

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

2.^a série, nº 2, 2009

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Publicação anual

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

Sede e Redacção: Via Panorâmica, s/n – 4100 PORTO Portugal

DIRECTOR: Ana Paula Coutinho Mendes

ORGANIZADORES DO PRESENTE NÚMERO: Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

COMISSÃO CIENTÍFICA DA REVISTA: António Ferreira de Brito, Marc Dambre,

Jean-Marie Klinkenberg, Francisco Lafarga, Daniel-Henri Pageaux, Martine

Abdallah-Pretceille, Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Sarrazac.

ISSN 0873-366X

Depósito Legal N.º 4053390

Capa de Luís Mendes

Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.

TABLE DES MATIERES

<i>Editorial</i>	6
Écriture au féminin par procuration : <i>Pierre de patience</i> d'Atiq Rahimi	7
José Domingues de Almeida	
La voie/voix féministe durassienne	19
Julie Beaulieu	
Types féminins dans le théâtre de Delphine Gay de Girardin	39
Giovanna Bellati	
L'Histoire au féminin selon Assia Djebar : à travers une lecture-analyse sémiotique de <i>Loin de Médine</i>	66
Fatima Zohra Chiali	
Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia Zouari	87
Amel Fakhfakh	
Une quête d'identité par le détour : <i>Dans ces bras-là</i>, de Camille Laurens	107
Dominique Almeida Rosa de Faria	
<i>Les Chiens et les Loups</i> d'Irène Némirovsky: l'altérité juive	115
Ana Pedroso Fernandes	
Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme ...	122
Marina Geat	
Voix féminines dans <i>Autoportrait en vert</i> de Marie NDiaye: l'au-delà au féminin / au-delà du féminin	133
Laurence Gouaux	
Stratégies d'endurance dans <i>La Voyeuse interdite</i> de Nina Bouraoui	148
Daniela Grigorescu	
Désir d'émancipation et affirmation littéraire de la libre disposition du corps et de l'exploration	157
Sophie Herfort	
D'un continent à l'autre : la littérature comme une arme du combat féminin	170
Aïssata Soumana Kindo	

La représentation du corps dans la littérature québécoise : de Medjé Vézina à Nelly Arcan.....	194
Lucie Lequin	
Identité plurielle et histoire collective au féminin dans <i>L'Amour, la Fantasia</i> d'Assia Djebar.....	216
Fatima Grine Medjad	
Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps.....	233
Monique Pinthon	
Pratique de la nouvelle chez Siham Abdellaoui : de la représentation d'une condition féminine à la fictionnalisation d'une réalité problématique.....	247
Meryème Rami	
Voilements et dévoilements dans la traduction en anglais de <i>L'amande de Nedjma</i>.....	261
Sathya Rao et Sita Monsef-Rao	
Ecriture Femme et le Retour à l'Enfance pour mieux se définir : <i>le Baobab Fou</i> de Ken Bugul.....	273
Rodah Sechele-Nthapelelang	
Corps féminins dans l'œuvre d'Amélie Nothomb : stéréotypes, misogynie et puberté.....	284
Corina da Rocha Soares	
Les vertus et les servitudes de l'amitié ou le parcours initiatique d'une adolescente dans le roman <i>Entre Jour et Nuit</i> d'Henriette Yvonne Stahl.....	301
Rodica Tomescu	
Créolité, Migrations et Gender : l'œuvre de Gisèle Pineau.....	310
Natascha Ueckmann	
Le corps de la folie ou comment Unica Zürn échappe à Hans Bellmer.....	327
Ania Wroblewski	
L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala et la problématique d'une écriture africaine au féminin.....	342
Jean Soumahoro Zoh	

Autres papiers

La parole manifestaire : lecture de la préface des *Orientales* de Victor Hugo...357

Larissa Drigo Agostinho

Innocence et Cruauté : approche anthropologique de la poétique d'Eugène Savitzkaya.....367

José Domingues de Almeida

Acteurs de la cause francophone : apories et ambiguïtés.....383

Nicolina Almeida

« Tu es heureux, tu es en faute »... à ne pas croire! Le bonheur selon Philippe Delerm.....396

Ruth Amar

L'écriture au féminin : histoire, apports, enjeux (XIXe - XXIe siècles)

La présente livraison d'*Intercâmbio*, qui en arrive ainsi à son deuxième numéro de sa deuxième série, a tenu les engagements critiques et thématiques que l'appel à contributions proposait. Il s'agissait, rappelons-le, de porter la réflexion sur des pratiques d'écriture au féminin en les situant dans le contexte d'ensemble du champ littéraire, contribuant de la sorte à l'avancement des connaissances et de la réflexion pour ce qui touche à l'écriture au féminin et à ce vaste domaine d'études.

Pari tenu, s'il on en croit la pluralité et la diversité des écritures féminines, et des thématiques spécifiques qu'elles véhiculent comme autant de soucis ou de repères imaginaires de l'écriture au féminin dont les balises narratives trouvent leurs racines et leurs territoires un peu partout, de la France au Maghreb, de l'Afrique noire à l'Amérique à la faveur de la *diction* et de la *fiction* d'une condition qui n'a pas cessé, ces trois siècles retenus durant, d'interroger, et ce faisant, d'enrichir, l'écriture littéraire.

Le choix de l'empan chronologique retenu a permis une interrogation critique de l'histoire, des apports et des enjeux de la prise de parole de la part des femmes ; questionnements dont la pertinence s'avère incontournable à partir du XIX^{ème} siècle.

Les lecteurs ne seront pas surpris de retrouver les noms incontournables et les références obligatoires (Duras, Beauvoir), ou celles qui le deviennent (Djebar), mais c'est l'impressionnante variété des *écrivaines*, osons le mot, même s'il dérange parfois, des « femmes écrivains », et surtout des approches que nos collaborateurs et collaboratrices ont bien voulu procurer à ce numéro, qui cautionne notre intuition et notre projet de départ : défier les chercheur(e)s à se pencher sur l'écriture au féminin sous plusieurs points de vue (historique, thématique, critique, voire géographique).

Il en ressort l'assurance d'une présence esthétique et la prégnance d'une parole critique que fécondent transversalement nos champs littéraires au-delà des clichés et des attentes. Une écriture qui manque(erait) à la perception pleine des réalités du monde par la littérature. Bonne lecture !

Les Organismes
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

ECRITURE AU FEMININ PAR PROCURATION

Pierre de patience d'Atiq Rahimi¹

José Domingues de Almeida
Université de Porto- ILC – ML
jalmeida@letras.up.pt

Résumé:L'auteur propose une lecture féministe du roman *Pierre de patience* de l'écrivain afghan francophone Atiq Rahimi. Il le conçoit comme un texte francophone venu d'ailleurs, comme littérature-monde, mais aussi comme message et espoir pour notre temps et pour l'égalité des genres.

Mots-clés: francophone – féminisme – littérature – islam – patience.

Abstract:The author a feminist interpretation of *Pierre de patience*, a novel by the afghan francophone writer Atiq Rahimi. He sees it as a francophone text come from elsewhere, as world literature, but also as a message and hope for our time and for gender equality.

Keywords: francophone – feminism – literature – Islam – patience.

¹Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet «Interidentidades» de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté d s Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Funda o para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le «Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inova o (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

*Oh, ma syngué sabour, quand c'est dur
d'être femme, ça devient dur aussi d'être homme !*
Atiq Rahmi

L'avènement d'une «littérature-monde en français» (Le Bris & Rouaud, 2007) ne constitue pas un phénomène purement franco-francophone. Il dépasse largement, et heureusement, les frontières géographiques, ambiguës s'il en est, du concept de francophonie littéraire. Michel Beniamino a pertinemment pointé les apories associées à la trop facile coïncidence, voire décalque, des limites géographiques des espaces de langue française avec les œuvres censées relever des « littératures francophones » : «(...) il existe une tendance persistante, dans le vaste champ de la francophonie institutionnelle le plus souvent, mais sans que le domaine des 'études francophones' soit épargné, à utiliser des métaphores spatiales» (Beniamino, 2003: 16).

C'est ce genre de «métaphore» que certaines typologies textuelles produites en contexte francophone viennent mettre à mal. Le même auteur rappelle que «(...) ce qui est alors considéré comme 'espaces francophones' est [en réalité] une combinaison très complexe d'espaces définis par des logiques multiples – la langue, la culture, l'histoire et la géopolitique par exemple» (*ibidem*). Il faisait ainsi allusion à ces littératures plus difficilement classables dans les grilles de lecture habituelles (migrante, beur, etc.) et qui, par définition, échappent à la spatialisation francophone d'usage.

Ces littératures «nouvelles» s'inscrivent, elles aussi, dans un dessein et une tendance plus vastes et prometteurs qui s'accrochent à, et sapent simultanément l'acception même des « littératures francophones » tout en enrichissant et en complexifiant l'approche que sont censées en faire les « Etudes francophones ».

Il suffit pour s'en convaincre de relire les argumentaires que se renvoient les tenants et les pourfendeurs des fondements institutionnels et idéologiques de la littérature francophone. Le manifeste « Pour une littérature-monde en français » s'insurgeait contre les amalgames d'usage: « On s'obstine à postuler un lieu charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimait le génie singulier » ; ce qui conduirait à une « langue libérée de son pacte exclusif avec la nation » (AA.VV., 2007).

A cet égard, l'entrée de l'écrivain afghan, Atiq Rahimi, sur la scène francophone, sur le champ littéraire de langue française, signale une heureuse et

nouvelle tradition littéraire prisée et reconnue par les instances parisiennes de légitimation. Ne s'est-il pas vu décerner le Prix Goncourt précisément pour ce roman, *Syngué sabour. Pierre de patience* (2008) ?

A ce titre, il n'est pas le premier. Comme le signale l'*incipit* dudit « Manifeste », fort des prix déjà attribués, mais de façon prémonitoire pour celui-ci :

Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la 'périphérie', simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire à une révolution copernicienne (AA.VV., 2007).

Et le fleuve n'est apparemment pas revenu dans son lit sage, hexagonal, voire parisien. Atiq Rahimi s'inscrit sur la longue liste des auteurs périphériques de langue française dont l'œuvre cautionne le bien-fondé duprimat du «critère linguistique» (Hulst, 2003: 89) sur la métaphore géographique de l'écriture francophone, et opère une véritable et saine « déterritorialisation » (Gauvin, 2003: 101) du travail littéraire en Francophonie.

Toutefois, Rainier Grutman a pertinemment relevé les mutations subtiles en cours chez les auteurs écrivant en français, bien qu'issus du dehors de la francophonie géographique, mais en signalant les ambiguïtés persistantes pour ce qui est de la nécessaire légitimité institutionnelle parisienne :

Aujourd'hui, la littérature française accueille toujours des écrivains venus d'horizons divers (...), mais leur intégration se fait maintenant au compte-gouttes. Contrairement aux auteurs provinciaux de jadis, francisés par le système scolaire, ils ont délibérément choisi le français. Malgré leurs qualités littéraires réelles, ces 'convertis' (Pierre Halen) confirment la règle de l'unilinguisme, dont le discours sur l'universalisme français ne constitue qu'un avatar (Grutman, 2003: 117).

Ce phénomène électif envers le français - langue d'écriture a fait l'objet d'un intéressant article relayé par le *Courrier international* dans la foulée de l'article de Donald Morrison dans le magazine *Time* en 2007 sur « La mort de la culture française». Il y est question de romans tels que *Les Bienveillantes* du New Yorkais Jonathan Littell ou *Syngué Sabour* d'Atiq Rahimi, entre autres écrivains venus d'autres «horizons»

(idem: 117) et qui ont su s'imposer à Paris, certes, mais « (...) qui plaisent autant aux critiques qu'au public »².

C'est précisément cette réconciliation avec le lectorat non hermétique et l'exigence d'un retour narratif à la « réalité-monde » qui se trouvent à la source du manifeste et de l'argumentaire pour une conception mondialisée des écritures francophones. Rappelons que le manifeste, souscrit par des écrivains de tous bords, se bâtit sur cette prémisse : « Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le 'réfèrent' : pendant des décennies, ils auront été mis entre parenthèses (...) » (AA.VV., 2007). Jean Rouaud est lui aussi catégorique dans sa critique à ce récit sans objet, intransitif, qu'était devenue la littérature de / à Paris : «Comme si le roman pouvait se passer du monde » (Rouaud, 2007: 18).

Mêmes ton et intuition quant à l'origine d'un malaise franco-français chez Antoine Compagnon dans sa réaction et commentaire au plaidoyer de défense de Donald Morrison : « Que la culture française cesse donc de pleurnicher sur sa décadence pour se ressourcer dans ses marges, qu'elle s'ouvre sans état d'âme à la mondialisation (...) » (Compagnon, 2008: 200s). A nouveau, cet appel lancinant s'avère le corollaire d'une absence d'approche narrative décomplexée du réel, notamment dans ses couleurs et nuances multiculturelles, dans la littérature hexagonale ; ce qui traduit une véritable amputation des imaginaires d'une langue qui, paradoxalement, a toutes les raisons et tous les moyens et tonalités de les rendre. Embourbée dans le minimalisme et la tendance autofictionnelle, souvent stérile, que Jean-Marie Domenach avait pertinemment relevée (cf. Domenach, 1995: 137-168), la fiction française accuse une incapacité « à s'attaquer au réel » (Morrison, 2008: 57).

Cette aporie, interprétée à l'aune d'une vision géopolitique d'ensemble, serait même imputable à une cause plus profonde et à un blocage plus radical qu'il s'agirait de démonter. Christian Dufour les pointe du doigt : « Ce sont les mêmes schémas culturels et identitaires axés sur l'Un qui rendent difficile d'imaginer un véritable succès français qui ne soit pas parisien, comme de ne pas s'étonner que le français ne soit pas parlé de la même façon partout dans le monde » (Dufour, 2006: 89).

Tout comme les romans écrits par des écrivains francophones originaires des périphéries géographiques de la francophonie littéraire, voire plus encore, ceux des

² Voir <http://www.courrierinternational.com/article/2009/06/11/la-partie-d-un-ecrivain-c-est-sa-langue> [consulté le 18/06/2010].

écrivains « venus d’horizons divers » (Grutman, 2003: 117) se font l’écho du «télescopage de cultures » (Le Bris, 2007: 39) par le biais d’une fiction qu’il caractérise par l’hybridisme : « Multiple, diverse, colorée, multipolaire et non pas uniforme comme le craignaient les esprits chagrins » (*idem*: 41).

Atiq Rahimi s’inscrit dans ce cadre nouveau et plein d’espoir d’une ouverture sur le monde de la part d’une fiction en français, prisée par Paris, et ce par la plume d’écrivains venus d’ailleurs. Afghan, né 1962, Rahimi a connu un parcours francophile et francophone dans les lycées français d’Estiqlal et de Kaboul. Dans la tourmente qui accable l’Afghanistan depuis l’invasion soviétique, la prise du pouvoir par les Talibans avec le soutien nord-américain, et la « guerre contre le terrorisme » qui couve depuis l’implication talibane dans les attentats du 11 septembre new-yorkais, Rahimi quitte son pays vers l’exil français, dont il profite pour soutenir une thèse en communication audiovisuelle à la Sorbonne. *Syngué Sabour. Pierre de patience* est son premier roman spontanément écrit en français.

La matière diégétique du roman est apparemment simple : une femme veille et soigne son mari gravement blessé et inconscient. A la faveur de cette circonstance, et dans un contexte peu enclin à l’épanchement psychologique des femmes, cette femme-là entreprend un monologue infini où elle révèle tout ce qu’elle avait sur le cœur et qu’une femme ne pourra(it) jamais avouer dans un univers machiste et obscurantiste comme celui de l’Afghanistan, toutes périodes de l’histoire récente confondues.

A ce titre, ce récit écrit par un auteur-narrateur hétérodiégétique masculin s’avère un bel hommage et un manifeste émancipatoire pour la condition de la femme en terre afghane (il est écrit la « mémoire de N. A. – poétesse afghane sauvagement assassinée par son mari (...) » (Rahimi, 2008: 7), mais se veut transposable à toutes les situations de violence commise sur les femmes du monde entier. On comprend mieux, dès lors, l’indication péritextuelle censée encadrer le drame qui va se vivre : « Quelque part en Afghanistan *ou ailleurs* »³ (*idem*: 11).

