiration of the chemical reactions that turn debris into: "des formes élégantes et des ailes diaphanes." Says the drunkard to his bottle: "A nous deux nous ferons un Dieu, et nous voltigerons vers l'infini, comme les oiseaux, les papillons,

les fils de la Vierge, les parfums et toutes les choses ailées" (*Œuvres complètes* 381). The recycling process, like wine, produces a sublime poetry so powerful that it can create a new God. The expression "A nous deux nous ferons un Dieu," confirms the ragpicker's subversive role. He is Diogenes once again, telling the masters of the universe to get out of his sun. In fact the apposition: "le Vin, fils sacré du Soleil" equates the drinker with Phaëthon and the attempt to conduct the sun's chariot across the sky. As far-fetched as this interpretation might seem, another text by Baudelaire completes the triptych representation of the ragpicker.

In *Le Soleil*, the Sun descends from the sky not as a star, but as a pedestrian. He illuminates the debris-strewn "ruisseaux" of Paris: "Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, Il ennoblit le sort des choses les plus viles."<sup>9</sup> The verse: " Il ennoblit le sort des choses les plus viles" constitutes a dictionary definition of the ragpicker's occupation. If the sun were to beam down on vile objects in reality, they would seem even greater eyesores. Only the ragpicker can set the rag on its way to the wardrobe. For example, hairs found in the gutter: "reparaissent, proh pudor! sur les têtes des élégantes, sous forme des tresses ondoyantes ou de chignons rebondis" (Larousse 96). The triumph of the ragpickers in *Le Vin des chiffonniers* and the triumph of the sun in *Le Soleil* occur identically. Both reverse the aging process, and hearten the poor.

The ragpicker mimics the sun only in the textual universe created by Baudelaire, or, practically speaking, in the world seen through the bottom of a bottle. At the end of the day, ragpickers march up the Champs Elysées rather than towards the Cité Doré (Larousse 97). All these transformations in landscape are variations on the theme of recycling: the transformation of the vile into the beautiful. For, as I have attempted to demonstrate, the ragpicker's wine bottle enjoys synonymy with the sun (*Le Vin des chiffonniers*) and the sun synonymy with the ragpicker (*Le Soleil*). As if he were the sun itself, the ragpicker cannot confirm the verisimilitude of the urban landscape in a literary text. He transforms that landscape as soon as he appears on the horizon.

The role of the ragpicker in canto 2.4 of the *Chants de Maldoror* depends on Baudelaire's multifaceted portrait. Many critics have interpreted this passage as a vignette of Paris.<sup>10</sup> from the late nineteenth century. The ragpicker would be an appropriate figure in this nocturnal scenario. The text however, does not develop the description of the character. This ragpicker might be a recycler, who for once gathers a child rather than a rag. He might be an avatar of Diogenes, because he speaks, like Maldoror against God and Mankind. More importantly, as Baudelaire's recycler, visionary, and catalyst, he derails the narrative, sending it into the unknown.

Canto 2.4 follows the basic structure of *Le Vin des chiffonniers*. There is a dynamic transition between the representation of Paris at night and the text about poetic creation. Lautréamont's text transforms the street scene into a workshop where "les volumes s'entassent sur les volumes" (142). Words representing movement appear frequently in canto 2.4. The verb "entasser" in fact characterizes the whole passage. At first, the nocturnal landscape of Paris is completely still. The omnibus passengers seem frozen. Their eyes are immobile, like those of a dead fish. They look like cadavers. The coachman, the one whose job it is to make the omnibus move, represents the very absence of movement: "on dirait que c'est le fouet qui fait remuer son bras, et non son bras le fouet" (141). The passengers signal their discontent at the begging child with barely perceptible movements. Even their selfishness is immobile, and they bury themselves in their egotism like the slowest creature in the world, the tortoise (142). Out of the silence, the omnibus surges, as if it were diabolically motivated. With the appearance of the omnibus, the text itself accelerates: "Il s'enfuit!... Il s'enfuit!... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière" (142-143). This refrain forces the narration to cross the boundary between verisimilitude and the fantastic, between the vignette of Paris and Maldoror's diatribe about poetry. Furthermore, this shift occurs in the same instant that the ragpicker, having gathered the child, shoots a look after the omnibus.

The text limits the description of the ragpicker's character to the animation of his gaze, "le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement, sur ses traces au milieu de la poussière" (141) at the end of the passage. The ragpicker's look "runs" after the omnibus as if it were the child. The child's plight is literally in the eye of the beholder and so observer and observed unite momentarily. Furthermore, this gaze envelops the dynamic refrain, limiting the narrated events to the space of the look. The events of *Le Vin des chiffonniers* also could not have happened outside of the field of the ragpicker's vision. The question is not whether the diabolical chase of canto 2.4 or the triumphant parade of *Le Vin des chiffonniers* could have happened, whether the Paris of Baudelaire or Lautréamont's text existed. Through the medium of the ragpicker's gaze, the elements of the illusion become the cornerstones of a new reality. The ragpicker's intent look, described as a "soleil intérieure" by Baudelaire, is an all-encompassing gaze. Whatever a ragpicker envisions, whatever new form he wishes to assign to the rags that he gathers will be realized, at least in the space of a fictional text.

As a result of its dynamic quality, the passage about the ragpicker is a prolepsis to the sixth and final canto of the *Chants*. In the sixth canto, Maldoror lures Mervyn, a young man from a very elegant English family, to the Place Vendôme. With a rope, he attaches Mervyn to the column. The most climactic moment of the text involves the creation of a giant sling that shoots Mervyn's body over Paris and lodges it at the tip of the Panthéon. This sling corresponds to the accumulating volumes at the end of canto 2.4. Its description has been torn, undoubtedly from a manual about the intimate workings of some piece of machinery. The rope "piles" at the foot of the column "in the shape of superposed ellipses." Mervyn's body builds up a momentum, "an accelerated motion of uniform rotation."<sup>11</sup> The entire sling: "turns majestically on a horizontal plane, after passing successively in an imperceptible progression through several oblique planes."<sup>12</sup> Finally, Mervyn's swinging equals some point recorded in the laws of physics,<sup>13</sup> and the rope snaps. Maldoror's victim flies over the city. In the crucible of

the cantos, Maldoror has forged his poetry into a weapon, literally a sling shot for humanity.

Joanna Augustyn  
Columbia University

### Notes

<sup>1</sup>One of the few works which cite the *Chants de Maldoror* as an exemplary text for the study of the ragpicker in literature is Rieger's "Le regard perçant du chiffonnier." Rieger offers the book as an inventory of literary perspectives on the ragpicker and as a basis for further research into the character's role in literature. Therefore, while Rieger devotes a chapter each to *Le Vin des Chiffonniers* and canto 2.4 from the *Chants de Maldoror*, he has not proposed an analysis of the connection between the two.

<sup>2</sup>For a discussion of the *Chants de Maldoror* as a genre between prose poem and roman-feuilleton see Bernard, who introduces the idea that a strophe in the *Chants* works as a tableau and that the *Chants* is in fact a novel made up of a series of tableaux.

<sup>3</sup>The verses illustrating the omnibus and its passengers are as follows: "Il est minuit ; on ne voit plus un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine. Je me trompe ; en voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre. Les quelques passants atardés le regardent attentivement ; car, il paraît ne ressembler à aucun autre. Sont assis, à l'impériale, des hommes qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort. Ils sont pressés les uns contre les autres, et paraissent avoir perdu la vie ; au reste, le nombre réglementaire n'est pas dépassé. Lorsque le cocher donne un coup de fouet à ses chevaux, on dirait que c'est le fouet qui fait remuer son bras, et non son bras le fouet. Que doit être cet assemblage d'êtres bizarres et muets ? Sont-ce des habitants de la lune ? Il y a des moments où on serait tenté de le croire ; mais, ils ressemblent plutôt à des cadavres. L'omnibus, pressé d'arriver à la dernière station, dévore l'espace, et fait craquer le pavé... Il s'enfuit !... Mais, une masse

informe le poursuit avec acharnement, sur ces traces, au milieu de la poussière. 'Arrêtez, je vous en supplie ; arrêtez... mes jambes sont gonflées d'avoir marché pendant la journée... je n'ai pas mangé depuis hier...mes parents m'ont abandonné... je ne sais plus que faire... je suis résolu de retourner chez moi, et j'y serais vite arrivé, si vous m'accordiez une place... je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous...' Il s'enfuit!... Il s'enfuit!... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière. Un de ces hommes, à l'œil froid, donne un coup de coude à son voisin, et paraît lui exprimer son mécontentement de ces gémissements, au timbre argentin, qui parviennent jusqu'à son oreille. L'autre baisse la tête d'une manière imperceptible, en forme d'acquiescement, et se replonge ensuite dans l'immobilité de son égoïsme, comme une tortue dans sa carapace. Tout indique dans les traits des autres voyageurs les mêmes sentiments que ceux des deux premiers" (Lautréamont, Chant 2.4, 141–142).