Ce souci d’imprécision et de généralisation deviendra un leitmotiv du roman. Le mari, moudjahidin, grièvement blessé et immobile, « a *peut-être* trente ans »⁴ (*idem*: 13) alors que les explosions de bombes dans la ville sont situées « loin, *quelque part* dans la ville »⁵ (*idem*: 17) ; ou encore : « Elle attend encore ... la permission, *peut-*

³ C’est nous qui soulignons.

⁴ C’est nous qui soulignons.

⁵ C’est nous qui soulignons.

être»⁶(*idem*:25). Le narrateur ne se veut résolument pas omniscient, préférant de la sorte faire planer une indétermination permettant simultanément de camper un décor confus et troublé (guerre locale), mais aussi d'ouvrir le jeu de l'identification victimaire à d'autres circonstances et à d'autres lieux.

Par ailleurs, un regard cinématographique oriente le récit et instaure un souci extrême de la description : «Oscillant au rythme de sa respiration, une main, celle d'une femme, est posée sur sa poitrine, au-dessus de son cœur. La femme est assise. Les jambes pliées et encastrées dans sa poitrine» (*idem*: 15) ; ce qui parfois rapproche le sens du détail de la didascalie du texte dramaturgique : «Les petits pas courent dans le couloir. 'Et toi, quand tu y vas, quand tu cries, tu ne le déranges pas ?' demande l'enfant. Sa mère lui répond : 'Si.' *Silence*»⁷ (*idem*: 35) ; ou encore : « *On l'entend laver le linge. Elle l'accroche au soleil. Et revient avec un balai* »⁸ (*idem*: 126).

Le récit, invariablement construit au présent, est bâti sur une rythmique mécanique qui enchevêtre et scande trois moments et motifs narratifs différents, mais parallèles. Il y a, d'une part, le rythme de l'écoulement du liquide de la poche de perfusion que la femme applique à son mari à intervalles réguliers, tout comme l'instillation des gouttes de collyre, et qui épouse la cadence respiratoire au point de pouvoir servir d'unité de mesure d'un temps infini et vide :

Puis, elle verse le contenu du verre dans la poche de perfusion. Règle les gouttes, vérifie leur intervalle. A chaque souffle, une goutte. Une dizaine de gouttes après, elle revient. Son tchadari à la main (...). On l'entend partir avec ses deux enfants. Leur absence dure trois mille neuf cent soixante souffles de l'homme. Trois mille neuf cent soixante souffles au cours desquels rien d'autre n'arrive que les faits prédits par la femme (...). Quelques respirations plus tard, un garçon traverse la rue (...) (*idem*: 25s.)

D'autre part, le récit est également ponctué par l'égrenage du chapelet à l'intérieur, et la prière du muezzin à l'extérieur de la maison : « A l'aube, lorsque la voix éraillée du mollah appelle les fidèles à la prière, le bruit des pas traînants se fait entendre dans le couloir de la maison (...) » (*idem*: 32) ; « Un tour de chapelet s'achève. Quatre-vingt-dix-neuf grains. Quatre-vingt-dix-neuf fois '*Al-Qahhâr*' » (*idem*: 18).

Ce fait cautionne une poétique de l'espace (Bachelard, 1957: 172) narratif où s'opposent un intérieur féminin, « domestique », repli en phase avec ce que Gilbert

⁶C'est nous qui soulignons.

⁷C'est nous qui soulignons.

⁸C'est nous qui soulignons.

Durand désignait par « régime nocturne » (1969: 10-15), apparemment soumis, mais en rébellion latente : « Elle s'enferme dans une des chambres pour blottir son angoisse dans une solitude absolue » (Rahimi, 2008: 76), et un extérieur masculin, guerrier, oppresseur, dicté par les lois de la guerre et de la religion ; « régime diurne » selon Durand : « Dans la rue, on entend quelqu'un crier : 'Halte !' Puis un coup de feu » (*idem*: 111) ; « Dans la rue, les hommes s'époumonent : 'Allah-o Akbar !' » Ils courent. 'Allah-o...', et s'approchent de la mosquée » (*idem*: 40).

Par ailleurs, c'est le rythme narratif du monologue de la femme à la faveur de ses va-et-vient dans la pièce, de l'intrusion d'autres personnages d'occasion ou d'évocations du passé qui marque la temporalité condensée, quasi théâtrale, du texte. C'est ce monologue et son message, écrits par un homme, comme par procuration, et au nom de tant de femmes sans voix, qui retiennent notre attention critique. Inscrit dès l'épigraphe sous le signe de la centralité corporelle artaldienne, ce récit se veut un cri désespéré de liberté, voire de libération.

Quoi de plus paradoxalement et symboliquement significatif qu'un homme, taliban qui plus est, rendu « impuissant » par la guerre, pour devenir le confident muet et forcé d'une femme bafouée par des années de soumission et d'outrages ; pour lui servir de « pierre de patience » ! Cette pierre mythique, dont le père du guerrier malade, dans une douceur rare chez les hommes, a dévoilé, et l'histoire, et les pouvoirs à sa bru, est en fait une pierre sacrée, magique ; une « pierre noire » qui se trouve dans la Ka'aba à la Mecque (*idem*:88) et qui se signale comme « pierre pour tous les malheureux de la terre » (*ibidem*) ; « Livre-lui tes secrets jusqu'à ce qu'elle se brise... jusqu'à ce que tu sois délivrée de tes tourments » (*ibidem*).

On l'aura vite compris : l'homme chétif et impuissant deviendra sa « Syngué sabour » (*idem*: 90), capable d'écouter les malheurs d'une femme incomprise jusqu'à l'explosion finale. Et Dieu sait si elle en a, des malheurs ! Profitant de l'impuissance masculine, la femme épanche ses épreuves et dévoile ses secrets, invouables en d'autres circonstances.

Une femme afghane, musulmane, mariée de force dans sa jeunesse à un taliban, évoluant dans l'ombre d'un univers exclusivement mâle, prend une parole encore timide, puis se révèle entièrement devant l'instance masculine « pétrifiée » : « Le fait de tout dire. Tout te dire, à toi (...) je te disais tout ce que j'avais gardé sur le cœur (...) » (*idem*: 85). Chaque aveu s'avère une bravade à l'ordre établi, une audace chaotique face au cosmos social et religieux en vigueur, de telle sorte qu'il ne peut s'expliquer, pour la

femme ayant assumé son sort, que par un accès de folie ou la possession démoniaque : «Pardon !... C'est la première fois que je te parle ainsi... j'ai honte. Je ne sais vraiment pas d'où ça sort» (*idem*: 123) ; « Ce n'est pas moi. Non, ce n'est pas moi qui parle... C'est quelqu'un d'autre qui parle à ma place... avec ma langue. Il est entré dans mon corps... Je suis possédée. J'ai vraiment une démons en moi » (*idem*: 130).

Dès lors, Atiq Rahimi se fait un devoir, et un plaisir, de jouer avec des schèmes culturels de la culture islamique, et symboliques, inscrits dans la culture occidentale, pour dénoncer un univers irrespirable et hypocrite masculin dont les femmes, d'où qu'elles soient, sont les premières victimes silencieuses.

Ce faisant, c'est la construction de l'identité masculine, ou l'identité mâle en tant que construction sociale conventionnelle qui se voit mise en lumière (*cf.* Badinter, 1992: 73-147), dénoncée et généralisée en vue d'une solidarité fraternelle et sororale des genres que l'on semble appeler de ses vœux les plus utopiques : « Oh, ma *Syngué sabour*, quand c'est dur d'être femme, ça devient dur aussi d'être homme ! » (Rahimi, 2008: 152).

Et les épisodes à portée symbolique ne manquent pas dans ce récit déchirant à plus d'un titre, et qui étoffe tantôt le monologue confessionnel, mémoriel de la femme dans l'évocation de son passé, tantôt son comportement présent à l'égard des hommes. Et tout d'abord le rapport au père, emblème de la cruauté et de la violence ; personnage haï, incapable de manifester de la tendresse envers sa femme et ses filles, et obnubilé par ses cailles de combat : « Mon père, ce qui l'intéressait, c'était ses cailles, ses cailles de combat ! Je le voyais souvent embrasser ses cailles, mais jamais ma mère ni nous, ses enfants» (*idem*: 72).

L'abandon affectif prend vite l'allure d'une révolte jalouse irrépressible, voire d'une tentation de castration vindicative et symbolique du père. Aussi, l'épisode de l'ouverture criminelle de la cage aux cailles (suppôt sexuel paternel) devant le chat peut-il être lu en tant qu'acte castrateur détourné et de vengeance : « Un moment d'extase. Mais vite, j'ai ressenti un sentiment de jalousie. Je voulais être le chat, ce chat se délectait de la caille de mon père » (*idem*: 75). D'autant plus que, - rapprochement sexuel non négligeable -, le père a coutume de porter « sa caille » très près de son sexe : « Avec la main gauche, il tenait la caille et la caressait sur sa robe, *juste au niveau de son machin*, laissant ses petites pattes sortir entre ses doigts ; et avec l'autre main, il lui

caressait le cou *d'une manière obscène* »⁹ (*idem*: 73). La femme, en manque d'affection, reprendra ce rapprochement symbolique pour qualifier le sexe impuissant de son mari inconscient : « 'Je ne l'avais jamais touchée comme ça ... ta caille !' Elle rit. 'Est-ce que tu peux ... ?' Elle met sa main à l'intérieur du pantalon de l'homme. Son autre main se perd entre ses propres cuisses » (*idem*: 145).

De même, la propension belliqueuse des hommes, et qui les rend absents, distants et incapables de saisir l'univers et le régime féminins, peut s'interpréter à l'aune d'une perspective culturelle, telle que la présente Elisabeth Badinter, en termes de construction masculine du mâle par l'initiation guerrière et le sevrage d'avec le cocon maternel et la mise à distance par rapport au monde féminin (*cf.* Badinter, 1992: 110-121). Elle s'apparente à une initiation indispensable pour atteindre au statut masculin et au droit à la domination sur les femmes, objet paradoxalement sans intérêt : « Il y a des moments où j'ai l'impression que c'est dur d'être un homme. Non ? Elle marque un temps d'arrêt. Pour réfléchir ou attendre une réponse » (Rahimi, 2008: 121s). Elle sème, par ailleurs, l'incompréhension culturelle des genres : « Vous les hommes ! quand vous avez des armes [extension ou substitut masturbatoires péniens], vous oubliez vos femmes » (*idem*: 72).

On comprend mieux, dès lors, la misère et la frustration sexuelles des femmes, vouées à faire semblant d'être heureuses, d'aimer leurs maris et d'avoir du plaisir. En fait, le personnage principal de *Pierre de patience* avoue les fondements hypocrites de la société islamique dans laquelle elle se doit d'évoluer, mais son message vise une condition féminine généralisée : « Rappelle-moi le nombre de nuits où tu m'as baisée en me laissant à ma ... à mon désarroi ... Ma tante n'a pas tort de dire que ceux qui ne savent pas faire l'amour, font la guerre » (*idem*: 122).

La tante et le père de l'homme (son beau-père) sont les deux seuls êtres humains à avoir échappé à cette logique conventionnelle de l'hypocrisie et du mensonge. De ce fait, ils en sont devenus marginaux ou suspects : « J'ai eu deux maîtres dans ma vie, ma tante et ton père » (*idem*: 102). La tante avait fui la honte de la stérilité assumée de force, la répudiation forcée, les abus de tous genres avant de feindre la mort pour renaître ailleurs comme femme consciente de la condition féminine, et véritablement solidaire : « ' Et aujourd'hui, c'est cette tante qui m'a recueillie. Elle aime mes enfants. Et les filles l'aiment aussi ' » (*idem*: 105). Le beau-père se montre un homme sensible et

⁹C'est nous qui soulignons.

compréhensible aux drames féminins du pays. Sa sagesse se traduit notamment dans son penchant pour le conte et la condition humaine dans ses tragédies et ses mythes universels (cf. *idem*: 106-111). Pas étonnant qu'il soit placé au ban de la société : « Tes frères le traitaient comme un fou. Tout simplement parce qu'il était parvenu à une grande sagesse. Personne ne le comprenait » (*idem*: 115).

Et la femme, profitant de l'ineptie et de l'innocuité de sa « pierre de patience » d'évoquer, dans un crescendo d'audace et de dramatisme, des épisodes-clés d'une existence soumise et malheureuse : le fait que, pour éviter l'opprobre de la stérilité assumée, elle ait dû coucher avec un autre homme pour tomber enceinte : « ' Parce que cette enfant n'était pas de toi ! ' » (*idem*: 149).

Le fait qu'elle ait eu ses règles lors de sa nuit de noces ; ce qui a servi de preuve publique de sa virginité pré-nuptiale (cf. *idem*: 43) ; bravade répétée des lois masculines régissant l'abject et la souillure (cf. Kristeva, 1980: 63-65) : « Tu as eu tout le plaisir du monde... mais lorsque tu t'es levé pour te laver, tu as aperçu du sang sur ta queue (...) J'avais fait de toi un impur » (Rahimi, 2008: 44).

Le fait, enfin, qu'elle accepte de se faire passer pour une prostituée pour s'assurer de la tolérance des Talibans ; ce qui lui en apprend pas mal sur la condition masculine et ses ambiguïtés. Son seul « client » n'est-il pas un jeune garçon inexpérimenté et, qui plus est, bègue, dissimulant mal sa peur immémoriale de la femme et son impuissance fondamentale devant ses pouvoirs : « ' (...) il ne faut pas se moquer de leur machin ... car ils lient leur virilité à leur queue qui bande, à sa longueur, à la durée de leur éjaculation, mais... (...) ' » (*idem*: 128).

Entre ces moments d'aveu et de souvenir, le récit est ponctué de textes poétiques brefs et litaniques, sémantiquement et imagologiquement très condensés, à la façon des haïkus : « Un cri. // Des gémissements. // De nouveau, le silence. // De nouveau, l'immobilité. // Que des souffles. // Longs. // Et lents » (*idem*: 145). Par ailleurs, un motif le parcourt qui pointe une mise en abyme libertaire de l'écriture émancipatrice face au pouvoir théocratique mâle. Polysémique, le signet en plume de paon dans le Coran de la femme, irrémédiablement perdu à la fin, mais dont elle poursuit la quête sisyphienne, représente l'espoir fragile placé dans l'écriture tout court face au texte sacré, à l'Écriture : « ' (...) Il faut que je vous raconte à vous une fois pour toutes l'histoire de la plume de paon. ' Sa voix perd de sa douceur. ' Mais d'abord, il faut que je la récupère ... oui, c'est avec cette plume que je vais écrire le récit de toutes ces voix

qui jaillissent en moi (...) ’ » (*idem*: 147) ; face au discours opaque et oppresseur du texte et des préceptes coraniques.

A cet égard, et ce malgré un souci entretenu d'imprécision des repères géo-temporels du récit, l'imposition mâle et intégrale de la charia, loi islamique bien plus restrictive pour les femmes que pour les hommes, permet de situer la matière diégétique dans la foulée de la prise du pouvoir des Talibans en Afghanistan : « Mais, depuis que vous avez proclamé *cette nouvelle loi* dans le pays, lui [le mollah] aussi, le pauvre »¹⁰ (*idem*: 41) et explique, pour une large part, le champ sémantique récurrent associé au silence et à la résignation féminine qui rythme tout le roman et qu'il serait vain de reproduire ici. Tout n'est que silence, résignation, cris étouffés, gorge nouée, voix retenues et soumission, mais aussi rage latente : « Sa rage cherche sa voix dans sa gorge » (*idem*: 30).

Mais le message du personnage principal féminin, « la femme », colporté sous la plume d'un homme – écrivain, résonne comme un cri d'espoir pour l'avenir. On y entrevoit la possibilité d'une réconciliation et d'une solidarité renouvelées des genres ; d'une convivialité égalitaire et sororale. Une utopie en pays musulman ? Un mirage en contexte islamique alors que ce combat se poursuit au-delà du féminisme en Occident ? Pas si sûr !

Le dénouement fantastique du roman fait présager d'une chance pour le dialogue égalitaire entre les sexes. Une fois produite la catharsis de la femme sur sa « pierre de patience », c'est-à-dire l'homme, celui-ci se réveille, se ressaisit et un combat mythique éclate qui mime l'orgasme et impose la parité simultanément ontologique et existentielle des deux sexes : « La femme expire. // L'homme inspire. // La femme ferme les yeux. // L'homme demeure les yeux égarés » (*idem*: 154). D'ailleurs, Allah n'est dit-il pas pluriel dans ses invocations. Il est tantôt « *Al-Qahhâr*, le Dominateur » (*idem*: 20) et mâle ; tantôt « *Al-Sabour*, le Patient » (*idem*: 152) et féminin, alors que la « patience » s'impose comme fil conducteur du récit et du message et que la « domination » s'efface comme un espoir ou une attente d'un monde autre : « ‘ *Al-Qahhâr...* ’ s'éloigne. // ‘ *Al-Qahhâr...* ’ devient faible. // ‘ *Al...* ’ imperceptible. // Disparaît » (*idem*: 21).

¹⁰C'est nous qui soulignons.

Références bibliographiques

- AA.VV. (2007). « Pour une ‘ littérature-monde ’ en français » in *Le Monde* (15 mars).
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'identité masculine*, Paris: Odile Jacob.
- BENIAMINO, Michel (2003). « La Francophonie littéraire » in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études francophones : état des lieux*. Lille : Université Lille 3, pp. 15-24.
- COMPAGNON, Antoine (2008). *Le souci de la grandeur*. Paris: Denoël.
- D'HULST, Lieven (2003). « Quel(s) centre(s) et quelle(s) périphérie(s) ? » in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 85-98.
- DOMENACH, Jean-Marie (1995). *Le crépuscule de la culture française ?* Paris: Plon.
- DUFOUR, Christian (2006). *Le défi français*. Québec: Septentrion.
- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod.
- GAUVIN, Lise (2003). « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements » in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 99-112.
- GRUTMAN, Rainier (2003). « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 113-126.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil.
- LE BRIS, Michel & ROUAUD, Jean (dir.) (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- MORRISON, Donald (2008). *Que reste-il de la culture française ?* Paris: Denoël.
- RAHIMI, Atiq (2008). *Syngué sabour. Pierre de patience*. Paris: P.O.L.

LA VOIE/VOIX FEMINISTE DURASSIENNE

Julie Beaulieu
Concordia University
Julie-beaulieu@cgocable.ca

Résumé : Marguerite Duras s'est toujours bien défendue de n'appartenir à aucun groupe ou mouvement. Cependant, c'est en parcourant son œuvre foisonnante et riche de sa complexité, qui s'inscrit au carrefour des médias (texte, théâtre, film), qu'on découvre à la fois un projet et une voix féministes. L'article propose de traverser une partie du corpus de l'auteure en suivant les liens serrés qui se tissent entre sa vie (autobiographie), le politique (projet féministe) de même que son esthétique (écriture).

Mots-clés : Feminisme – littérature – cinéma – transgression -femme écrivain.

Abstract: Marguerite Duras has always refused to be seen as belonging to a particular group or movement. Nevertheless, reading her complex work (text, drama, film), we find out a feminist project and voice at the same time. This paper proposes a reading of part of the author's corpus following the narrow links between her life (autobiography), politics (feminist project) as well as her aesthetics (writing).

Keywords: Feminism – literature - film - transgression - women's writing.

Pour la cinéaste Française Agnès Varda, certaines données sont essentielles : premièrement, la femme est née dans un corps de femme ; deuxièmement, la femme a toujours existé dans le regard de l'homme, et ce particulièrement au cinéma où seulement 3 % des cinéastes sont des femmes ; troisièmement, le premier geste féministe consiste à se regarder, nous les femmes, en tant que femmes, donc de poser un regard féminin sur les femmes¹.

Visionnaire, avant-gardiste et subversive, Marguerite Duras tiendra pour sa part des propos moins affirmés, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne soit pas moins lucide que Varda au sujet de la condition des femmes. Bien que Duras ait toujours nié toute allégeance politique, elle n'en est pas moins féministe, et ses écrits comme ses films en témoignent. Elle a d'ailleurs fortement critiqué le sort réservé aux femmes à la suite des événements de Mai 68, période durant laquelle on aurait bien voulu taire la voix du deuxième sexe.

Contrairement à Simone de Beauvoir, militante féministe et écrivaine reconnue, Duras n'a pas participé au Mouvement de Libération des Femmes (MLF). Cependant, ses textes, ses films et les propos tenus en entrevue s'inscrivent généralement dans un cadre féministe, à l'exemple des textes publiés dans la revue *Sorcières*², des entrevues accordées à Xavière Gauthier et Michelle Porte, amies féministes avec qui elle a collaboré.

Alain Vircondelet, éditeur à cette époque, rappelle à juste titre le contexte de création et d'édition, de même que l'engagement et le discours féministes de Marguerite Duras, qui évoluait aux côtés des autres femmes écrivains et journalistes de l'époque :

Au temps des revendications féministes, on ne la voyait guère dans les rues, mais elle avait sa place dans le chant des femmes révoltées. En 78-79, alors que j'étais éditeur chez Stock, j'avais favorisé l'entrée de la revue *Sorcières* qui cherchait un lieu où l'accueillir. Dans les caves de la rue de l'Ancienne-Comédie, à l'endroit exacte où Molière avait établi son théâtre, dans la forêt de troncs d'arbres qui provenaient des domaines royaux des Saint-Germain-en-Laye et qui soutenaient la scène, Anne Rivière et Xavière Gauthier

¹ Synthèse des propos d'Agnès Varda qui ouvre le film *Filmer le désir*, réalisé par Marie Mandy (Belgique/France, 2001).

² Fondée par la journaliste, éditrice et universitaire française Xavière Gauthier, dont les recherches portent essentiellement sur les femmes et le féminisme, la revue artistique et littéraire *Sorcières* (1975-1982) avait pour objectif d'étudier les pratiques transgressives des femmes.

s'étaient installées. Bruissante communauté, active, militante, joyeuse et vivante que je rencontrais régulièrement pour faciliter l'édition de la revue mensuelle. C'était là que se rassemblaient les textes, et particulièrement ceux que donnait Marguerite Duras, et qui déjà à leur manière composaient la toile de fond de *L'Amant* (...).

C'était la fin des années de l'expansion économique, la fin d'une époque où l'on se battait encore pour des idées utopiques, la fin des défilés lyriques dans les rues de Paris.

Aux réunions du jeudi soir, Duras venait quelques fois rejoindre les femmes de *Sorcières*. Elle portait de grands fichus de laine noire qui l'enveloppaient et lui donnaient des airs de Bouddha, elle riait beaucoup dans ces rencontres. C'était le temps où elle s'aventurait encore dans Paris, mais où 'la profondeur muette de l'enfance' battait brutalement, appelait, criait déjà. « Ça me touche là où je crie », disait-elle aux femmes de la revue (Vircondelet, 1995: 32-33).

Une sensibilité féministe, – ou à tout le moins féminine –, trouve effectivement sa voie dans le propos de ses textes et films, notamment dans la présence, nombreuse, des personnages féminins, qui ne sont plus contraints au silence³. Car Duras donne la parole aux femmes, les place à l'avant-scène, à l'exemple du personnage d'Anne-Marie Stretter qui hante les textes et les films du cycle indien, forts de sa présence⁴.

Duras sera pourtant une militante active du PCF (Parti Communiste Français) et présidera aux séances de la cellule Saint-Germain-des-Prés. Concernée par le politique, elle le sera toujours, en filigrane de ses textes comme de ses films, alors que le poétique, – j'entends par « poétique » à la fois le caractère poétique (au sens de beau) et ludique de ses textes mais aussi l'avant-gardisme de son esthétique minimaliste et révolutionnaire –, s'imposera de pied ferme vers la fin des années 70.

Cet essai propose une incursion dans le sillage esthétique-politique-autobiographie qui traverse une œuvre abondante, complexe et subversive, comme des pans d'histoire lourdement chargés sur le plan affectif (ex. la déportation des Juifs) et des idées (ex. le triomphe du texte sur l'image au cinéma). Une période, il va sans dire, de

³ Le silence est paradoxalement très présent dans les textes et surtout dans les films de Marguerite Duras. Cependant, lorsque les femmes ne parlent pas où que l'image tait volontairement leur présence, elles habitent ce silence convenu par l'auteure. Autrement dit, elles ne subissent pas la pression masculine; elles seules choisissent de se taire.

⁴ Pour une étude approfondie du cycle indien dans l'œuvre narrative de Marguerite Duras, voir *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras* par Florence de Chalonge (Presses Universitaires du Septentrion, 2005).

grands bouleversements sociopolitiques qui, sans aucun doute, ont affecté les textes et films de Marguerite Duras, des camps de concentration nazis aux événements de Mai 68.

Esthétique et politique

Impossible, chez Duras, de séparer l'esthétique du politique sans mettre en péril la complexité comme la compréhension de son œuvre. Cette donnée essentielle n'est certes pas étrangère à la biographie de l'auteure. Impossible, aussi, de séparer l'écriture de la vie, car l'écriture c'est la vie pour Duras, – il n'y a pas de vie sans écriture. D'une part, l'activité littéraire, théâtrale et filmique de Marguerite Duras se voit marquée par des événements historiques et sociopolitiques parmi les plus importants du XX^{ème} siècle, notamment la colonisation en Indochine, les camps de concentration nazis, Hiroshima, la Résistance, Mai 68 et ses différents mouvements de revendication et de libération, dont le féminisme.

Sur le plan esthétique, les écrits durassiens contribuent largement à la révolution de la structure romanesque moderne. À cet égard, *Moderato Cantabile* (1958) demeure un texte charnière tant sur le plan formel que thématique. Ce roman, presque entièrement dialogué et basé sur le modèle musical de la fugue⁵, dans lequel la musique incarne le leitmotiv d'une histoire d'amour, de meurtre, fait suite à d'autres expérimentations littéraires publiées en 1957, dont *La Modification* de Michel Butor et *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Par ailleurs, *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute et *L'Emploi du temps* de Michel Butor voyaient le jour un an plus tôt.

Renate Günther, spécialiste du cinéma durassien, souligne que le changement de mode d'énonciation (du narratif au dialogique) opéré dans *Moderato Cantabile* a facilité le passage de l'auteure au cinéma :

(...) with her novel *Moderato Cantabile*, Duras had developed her literary technique in a direction which departed radically from the traditional models of the novel. The sparsity of descriptive detail and the shift from narration to dialogue facilitated her gradual move to cinema (Günther, 2002: 14).

⁵ La fugue est par définition une « composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent « se fuir et se poursuivre l'une l'autre » (Rousseau) » *Grand Robert de la langue française*. CD-ROM (version 2.0). Paris: Le Robert, 2005.

Duras a cependant toujours nié son appartenance au Nouveau Roman. Francine Dugast-Portes fait d'ailleurs remarquer que Duras

(...) ne vint pas au premier grand colloque de Cerisy, où se retrouvaient ceux que Jean Ricardou allait désormais définir comme les « nouveaux romanciers », c'est-à-dire, outre lui-même, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon; mais Robbe-Grillet intervint souvent pour affirmer la parenté littéraire de « Marguerite » avec le groupe. Quant à Beckett, qui appartient à une autre génération, son nom apparaît sans cesse dans les interventions (Dugast-Portes, 2001: 5-6).

Il n'en demeure pas moins que son absence est des plus significatives. Car n'est-ce pas justement par l'absence qu'on dit la chose chez Duras? Pour arriver à exprimer plus justement un sentiment, tel le désir, Duras va faire du sentiment exploité la figure par excellence du manque, pierre angulaire des textes et films durassiens. C'est-à-dire qu'elle ne s'attachera pas à décrire minutieusement les effets, par exemple, d'un tel désir sur les personnages, mais elle va plutôt tabler sur l'absence figurative des personnages à l'écran, à l'exemple d'Aurélia Steiner dans les courts métrages⁶.

N'est-ce pas, conséquemment, par son absence remarquée que Duras manifeste sa présence en tant que femme écrivain? Catherine Rodgers et Raynalle Udris, organisatrices du premier colloque de la *Société Marguerite Duras*⁷, mentionnent à leur tour l'absence autour de laquelle s'est organisée cette rencontre internationale lui rendant hommage : « Absence inévitable puisque Marguerite Duras s'est toujours trouvée, de son propre aveu, dans 'l'impossibilité' d'assister à ce genre d'événement » (Rodgers et Udris, 1998: 7). L'absence est sans aucun doute la pierre angulaire de l'écriture durassienne, à la fois rhétorique, c'est-à-dire procédé d'expression, et thème de prédilection.

Si la parenté subversive qu'entretient Duras avec les acteurs du Nouveau Roman demeure en quelque sorte inévitable, existe aussi entre le cinéma durassien et l'avènement de la Nouvelle Vague un lien important : « Considering that the 1959 festival coincided with the inception of the *nouvelle vague*, Duras's cinematographic

⁶ *Aurélia Steiner Melbourne* (35 minutes, 1979) et *Aurélia Steiner Vancouver* (48 minutes, 1979) sont tirés des textes éponymes contenus dans le recueil *Le Navire Night* (Mercure de France, 1979) et montés à l'aide des chutes du film *Le Navire Night* (93 minutes, 1979).

⁷ Site Web de La Société Marguerite Duras : < URL : <http://societeduras.free.fr/> > [consulté le 18/VI/2009].

career may be linked, at least historically, with the important phase in the history of French cinema » (Günther, 2002: 15). Il est vrai que certains aspects formels du style cinématographique durassien des années 70 rappellent l'esthétique de la Nouvelle Vague. Ainsi l'emploi de la désynchronisation dont le film *India Song* (1975), tiré du texte-théâtre éponyme (1973), est exemplaire et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, réalisé à sa suite (1976), qui reprend la même bande sonore à laquelle est juxtaposée une nouvelle bande d'images. Günther poursuit :

From 1973 onwards, her use of desynchronisation, for instance, is consistent with the practises of the New Wave filmmakers in their opposition to the realism of dominant mainstream cinema and its false claim that films are, or should be, a representation of real life. To counteract this claim, directors associated with the New Wave, typically appeared in their own films, in order to highlight the status of cinema as an art form and not as a transparent reflection of the world (Günther 2002: 15).

Film transgressif et politique, *Le Camion* (1977) est aussi un exemple de cette « technique » d'écriture qui place l'auteure en avant-plan. Si Duras n'a pas fait systématiquement irruption dans tous ses films, elle a cependant utilisé sa maison de Neauphle-le-Château, située près de Paris, pour le tournage de *Nathalie Granger* (1972), symbole de sa présence en tant que femme. Dans *La vie matérielle* (1987), livre qui n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu selon Duras (Duras 1987: 9), l'auteure fait le parcours de la femme, du féminin, voire de sa propre solitude comme de son silence qu'elle dit partager avec toutes les femmes et au cours des siècles, dans un court texte intitulé « La maison » (Duras, 1987: 53-79).

On comprend mieux ainsi non seulement l'importance des nombreux personnages féminins qui hantent l'univers durassien, à l'image de la mendicante, de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter, à qui Duras donne la parole. Importance des femmes, de leurs voix, donc, mais aussi importance de ce lieu mythique, la maison, qui a servi et sert toujours de refuge aux femmes, symbole de leur solitude (la solitude d'être femme) comme de leur silence dans lequel elles ont été enfermées. De plus, Duras prête sa voix singulière à ses courts-métrages comme au film *le Navire Night* (1979), manifestant ainsi de manière plus soutenue sa présence par son absence à l'écran.

Le spectateur l'entend mais ne la voit pas; sa voix la fait exister au-delà de l'image, au-delà de sa propre représentation. C'est d'ailleurs par la lecture que le « personnage » de Marguerite Duras prend magiquement forme sous les yeux du spectateur, comme si elle était placée là, devant la caméra, feuillet à la main, à l'image même du film *Le Camion* ou des personnages lecteur-écrivain qui peuplent ses textes et hantent son univers singulier – je pense entre autres au personnage de la femme dans le roman *Emily L.* (1987).