<sup>4</sup>See the study of *Le Vin des chiffonniers* in Burton, who examines the reality of the ragpickers' existence, and their reception in the late nineteenth century. The first part of the Larousse article gives a dim perspective on the ragpicker's existence, akin to the following observation by Burton: "The root of the myth lies in the chiffonnier's apartness, his extreme poverty, his condemnation to a parasitical and largely nocturnal existence in the interstices of urban life"(222).

<sup>5</sup>Burton, citing the work of Bandy, gives the origin of this characterization of the ragpicker as general. The source is Privat d'Anglemont's *Paris-Anecdote*, which describes a real drunken ragpicker who imagines himself at the head of an army. I am not suggesting that the image of the ragpicker as warrior is useful to the interpretation of his role in Lautréamont. In canto 2.4, the character stands for Baudelaire's text and not for an anecdote, as I hope to demonstrate.

<sup>6</sup>The opening of *Le Vin des chiffonniers* resembles the introduction of Felix Pyat's play *Le Chiffonnier de Paris*, (reproduced in the Larousse under the article 'chiffonnier') In

the opening scene, a red lantern blows about in the wind, casting a glow over two ragpickers. One, in despair, wants to end his life. His friend, who is so drunk that he can barely stand up, tries to reason with him. The lantern in Baudelaire adds an element of criminality to an already sinister scenario.

<sup>7</sup>Larousse 96. The crude, creative and philosophical character of the ragpicker would have reminded nineteenth century reader of the cynic philosopher Diogenes according to the Larousse. The Larousse associates the ragpicker with Diogenes because of a famous anecdote about the “lantern of Diogenes” (Larousse, vol. VI 876). The lantern, of course was one of the ragpicker’s tools. In the anecdote, the cynic philosopher lights a lamp at high noon in order to find one good man in the corrupt city of Athens. This already echoes Maldoror’s plea “Montre-moi un homme qui soit bon,” in the first canto. Furthermore, there is the matter of the ragpicker “courbé sous sa lanterne pâlotte” in Canto 2.4. “Pâlotte” normally designates the sickly features of a feeble child. In other words, “pâlotte” is a reference to the child left behind by the unfeeling passengers of in the omnibus. So, while the omnibus escapes with a diabolic speed at the end of the passage, the illusion of movement continues. Although I cannot prove the relevance of the reference the expression “fuire la lanterne” comes to mind. The Larousse cites the expression in its article about the lantern. The expression refers to the practice, during the Revolution, of using lampposts as gallows.

<sup>8</sup>For a discussion of the conflict between syntax and the interpretation of *Le Vin des chiffonniers* as historical allegory see Chambers 183. I have chosen to remark the trompe l’œil effect that this enjambement produces. The reader is sure that the “oui” will confirm the description and decor of the first four stanzas. Not only does “reviennent” disprove our prediction, it gives the impression that the triumphant parade is a new reality. Act I of the first four stanzas is over and the play requires an entirely different set for Act II.

<sup>9</sup>*Œuvres complètes* 115. Richard Burton cites *Le Soleil* in conjunction with *Le Vin des chiffonniers* (Baudelaire *Œuvres complètes* 265) but only to draw a comparison between the ragpicker and the poet. That the sun should be described as if it were the ragpicker implies a *monde à l’envers* that will prove useful in the Maldororian chant. To compare the ragpicker to the poet is to keep both figures on the perimeter of society. The sun however, because it is depicted as a “recycler” gives the ragpicker the appearance of a deity.

<sup>10</sup>For a reading of the *Chants* as a writer’s record see Steinmetz. Buisine interprets canto 2.4 not only as a chapter in the record of daily life in Paris but as part of an “apocalyptic vision” of a city at the end of the nineteenth century. In Buisine’s reading, canto 2.4 is written with a stark “realism,” that contributes to Lautréamont’s sinister panorama of Paris. Pierre-Quint sees a testimony of Maldoror’s ability to feel pity for others “quoi qu’il en dise.” He sees this strophe as a poetic representation of the cruelty that results from a group mentality; in other words, canto 2.4 is a realistic account of human behavior.

<sup>11</sup>Lykiard 217. I have used the English translation in order to facilitate reading. The original text is “un mouvement accéléré de rotation uniforme” (Lautréamont 315).

<sup>12</sup>Lykiard 218. The original text is: “tourne majestueusement dans un plan horizontal, après avoir passé, par une marche insensible, à travers plusieurs plans obliques” (Lautréamont 316).

<sup>13</sup>“Les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi; hélas! on sait qu’une force, ajoutée à une autre force, engendre une résultante composée de deux forces primitives! Qui oserait prétendre que le cordage linéaire ne se serait déjà rompu, sans la vigueur de l’athlète, sans la bonne qualité du chanvre?” (Lautréamont 317). The narrator, in keeping with the type of representation of canto 2.4, gives a short documentary

of the different types of force that contribute to this particular stage of Mervyn's murder. While the terms of the description vary, the object of description, force, remains constant.

#### Works Cited

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 1972.  
 ——. *Œuvres complètes de Baudelaire*. Ed. Claude Pichois. Vol. I. Paris: Gallimard, 1975.
- Bandy, W.T. "Le Chiffonnier de Baudelaire." *Revue d'histoire littéraire de la France* 57.4 (1957): 580-84.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- Buisine, Alain. "Isidore Ducasse voir Lautréamont." *Sur Lautréamont*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 1994.
- Burton, Richard. "Metamorphoses of the Ragpicker." *Baudelaire and the Second Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Chambers, Ross. "Recycling the Ragpicker: *Le Vin des chiffonniers*." *Understanding Les Fleurs du Mal: Critical Readings*. Ed. William J. Thompson. Nashville: Vanderbilt UP, 1997.
- Dickens, Charles. *A Mutual Friend*. New York: Signet, 1964.
- Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Paris: CNRS France Expansion, 1973.
- Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*. Paris: GF-Flammarion, 1990.
- Lykiard, Alexis. *Maldoror. The Complete Works of the Comte de Lautréamont*. Cambridge: Exact Change, 1994.
- Pierre-Quint, Léon. *Le Comte de Lautréamont et Dieu*. Paris: Fasquelle, 1967.
- Rieger, Dietmar. "Le regard perçant du chiffonnier: Einleitung." *Diogenes als Lumpensammler*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982. 9-13.
- Steinmetz, Jean-Luc. "Le Journal imaginaire" *Signets: essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*. Paris: Jose Corti, 1995.

Caroline Diebold

## Disguise of a Girl : l'androgynie langagière dans Les Nuits de l'Underground de Marie-Claire Blais

Bien que nul ne connaisse l'origine exacte du carnaval, il n'en demeure pas moins que l'emploi de ce terme en littérature revient au Russe Mikhaïl Bakhtine. Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine affirme que le carnaval est "le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, l'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous" (13). Accordant la primauté au corps et aux besoins corporels tels que l'acte de manger, l'évacuation, les pulsions sexuelles, la naissance et la mort, le carnaval dans le roman s'exprime par des oppositions. Il inverse les polarités afin de dénaturer les normes sociales, c'est-à-dire de montrer leur caractère construit et partant, la relativité de l'autorité et de la vérité. Cependant, le carnaval ne vise pas à remplacer le monde du sérieux; les deux univers doivent être présents en même temps. C'est dire que pour qu'il y ait subversion, la norme doit être donnée : "The law must be so pervasively and profoundly introjected as to be overwhelmingly present at the moment of its violation" (Eco 6). Dès lors, comment se produit le carnaval, et peut-on parler de carnaval, dans les textes littéraires où la loi ne semble pas présumée de prime abord et où le but des protagonistes est de substituer un régime à un autre?

Telle est la question posée dans le treizième roman de Marie-Claire Blais, *Les Nuits de l'Underground* (1978) (267).

Marie-Claire Blais est un écrivain originaire de la ville de Québec qui demeure maintenant sur la côte Est américaine. Son premier roman *La Belle Bête* (1959) lance sa carrière. Cependant, elle connaît un succès dans le monde francophone en 1965 avec *Une saison dans la vie d'Enmanuel*, traduit en plusieurs langues et pour lequel elle remporte le prix Médicis l'année suivante. Tout de go, elle renverse les tabous de la société québécoise de la Révolution tranquille. Que ce soit la poésie qu'écrit Jean Le Maigre dans les latrines ou la confusion de l'extase sexuelle avec l'émoi mystique, les valeurs se trouvent inversées.

*L'Underground* abonde dans le même sens. Bar quasi clandestin ouvert la nuit, il accueille des femmes en quête d'amour et parfois, d'identité sexuelle. Si les lesbiennes se rencontrent en catimini, c'est bien parce qu'elles savent que la société désapprouve leur orientation sexuelle. La doxa est omniprésente. Cependant, puisque le reste de la société ignore ce lieu, que ces femmes n'affichent pas au départ ouvertement leur sexualité, y a-t-il carnavalisation?

Afin de voir où se trouvent les normes sociales dévoyées ainsi que les traits du carnaval dans le roman blaisien, nous nous attacherons d'abord à la représentation de la sexualité féminine. Le travestissement des hommes homosexuels couplé à leur parler montrera que les préjugés quant au lesbianisme sont foulés au pied pour que les femmes soient prises au sérieux. Le caractère mi-sérieux mi-comique sera étudié en relation avec les scènes orgiaques, celles du festin et celles de la campagne, endroit où le patriarcat est contesté, afin de voir s'il prévient l'imposition de la nouvelle loi de la société underground. Nous montrerons aussi que la lesbienne est en fait androgyne, ni tout à fait homme ni tout à fait femme, et qu'elle joue avec les masques du carnaval pour déguiser, à savoir relativiser, sa contestation.

Ensuite, le dépassement "souterrain" des valeurs sociales sera étudié comme étant imbriqué dans le plurilinguisme, élément linguistique du carnaval. Si le carnaval rapproche des images oxymoroniques comme vie/mort, hiérarchie/égalité dans le but de créer une certaine ambiguïté, la pluralité des

langues va dans le même sens. De fait, "les langues sont des conceptions du monde... sociales, traversées par le système des appréciations...chaque objet, chaque notion, chaque point de vue, chaque appréciation...se trouve au point d'intersection des langues-conceptions du monde, est englobé dans une lutte idéologique acharnée" (Bakhtine *L'Œuvre de François Rabelais* 467). Par conséquent, nous tiendrons compte du plurilinguisme de l'androgyne, à savoir son utilisation du *code-switching*. Le plurilinguisme est-il un moyen de ne pas prendre parti, de ne pas véritablement contester? L'androgyne et le plurilinguisme conserveraient le contexte carnavalesque afin qu'aucune loi ne soit imposée à l'individu cherchant à définir son identité. Finalement, *l'underground* est-il celui du secret, d'un retour au statu quo ou de l'avant-garde?

### I. Formes carnavalesques contestataires : fusion du "haut" et du "bas"

En Occident, les différences sexuelles deviennent le paradigme de toute différence, de tous les systèmes de catégorisation. De plus, elles peuvent devenir la base des hiérarchies sociales. Chez Marie-Claire Blais, ce paradigme est remis en cause par le personnage de l'androgyne, de la caricature du travestissement et des lieux carnavalesques.

Selon André Belleau, "les systèmes d'images oxymoriques à l'œuvre dans le roman carnavalisé comprennent toujours les deux pôles ordinairement tenus éloignés: la naissance et la mort, l'ancien et le nouveau" (55). L'homme et la femme entrent donc dans cette catégorie. Ils fusionnent dans l'androgyne qui, bien que possédant une image duelle, maintient les contraires sans les abolir. Si les lesbiennes de Blais coupaient tous les liens avec le patriarcat, ce serait avorter tout dialogisme, et conférer paradoxalement une primauté à l'ordre social masculin.

Ainsi, même si les lesbiennes évoluent dans des lieux clos, elles ne créent pas un nouveau système isolé de l'autre en vigueur dans la société ouverte puisque la majorité d'entre elles est à la fois homme et femme. Geneviève dit de Françoise, une Canadienne vivant en France depuis de nombreuses années et

avec laquelle elle aura une relation amoureuse, qu'elle n'est ni homme ni femme. L'été arrivé, Lali met son lourd manteau au rancart et le remplace par "un short de garçon" (Blais 266).

Le personnage le plus androgyne est René. René sans *e*. Nous savons depuis Lacan que "les gens sont esclaves du langage dès la naissance en raison du nom qui leur est donné."<sup>1</sup> Le prénom serait une façon de remplir les attentes sociales découlant de son sexe. Or, le personnage de René se baptise lui-même; il conserve un sexe biologique de femme tout en ayant un nom masculin à l'écrit, épïcène à l'oral (le *e* manquant n'est pas audible). René, si l'on adopte les stéréotypes liés aux deux sexes, allie la sensibilité et la capacité d'écoute féminine aux conquêtes du macho. Il adopte la doxa, à savoir ce qui se donne comme une vérité incontestable, pour mieux la déconstruire, en montrer les coutures. Toutefois, adopte-t-il certains traits dits masculins dans le but d'obtenir une partie du pouvoir qu'il conférerait ainsi aux hommes? Ou est-ce pour mieux renverser la doxa? René tendrait plutôt à gommer toute hiérarchie sociale. Le personnage montrerait la relativité de toutes les constructions, de toutes les normes. Il ne prend pas parti, mais joue sur les deux tableaux. Lorsque Lali affirme: "*Men, always men, it is too unfair.*" René rétorque: "Te plains pas d'eux, Lali,... ils nous comprennent parfois mieux que les femmes" (78). Il entre en dialogue avec les gens aux idées arrêtées comme Lali et Jean, l'ancien amoureux de Geneviève qui considère l'homosexualité comme une enfreinte à la norme: "Tu vis à l'écart de tout, ta sexualité même fait de toi une ennemie de la société, les femmes comme toi ne peuvent pas être les mères de nos enfants" (70). Jean tient le rôle du mari cocu, du roi détroné dans le carnaval. Il est ridiculisé. Or, l'ambivalence de René amène une certaine ouverture, l'androgyne semble refuser tout système bien défini au péril de tomber dans le même panneau que ceux dont il nuance la pensée.

La "lesbienne" androgyne voit aussi ses stéréotypes évacués par le biais de la caricature du travestissement et du parler des homosexuels mâles. Dès le début du roman, une scène-clé montre la relativité des distinctions sexuelles. La scène joint les sexes et valorise la "lesbienne":

– Christ, Pierre, pourquoi que t'as l'air efféminé comme ça? C'est ta peau de renard autour du cou, encore! On dirait que je m'occupe pas ben de toé, que je t'habille pas comme du monde, t'es trop jeune à seize ans pour te mettre du vermeil comme ça sur la paupière...

– Parle-moé pas, Georges, j'ai mal aux dents.

– Tu dis ça à chaque fois que tu veux pas faire l'amour, mon petit verrait!

– Je m'en vas toutes les faire arracher ces tabernacles de dents-là. Tu le connais, toé, la tapette qui est au fond? C'est pas l'une des nôtres du *show*?

– Ben non, Pierre, ou t'as la tête à toujours flirter même icitte dans une place *straight*, non t'es cave, c'est rien qu'une lesbienne, ça!