Le renouvellement des conventions romanesques, scéniques puis filmiques, qui passe par leur transgression, va de paire avec une volonté d'expérimentation qui, sur le plan esthétique, rejoint les expériences des nouveaux romanciers et des nouveaux cinéastes. Les expérimentations de la deuxième avant-garde, souvent considérées comme moins virulentes⁸, ne sont pas sans rapport avec une certaine forme de révolte sociopolitique et idéologique qui culminera dans les événements de Mai 1968 et transparaît dans le style comme dans la pratique durassienne, située aux frontières des genres :

La crise de mai 1968 présente des aspects communs avec les révoltes sociales du passé. Mais, dans son déroulement et ses causes, elle est un moment profondément original : elle débute par un violent mouvement de protestation étudiante, entraîne une mobilisation des salariés et débouche sur une crise politique. Le mouvement étudiant français, assez analogue à ceux qui agitent alors les États-Unis ou la RFA, débouche dans l'hexagone sur une crise politique majeure⁹.

Considérer le contexte historico-politique dans lequel a évolué Marguerite Duras et les écrivains dits révolutionnaires, de même que les intérêts politiques de l'auteure, demeure essentiel à la compréhension à l'évolution de son œuvre dans la mesure où le propos et les aspects formels de ses textes et films reflètent constamment ses positions politiques. Günther confirme :

⁸ Selon Wladimir Krysinski, la première avant-garde (surréalisme, dadaïsme et futurisme) est beaucoup plus hostile à la tradition artistique que la seconde (Mounsef, 2003 : 38).

⁹FONDATION ET INSTITUT CHARLES DE GAULLE « De Gaulle et Mai 68 » <URL : http://www.charles-de-gaulle.org/article.php3?id_article=101> [Consulté 18/VI/2009].

From the late 1950s, Duras was also a staunch opponent of President de Gaulle whose nationalist ideology she saw as a new form of Fascism, not alike that propagated by General Pétain during the Second World War. Therefore, when de Gaulle returned to power in May 1958, Duras became a founding of and subsequently the only woman contributor to the anti-Gaullist journal le *Le 14 juillet*. This early period of her appearance on the French political scene highlights certain key elements of her political position which are consistently reflected both in the subject matter and the formal structures of her films: her rejection of power and hierarchies, her conviction that the political is also personal¹⁰ and that any social revolution must be built on a radical transformation of the individual subject (Günther, 2002: 11).

Günther explique par ailleurs que la philosophie des mouvements de Mai 68 n'est pas étrangère à celle de l'auteure. Il est vrai que les enjeux idéologiques de cette période se reflètent dans ses préoccupations sociopolitiques dont la portée, tant visionnaire que révolutionnaire, se fait sentir dans son écriture sur les plans thématique et formel. C'est d'ailleurs dans ce contexte que s'inscrit *Détruire dit-elle* (1969), premier film réalisé par Duras à partir du texte éponyme, lui-même inspiré des événements de Mai 68. Le titre évocateur est plutôt significatif : il annonce effectivement une période de remise en question, de désillusion, et ce faisant de déconstruction. Il indique de surcroît un fait indélébile, à savoir que la forme est politique, c'est-à-dire subversive, ce qu'avance aussi Günther :

The anarchic spontaneity of the May movement, its refusal of hierarchies and the politicisation of lived experienced were all congruous with Duras's own philosophy. Significantly, this period inaugurated her work as a director, as she made her first film *Détruire dit-elle* in 1969. The film is based on a text with the same title which was directly inspired by the events of May' 68. In both text and film Duras aims to break down the categories, boundaries and power structures of Western cultures (Günther, 2002: 11).

¹⁰ Le discours féministe anglo-américain des années 70 a mis de l'avant le slogan « The personal is political », qui résume à lui seul les bases psychologiques de l'oppression patriarcale, revendication première des féministes « radicales » de l'époque. Catherine MacKinnon avance l'argument suivant : « (...) the phrase makes a direct relation between sociality and subjectivity so that to know the politics of women's situation is to know women's personal lives » (Humm, 1995: 204).

Il est ainsi possible de lire et de comprendre les transgressions formelles opérées d'abord dans le texte, sur la scène, puis à l'image, comme une décomposition symbolique (ou métaphorique) des structures sociopolitiques en place et des rapports de force bien établis. Cette déconstruction suit une trajectoire évolutive dans l'œuvre durassienne de sorte qu'il s'opère un glissement vers une forme toujours plus subversive que sa précédente. Comme si Duras, sous l'emprise d'une folie destructrice et meurtrière qui s'avèrera, au final, un mode de création des plus fructueux, ne pouvait faire autrement que de transgresser, de subvertir et de bouleverser les structures énonciatives.

Le terme « déconstruction » renvoie précisément à l'emploi qu'en fait Jacques Derrida :

Il signifie déposition ou décomposition d'une structure. Dans sa définition derridienne, il renvoie à un travail de la pensée inconsciente ('ça se déconstruit'), et qui consiste à défaire sans jamais le détruire un système de pensée hégémonique ou dominant.

Déconstruire, c'est en quelque sorte résister à la tyrannie de l'Un, du *logos*, de la métaphysique (occidentale) dans la langue même où elle s'énonce, avec l'aide du matériau même que l'on déplace, que l'on fait bouger à des fins de reconstructions mouvantes. La déconstruction, c'est 'ce qui arrive', ce dont on ne sait pas s'il arrivera à destination, etc. (Derrida et Roudinesco 2001: 11-12).

Cette capacité à révolutionner le langage et la forme, cette volonté de changer les choses à partir de l'écriture, s'inscrivent pleinement dans le contexte féministe de l'époque et témoigne d'une prise de parole de l'auteure. Vircondelet corrobore par ailleurs l'analyse politico-esthétique proposée par Günther et identifie les années 68-75 comme celles de la déconstruction :

Dans ces années de déconstruction, 1968-1975, où elle décida de tout remettre en cause, la structure romanesque, la psychologie des personnages, le classicisme de la description, il semblait qu'elle naissait à elle-même, comme si tout ce qu'elle avait écrit jusqu'alors n'était que les prémices de ce grand désordre avoué, cette immense révélation qu'elle venait d'avoir de la littérature, « continent » noir à naître lui aussi sur les décombres de tout, *Navire Night*, en route, sans escales, dans l'obscurité (Vircondelet, 1995: 43).

De la violence du discours durassien, sauvage et brute, parfois même révolté, émergera la véritable voix/voie de l'auteure : celle de la subversion.

Une écriture de la transgression

Duras fait effectivement partie de ces auteurs, et plus particulièrement de ces auteures féminines qui pratiquent une écriture subversive : une écriture de la transgression. Si, de nos jours, la transgression est de plus en plus courante, notamment au cinéma, la production durassienne était pour le moins singulière à l'époque. Cette singularité trouve d'ailleurs des échos dans l'*entrécriture*¹¹, cette entre-deux-écritures ou entre-deux-pratiques qui est la sienne et qui repose sur 1) une transgression des genres qui culmine dans l'entre-deux-genres 2) une ouverture du texte comme du discours qui met en scène des tabous (entre autres l'homosexualité, l'ambiguïté sexuelle et l'inceste). Sylvie Loignon, spécialiste des études durassiennes, aborde son écriture aussi sous cet angle :

M. Duras semble pratiquer la transgression : non seulement par les thèmes qu'elle aborde, tels l'inceste, mais aussi parce qu'elle fait fi des genres établis, passant du récit au film, ou à la pièce de théâtre, joignant le narratif et le poétique. Elle incarne en cela une tendance générale de la littérature du XX^e siècle à franchir les frontières. Il y a dans le retour des motifs et des scènes, dans le passage d'un genre à l'autre, dans l'écriture même faite de ressassement et de répétition, une recherche incessante qui va au-delà des stéréotypes (Loignon, 2003: 6).

Les propos de Loignon font effectivement écho à ceux de Günther dans la mesure où ils situent d'emblée la production durassienne dans une certaine transgression des genres. Cependant, le caractère subversif de la pratique durassienne tire son origine non pas seulement du contexte sociopolitique et historique spécifique, mais aussi d'un contexte particulier à l'auteure, et ce faisant plus intime : l'enfance en Indochine.

¹¹ L'*entrécriture* est à la fois une pratique d'analyse et un style d'écriture propre à l'œuvre durassienne. Considérer la singularité d'une écriture hybride en embrassant l'entièreté de ses pratiques (textuelle, scénique et filmique) s'avère essentielle à la compréhension de son écriture. J'ai démontré ailleurs que « la porosité de l'écriture durassienne, perceptible dans ce mouvement d'oscillation d'une forme à l'autre, invite à analyser l'imbrication des différentes écritures comme leur modulation » (Beaulieu, 2007: 4).

Dans son ouvrage *Marguerite Duras : Écriture et politique*, Dominique Denès fait remarquer qu'écrire est à la fois un acte d'agression et un acte de transgression :

L'écriture en elle-même est 'violente', selon Barthes, en tant qu'elle est 'la pesée d'une trace irréversible'. Autant dire que chez Marguerite Duras, qui a toujours présenté son enfance comme le temps des haines et des conflits, la violence familiale, larvée et effective, grave son empreinte à l'eau forte. (2005: 19).

La violence du style durassien, agressif, parce que d'emblée subversif annonce une forme de rébellion envers la mère. De fait, l'envie d'écrire, ce besoin à la fois pressent, urgent et nécessaire, se fait en opposition à la mère, en opposition au vouloir et au pouvoir de la mère (*ibidem*). Cette haine demeure manifeste tant l'écriture se fait cruelle par moments, parce que plus directe, à l'exemple de *L'Éden cinéma* (1977) qui nomme l'échange entre la mère et le Chinois (le trafic de l'enfant), le dénonce comme il le fait exister avec force, voire avec violence.

D'où, par ailleurs, le trouble ressenti par le lecteur/la lectrice devant la cruauté de la chose, devant l'absurdité de la « vente » de l'enfant. Cependant cet amour-haine de la mère (et du grand frère) prend forme entre la réalité et le fantasme, comme en témoigne ce passage révélateur du texte *L'Amant* (1984) :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour (Duras 1984: 34).

Entre l'amour et la haine, entre la réalité et le fantasme, « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre », confirme Duras (Duras 1984:

14)¹². Fiction ou pas, le fait est que le désir d'écrire s'inscrit en réaction avec la figure de la mère, ici figure d'autorité, bien que la mère plutôt permissive laisse plus souvent qu'autrement l'enfant faire à sa guise (elle ne rentre pas toutes les nuits à la pension).

Par ailleurs, à quinze ans et demi tout est déjà là, inscrit sur le visage : « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance » (Duras 1984: 15). Dans les yeux, ce désir d'écrire qu'elle avouera à la mère, cet appel à vivre comme à mourir :

Je veux écrire. Déjà je le dis à la mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant (Duras, 1984: 29).

La mère ne comprend pas, ne veut pas voir dans les yeux de l'enfant ce désir d'écrire, pas plus que la jouissance troublante empreinte sur son visage. Denès voit dans cette vocation d'écrivain l'essence même d'une nature transgressive qui aura des répercussions sur le contenu des textes et des films comme sur le style d'écriture (ce que notent aussi Günther et Loignon) :

Cette vocation contraire à la mère et à la mémoire du père, mathématicien de formation, place d'emblée l'écrivain dans le camp des opposants, des décalés, des réprouvés, des parias, des enfants, des fous. Dès lors et pour toujours, l'écriture est liée à une pratique de l'infraction, à un exercice de transgression et à un besoin d'émancipation. (Denès, 2005: 20)

D'une part, rébellion contre les parents; d'autre part, rébellion contre le patriarcat, dans la mesure où on lui a très tôt indiqué de ne pas parler de ses livres comme elle le faisait ; et peut-être aussi rébellion contre l'après Mai 68, à l'issue duquel Duras s'est

¹² Cette idée est reprise par Elisabeth Poulet dans son article « Marguerite Duras n'existe pas », *La revue des ressources*. Dossier littérature et folie (18 septembre 2006). LA REVUE DES RESSOURCES.ORG <URL : http://revue.ressources.org/article.php3?id_article=629> [consulté le 18/VI/2009].

mise à déconstruire, à l'exemple de *Détruire dit-elle* et des films qui feront suite, les conventions romanesques et filmiques, brisant ainsi la tradition.

Écrire/détruire dit-elle

C'est par l'intermédiaire d'une cartographie foisonnante d'idées, d'un maillage de souvenirs littéraires et filmiques que Marguerite Duras définit l'écriture et son expérience dans le court texte intitulé « Écrire » (1993), essai autobiographique qui ouvre le recueil éponyme dans lequel l'auteure commente son travail d'écriture. Duras demeure plutôt silencieuse quant aux aspects féminins-féministes de la création dans ce texte, peut-être parce qu'elle a été beaucoup plus volubile sur le sujet ailleurs, notamment dans *La Vie matérielle* (1987). Le fil conducteur de ce réseautage mémoriel, car il s'agit là d'un retour sur ses précédentes créations et lieux de création, demeure l'écriture. L'écriture comme acte de création : l'écriture ou la vie.

Duras considère l'écriture comme un élément essentiel à la connaissance et l'expérience de soi. L'écriture comme une façon particulière d'exister et de désirer, donc de vivre en tant que femme-écrivain, ce qui n'a d'ailleurs pas toujours été facile pour elle à l'époque. Christiane Blot-Labarrère explique la peur vécue par Duras, cette angoisse de l'acte d'écriture qui est la sienne, par des causes intérieures et extérieures. Elle cite Duras à ce propos :

Parce qu'elle est femme et écrivain, elle [Duras] dit avoir subi des brimades en raison de cette double condition. Ou bien l'on refusait de prêter attention à sa recherche romanesque : 'C'était une chose dont on ne parlait pas, comme une syphilis cachée'¹³. Ou bien on lui adressait des recommandations. Dans *La Création étouffée*, elle en instruit le procès : « Pendant toute ma jeunesse, j'ai été ensevelie sous les conseils des hommes qui m'entouraient (...) : 'Ne te fais pas remarquer. Ne te ridiculise pas. (...). Refuse de parler à la radio, à la télévision, refuse les interviews. (...). Travaille plus. (...). Ne parle pas de tes livres comme tu le fais, ça ne se fait pas, on ne parle pas de ses propres livres. Ne fais pas de journalisme. (...). Ne fais plus de cinéma, tu vois bien que tes films ne marchent

¹³ *Marie-Claire*, n°. 297, mai 1977, cité dans Blot-Labarrère (1992: 26).

pas. Tiens-toi tranquille, ne fais pas la folle de Chaillot. (...). Écris dans ton coin, c'est tout' (1992: 26)¹⁴.

Mais Duras parle, commente ses propres textes. Non seulement fait-elle parler les femmes, mais elle pousse l'audace jusqu'à la transgression sous toutes ses formes. Par exemple, la disparition de l'image au profit du plan noir dans le film-limite *L'homme atlantique*, réalisé en 1981. Elle parlera d'ailleurs dans ses films en utilisant la voix off pour faire entendre sa propre voix, si caractéristique, imposant/s'imposant en tant qu'auteure, – elle n'a cependant jamais utilisé la féminisation du terme, son utilisation n'étant pas en vogue à l'époque. Dans sa vie comme dans son écriture, Duras se libère des conventions établies. Et très tôt, l'écriture devient un véritable mode de vie, se substitue à la vie. Ainsi la nécessité de l'écriture se produit dans le même emportement que la vie, dans la même jouissance comme dans le même jaillissement. L'écriture est viscérale :

Qu'est-ce que vivre ? ne signifie rien d'autre que qu'est-ce qu'écrire ? et cela ne suffit pas. Encore faut-il vivre, écrire, dans un même emportement, dans l'insouciance des conventions, aller au bout de soi en exaspérant la révolte, l'amour ou le désespoir, pour mieux mettre à découvert une violence de l'être, que, tout à la fois, libère et maintient l'écriture (Blot-Labarrère, 1992: 7-8).

L'écriture demeurera tout au long de sa vie une vocation profonde qu'elle dira cependant accomplir seule, dans une solitude acceptée d'elle parce que créée par elle seule, et en cela symbole du silence comme de la solitude vécue par les femmes de tout temps. Ainsi l'ouverture du texte « Écrire », qui pose la solitude comme la condition *sine qua non* de l'écriture :

¹⁴ *Tiens-toi tranquille, ne fais pas la folle de Chaillot*. Il s'agit d'une référence directe au personnage de la pièce de Jean Giraudoux, *La Folle de Chaillot* (1945), rédigée pendant l'occupation allemande. Dans le premier acte, Aurélie, la folle de Chaillot, mobilise les gens du quartier de Chaillot (16^e arrondissement de Paris) afin de contrer les plans d'un groupe d'hommes d'affaire criminels en quête d'argent et de pétrole. Le deuxième acte met en scène le procès des ces malfaiteurs, exploiters de l'humanité. Les préoccupations sociales de Marguerite Duras et son engagement politique, qui transparaissent d'ailleurs dans ses textes et films tant sur le plan thématique que formel, ne sont pas étrangères à la relation intime qu'entretiennent le poétique et le politique dans le théâtre de Giraudoux.

C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au-dehors d'elle mais au-dedans d'elle. Dans le parc il y a des oiseaux, des chats. Mais aussi une fois, un écureuil, un furet. On n'est pas seul dans un parc. Mais dans la maison on est si seul qu'on est égaré quelquefois. C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis (Duras, 1993: 13).

L'écriture commande effectivement la solitude ; Duras se coupe volontairement du monde. La solitude de l'écrivain demeure le produit et le fruit de l'écriture, du processus de création : l'acte d'écrire, d'imaginer, d'inventer, seule devant la page blanche et parfois dans la peur de ne pouvoir rendre ce qui se passe à l'intérieur, de ne pouvoir le dire comme il se doit. La solitude est créée par l'écrivaine qui s'isole dans sa maison. C'est seulement dans cet isolement volontaire qu'elle arrive à noircir la page.

Les mots *solitude* et *écriture* sont d'ailleurs utilisés comme de véritables synonymes dans le texte « Écrire ». Les deux termes sont ainsi interchangeables : « Cette solitude des premiers livres je l'ai gardée. Je l'ai emmenée avec moi. Mon écriture [ma solitude] je l'ai toujours emmenée avec moi où que j'aie. À Paris. À Trouville. Ou à New York (...) » (Duras, 1993: 14). La solitude dont parle Duras n'est pas banale. C'est celle de l'écrit, qui ne concerne que l'écrivain. Narcissique, Duras ne conçoit l'écriture qu'à partir de la figure de l'écrivain : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur » (*ibidem*).

La solitude renvoie aussi au corps : la solitude réelle du corps. C'est donc confirmer, d'une certaine façon, que l'écriture passe par le corps, et ce faisant le corps féminin. Comment pourrait-on oublier cette donnée essentielle qu'est le corps de la femme, lorsqu'on est une femme?¹⁵ Bien que Duras en parle très peu, les questions de genre traversent son œuvre et ne peuvent désormais plus être ignorées ou évitées sous prétexte que l'auteure elle-même ne se considérait pas féministe.

¹⁵ La romancière et essayiste Nancy Huston conçoit aussi l'écriture dans ces termes. Dans *Journal de la création* (1990), elle se met en scène en tant qu'écrivaine et unit, le temps du livre, la création littéraire avec la création du monde : la vie. Enceinte de son deuxième enfant, Huston parle de son rapport à l'écriture en abordant la question du corps féminin et de sa capacité à enfanter, tout en pénétrant la vie des couples écrivains (ex. Sand et Musset, Virginia et Leonard Woolf, Sartre et Beauvoir...), de ces femmes écrivains et leurs créations (leurs émotions, leur douleur comme leur dévouement à l'écriture) qu'elle commente sous ses aspects féminins et féministes. Ce livre, plus que d'autres, entretient des liens de parenté avec *La Vie matérielle* et « Écrire ».

Duras a certes entretenu une relation particulièrement difficile avec l'écriture. L'écriture, essentielle pour l'auteure qui en fait le centre de sa vie tant elle ne peut faire autrement ni faire autre chose, est cependant vécu comme une expérience extrême, mais non dangereuse en soi. L'acte d'écriture demeure néanmoins une activité difficile à accomplir parce qu'elle accueille l'inconnu, le vide. Sans l'aide de l'alcool qui prépare, accompagne et suit les séances d'écriture, Duras semble un peu désorientée et craint le pire.

Dans *La Vie matérielle*, elle affirme qu'« aucun être humain, aucune femme, aucun poème, aucune musique, aucune littérature, aucune peinture, ne peut remplacer l'alcool dans cette fonction qu'il a auprès de l'homme, l'illusion de la création capitale » (Duras, 1987: 25-26). L'ivresse de l'alcool ne crée cependant rien, et cela Duras le savait pertinemment. Elle avait d'ailleurs en horreur la soûlographie : « Je buvais tout le temps et je n'étais jamais saoule. J'étais retirée du monde, inatteignable, mais pas saoule (*idem*: 26).

Mais la peur persiste toujours, véritable moteur de création. Duras confie ici à Pierre Dumayet dans quel état elle a poursuivi l'écriture du roman *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) :

Marguerite Duras : Oui, enfin, c'est toujours dur d'écrire, mais là j'avais plus peur... bien plus peur que d'habitude.

Pierre Dumayet : Vous aviez peur d'écrire mal ? Vous aviez...

Marguerite Duras : J'avais peur d'écrire n'importe quoi (Duras, 1999: 9).

La peur d'écrire, mais plus encore la peur de ne pas écrire ce qu'il faudrait écrire, la peur de regarder la bouteille vide, de rester seule dans le silence du non-écrit, seule dans le noir. Si le livre représente une naissance, comme un jour nouveau, se retrouver seul devant l'écriture c'est simplement essayer de ne pas mourir, de ne pas sombrer. De ce double mouvement de l'écriture, qui positionne constamment l'écrivaine entre la vie et la mort comme entre l'exaltation et la peur, surgit une expérience extrême des plus salvatrices : « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi-totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera » (Duras, 1993: 20). L'expression populaire « Duras et l'écrit » se fait métaphore d'un couple à consonance narcissique, une

métaphore qui se reflète dans l'utilisation du « je » autobiographique ; « Duras et l'écrit », comme les deux membres d'un couple fusionnel dont les parties distinctes ne font plus qu'une : *Duras l'écrit*. Duras écrit sur Duras, sur l'auteure comme sur la femme, en passant par ce magnifique détour que sont les personnages féminins, et particulièrement leur voie/voix.

L'acte d'écrire, plutôt difficile sans la compagnie rassurante de l'alcool, passe par une conscience corporelle aiguë. Écrire commande la force du corps pour peser le poids de l'écrit, des mots, de la douleur et de la vie, car « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie » (*idem*: 53). Qu'est-ce que la vie, l'écriture, si ce n'est pas cet inconnu qui double l'auteur et se place devant l'écrivain comme un guide invisible, l'attirant vers lui pour l'enfoncer davantage ou l'extirper *in extremis* de sa noirceur, de sa solitude? « Il ne s'agit pas que d'écrire. Il faut savoir la prendre, l'écriture, l'emmener avec soi, très loin, dans la nuit », dit Duras (Vircondelet 1995: 11). Tout se passe dans la nuit noire de la vie, de l'écriture, qu'il faut saisir au passage, faire sienne, comme la vie.

Conclusion

Le projet féministe qui émerge au tournant des années 70 en France (comme au Québec et aux États-Unis) n'est pas étranger à la voie/voix durassienne. C'est-à-dire à ce parcours formel et thématique singulier qui est le sien, transgressif, voire même destructeur, et la prise de parole qui passe d'abord par les nombreux personnages féminins pour culminer dans la mise en scène de la voix de l'auteure, qu'on reconnaît désormais à son timbre singulier.

La philosophie féministe correspond en cela très bien au combat que mènera Marguerite Duras, combat intime il va sans dire, car Duras « exorcisera » au fil de ses textes l'enfance en Indochine, notamment son rapport amour-haine avec la mère. Il s'agit aussi d'un combat collectif, celui des Juifs par exemple, des opprimés, etc., mais surtout celui des femmes, de leur voyage solitaire et silencieux à travers le temps, et qui prend la forme de la folie, de l'égarement ou de l'absence (au sens d'absence à la vie).

Écrire est plus qu'un besoin essentiel pour Duras. Il s'agit davantage d'un geste féministe, c'est-à-dire d'une véritable prise de position qui aboutit à une politique et une

philosophie au cœur desquelles se trouve la femme, l'auteure et les femmes (personnages féminins). Ainsi la prise de la parole de l'auteure, qui se fait par l'intermédiaire d'emprunts autobiographiques. Notamment l'enfance en Indochine, qui a donné vie au personnage d'Anne-Marie Stretter, mais davantage encore la mise en voix de ses propres films, à l'exemple du *Camion*, mettant en scène la femme écrivain et cinéaste, qui sont autant de gestes féministes.

Le féminisme, qui s'inscrit d'emblée comme une voie (un projet, une philosophie) et une voix (une prise de parole et de position), demeure dans le contexte durassien essentiellement une forme de transgression : acte de rébellion envers la mère et la société. D'une part, l'acte d'écriture est un processus qui contrecarre les plans de la mère pour sa fille, déjoue son autorité comme son intimité en dévoilant l'amour/haine sur laquelle se construit leur relation. Donc, déconstruction symbolique de la figure mythique de la mère qui représente la continuité, la tradition sous le régime patriarcal.

D'autre part, acte de rébellion envers la société, c'est-à-dire le patriarcat, qui ne pose pas la question du genre sans la subordination au sexe mâle et ainsi ne reconnaît pas à la femme une existence propre avant les années de rébellion féministe. Enfin, l'expression de la sexualité féminine, des désirs et fantasmes des personnages durassiens, à l'exemple de la fascination de l'enfant pour Hélène Lagonelle dans *L'Amant* (1984), peut aussi être entendue comme un geste féministe dans la mesure où elle exemplifie la réappropriation du corps de la femme et de ses sensations.

La critique n'a pas voulu jusqu'à présent « taxer » l'œuvre durassienne du terme féministe, sans doute par respect pour l'auteure qui n'a jamais voulu s'identifier ou être identifiée à un groupe ou mouvement particulier. Néanmoins, dans le contexte actuel des études sur le sexe et le genre, il est difficile de passer outre la portée féministe de l'écriture durassienne (textes et films), de ne pas les qualifier de tel.

Car comment une femme, et d'autant plus une femme libre, indépendante et engagée comme Duras, pouvait omettre cette donnée essentielle énoncée par Varda, à savoir qu'on naît dans un corps de femme nous les femmes ? « Nous sommes là. Là où se fait notre histoire. Pas ailleurs. Nous n'avons pas d'amants sauf ceux du sommeil. Nous n'avons pas de désirs humains, dit Duras (1987: 74). Ainsi la voie/voix durassienne,

féministe, traverse l'œuvre entière, des textes aux films et des films aux textes, les bouleverse complètement.

Références bibliographiques

- BEAULIEU, Julie (2007). *L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras : Texte, théâtre film*. Montréal: Université de Montréal (inédit).
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane (1992). *Marguerite Duras*. Paris: Éditions du Seuil.
- DENÈS, Dominique (2005). *Marguerite Duras : Écriture et politique*. Paris: L'Harmattan.
- DERRIDA, Jacques / ROUDINESCO, Élisabeth (2001). *De quoi demain... dialogue*. Paris: Fayard.
- DUGAST-PORTES, Francine (2001). *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Paris: Nathan/HER.
- DURAS, Marguerite (1984). *L'Amant*. Paris: Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1969). *Détruire dit-elle*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1999). *Dits à la télévision*, suivi de *La raison de Lol* par Marie-Magdeleine Lessana. Paris: atelier / E.P.E.L.
- DURAS, Marguerite (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite ([1977] 1986). *L'Éden cinéma*. Paris: Mercure de France.
- DURAS, Marguerite (1976). *India Song*. Paris: Gallimard (L'imaginaire).
- DURAS, Marguerite (1958). *Moderato Cantabile*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1964). *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Éditions Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1987). *La Vie matérielle*. Paris: P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1980). *Les Yeux verts*, *Les Cahiers du Cinéma*, n°s. 312-313.
- GÜNTHER, Renate (2002). *Marguerite Duras*. Manchester: Manchester University Press.
- HUMM, Maggie (1995). *The Dictionary of Feminist Theory*. Harvester Wheatsheaf/Ohio State University Press.
- LOIGNON, Sylvie (2003). *Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan.

MOUNSEF, Donia « Women Filmmakers and the Avant-Garde : From Dulac to Duras »,
LEVITIN, Jacqueline, Judith Plessis / Valerie Raoul. *Women Filmmakers. Refocussing*,
Vancouver: UBC Press, pp. 38-51.

RODGERS, Catherine / RAYNALLE, Udris (1998). *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam: Rodopi.

VIRCONDELET, Alain (1995). *Pour Duras*. Paris: Calmann-Lévy.

TYPES FEMININS DANS LE THEATRE DE DELPHINE GAY DE GIRARDIN

Giovanna Bellati
Università di Modena e Reggio Emilia
giovanna.bellati@unimo.it

Résumé : Journaliste et femme de lettres entre les années 1830 et le milieu des années 50, appréciée par Théophile Gautier et par tous les grands romantiques, Delphine Gay de Girardin jouit aussi d'une certaine renommée en tant qu'auteur de théâtre, bien que ses pièces soient pratiquement oubliées aujourd'hui. Dans le cadre de cette contribution, le théâtre de Madame de Girardin sera analysé surtout comme exemple d'une « dramaturgie au féminin » : quelques types féminins, déclinés en plusieurs variantes et personnages, contribuent en effet à bâtir la charpente de ce système dramatique, dans lequel ils occupent une place centrale tant du point de vue psychologique que dramatique. Dans la plupart des pièces on constate effectivement que les personnages féminins sont les moteurs de l'action, qu'ils jouent un rôle actif et dynamique, souvent dominant par rapport aux autres personnages, déterminant dans le développement et dans le dénouement de l'intrigue ; ce centralisme dramatique féminin constitue l'un des points de force et des éléments d'originalité de ce théâtre.

Mots-clés : Delphine de Girardin – théâtre – types féminins

Abstract : Journalist and writer between the 1830s and the middle of the 1850s, appreciated by Théophile Gautier and all the great romantics, Delphine Gay de Girardin also enjoys a certain reputation as a play writer, even though her plays are virtually forgotten today. In this paper, we will analyze Madame de Girardin's plays especially as an example of a « feminine dramaturgy »: a few female characters are declined in several variants and characters, contributing to build the frame of this dramatic system in which they occupy a central place both psychologically and dramatically. In most plays, female characters are actually the engines of the action, they play an active and dynamic role, often dominant when compared with other characters, and determinant in the development and issue of the plot; this feminine dramatic centralism is one of the main axes and elements of originality of this theatre.

Keywords: Delphine de Girardin – theatre – female characters

Dans la période qui s'étend du début des années 1830 au milieu des années '50¹, Delphine Gay de Girardin se trouve au centre de la vie intellectuelle parisienne : épouse d'Emile de Girardin depuis le 1^{er} juin 1831, elle vit au contact des gens de lettres et de spectacle les plus en vue de l'époque, d'un côté parce qu'elle aide activement son mari dans ses entreprises dans le monde de la presse et des affaires, d'un autre côté parce qu'elle dirige un salon qui devient l'un des points de rencontre du Paris romantique. Elle sait concilier avec bonheur l'amitié et les affaires : les collaborateurs de *La Presse*, le quotidien qui a décrété le succès de son mari et lui a valu la plus grande notoriété², sont communément des habitués de son salon, participent à ses soirées mondaines et littéraires, entretiennent avec elle une correspondance suivie. Hugo, Balzac et Lamartine restent les trois amis les plus illustres de Delphine – malgré quelques brouilles qui ont pu de temps en temps offusquer leurs relations amicales –, mais de tous ses amis lettrés, le plus empressé et le plus fidèle fut Théophile Gautier, qui admirait la beauté, l'intelligence et le talent, ainsi que le bon cœur de cette femme si généreuse dans son amitié.