– Ah! ben on sait jamais...(79)

Cette scène illustre ce que André Belleau nomme le *roman-langage* (57), c'est-à-dire que le type de discours à l'œuvre ne sert pas à créer le langage, comme le fait la poésie, mais plutôt à le représenter avec toutes les mœurs qui l'accompagnent. Autrement dit, dans ce cas-ci, le sexe est un effet de discours. La différence est maintenue tout en étant brouillée, exemple typique de dialogisme carnavalesque. La différence est celle du mode de vie du monde gai. Tous les éléments de leur vie conduisent à une caricature: les jurons, les élisions, les marques phonétiques de l'accent populaire, la terminologie particulière de leur milieu comme les vocables *tapette*, *straight*, etc. La relation entre les deux hommes copie celle d'un couple hétérosexuel dans ce qu'elle peut avoir de plus comique et de plus stéréotypé. Par exemple, Pierre tient le rôle de la femme entretenue, jeune, qui refuse l'acte sexuel, tandis que George fait penser à un *sugar daddy* jaloux. La tenue vestimentaire de Pierre reprend exagérément les articles féminins, comme la peau de renard et l'excès de fards. Ici le couple gai carnavalesque les femmes. C'est dire que le bouffon, ici Pierre, revêt momentanément l'habit du roi, ou de la reine, en l'occurrence la femme. La femme acquiert ainsi ses lettres de noblesse, c'est

comme si elle devenait la norme. Il ne s'agit pas de n'importe quelle femme, mais bien la lesbienne, ce qui dévalorise le rapport hétérosexuel imité des gais. Bien qu'ils affirment "C'est rien qu'une lesbienne, ça," au fond ils se dévaluent eux-mêmes en raison de la teneur caricaturale de leur énoncé. Au fond, l'énoncé est à la fois louange et injure ce qui montre la relativité du monde. Même s'il y a en définitive une valorisation de la lesbienne, on peut affirmer que la bipolarité des sexes est remise en cause. Pierre, un homme déguisé en femme, ne sait plus si c'est un de ses semblables ou une vraie femme qui, dans le présent cas, ressemblerait aussi à un homme! L'androgynie surgit encore dans un monde dont l'élaboration se poursuit lors d'événements et en des lieux particuliers.

Selon la poétique bakhtinienne, le carnaval a des lieux propres à son épanouissement. Dans *Les Nuits de l'Underground* les endroits où les femmes festoient sont étroitement liés à la divulgation et à l'occultation.

Parmi ces lieux, nous trouvons bien sûr les bars secrets où les lesbiennes peuvent se rencontrer librement : l'Underground, le Moon's Face et Le Pigeon de Paris. Parfois la doxa vient mettre les dames au fait de leurs activités "illégales." Ainsi, une intervention policière vient interrompre une soirée au Moon's Face. Les policiers font irruption parce que le bar est rempli plus qu'à pleine capacité. En réalité c'est bien parce qu'ils voient là les représentantes d'un des interdits de la société : "Ces policiers civilement déguisés... se promenaient à la manière de sournois chasseurs parmi les filles, qui, pour eux, ne représentaient qu'un misérable gibier... cette chair langoureuse à laquelle ils n'avaient pas droit dans la vie" (182). D'entrée de jeu, on voit bien que les policiers ont déjà laissé leur autorité au vestiaire. Les valets de l'autorité reine sont déguisés en bouffons. Leur costume désignant l'autorité est secret; leur pouvoir se marginalise. Ce sont eux qui deviennent la marge dans l'univers lesbien féminin qui devient à son tour une norme puisque ces femmes leur sont interdites.

Aux lieux s'ajoute l'un des éléments carnavalesques, le banquet. Selon Bakhtine les agapes sont le moment propice, en raison de son ambiance, pour exprimer "la joyeuse vérité"

(279). Dans *Les Nuits de l'Underground*, les repas sont toujours le moment où les lesbiennes affirment leur identité. Par exemple, lors d'un repas, Lali et Geneviève deviennent vraiment un couple. Jill, un autre personnage, annonce à ses parents ses préférences sexuelles au cours d'un dîner afin de "libérer les femmes gays de l'oppression du monde *straight*, mais libérer le monde *straight* de ses obsessions à notre sujet" (140). Marielle expose sa vision des choses, sa vérité, qui entre en opposition avec la société que représente son père. De fait, il réitère les stéréotypes : il croit que sa fille est lesbienne parce qu'il aurait pu l'offenser quand elle était plus jeune, il pense qu'une femme plus âgée l'a peut-être séduite et se reproche de lui avoir fait pratiquer des sports qu'il juge virils comme l'équitation et le tennis. Si l'on se fie aux causes de l'orientation sexuelle de sa fille, encore une fois, la lesbienne se définit comme étant androgynie, comme étant une femme qui est entrée dans des rôles masculins. La confrontation des deux "vérités" montre la relativité du sexe et du sexe social (*gender*<sup>2</sup>), ainsi que des normes.

L'idéologie du monde homosexuel féminin oscille entre la fermeture et l'ouverture. Rétablit-elle les normes doxiques telles quelles ou sont-elles renouvelées? Le plurilinguisme permettra de trouver une réponse quant au nouvel ordre instauré.

## II. L'androgynie langagière : plurilinguisme d'avant-garde?

L'outil qui permettra de mieux comprendre les phénomènes de carnavalisation et de subversion dans le roman blaisien est un élément du carnaval : le polylinguisme, défini par Bakhtine comme étant "le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur" (*Esthétique* 144) Dans cette définition, nous incluons le *code-switching*, c'est-à-dire "the alternated use of two languages, including everything from the introduction of a single, unassimilated word up to a complete sentence or more in the context of another language."<sup>3</sup> Les langues étrangères entrent dans la définition du polylinguisme car elles s'éclaircissent mutuellement. La pluriactivité des langues offre la faculté de regarder sa

langue propre de l'extérieur, avec les yeux de l'autre langue. C'est pourquoi chaque objet, chaque point de vue, chaque idéologie, chaque norme est vu avec un recul et est englobé dans une lutte idéologique acharnée.

C'est chez l'androgyné, René, que l'alternance de codes linguistiques est la plus importante. En joignant l'anglais et le français en une même phrase et en parlant tantôt uniquement français, tantôt uniquement anglais, René possède une fonction actantielle indéniable. Le personnage permet à Lali et Geneviève de se rencontrer. Il incarne leur fusion, la jonction de la francophone, Geneviève et de l'anglophone Lali.

La rencontre avec Lali est préalable à ce que Geneviève amorce sa quête d'identité sexuelle. La langue étrangère de la Juive autrichienne lui permet de se distancer de la société dans laquelle elle évolue pour effectuer un retour sur elle-même. L'anglais est responsable de la transformation de sa perception du monde et de ce fait, du changement de son être. Or, pour qu'il en soit ainsi, il faut d'abord que Lali parle un anglais qui ne va pas de soi, c'est-à-dire qui ne donne pas le monde à voir comme un constat, mais permette un jugement critique. La langue de Lali fournit cela : étrangère à Geneviève, elle l'est tout autant à l'Autrichienne. L'anglais est la langue seconde de Lali, originellement germanophone. Jamais ne parle-t-elle allemand dans le roman où cette langue est mentionnée sans représentation : "Lali parlait doucement [...] en ces diverses langues en broussailles qui étaient les siennes, un allemand pointu, un français chantant, un anglais vindicatif" (82).

Par ailleurs, l'anglais serait-il une *parole intérieurement persuasive*, en ce sens qu'il servirait aux personnages de se situer dans le présent, de s'éloigner de la *parole autoritaire*? La *parole intérieurement persuasive* "réveille notre pensée... elle organise les masses de nos mots au lieu de demeurer dans un état d'isolement et d'immobilité," tandis que la *parole autoritaire* "s'impose à nous... nous la trouvons comme déjà unie à ce qui fait autorité" (*Esthétique* 161, 164). Pour s'entendre, il faut d'abord voir où se niche l'autorité dans le roman blaisien. La parole de Jean, amoureux de Geneviève au début du roman, ne parle que pour réitérer les règles en matière de sexualité. Il avait "espér[é] lui

faire passer cette mauvaise habitude d'aimer les femmes" (10). Jean n'offre de liberté à sa compagne que dans la mesure où elle se conforme aux attentes de la société. Elle est prisonnière du monde défini par l'unilinguisme. Geneviève tend tellement à cet idéal, qu'elle en vient à s'oublier, à refouler sa véritable essence. Or, le français et l'hétérosexualité n'entretiennent pas une relation logique. Louise, la compagne de René, parle uniquement français tout au long du roman. Bien que lesbienne, elle véhicule les valeurs traditionnelles en ce qui a trait aux relations monogames. Le français servirait donc à véhiculer les valeurs de l'opinion publique indépendamment de l'orientation sexuelle.

L'anglais s'inscrit dans la même veine. Quoiqu'il soit la langue principale de Lali, homosexuelle qui aide Geneviève à sonder son intérieur, il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas la langue de l'homosexualité. Certes, Lali affirme à maintes reprises "*I don't like men*" (38), mais elle est tout de même conservatrice. Elle croit que toute relation ne doit être consommée qu'avec la bonne personne. L'anglais ne renverse pas toutes les normes sociales. La langue anglaise serait plutôt *intérieurement persuasive* puisqu'elle est "mi-nôtre... mi-étrangère... contemporaine, née dans une zone de contact avec le présent inachevé." (*Esthétique* 125-126). L'achèvement vient plus ou moins lors de la relation entre Geneviève et Françoise. Les deux derniers chapitres ressemblent à une traduction des chapitres liminaires. Alors que Geneviève est peu sûre de sa sexualité et que Lali la guide aux premiers chapitres, à présent le personnage principal s'affirme et pousse Françoise à vivre son homosexualité. Les fonctions actantielles sont inversées. L'absence d'anglais dans les chapitres finals témoigne du fait que Geneviève n'a plus besoin d'autrui pour objectiver ce qui allait d'abord de soi. Elle actualise ses connaissances nouvelles en les traduisant, en les vivant dans un milieu entièrement francophone. Le français devient ambigu, car il ne véhicule plus uniquement certaines valeurs doxiques.

Ainsi, le plurilinguisme carnavalesque, détrône certaines normes. Toutefois, il ne touche que celles qui ont rapport à la sexualité. Le carnaval instaure un monde homosexuel avec des valeurs qui imitent celles de l'autorité.

Afin de voir quelles sont ces valeurs ressuscitées, il ne faut pas que le plurilinguisme se limite aux divers idiomes parlés. Il est aussi possible de parler de plurilinguisme sur le plan des différentes instances énonciatrices et des jeux de pouvoir, si l'on peut dire, qui s'établissent entre elles. Bakhtine désigne ce phénomène par le terme *construction hybride* ou *hybridation* : L'*hybridation* est "un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues,' deux perspectives sémantiques et sociologiques... entre ces énoncés... il n'existe aucune frontière formelle" (*Esthétique* 125–126). Tel est le cas des divers registres d'énonciation qui reconforment un système social, économique et politique particulier. Les niveaux de langue s'inscrivent dans une hiérarchie, chacun d'eux étant associé à un statut social.

La narration énonce la différence, ce qui nous conduit à mieux lire ce qui sous-tend la représentation des différences. Elle n'entretient pas de dialogue véritable avec les autres instances; elle se place plutôt en position d'autorité. Dès l'incipit, le langage des jeunes ouvrières, ainsi désigné par le narrateur, est mis à distance. La narration essaie de s'en distancer, non pas comme Geneviève, qui comme nous l'avons vu l'emploie pour sonder son infériorité, mais dans le dessein humiliant de l'entacher, d'où les désignations telles que "trépidante conversation," "dialogue jazzé" et "le langage des filles d'ici." Fait encore plus significatif, la distance prise est encore plus marquée en raison de l'insertion du terme anglais *cruiser* lequel est habituellement employé par le narrateur qui le relègue habilement dans le discours indirect libre (les propos de Geneviève et ceux des autres femmes) pour l'ostraciser : un groupe de jeunes ouvrières discutait à ses côtés, et Geneviève, qui protégeait son indépendance d'un air ombrageux, se couvrait le front de sa main pour mieux exprimer qu'elle n'était pas "dans le milieu pour *cruiser*" (elle avait oublié le langage des filles d'ici, et venait d'apprendre qu'on "*cruisait* beaucoup les vendredis soirs, après la paie du jeudi" (10).

Le discours direct met en œuvre une surcodification de l'appartenance à un milieu socio-économique inférieur. Le

*cruisage*<sup>4</sup> ne se fait que le vendredi soir lorsque les filles ont de l'argent à dépenser. La sexualité dépend de leur situation économique.

Le discours rapportant, en l'occurrence la narration, s'accompagne souvent d'une intonation évaluative. La façon québécoise populaire de s'exprimer est aussi dévaluée par rapport à la langue de France. D'emblée, à son retour au Québec, Geneviève se sent étrangère à la langue parlée au Québec : "mais les jeunes Québécoises parlaient toutes si vite... elle... se jugeait encore étrangère parmi elles" (10). L'accent populaire des rues ("Allô, M'man, tabernacle, j'serai donc fier de toé quand tu viendras me voir, un jour, à mon école") est montré du doigt par la narration en osmose avec le jugement de la mère en question : "le chant nasillard d'un tel langage dans la bouche de son fils lui déplaisait" (260–61). A ces jugements dépréciatifs s'adjoint l'éloge de la langue d'outre-mer : "La fraîcheur d'un accent venu des plus beaux ports de France, et en ce chaos de sons charmants, la rigueur de la langue française" (22). Le paradigme mélioratif de la langue de l'Hexagone s'inscrit également dans la relation de Geneviève et Françoise. N'est-il pas éloquent que Geneviève acquière plusieurs certitudes sur la vie lors de son épisode amoureux avec la Française? N'effectue-t-elle pas ainsi un retour à la situation du début, bien que celle-ci soit transformée? Certaines normes, comme l'aisance matérielle, sont maintenues. Au début elles s'inscrivaient dans un contexte hétérosexuel, tandis qu'à la fin elles évoluent dans un environnement homosexuel. Le plurilinguisme, comme élément du carnaval, ressuscite et renouvelle à la fois le monde. Il ressemble à une parodie qui mime l'ordre normal des choses. En d'autres termes, les choses changent du fait qu'elles se retrouvent entre les mains de bouffons qui les ont repensées.

## Conclusion

Le carnaval dans *Les Nuits de l'Underground* repose sur des normes présupposées bien qu'il se déroule sans l'autorisation explicite de la société.

Les lieux carnavalesques, les caricatures, montrent une réalité ambivalente, dont l'inachèvement se poursuit dans la figure

de l'androgynie. L'androgynie est la figure la plus contestatrice du roman parce qu'il force tout un chacun à n'accepter aucun constat, à réfléchir sur le monde qui l'entoure. Si rien n'est assuré, si tout est relatif, la contestation l'est aussi, car que tester au fond? Il n'affirme que l'ambiguïté.

Le dialogisme bakhtinien se poursuit grâce au *code-switching* qui permet aux personnages de se remettre en question par la découverte de l'altérité. Le plurilinguisme des registres linguistiques montre que ce qui paraissait comme un prolongement de l'androgynie apparaît finalement comme une continuité renouvelée des anciennes normes doxiques. La chimie entre les sexes est différente, et c'est cette différence qui fait en sorte que rien ne se perd, mais que tout se recrée, se modifie dans le prisme du carnaval. Si finalement les lesbiennes reprennent les structures économiques et sociales de la société patriarcale, peut-on parler de féminisme ou de femmes prenant les assises du pouvoir masculin? Bref, aurait-on des femmes repensant comme les hommes? des androgynes sans ambiguïté?

Peut-être voilà pourquoi la réception critique de ce roman n'a pas été vive lors de sa parution, comme ça a été le cas pour *Les Fées ont soif* de Denise Boucher l'année suivante. Le tollé soulevé par cette pièce de théâtre vient du fait que le lesbianisme se couple à l'anticléricalisme et à l'absence de langue châtiée, jonction absente de l'œuvre blaisienne. Bref l'*underground* n'est pas celui de l'avant-garde. L'*Underground*, pour reprendre une opposition du carnaval, c'est le "bas" (le sexe) qui vient en "haut" côtoyer les normes.