Dès sa jeunesse, Delphine fut l'une des femmes de lettres les plus remarquables de son temps ; comme la plupart des romantiques, à vingt ans elle s'essaya d'abord à la poésie, s'illustrant dans la veine idéaliste et héroïque, puis, après son mariage, elle publia aussi des romans et des contes comme *Le Lorgnon*, *La Canne de Monsieur de Balzac*, *Les Contes d'une vieille fille à ses neveux*. Mais ce qui lui valut la notoriété fut sa participation en tant que feuilletoniste au quotidien fondé par son mari, *La Presse*, dans lequel elle se chargea de la rubrique intitulée *Courrier de Paris* sous le pseudonyme de « Vicomte de Launay » ; c'est dans cette prose vive et spirituelle qu'elle donna, au dire de la plupart de ses critiques, le meilleur d'elle-même. A partir de 1839 elle commença à écrire pour le théâtre ; elle composa huit pièces, dont six furent mises en scène de son vivant entre 1843 et 1854, avec un succès variable : c'est sur cette partie de son œuvre que notre étude sera focalisée.

La production dramatique

Delphine de Girardin écrivit huit pièces entre 1839 et 1855, dont voici le détail :

- *L'Ecole des journalistes*, comédie en cinq actes et en vers, reçue le 21 octobre 1839 au Théâtre-Français, mais jamais représentée, parce qu'interdite par la censure
- *Judith*, tragédie en trois actes et en vers, représentée au Théâtre-Français le 24 avril 1843

¹ Née le 26 janvier 1804, Delphine de Girardin mourut le 29 juin 1855.

² Emile de Girardin avait fondé *La Presse* en 1836 : avec ce quotidien, il se proposait surtout d'élargir le lectorat et d'atteindre un vaste public, en province aussi bien qu'à Paris. Dans ce but, il avait réduit le prix annuel de l'abonnement à 40 francs (les autres éditeurs en demandaient 80), accueillant en même temps les annonces publicitaires dans son journal.

- *Cléopâtre*, tragédie en cinq actes et en vers, représentée au Théâtre-Français le 13 novembre 1847
- *C'est la faute du mari*, comédie en un acte et en vers, représentée au Théâtre-Français le 1^{er} mai 1851
- *Lady Tartuffe*, comédie en cinq actes et en prose, représentée au Théâtre-Français le 10 février 1853
- *La joie fait peur*, comédie en un acte et en prose, représentée au Théâtre-Français le 25 février 1854
- *Le chapeau d'un horloger*, comédie en un acte et en prose, représentée au Théâtre du Gymnase le 16 décembre 1854
- *Une femme qui déteste son mari*, comédie en un acte et en prose, retrouvée après sa mort et représentée au Théâtre du Gymnase le 10 octobre 1856.

Cet ensemble se compose de deux tragédies, deux « grandes comédies » en cinq actes, et quatre « petites comédies » en un acte. D'un point de vue très général, on remarque, à l'intérieur de cette production dramatique, un passage très net du vers à la prose qui se situe autour de 1852 – et qui correspond d'ailleurs à une tendance généralisée dans le théâtre de cette époque. Un deuxième élément d'évolution se reconnaît dans le passage définitif à la comédie, qui se situe également au début des années '50. Au cours de la décennie 1840 Delphine de Girardin prend part à ce retour d'intérêt pour la tragédie qui se concentre autour de Rachel, se manifestant de deux manières : d'un côté par la reprise des grandes tragédies classiques, notamment de Racine, au Théâtre-Français, et d'un autre côté par l'effort de créer une sorte de néo-tragédie, résultant d'une contamination entre le genre classique et le drame, dont le représentant le plus connu est François Ponsard. Delphine participe à ce mouvement surtout en raison de l'amitié qui la liait à Rachel, pour laquelle ses deux tragédies « modernes » sont expressément écrites, mais elle abandonnera finalement ce genre au profit d'une comédie psychologique ou moralisante qui retiendra presque complètement son attention après 1850. Un troisième élément à noter dans le cadre de la production dramatique de Delphine de Girardin est sa préférence marquée, dans ses dernières œuvres, pour la pièce brève, composée d'un seul acte, qui peut prendre l'allure du proverbe ou du vaudeville, et dans laquelle Delphine donne, de l'avis général, les meilleurs exemples de son théâtre.

D'un point de vue chronologique, c'est donc le début des années '50 qui marque une évolution définitive dans l'œuvre théâtrale de Madame de Girardin, qui s'oriente vers le genre de la comédie, la structure en un seul acte et l'écriture en prose. D'un point de vue plus strictement dramatique, on observera la centralité de beaucoup de personnages féminins dans la plupart de ces pièces : nous n'entendons pas uniquement parler d'une prédominance psychologique des rôles de femmes, mais d'une centralisation de presque toutes les pièces autour d'un personnage féminin qui non seulement focalise l'attention pour la richesse ou l'intérêt de son caractère, mais qui devient le moteur de l'action, la dirige et en orchestre le dénouement, exerçant sa domination sur les autres personnages. C'est autour de cette composante de premier plan que nous allons concentrer notre analyse de ce *corpus* dramatique.

Les types de personnages et leurs variantes

L'analyse des huit pièces nous a permis de regrouper autour de quatre types fondamentaux les différents personnages de femmes qui évoluent dans ces œuvres³ : malgré les nombreuses variantes et quelques contaminations d'une catégorie à l'autre, on reconnaît aisément dans chaque personnage les traits dominants de l'un des quatre types de base. Nous donnons ci-dessous un tableau récapitulatif des différents types – à savoir l'épouse, la maîtresse ou la courtisane, la mère, la jeune fille – avec les correspondances chez les différents personnages et la distribution dans les huit pièces :

Type	Personnage	Pièce
l'épouse	Valentine Judith Octavie Laurence Mathilde Julie	<i>L'Ecole des journalistes</i> <i>Judith</i> <i>Cléopâtre</i> <i>C'est la faute du mari</i> <i>La joie fait peur</i> <i>Une femme qui déteste son mari</i>
la maîtresse ou la courtisane	Cornélie Phédyme Cléopâtre Madame de Blossac	<i>L'Ecole des journalistes</i> <i>Judith</i> <i>Cléopâtre</i> <i>Lady Tartuffe</i>
la mère	Madame Guilbert Marquise d'Arcueil Comtesse de Clairmont Madame des Aubiers	<i>L'Ecole des journalistes</i> <i>C'est la faute du mari</i> <i>Lady Tartuffe</i> <i>La joie fait peur</i>
la jeune fille	Jeanne Blanche	<i>Lady Tartuffe</i> <i>La joie fait peur</i>

Etude des quatre types

1. L'épouse

C'est le type le plus représenté, il apparaît dans presque toutes les pièces ; les traits dominants qui le distinguent sont la loyauté et la fidélité envers l'époux, des traits secondaires sont souvent la fierté, le sentiment d'être dans son droit et d'être socialement et moralement irréprochable. Mais autour des caractéristiques dominantes apparaît toute une série de composants qui permettent d'identifier un certain nombre de variantes à l'intérieur de cette catégorie.

Le type pour ainsi dire « pur » se retrouve une seule fois, dans la dernière pièce écrite par Madame de Girardin, qui n'a pas été connue de son vivant : c'est la Julie d'*Une femme qui déteste son mari* ; dans cette comédie, historiquement située à l'époque de la Terreur, l'héroïne cache son mari, recherché par le tribunal républicain, tout en faisant semblant de partager l'idéal

³ Nous avons pris en compte uniquement les personnages qui, actifs ou passifs, dominateurs ou victimes, ont un rôle de quelque relief dans l'action ; nous avons par conséquent écarté les comparses et ceux qui ne font pas réellement partie de l'intrigue (par exemple, le type de la suivante, qui n'a en général qu'un rôle de contour).

révolutionnaire. Julie représente le type accompli de l'épouse dont la fidélité conjugale domine sur tous les autres sentiments : c'est l'épouse aimante et aimée, qui s'épanouit dans le lien du mariage. Ce personnage est pourtant l'un des moins réussis par rapport à l'ensemble des pièces ; il apparaît assez simpliste et trop schématique, et sa psychologie est plutôt superficielle. Tous les autres personnages qu'on peut ranger dans cette catégorie présentent une richesse et une complexité psychologique et dramatique d'une autre envergure ; tous ajoutent aux caractères dominants des traits secondaires qui permettent de les classer comme des variantes à l'intérieur du type de base.

Judith est la veuve fidèle à la mémoire de son mari, vivant dans la retraite et dans la prière ; même avant son entrée en scène, son portrait moral, esquissé par le personnage du Vieillard, synthétise les éléments qui la caractérisent : « Veuve, au pied d'une tombe elle passe ses jours./Sa gloire est de pleurer, et de pleurer toujours » (Acte 1, scène 3)⁴. Au-delà de ces traits secondaires qui le définissent à l'intérieur de son type-cadre, ce personnage présente un certain nombre de caractéristiques individuelles qui le rendent unique dans l'ensemble des pièces : en effet, si Judith constitue le pivot de l'action dans la tragédie homonyme, ce n'est pas tant pour sa qualité d'épouse ou de veuve vertueuse, mais plutôt pour son rôle de libératrice de son pays, de guide de son peuple. C'est là le caractère qui fait l'originalité de ce personnage, le seul qui joue un rôle public de première force dans le théâtre de Delphine de Girardin⁵. Sa psychologie s'enrichit encore d'une autre composante au cours de l'action : il s'agit de la tentation du désir, du besoin d'amour qui se réveille chez Judith quand elle se voit aimée par Holopherne, et qui insinue le doute dans son esprit. La dernière partie de la pièce est axée autour d'un conflit d'inspiration racinienne qui réunit les deux protagonistes, déchirés entre la passion et la « gloire ». Le dénouement est ambigu : la fidélité à son peuple, la raison d'Etat l'emportent chez Judith, mais elle sacrifie l'homme qui avait fait renaître en elle un espoir d'amour ; les derniers vers, dans lesquels elle réclame « le droit d'aller pleurer seule sur un tombeau », montrent une image finale de la protagoniste qui calque celle du début.

La deuxième tragédie de Madame de Girardin, *Cléopâtre*, propose une nouvelle fois le type de l'épouse dans le personnage d'Octavie, femme d'Antoine : même si sa fréquence d'apparition est

⁴ Toutes les citations seront tirées de : *Œuvres complètes de Madame Emile de Girardin née Delphine Gay*, tome sixième, Paris, Plon, 1860 ; le recueil peut être consulté sur le site Gallica de la BNF.

⁵ On pourrait objecter que Cléopâtre joue un rôle public en tant que reine d'Égypte ; mais on a plutôt l'impression qu'elle est presque uniquement envisagée dans son rapport avec Antoine, et que c'est donc plutôt la sphère intime qui prévaut dans la construction de ce personnage, même si dans la pièce les individus sont, par leurs fonctions publiques, constamment mêlés à des questions politiques. En nous exprimant en termes actantiels, nous dirions que l'Objet de Cléopâtre est Antoine, et que son Destinateur est la passion, tandis que pour Judith l'Objet est la liberté de son peuple, et le Destinateur la compassion pour ses compatriotes, ce qui montre clairement le poids différent de la sphère publique et privée de l'existence dans ces deux personnages. Nous trouvons un autre exemple de femme qui joue un rôle public dans *L'École des journalistes* : c'est Madame Guilbert, qui, cependant, a plutôt une fonction de faire-valoir, puisque son action est orientée surtout à soutenir la carrière politique de son gendre.

basse, sa fonctionnalité est des plus élevées, car l'un des points de force de cette pièce est la rivalité entre Cléopâtre et Octavie, la maîtresse et l'épouse. Dans cette pièce se dessine puissamment l'un des grands thèmes du théâtre de Delphine de Girardin, l'opposition entre le mariage et l'adultère, le lien légitime et illégitime, qui occupe une place de relief dans le traitement des rapports entre l'homme et la femme, question dominante dans bon nombre de ces œuvres. Ce thème, déjà esquissé dans *L'Ecole des journalistes* et dans *Judith*, et destiné à être repris dans des pièces successives, fait l'objet du débat le plus approfondi dans cette tragédie, dans laquelle chacun des deux personnages féminins incarne l'un des deux pôles opposés ; le combat entre les deux femmes se poursuit de manière latente tout au long de la pièce, et éclate dans le face à face du dernier acte, dans leur unique rencontre directe après la mort d'Antoine. Si dans les autres pièces ce débat se résout généralement en une défense de l'épouse et une exaltation de la supériorité morale et sociale du mariage, dans *Cléopâtre* la question semble moins nettement dévidée : Octavie, incarnation de l'amour conjugal, du lien légitime qui impose ses droits à la maîtresse, est aussi la femme qui changerait sa place contre celle de Cléopâtre, qui céderait tous ses privilèges pour être aimée autant qu'elle. A la fin du troisième acte, le débat entre les deux positions d'épouse noble mais délaissée, et de maîtresse indigne mais aimée, semble pencher en faveur de cette dernière dans l'esprit d'Octavie, qui s'exclame : « Je donnerais tout, rang, fortune, renommée, / Pour le honteux bonheur d'une maîtresse aimée ! ». Le dénouement ne semble pas non plus trancher la question : Antoine se tue par amour, parce qu'il croit Cléopâtre morte, mais c'est Octavie qui a le droit d'emporter son corps et de lui rendre les derniers honneurs, tandis que la reine reste seule face à sa propre mort ; il semble donc que la question ne soit pas résolue, les deux amours ont chacun leur part, sans prévaloir l'un sur l'autre. Le personnage d'Octavie montre d'ailleurs une complexité intéressante : elle n'est pas seulement l'épouse fidèle et amoureuse qui souffre d'être délaissée, elle est aussi la femme orgueilleuse qui veut cacher la trahison de son mari, apparemment par pure générosité, en réalité, aussi, parce qu'elle ressent la honte de ne pas savoir lui inspirer de l'amour, de ne pas pouvoir le retenir auprès d'elle. C'est bien ce sentiment de fierté honteuse qu'elle montre dans sa volonté de ne pas rendre publique l'infidélité d'Antoine et d'empêcher son frère Octave de le poursuivre : « J'aime Antoine, et je veux que l'on me croie heureuse ; / Je l'aime... et nul de vous, arbitre en ces débats, / N'a droit de l'accuser quand je ne me plains pas » (Acte 3, scène 4).

Une troisième variante de ce type se trouve dans les deux personnages parallèles de Valentine (*L'Ecole des journalistes*) et de Laurence (*C'est la faute du mari*) : elles représentent la jeune épouse confiante, droite et sensible, mais désarmée face à la vie. Pour des causes différentes – la calomnie pour l'une, la froideur de son mari pour l'autre – elles sont portées à douter de la sincérité de leur époux, à envisager une rupture (Valentine) ou à se laisser tenter par l'adultère

(Laurence) : dans un cas et dans l'autre, mais particulièrement dans *C'est la faute du mari*, c'est la mère, ou en tout cas la femme plus âgée et expérimentée, qui sauve la situation par sa capacité de lever le doute et de conduire l'action vers un dénouement heureux.

La dernière variante, et certes la plus particulière, est constituée par Mathilde dans *La joie fait peur*. Ce personnage se situe véritablement à la frontière entre plusieurs types, mais il nous a paru que par ses traits spécifiques il devait plutôt être classé dans cette première catégorie. Suivant son statut social, Mathilde n'est pas une épouse mais une jeune fille, toutefois par sa psychologie et son comportement elle a toutes les caractéristiques de l'épouse, et même de la veuve : c'est une fiancée qui a perdu son futur mari avant les noces, et qui a voué à sa mémoire une fidélité à toute épreuve. Il s'agit évidemment d'un personnage qui se situe à la lisière entre des types et des variantes différentes – l'épouse, la veuve, la jeune fille – et dans lequel se superposent des traits distinctifs différents.

Ce premier type se décline donc en une série considérable de variantes, qu'on pourrait classer selon un critère décroissant, du type pur de Julie au rôle plus mélangé et plus flou de Mathilde, passant par les degrés intermédiaires des autres personnages considérés. Nous pouvons dresser un tableau récapitulatif de ce type, le définissant selon la présence ou l'absence d'un certain nombre de composants constitutifs⁶ :

Person- nage ⁷	Statut			Attitude de l'époux			Traits psychologiques dominants						Rôle de l'amour		Rôle du person- nage	
	E	V	F	A	TR	TR App	fidélité/ dévoue- ment	décep- tion	fierté	révolte	naï- veté	désir nouvel amour	T	Non T	A	P
Valentine (EJ)	X					X		X		X	X		X			X
Judith (J)		X		non pertinent			X		X			X		X	X	
Octavie (C)	X				X		X	X	X				X			X
Laurence (FM)	X					X		X			X	X	X			X
Mathilde (JFP)	mélangé			X			X		X				X			X
Stéphanie (CH)	X			X			X						indéfinissables			
Julie (FDM)	X			X			X						X		X	

⁶ Nous utilisons les sigles suivants : dans la colonne « statut » E pour épouse, V pour veuve, F pour fiancée ; dans « attitude de l'époux » A pour amour, TR pour trahison, TR App. pour trahison apparente ; dans « rôle de l'amour », T et Non-T signifient que l'amour a un rôle totalisant dans la vie du personnage ou qu'il se mêle à d'autres intérêts et sentiments ; dans la colonne « rôle du personnage » A et P indiquent s'il a un rôle actif ou passif dans la pièce.

⁷ Nous ajoutons dans ce tableau le personnage de Stéphanie du *Chapeau d'un horloger*, dont nous n'avons pas fait d'analyse en raison de son importance réduite dans l'action. Les personnages sont classés dans l'ordre chronologique des pièces.

2. La maîtresse ou la courtisane

A l'opposé du précédent, ce type, qui s'incarne dans quatre personnages des quatre « grandes » pièces de Madame de Girardin⁸, ne se définit par aucun trait psychologique fixe, et ne se détermine que socialement : c'est la femme qui entretient ou qui a entretenu des liaisons hors du mariage ; pour le reste, ce type acquiert les caractères spécifiques les plus variés dans les quatre personnages qui le représentent. Le plus escompté, d'un certain point de vue, est la Cornélie de *l'Ecole des journalistes*, personnage assez stéréotypé et bâti avec tous les traits typiques de la courtisane avide, insensible, sans scrupules. Tout en n'étant pas un personnage de premier plan, elle exerce une fonction importante dans l'action, étant le point de départ d'un des fils principaux de l'intrigue.

Phédyme, dans *Judith*, est encore un caractère secondaire, mais beaucoup plus riche d'un point de vue psychologique ; par contre, elle ne joue pas un rôle consistant dans l'action, où elle apparaît comme l'exacte antagoniste de Judith, sans pourtant jamais arriver à mettre en danger ou à constituer un obstacle sérieux pour les plans de celle-ci. Ce personnage secondaire et peu important dans l'action est cependant l'objet d'un soin particulier de la part de l'auteur, qui lui confère une épaisseur psychologique intéressante : Phédyme est une esclave dont la famille a été massacrée par Holopherne, et qui malgré cela a voué un amour absolu à son vainqueur. Dans le dialogue qui les oppose, Judith lui reproche avec mépris ce crime d'aimer le meurtrier de ses proches (acte 2, scène 5). La tragédie de Phédyme est donc de nourrir une passion aveugle pour quelqu'un qu'elle devrait regarder comme le pire criminel et qui, de surcroît, l'oublie dans son amour pour Judith ; cette espèce de tourbillon inexorable d'amours offertes et refusées donne une couleur fortement racinienne à cette pièce qui semble, en effet, encore assez dépendante de certains schémas classiques dans la conception des situations et des caractères. Ce qui accroît le tragique du personnage de Phédyme, et qui constitue le deuxième volet de sa psychologie, c'est son destin de Cassandre délaissée qui prévoit le meurtre de son amant sans parvenir à le persuader du danger. Phédyme est donc prisonnière d'une fatalité tragique et grotesque de laquelle Holopherne même sera la victime : elle, qui veut le sauver, n'est pas écoutée, tandis que Judith, qui vient pour le tuer, est adorée. Elle décrit avec lucidité ce nœud tragique de la pièce : « Elle hait, on le voit, sa vengeance menace.../ Et c'est moi que l'on craint et c'est moi que l'on chasse ! » (Acte 3, scène 3).

Malgré l'intérêt que présente déjà le caractère de Phédyme, la pièce dans laquelle le type de la maîtresse prend un rôle central est la tragédie de *Cléopâtre* : cette œuvre montre à la perfection le contraste – auquel Delphine de Girardin semble être très sensible dans ses premières pièces – entre l'épouse et la maîtresse, le lien légitime et illégitime. Cléopâtre est la maîtresse qui se heurte à

⁸ Nous incluons dans ce groupe *Judith*, bien que cette pièce ne comporte que trois actes.

l'épouse dans un duel sans trêve, qui ne verra aucune des deux triompher vraiment ; elle incarne l'amour illégitime, obligé à se cacher, qui mène à la déchéance morale et à l'oubli de la « gloire ». Après avoir connu Octavie, elle ressent la honte de son amour interdit, l'infériorité de sa liaison coupable face au lien légitime des époux ; elle se sent écrasée par la force de la vertu, qui lui apparaît plus grande que sa propre gloire de descendante des pharaons : « Pour la première fois j'ai compris ce grand mot, / Ce grand mot de vertu qu'on fait sonner si haut ; (...). / Je l'admirais !...son droit valait plus que le mien ; / Devant tant de fierté ma gloire n'était rien ! (Acte 3, scène 7).

Cléopâtre est pourtant la maîtresse enviée par l'épouse, celle qui malgré son immoralité, sa cruauté, son manque de foi est aimée jusqu'à la mort en dépit de tout. C'est évidemment un personnage qui s'inscrit dans la lignée de la « femme fatale », mais qui s'en distingue en même temps, non seulement par son admiration de la vertu, dont elle reconnaît le pouvoir et la grandeur, mais aussi par sa sujétion à la passion, qui la domine totalement. A l'opposé de la femme fatale classique, qui inspire l'amour sans l'éprouver elle-même, Cléopâtre est en même temps séductrice et séduite, elle est dominée par l'amour tout autant que son amant ; dans ce personnage chez lequel se réunissent les types de la femme fatale et de l'amoureuse, on pourrait peut-être reconnaître une variante féminine du Don Juan romantique, séducteur converti à l'amour.

Le dernier personnage appartenant à ce type est Virginie de Blossac dans *Lady Tartuffe*, qui présente aussi des caractéristiques bien à elle : c'est la femme au passé équivoque qui aspire à se refaire un rang social par un mariage respectable. Hypocrite et fausse prude – d'où le surnom de « Lady Tartuffe » –, elle n'a aucun scrupule à tromper l'honnêteté, à noircir la jeunesse et l'innocence. Peu à peu cependant, ce personnage qui semblait plutôt monochrome dans les premiers actes, révèle lui aussi une complexité qui nous semble moins prévisible que chez les autres ; amoureuse d'Hector, Virginie a la prémonition que ce sentiment l'entraînera à sa perte, car son hypocrisie et son habileté à dissimuler sont anéanties par la présence de l'homme aimé : « Je me croyais plus forte...(...) Cet amour me perdra » (Acte 3, scène 8). Métamorphosée par la passion, Lady Tartuffe semble donc appartenir d'un côté à la catégorie de la courtisane qui brigue un mariage honorable, d'un autre côté à celle de la courtisane rachetée par l'amour. Par rapport à ce type, déjà immortalisé par Hugo et très récemment par Dumas fils, elle reste pourtant un personnage beaucoup plus inquiétant pour sa froideur et son cynisme dans le crime, ainsi que pour la prémonition sinistre qui conclut la pièce : « Soyez heureux ! mais défiez-vous de Lady Tartuffe. L'hypocrite est le seul phénix qui renaisse de ses cendres ».

Comme pour le type de l'épouse, Delphine de Girardin parvient à créer des personnages qui, tout à fait reconnaissables pour leur appartenance à une catégorie, ont tous des aspects particuliers qui les distinguent des autres, leur donnant une physionomie précise. On remarque que, sauf pour le

personnage peu consistant de Cornélie, la maîtresse/courtisane se double toujours d'une amoureuse entraînée par une passion fatale : même ce caractère commun se décline pourtant en une série de variations qui donnent à ces personnages le statut de type dramatique et en même temps d'individu.

3. La mère

Le type de la mère se décline également en quatre personnages ; il apparaît généralement comme une évolution de l'épouse chez laquelle le sentiment de l'amour maternel est devenu le centre de la vie affective et sociale. Presque tous ces personnages s'enrichissent pourtant d'un certain nombre de traits spécifiques individuels ou communs, si bien que chacun d'eux se différencie des autres tout en gardant les aspects qui définissent le type.

Le type « pur » de l'amour maternel se reconnaît dans Madame des Aubiers (*La joie fait peur*), chez qui aucun autre sentiment ne vient se mêler à cet amour unique ; elle n'existe que par son rôle de mère. La nouvelle – qui s'avèrera fausse – de la mort de son fils l'a fait sombrer dans un désespoir morne, dans une sorte de maladie morale qui, on le comprend, doit la conduire rapidement à la mort. La concentration de la psychologie de ce personnage autour de ce sentiment unique qui est l'amour maternel, la rendra d'ailleurs également vulnérable à la nouvelle du retour de son fils, que l'on cherche à lui cacher, de peur que l'émotion puisse la tuer. Avec Mathilde, la fiancée/veuve, elle offre l'exemple d'un personnage totalement obsédé par une passion unique, qui devient une sorte d'idée fixe capable d'épuiser toutes les forces, de paralyser complètement toute sorte d'action chez l'être humain : Madame des Aubiers vit dans un état d'apathie mortelle, Mathilde fait le portrait de son fiancé, tout en pensant que ce sera là sa dernière œuvre : « Ce cher portrait ! ce sera mon dernier travail » (Scène 3).

Madame Guilbert (*L'Ecole des journalistes*) et la Marquise d'Arcueil (*C'est la faute du mari*) sont des personnages plus complexes, qui ont en commun une composante secondaire mais essentielle de leur physionomie psychologique : chez elles la tendresse pour un enfant a été la raison du refus d'une liaison illégitime. Ce thème secondaire a un poids différent et est présenté de manière différente dans les deux pièces. Dans *L'Ecole des journalistes* – comédie de mœurs dans laquelle évolue une foule de personnages et se noue une intrigue compliquée et touffue –, ce motif se démêle avec difficulté d'une série d'autres motifs et situations secondaires, tandis que dans *C'est la faute du mari*, tout en restant au second plan par rapport à l'action principale, il est développé avec plus d'attention et de précision. Le personnage de Madame Guilbert reprend dans ses grandes lignes le type de la « mère rivale », qui avait déjà connu quelque succès dans la comédie de mœurs : tombée amoureuse d'un jeune homme, elle renonce à lui quand elle s'aperçoit qu'il aime sa fille.

Non sans quelque incohérence sur le plan de l'action, le thème est traité assez rapidement dans une unique scène entre la mère et la fille :

Je luttai vainement contre un amour fatal,
Et j'allais succomber... Mais un soir, dans un bal...
Sortant de la retraite où tu fus élevée,
Il te vit, Valentine... Alors je fus sauvée !
[...]
Joyeuse, je sentais qu'en mon âme innocente
La tendresse de mère était la plus puissante. (Acte 4, scène 6)

Le même thème, repris dans *C'est la faute du mari*, est présenté et développé de manière absolument supérieure : l'action très simple et serrée, la concentration dramatique et psychologique autour de peu de personnages permettent à Delphine de Girardin d'approfondir avec bonheur les quelques thématiques qui lui tiennent à cœur. Le combat entre l'amour coupable pour un amant et l'amour innocent pour une fille est évoqué au moment où la Marquise d'Arcueil explique au comte d'Hauterive la raison qui l'a décidée à rompre avec lui, bien des années avant cette nouvelle rencontre :

L'ennemi naturel du héros triomphant,
Ce n'est pas le rival, le mari... c'est l'enfant.
(...) En entrant dans le bois
Qui touche au pavillon, comme j'ouvrais la grille,
Vous savez... j'aperçus Marguerite, ma fille,
Avec sa gouvernante... et je pressai la pas...
« Où va-t-elle, maman, qu'elle ne me voit pas ? »
S'écria-t-elle... Edgar, ce mot voulait tout dire...
Comme un souffle de mort il glaça mon délire... (Scène 8)

Ce qui rend encore plus humain ce personnage de la marquise et qui nuance son caractère de mère passionnée – dans cette petite pièce qui contient l'analyse la plus fine de l'amour et qui a tant d'éléments communs avec le *Caprice* de Musset –, c'est l'ambiguïté des sentiments qu'elle éprouve pour son ancien amoureux : « Eh ! ne réveillons pas une tendresse endormie:/ Je l'admire un peu trop pour une vieille amie » (Scène 9).

Le type de la mère est représenté une quatrième fois dans la Comtesse de Clairmont de *Lady Tartuffe* : comme dans *La joie fait peur*, nous trouvons un autre personnage d'une intégrité parfaite, chez lequel on ne voit d'autre sentiment fort que l'amour maternel. C'est elle qui empêche la fuite de Madame de Blossac au dernier moment, et elle est finalement la seule qui ne cède pas au charme ambigu de Lady Tartuffe : « On peut tromper par des larmes menteuses un jeune homme crédule, mais on ne trompe pas une mère ! (...) Vous ne sortirez pas d'ici, mademoiselle, que quand ma fille sera justifiée aux yeux de tous ! » (Acte 5, scène 6). Malgré son amour maternel absolu, la comtesse n'est pourtant pas un personnage à une seule dimension : chez elle d'autres sentiments, d'autres penchants et des attitudes sociales bien définies viennent compléter une physionomie qui, tout en

faisant partie d'un type précis, se caractérise par un grand nombre de composants individuels. Madame de Clairmont a la fonction dramatique précise de s'opposer à Lady Tartuffe, de faire mieux ressortir la noirceur de celle-ci ; tous les éléments qui forment son caractère sont l'exact contraire de ceux qui forment celui de Virginie : c'est une femme spirituelle et élégante autant que l'autre se montre effacée et négligée par prudence, elle fait preuve d'une sincérité absolue et même parfois insultante, face à la douceur hypocrite de l'autre, elle cache ses gestes de pitié autant que Lady Tartuffe les affiche. L'antithèse entre les deux femmes sert aussi à Madame de Girardin pour mettre en valeur la différence entre la simple aumône et la charité concrète envers les malheureux. Au-delà de son appartenance à une catégorie précise, ce personnage a donc, comme bien d'autres que nous avons cités, une épaisseur psychologique qui l'enrichit et qui, dans ce cas particulier, se double d'une portée idéologique et sociale.

4. La jeune fille

C'est le moins représenté des quatre types féminins : nous en avons un exemple dans *Lady Tartuffe*, avec Jeanne, et un autre dans *La joie fait peur*, avec Blanche. De ces deux personnages, Blanche est le plus conventionnel et possède toutes les caractéristiques les plus attendues de ce type : douceur, sincérité, naïveté, désir d'aller à l'encontre de la vie ; il s'agit, dans l'ensemble, d'un personnage assez escompté. Dans cette pièce dominée par l'idée de la mort, ce personnage de jeune fille se distingue pourtant des autres parce que c'est le seul chez qui l'intérêt pour la vie ne soit pas complètement éteint. L'amour pour Octave et la tendresse pour sa mère sont les sentiments qui la font vivre, par conséquent c'est elle la première à qui, dans la progression de l'action, on apprendra le retour inespéré de son frère, puisque l'attachement à la vie est assez fort chez elle pour l'aider à ne pas succomber à la joie.

Jeanne reproduit un modèle semblable, mais avec quelques aspects psychologiques plus individualisés et originaux : son extrême naïveté, sa spontanéité un peu étourdie, son ignorance totale de la vie sont tempérées par son esprit espiègle et par une certaine sensualité naturelle et innocente. De manière générale, le type de la jeune fille, plus ou moins ingénue, reste assez marginal dans le système des personnages, malgré l'importance qu'il peut avoir dans le développement de l'action.