Caroline Diebold  
Université d'Ottawa

## Notes

<sup>1</sup>Cité par Booker 204.

<sup>2</sup>Sexe social est une traduction que nous proposons du terme anglais *gender*. Comme plusieurs féministes américaines, nous reprenons l'idée selon laquelle le sexe biologique et le sexe social ne sont pas dans une relation homogène ou d'analogie.

Le sexe social est toute la kyrielle de comportements que la société attend d'un individu selon son sexe biologique. Toutefois, une femme peut avoir un sexe social masculin et un homme un sexe social féminin. Le sexe social permet de voir l'artifice de la sexualité, son caractère théâtral, construit.

<sup>3</sup>Einar Haugen cité par R. Hodgson et R. Sarkonak 28.

<sup>4</sup>*Cruisage* fait référence au verbe anglais *to cruise*. Toutefois, ce n'est plus un terme anglais, mais un emprunt naturalisé largement employé dans la langue populaire au Québec pour désigner la drague. Du verbe *to cruise* découlent *cruiser*, *cruisait*, *cruisage*.

## Bibliographie

- Auer, J. C. P. *Bilingual Conversations*. Pragmatics and Beyond 8. Philadelphia: John Benjamin, 1984.
- Baetens Beardsmore, Hugo. "Polyglot Literature and Linguistic Fiction." *International Journal of the Sociology of Language* 15 (1978): 91–102.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Préface Michel Aucouturier. Paris: Gallimard, 1978.
- . *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- André Belleau. "Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine." *Études françaises* 19.3 (1983–84): 51–64.
- Blais, Marie-Claire. *Les Nuits de l'Underground*. Montréal: Stanké, 1978.
- Booker, Keith M. *Techniques of subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnivalesque*. Gainesville: U of Florida P, 1991.
- Cameron, Deborah. "Theoretical Debates in Feminist Linguistics: Questions of Sex and Gender." *Gender and Discourse*. Ed. Ruth Wodak. London: Sage, 1997. 21–36.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: The UP of Kentucky, 1995.

- Eco, Umberto. "The Frames of Comic 'Freedom'" *Carnival!* Ed. Thomas A. Sebeok. New York: Mouton, 1984. 1–10.
- Gauvain, Lise. "De Crémazie à Victor-Lévy Beauharnais: langue, littérature, idéologie." *Langages et collectivités. Le Cas du Québec*. Eds. J.-M. Klinkenberg, D. Racelle-Latin, et J. Connolly. Montréal: Leméac, 1991. 161–78.
- Hodgson, R. et R. Sarkonak. "Deux hors-la-loi québécois : Jacques Godbout et Jacques Poulin." *Québec Studies* 8 (1989): 27–36.
- Ivanov, V. V. "The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites." *Carnival!* Ed. Thomas A. Sebeok. New York: Mouton, 1984. 11–35.
- Michon, Jacques. "Langue et culture populaire dans le roman québécois contemporain." *Présence francophone* 31 (1987): 67–76.
- Perron, Dominique. "Les Discours sociaux dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais." *Canadian Literature* 138–39 (automne/hiver 1993): 53–68.
- Saint-Pierre, Maryse. "Motifs passionnels de capture et de libération dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais." *Protée* 21.2 (printemps 1993): 37–40.
- Simon, Sherry. *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Karine Glorieux

## Le grotesque carnavalesque dans les récentes œuvres de Calixthe Beyala

Quand, en 1956, Ferdinand Oyono écrit *Le Vieux Nègre et la médaille*, il crée, après son compatriote Mongo Béti, l'une des premières œuvres de la toute jeune littérature africaine écrite à se distinguer franchement de la littérature du colonisateur. Plusieurs lecteurs réagissent devant la représentation peu réaliste qu'il donnait de la société africaine. Pourtant, comme le note justement Christiane Ndiaye :

[E]n créant des personnages aussi peu "reconnaisables," l'écrivain n'affirm[ait]-il pas clairement ses techniques, signifiant par là, presque aussi explicitement que ne le fait le célèbre tableau de Magritte, que "ceci n'est pas une pipe"? N'invit[ait]-il pas, justement, son lecteur à considérer que toutes les représentations se valent en tant que signes et que le sens de son propos résid[ait] dans la manipulation et la combinaison de ces signes et non dans une quelconque ressemblance avec les phénomènes désignés de la réalité concrète ? (25)

Oyono s'amuse avec les symboles, leur donne un sens nouveau, bref, il dépasse la *mimésis* et reforme la réalité, la parodie. Carnavalesque, son œuvre l'est sans contredit. D'ailleurs, une observation de la culture humoristique africaine permet de constater la prépondérance du carnavalesque, que ce soit, au

théâtre, dans le kotéba, le kantata ou le *concert-party* ou encore dans l'œuvre romanesque d'un Ferdinand Oyono, d'un Soni Labou Tansi ou d'un Ahmadou Kourouma.

La parodie, parce qu'elle se dissocie de ce qu'elle décrit, défie la censure. Elle permet d'instaurer un nouvel ordre des choses. C'est pourquoi elle apparaît fréquemment, sous différentes formes et à diverses époques, dans les manifestations populaires. Licencieuse et anti-doctrinaire, elle autorise les exclus du pouvoir à jeter leur vérité à la face des dirigeants. Les auteurs africains, se tirant difficilement de diverses périodes de répression (colonisation et régimes dictatoriaux), cherchant à illustrer leur langue et leur culture, c'est-à-dire leur identité, expriment naturellement leur besoin de liberté et d'affirmation selon des procédés parodiques propres au carnaval : inversion du haut par le bas, cotoiement du sérieux et du comique, rapprochement des opposés, etc.

Le carnavalesque correspondrait-il à une caractéristique irréfutable de la production littéraire africaine? Il s'agit en tout cas d'un schème récurrent. Certains y ont vu l'apparition de ce qu'ils dénommèrent un nouveau baroque, tout assorti à l'esprit du carnaval. Nicolas Martin-Granel préfère parler d'un "burlesque africain." Chose certaine, la littérature romanesque africaine des dernières années (contrairement à la poésie du mouvement de Négritude ou à la majorité des premiers romans post-coloniaux) semble encliner à décrire un "désastre hilare," pour reprendre l'expression de Martin-Granel, qui précise :

Ainsi, au lieu de chercher à voiler le désastre dans "le soleil noir de la mélancolie," [...] la prose romanesque va l'étaler, ce désastre, au grand jour, le grossir au besoin par le trait caricatural (grotesque), le grandir même jusqu'au sublime (humour noir); bref [...] le roman africain de la dernière décennie voit, crée, écrit un désastre hilare. (16-17)

Comment la femme africaine, que son arrivée tardive sur la scène littéraire n'a pas empêchée de se faire rapidement et inéluctablement une place importante, participe-t-elle à cette

nouvelle tendance? Une étude approfondie nous permettrait de répondre à cette question, que je laisserai ouverte. Je m'attarderai ici au cas particulier de Calixthe Beyala, dont l'écriture s'inscrit au cœur de ce baroque-burlesque au sein duquel règne en maître la figure railleuse du carnaval. Accusée d'être pornographique, vulgaire, occidentalisée, irrespectueuse, plagiaire, mais applaudie sous différents cieux et plusieurs fois récipiendaire de prestigieux prix, dont le prix de l'Académie française et le prix François Mauriac, Calixthe Beyala ne laisse personne indifférent. Toujours engagée, son œuvre vise toutes les classes, tous les pays et tous les sexes. Les premiers récits de l'auteur camerounais sont éclatés, la narration plurielle, les histoires entremêlées. L'héroïne est constamment en quête d'un bonheur achevé, mythique, d'un retour à la pureté originelle (celle du temps où la femme était étoile). Cette quête se solde souvent par un échec, parfois par une triste ou fausse ébauche de réussite. La vie quotidienne entre en opposition profonde avec les aspirations de la protagoniste. La deuxième partie, qui comprend les cinq derniers romans—*Le petit prince de Belleville*, *Maman a un amant*, *Assèze l'Africaine*, *Les Honneurs perdus*, *La petite fille du réverbère*—respecte une linéarité presque "classique." Des trois derniers romans se dégage une atmosphère plus optimiste. Cet optimisme est indéniablement lié à l'exploitation par l'auteur d'une arme traditionnellement attribuée à l'homme : l'humour. Un rire joyeux, rabelaisien, réunit ces trois récits. On est loin du sarcasme ou du cynisme : le rire englobe tout, le monde entier, le peuple, ne dissimule pas les inégalités mais au contraire les grossit jusqu'au grotesque. *Assèze l'Africaine*, *Les Honneurs perdus* et *La petite fille du réverbère* mettent toujours en scène la vie quotidienne mais cette fois ils la travestissent, les personnages décrits étant partiellement ou complètement caricaturés. D'élevée, spirituelle, la quête du bonheur se trouve intimement rattachée au matériel, la femme tente de l'acquiescer par la richesse monétaire, qu'elle cherche en l'homme. L'homme n'est plus montré dans son impuissante méchanceté mais plutôt dans sa ridicule prétention au pouvoir, dans sa paresse, son animalité.

Cette représentation du monde dans laquelle le bas matériel—rire, nourriture, injures, virilité et copulation—est omniprésent, a provoqué de vives réactions. Calixthe Beyala s'extirpe du carcan traditionnel de la femme africaine et dénonce dans une langue crue et imagée, où le scatologique et le grossier semblent servir de contrepoids au silence, à la résignation, à la soumission qui, comme le note Ahmadou Kourouma dans *Momme, outrages et défis*, sont le nom des trois lots des femmes africaines. Elle exprime à maintes reprises les incompatibilités inhérentes aux sociétés métissées dans lesquelles elle évolue. Les contradictions s'y coudoient, formant un univers schizoïde, une ambivalence quelque peu chaotique mais nécessaire à l'émergence du carnavalesque. L'écrivaine confie à Béatrice Rangira Gallimore :

“je” a grandi dans un bidonville, car un bidonville, c'est tout, c'est rien [...] Les enfants fabriquent des jouets avec des roues de bicyclette, les cerceaux font d'excellentes poupées en ferraille [...] Les murs des maisons elles-mêmes sont construits avec des débris de la civilisation. Les Christs laiteux coudoient dans la case des portraits d'ancêtres. Je vais à l'école. J'y apprends le français, la culture française, mais en même temps les poètes de la Négritude [...] Tous ces mélanges vont créer moi l'être que je suis, l'écrivain, c'est-à-dire la schizoïde que je suis et je ne peux me définir, définir mon écriture qu'au milieu de toutes ces contradictions.<sup>1</sup>

Elle reprend plus tard dans *La petite fille du réverbère* :

Après tout, nous faisons partie de Kassalafam, ce quartier des extrêmes, où la laideur et la beauté avançaient au coude à coude, tant mieux pour l'univers; où Dieu et le diable se confondaient; où les hommes étaient capables de tuer pour voler et les pleurs des femmes aussi magnifiques qu'un chant; où la haine des hommes politiques atteignait des sommets mais où

l'admiration pour leurs richesses dépassait la passion du Christ parce qu'on idolâtrait leurs Mercedes. (57)

La réalité des personnages de Beyala est donc constituée de contradictions, de paradoxes dus à la cohabitation de deux mondes très distincts. Cette coexistence entraîne une confusion des rôles, une modification inégale des diverses couches sociales. La proximité de l'ancien et du nouveau, de la modernité et de la tradition, fait naître un monde ambivalent exprimé par un imaginaire ambivalent que Beyala renforce par une exacerbation ou une transformation des fonctions sociales. Elle fait ainsi ressortir de façon flagrante les ambiguïtés de la société et, en jetant un regard neuf sur le monde, laisse présager un ordre totalement distinct de celui qui dure et perdure. Pour y parvenir, elle a recours à l'humour et à l'ironie. Cependant, même ce rire qui recouvre les horreurs dénoncées, demeure ambigu. En effet, si le cri beyalien se transforme souvent en éclat de rire, le rire s'approche cependant aussi du cri de haine et de souffrance. La parodie, l'affabulation dissimule toujours une vérité. Le carnavalesque est un moyen; c'est derrière le nègre parodié qu'il faut chercher le sens de l'œuvre de Beyala.

#### Figures de l'ambivalence

Les romans de Calixthe Beyala comportent quelques figures majeures autour desquelles gravitent des personnages secondaires, public rieur assistant à la tragi-comédie des protagonistes principaux. L'ambivalence de la société semble contenue dans chaque personnage, très stylisé, à la limite du stéréotype ou de la caricature. Dans ce monde, l'homme n'est plus le dieu qu'il était, Dieu s'apparente au diable et le diable devient un dieu; la mère n'est plus une sainte alors que la putain le devient. L'homme est transfiguré, ridiculisé. Il symbolise un pouvoir unique et dogmatique, omnipotent, en complet désaccord avec la réalité. Prince déchu et loufoque d'un royaume enseveli par la luxuriante végétation, il est tourné en dérision, ramené à ses parties génitales. C'est le cas de l'Etranger, dans *Seul le diable le savait*, dont l'arrivée sème la zizanie et la débauche dans le village. Les forces de l'ordre, tentant vaine-

ment de le retrouver lors de sa disparition imprévue, interrogent les villageois qui n'arrivent plus—à part la narratrice—à se souvenir de son visage mais réussissent par contre à décrire son sexe. "L'homme est représenté dans ce qu'il a d'animal, de grossier et de répugnant, sa description étant réduite à des parties de son corps", note Odile Cazenave (210). Il y a en effet fragmentation et animalisation du corps masculin : le chef de Couscouville, dans *Les Honneurs perdus*, est ainsi qualifié de "gros Nègre lippu [à la] tête de chimpanzé," alors qu'Awono, père adoptif d'Assèze, que les villageois surnomment le Prince des Princes, gonfle d'orgueil "comme un crapaud qui voudrait devenir bœuf." Ailleurs, les hommes sont qualifiés "de culs coutumier," "pantalons sans fond," "barbichettes sans virilité," "face de gorille."

Cependant, la femme n'échappe pas à la critique acerbe et moqueuse de Beyala, qui la décrit dans son grotesque, dans son impuissance passive. Comme l'homme, la femme est souvent aussi restreinte à certaines parties significatives de son corps. Les femmes traditionnelles se transforment en "fesses-coutumières." La mère devient un "ventre épuisé par les maternités," "ventre prêté ou donné à la maternité," ou tout simplement une "grosse," quand elle n'est pas un "corps ouvert à l'homme." La mère et la putain sont deux figures-types de l'univers romanescque beyalien. Elles regroupent en fait la majorité de ses personnages féminins.

### La mère

La conservation de quelques traditions devenues anachroniques devant la rapide modernisation des structures sociales amène Calixthe Beyala, comme plusieurs auteurs africains (Rawiri, Bugul, etc), à se révolter contre certaines pratiques. Au cœur de leurs préoccupations : la maternité et le rôle de la mère. Les narratrices de Calixthe Beyala, conscientes du taux de mortalité infantile élevé, s'interrogent ou se moquent du rôle de la femme qui finit par ne reproduire que le même scénario de mort. "Après tout, qu'importe la vie d'un gosse dans ce pays où tout est constamment embryonnaire? Les gosses seront toujours maigres et n'auront jamais le temps de devenir vigoureux", s'indigne la

narratrice de *C'est le soleil qui m'a brûlée* (9). L'accoutumance rend insignifiante la mort des enfants et la population se plie au destin fatidique des nouveaux-nés. Beyala surbanalise l'importance accordée aux décès infantiles et parodie ainsi la sacro-sainte maternité:

Quelques mois plus tard [après les mariages] naissaient des bébés potelés dont la plupart mouraient, mais ce n'était pas triste... Un sort partagé par l'ensemble de la communauté: Grand-mère, qui avait mis bas dix-sept enfants, en enterra quinze et, en bouquet, son mari. (*La petite fille du réverbère* 12)

Béatrice Rangira Gallimore note que c'est une:

société au bord de l'hystérie que décrivent les romans de Beyala. La romancière dépeint à travers son œuvre une société où les instances dirigeantes se soucient très peu de l'avenir du peuple, où les obligations familiales sont inexistantes, et où l'exploitation et la mort des enfants constitue une valeur normative. Au sein de cet univers décadent, les rapports entre parents et enfant se sont inversés; l'enfant assume désormais le rôle de "l'enfant-parent de ses parents." (46)

Si le rôle de l'enfant est transformé, celui de la mère se transfigure aussi complètement : elle devient la femme anti-femme, la mère dévorante. "Étant donné que c'est la femme patriarcale qui tient et garde serrés les maillons de [la] chaîne, l'acte de libération féminine doit passer d'abord par le rejet et même la destruction de cette mère" affirme Béatrice Rangira Gallimore. Comment détruire la mère? Par le rabaissement ou l'inversion, en la désacralisant ou en lui faisant adopter des attitudes traditionnellement mâles.

Bertha, la mère de Mégri, dans *Seul le diable le savait*, pratique officiellement la polyandrie. Elle vit en reine de foyer avec le bon Blanc et le Pygmée qui se meure—littéralement—d'amour pour elle. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la mère choisit le métier de prostituée. Il est à souligner que seule la

mère-putain, comme Betty, mère d'Ateba, se rapprochera du sacré : "Elle choisissait d'oublier les mains qui l'avaient tripotée, les sexes qui l'avaient pénétrée. Son visage prenait, dans ces gestes du réveil, la pureté de la femme originelle" (80). La mère traditionnelle est quant à elle parodiée, cette mère qui croit, à l'instar de la communauté, que son fils a été transformé en fille, comme c'est le cas de la mère de Saïda, dans *Les Hommes perdus*, ou encore cette mère qui sacrifierait tout pour mettre au monde un rejeton mâle, un fibrome mâle comme la narratrice d'*Assèze l'Africaine* surnomme son petit frère. Ainsi, la mère d'Assèze fête la naissance de son garçon comme une gigantesque victoire, une assurance de sa prospérité future. En vérité, le jeune enfant mourra du paludisme et laissera la femme complètement appauvrie, physiquement, matériellement et psychologiquement.

#### La putain

Si la mère se change parfois en prostituée, la prostitution devient sujet d'idolâtrie, du moins lorsqu'elle est choisie. Perçues comme des "anges noirs aux seins imposants", les prostituées intriguent et attirent Tapoussièrè, narratrice de *La Petite fille du réverbère* : "voir Douala by night...c'était lire un livre magnifique mais compliqué où s'inversaient les rôles : les maîtres devenaient des esclaves et les soumis des divinités" (66-67), note-t-elle, alors qu'elle ressent le désir de visiter le quartier du port où de grasses doudous vendent leur corps aux marins, où des femmes deviennent *divinités*. Mégrì, narratrice de *Seul le diable le savait*, est quant à elle complètement subjuguée par la beauté et l'intelligence de Laetitia, la putain du village, et elle avoue, admirative : "Si j'étais Laetitia, si Laetitia était moi, la lumière du jour entrerait toujours dans la nuit de mon corps." A ses yeux, "la femme prostituée est la seule qui apporte la lumière, synonyme de salvation," affirme Odile Cazenave (89). Autrement, la prostituée est cette femme, telle la Comtesse d'*Assèze l'Africaine*, bonne vivante et arriviste, qui dénigre la maternité et se sert des bas instincts de l'homme afin de parvenir à ses fins. L'univers des derniers romans de Beyala comprend toujours un lieu de débauche, quartier des prostituées

ou bordel de quartier, où les putains se moquent franchement des désirs péremptoires de l'homme. Entre deux éclats de rire, entre quelques clins d'œil et quelques tapes sur les cuisses, elles vendent leur "tasse de tendresse" à des hommes risibles, torturés par leur désir d'elles.

Odile Cazenave affirme :

la représentation du sexe et de l'abject, des besoins et aspirations de la femme dans les textes de Beyala, ne doit pas être prise comme une forme d'exotisme renouvelé, à l'intention des lecteurs occidentaux. Au contraire, elle est à comprendre comme composante active d'une écriture socialement engagée. Beyala utilise une nouvelle définition d'éthique entre les sexes, laquelle permettra la naissance d'une nouvelle femme. (324-325)

C'est donc une écriture engagée que propose la Camerounaise. Elle tentera tout au long de son œuvre de parvenir à la concrétisation de son projet initial, annoncé dès le premier roman : "RÈGLE N°1 RETROUVER LA FEMME / RÈGLE N°2 RETROUVER LA FEMME / RÈGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ET ANEANTIR LE CHAOS" (*C'est le soleil qui m'a brûlée* 88). Comment retrouver la femme, comment anéantir le chaos? En instaurant un nouvel ordre des choses. "Il faut apprendre à vivre avec ses contradictions", assure Mégrì, dans *Seul le diable le savait* (218). Pour y parvenir, il faut effectuer un renversement de l'ordre des choses, de l'ordre social, de l'univers. Beyala n'est d'ailleurs pas la seule à proposer une révolution sociale. En effet, pour rendre compte des mutations de la société africaine, les écrivaines "recourent à la provocation systématique par l'intermédiaire d'une thérapie de choc, espérant stimuler la radicalisation de leurs lecteurs africains. Dans ce contexte, le monde de la violence et de l'horreur constitue l'univers chaotique nécessaire, vision apocalyptique, prémices à la rédemption attendue" (Cazenave 326). Si le propos beyalien est violent et choquant, c'est afin de libérer, de "purifier" la femme. Cette purification doit passer par une crise

sacrificielle qui occasionnera la mort de la femme néo-coloniale et de la femme traditionnelle et permettra la naissance d'une femme africaine régénérée, vivant à l'aise avec les contradictions Occident/Afrique qu'elle porte en elle. La provocation par la perversion, l'ironie et la parodie, qui s'exprime à travers le carnavalesque, occasionne une transformation de l'ordre établi, car elle permet une relativisation des idées reçues. La tâche de Beyala, tout comme celle de Rabelais il y a plus de quatre siècles, consiste donc "à détruire le tableau officiel de l'époque et de ses événements, à jeter un regard neuf sur eux, à éclairer la tragédie ou la comédie de l'époque du point de vue du chœur populaire riant sur la place publique." (Bakhtine 434-435). C'est ce rire populaire, habituellement apanage de l'écrivain africain homme, ce rire et la liberté thématique et langagière qui va de pair avec, qui autorise Beyala à mettre au jour les tares des sociétés qu'elle côtoie (française ou africaine), à transgresser tous les tabous dans un grand éclat de rire qui laisse entrevoir un futur meilleur.

Karine Glorieux,  
Université Laval, Québec

## Notes

<sup>1</sup>Propos de Calixthe Beyala dans Gallimore 21-22.

## Ouvrages cités

- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Beyala, Calixthe. *Assèze l'Africaine*. Paris: Albin Michel.
- . *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: J'ai lu.
- . *Les Honneurs perdus*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Maman a un amant*. Paris: Albin Michel, 1993.
- . *Le petit prince de Belleville*. Paris: Albin Michel, 1992.
- . *La petite fille du réverbère*. Paris: Albin Michel, 1998.
- . *Seul le diable le savait*. Paris: Pré aux Clercs, 1990.
- Cazenave, Odile. *L'œuvre de Calixthe Beyala*. Paris:

- L'Harmattan, 1998.
- Gallimore, Béatrice Rangira. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Kourouma, Ahmadou. *Monnè, outrages et défis*. Paris: Seuil, 1990.
- Martin-Granel, Nicolas. *Rires noirs. Anthologie de l'humour et du grotesque dans le roman africain*. Paris: Ed. Sépia, 1991.
- Ndiaye, Christiane. "Ceci n'est pas un vieux nègre : le corps ambivalent chez Oyono", *Etudes françaises* 31:1 (été 1995) 23-38.
- Oyono, Ferdinand. *Le Vieux nègre et la médaille*. Paris: Julliard, 1956.