5. Esquisse d'un bilan

Par rapport à l'ensemble du *corpus* examiné, le type le plus représenté est celui de l'épouse, dont on trouve un exemple quasiment dans toutes les pièces. Elle joue presque sans exception un rôle de protagoniste absolue ou de personnage de premier plan ; dans les premières pièces ce type

est particulièrement valorisé, dans le cadre d'une défense et d'un éloge du mariage qui constituent une priorité thématique et morale pour Delphine de Girardin. Dans l'*Ecole des journalistes*, qui traite pourtant de problèmes tout différents, ce motif apparaît très tôt dans la pièce et est soutenu avec force, par le biais d'un personnage qu'on ne verra jamais sur la scène mais qui est évoqué comme antithèse de la courtisane Cornélie : « O madame Pluchard, que vous êtes sublime ! (...) Ah, c'est dans l'hymen seul qu'avec sécurité/L'homme respire enfin l'air de la liberté ! » (Acte 1, scène 2). Ce moralisme à propos du mariage et cette défense de la femme mariée contre la maîtresse, véhémence à cette époque – et qui parfois ne laisse pas de prêter à sourire pour son simplisme –, ne perd pas d'importance dans les œuvres suivantes mais s'exprime sur des tons plus nuancés. Déjà dans *Cléopâtre* l'opposition entre la femme et la maîtresse ne se résout pas nettement pour l'une ou pour l'autre, tandis que dans les pièces plus tardives Delphine insiste plutôt sur la tendresse du rôle de l'épouse, sur sa fidélité ou son dévouement, plutôt que sur des questions de morale ou de légitimité, qui passent au second plan ou disparaissent tout à fait. En tout cas, même par rapport à d'autres auteurs, on assiste à une forte valorisation du type de l'épouse dans le théâtre de Madame de Girardin, qui en fait l'un de ses rôles les plus marquants, tant pour l'épaisseur psychologique que pour la fonction dramatique de ces personnages.

Le type de la mère est également bien représenté : il apparaît quatre fois, toujours dans le cadre de la comédie. Il faut pourtant signaler aussi, pour tracer un bilan de ce type, un personnage de *Judith* dont nous n'avons pas tenu compte dans notre analyse, car il n'a pas un rôle dans l'action : il s'agit de l'Israélite, qui fait une apparition rapide au début du premier acte avec trois autres personnages – le vieillard, la jeune fille et l'enfant. Il est significatif que ces personnages n'aient pas de nom propre : en effet, ils ne représentent pas des individualités, mais plutôt des catégories et des conditions humaines et sociales qui évoquent symboliquement la déchéance et l'oppression de tout un peuple. L'Israélite incarne une sorte de quintessence de la maternité, cristallisée dans sa fonction primordiale de protéger la vie de l'enfant et, plus généralement, d'assurer la continuation de l'espèce ; son geste héroïque de risquer sa vie pour donner à boire à son enfant est sublimé dans une célébration de l'amour maternel assez proche, pour le ton, de l'éloge du mariage que nous avons cité plus haut. Peu présent dans le théâtre classique, ce type prend quelque importance dans le drame du XVIII^e siècle ; également rare dans le théâtre romantique, il a, au contraire, un rôle capital dans les pièces de Delphine de Girardin, comme celui de l'épouse.

La maîtresse/courtisane est présente dans quatre pièces, mais il s'agit là d'un personnage plus commun, déjà mis au premier plan par le drame romantique, donc un peu plus escompté que les précédents. Il est traité de manière assez ambiguë, entre l'idéalisation de la passion et la réhabilitation de matrice romantique d'un côté, et la défense du mariage et des droits de l'épouse

d'un autre côté, prédominante dans la comédie de mœurs. C'est, en tout cas, un type que le XIX^e siècle a exploité dans tous les genres dramatiques – de la comédie de mœurs au drame romantique et au théâtre social du milieu du siècle, notamment avec la *Dame aux camélias*, sans oublier l'opéra qui en a été tiré, *La Traviata* –, et sous toutes les optiques possibles : chez Delphine on passe d'une condamnation morale absolue (dans *L'Ecole des journalistes*) à une position moins catégorique et plus nuancée (dans les tragédies et *Lady Tartuffe*), jusqu'à une diminution d'intérêt pour ce type dans les dernières pièces.

Quant au type de la jeune fille, nous avons vu que c'est le moins représenté dans le théâtre de Madame de Girardin, dans lequel il perd beaucoup de l'importance qu'il avait dans la comédie classique et dans le drame. Le rôle de l'amoureuse, généralement apanage de ce type, passe à celui de l'épouse dans ce système dramatique, qui voit une forte valorisation du mariage et de la vie de famille, avec les rôles sociaux qui leur correspondent.

Si nous considérons maintenant la distribution des quatre types par genre de pièce, nous remarquerons que dans la tragédie les catégories dominantes sont celles de l'épouse et de la maîtresse : la tragédie, en particulier *Cléopâtre*, est en effet le lieu d'élection du conflit entre ces deux types, qui représente, dans un sens plus général, le conflit entre le bien et le mal, la vertu et l'immoralité. Ce clivage n'est pourtant jamais clairement posé, et le duel entre la femme chaste et la femme perdue n'est jamais franchement résolu dans la tragédie : l'une aime autant que l'autre, l'amour « coupable » n'est pas moins sincère ou moins absolu que l'amour « vertueux », et les différents personnages qui incarnent ces deux types sont tous également problématiques, aucun d'eux ne représente un modèle moral ou idéologique forcément supérieur ou antithétique par rapport à son antagoniste. Nous trouvons ici un des éléments de contamination du théâtre de Delphine de Girardin avec le drame romantique, tant pour la thématique du dualisme caractéristique de la nature humaine que pour la réhabilitation, sous une certaine optique, du personnage de la maîtresse.

En ce qui concerne les comédies, la distribution des types est soumise à une distinction entre les « grandes » et les « petites » comédies. Le conflit entre la courtisane et la femme vertueuse (mère, jeune fille ou jeune épouse) est présent dans les deux « grandes comédies » – *L'Ecole des journalistes* et *Lady Tartuffe* – qui sont toutes les deux des comédies de mœurs. Toutefois, ce conflit représente le centre de l'intrigue uniquement dans le second cas, tandis que dans le premier il n'est que l'un des ressorts d'une intrigue très compliquée et dans laquelle on distingue mal une action principale. Dans les « petites comédies » ce conflit n'existe pas, les types dominants sont ceux de la mère et de l'épouse, mais les situations et les intrigues sont trop diversifiées pour reconnaître un cadre qui prédomine sur les autres et qui puisse être considéré comme typique ou

récurrent : on voit des situations dans lesquelles l'alliance entre femmes permet la solution d'une crise (*C'est la faute du mari*) ou l'affrontement d'une situation douloureuse (*La joie fait peur*) ; dans un seul cas la femme se bat seule contre un danger venant d'une société hostile (*Une femme qui déteste son mari*).

Il s'agit, en tout cas, d'un système dramatique qui voit presque toujours les femmes au centre de l'action, parfois aidées ou soutenues par les hommes, parfois opposées aux hommes et obligées à se défendre, parfois unies et solidaires contre un malheur commun qui les frappe à mort mais qui vient de la fatalité ; il est rare qu'un personnage féminin protagoniste ait le mauvais rôle, et quand cela arrive, il peut révéler des aspects de sa personnalité inattendus et qui le justifient en partie.

Une dramaturgie au féminin

Cette centralisation des personnages féminins dans le théâtre de Madame de Girardin peut être aisément perçue si on analyse leurs rôles dans l'action des différentes pièces. Les deux tragédies sont les deux œuvres le plus absolument dominées par les protagonistes féminines : si pour Cléopâtre l'antagonisme par rapport à Octavie joue un rôle – puisqu'il détermine une crise morale chez la protagoniste –, dans le cas de Judith rien ne s'oppose à l'exécution de son projet, étant donné que l'antagoniste Phédyme ne parvient jamais à constituer un obstacle sur son chemin. D'un côté, *Cléopâtre* est la pièce dominée par le duel entre la maîtresse et l'épouse, élément qui joue un rôle primaire dans l'action, déterminant les déplacements d'Antoine vers l'une ou vers l'autre femme – et, symboliquement, son égarement amoureux ou son retour sur le chemin de l'honneur et de l'engagement politique –, d'un autre côté *Judith* est véritablement l'œuvre du triomphe féminin. Dans cette pièce, en effet, la protagoniste domine incontestée d'un bout à l'autre de l'action, son pouvoir personnel est total dans toutes les situations : elle domine Holopherne par la passion qu'elle lui inspire, mais elle exerce aussi un pouvoir absolu sur son peuple, pour lequel elle représente une sorte de chef charismatique. Judith, héroïne nationale et en même temps femme capable d'inspirer une passion fatale, joue donc un rôle non seulement actif, mais totalement dominateur dans cette pièce toute au féminin, dans laquelle l'héroïne prononce l'éloge de la vertu et de la valeur des femmes, qui dans les périls extrêmes peuvent se montrer supérieures aux hommes. Dans ce personnage cornélien, maître de toutes les situations et de tous les affrontements, le seul obstacle, qui met momentanément en danger l'accomplissement de son devoir, est un obstacle intérieur, de nature psychologique et sentimentale : sensible à l'amour d'Holopherne, Judith met en doute la volonté divine qui lui ordonne de le tuer pour délivrer son peuple ; le dénouement verra le triomphe d'Israël, mais le retour de Judith à une vie de solitude et de regrets.

La centralité féminine est également évidente dans *Cléopâtre*, même si dans cette pièce dominée par le contraste entre l'épouse et la maîtresse, l'amour pur et l'amour coupable, le pouvoir de l'héroïne est en partie offusqué par l'action et la présence d'Octavie : Cléopâtre est victorieuse, puisque c'est elle qu'Antoine suit et c'est pour elle qu'il meurt, mais c'est Octavie qui obtient le droit de lui rendre les derniers honneurs. Cette précision n'ôte rien, d'ailleurs, à la prédominance féminine dans cette tragédie, qui montre le protagoniste masculin, Antoine, constamment tiraillé entre les deux femmes, entre l'adultère et l'amour légitime, qui représentent pour lui, en même temps, l'un la passion absolue, et l'autre son devoir de citoyen romain.

Total et sans contraste dans les deux tragédies, le pouvoir féminin est présent de manière différente dans les comédies, dans lesquelles nous trouvons également des exemples de centralisation féminine absolue, ou bien, parfois, des positions plus nuancées. Il n'y a cependant qu'une seule pièce où les personnages masculins jouent un rôle dominant : il s'agit du *Chapeau d'un horloger*, qui constitue le seul exemple de comique total dans le théâtre de Madame de Girardin. C'est peut-être pour cette raison que les personnages féminins occupent une place secondaire dans cette pièce, le comique de farce étant probablement senti comme peu compatible avec la féminité ; dans cette œuvre où l'introspection psychologique est peu développée, le personnage de la jeune femme, Stéphanie, tout en rentrant dans la catégorie bien connue de l'épouse tendre et vertueuse, est assez insignifiant et ne joue pratiquement aucun rôle dans l'intrigue.

D'autres pièces voient, par contre, un protagoniste féminin absolu au détriment de tous les autres personnages : c'est le cas d'*Une femme qui déteste son mari*, comédie qui n'a été ni jouée ni mise en scène du vivant de Delphine de Girardin. Il s'agit d'une œuvre assez faible, tant au point de vue de l'action que de l'étude psychologique ; en tout cas la protagoniste Julie, qui incarne de la manière la plus emblématique le type de l'épouse dévouée, joue un rôle absolument dominant sous tous les aspects : constamment présente sur la scène, c'est elle qui dirige l'action et qui exerce un pouvoir déterminant sur tous les autres personnages.

La centralité féminine est d'ailleurs évidente dans une pièce d'une tout autre envergure, la comédie-proverbe *C'est la faute du mari*, qui constitue un premier essai de Delphine dans la pièce brève et légère, genre auquel elle se consacra entièrement après *Lady Tartuffe*. Dans cette petite pièce vive et agréable les deux personnages féminins – Laurence et la Marquise d'Arcueil – sont au centre d'une action qui, libérée des instances historiques ou sociales de la tragédie et de la satire de mœurs, s'enrichit d'une attention et d'un soin particuliers pour la dimension psychologique. Les six personnages forment un groupe parfaitement symétrique : le couple des époux, l'amant et la maîtresse (réels ou supposés), le valet et la suivante. Mais malgré cette symétrie, il est évident qu'un personnage – celui de la Marquise d'Arcueil – occupe le devant de la scène dans tous les

sens : pour sa présence matérielle, mais aussi pour sa stature psychologique et morale, et parce que c'est celui qui conduit et qui domine l'action d'un bout à l'autre. Dans cette pièce, dont les thématiques et la situation sont proches de celles d'*Un caprice* d'Alfred de Musset, la Marquise d'Arcueil joue le même rôle que Madame de Léry : c'est la femme qui, consciente d'une crise conjugale qui risque de devenir irréparable entre ses amis, plus expérimentée et clairvoyante que la jeune épouse, sauve la situation en jouant un rôle actif et déterminant entre les époux. Le couple des deux femmes est le même que celui qu'avait créé Musset dans *Un caprice*, avec des différences dans les sentiments et les relations réciproques : malgré la ressemblance, ces deux personnages montrent des spécificités qui les distinguent d'une banale imitation.

La centralisation dramatique autour des personnages féminins est plus nuancée et plus difficile à saisir dans une pièce comme *Lady Tartuffe*. Pour la première et l'unique fois nous sommes confrontés à une féminité malfaisante⁹, que les forces qui entrent en jeu dans l'action à partir du troisième acte arriveront à neutraliser, sinon à vaincre réellement. Ces forces coalisées sont celles d'un personnage féminin – la Comtesse de Clairmont – et de deux personnages masculins – Hector de Renneville et Des Tourbières –, mais le plan destiné à démasquer les calomnies de Madame de Blossac est conçu et mené à bien par les deux hommes. Il semblerait donc, à première vue, que l'action de cette pièce voie l'affrontement d'un personnage féminin totalement négatif et destiné à la défaite, et de deux personnages masculins positifs et actifs : la fonction prédominante, du point de vue dramatique, serait donc confiée aux hommes, et les deux personnages de la mère (la comtesse) et de la jeune fille (Jeanne) ne joueraient que le rôle de victimes passives, sans influence sur l'action. En réalité, ceci n'est vrai que pour la jeune fille, tandis que la comtesse joue un rôle déterminant dans le dénouement : au moment où Hector, convaincu par le pouvoir diabolique de Lady Tartuffe, est sur le point de laisser celle-ci s'enfuir avant que Jeanne ne soit disculpée, c'est la comtesse qui surgit pour empêcher sa fuite et sauver la réputation de sa fille. Ainsi, c'est encore un personnage féminin qui, tout en n'ayant pas un rôle aussi prédominant que dans d'autres pièces, mène l'action jusqu'au bout et décide de sa conclusion.

Le cas de *La joie fait peur* est encore différent : dans cette comédie-proverbe les trois personnages féminins sont sur le même plan, réunis autour du deuil pour un jeune homme qui est pour chacune d'elles le fils, le frère ou le fiancé ; au point de vue dramatique elles jouent des rôles d'un poids différent, mais tous plus ou moins passifs. Le personnage actif dans l'intrigue est Noël, le vieux domestique : il joue un rôle de confident dans un premier temps, ensuite, à partir de la réapparition d'Adrien, il change de fonction, devenant le moteur de l'action. C'est par sa suggestion

⁹ Il faudrait compter comme seconde exception la Cornélie de *L'Ecole des journalistes*, mais ce personnage, tout en intervenant dans l'action, n'a pas une position centrale dans la pièce.

et par ses agissements que se noue l'action, qui consiste à dissimuler dans un premier temps, et puis à révéler petit à petit aux femmes la nouvelle du retour du jeune homme. La révélation a lieu par degrés : suivant à l'inverse l'échelle de la douleur des trois femmes, c'est la sœur – la plus jeune et la seule qui ait gardé un attachement pour la vie – que le vieux serviteur met d'abord au courant du retour de son jeune maître, et qui à partir de ce moment devient son Adjuvant dans l'action. Dans un deuxième temps c'est la fiancée qui apprend la nouvelle, et dans la dernière scène c'est la mère, qui était regardée comme la plus vulnérable à la joie. Quant au personnage du domestique, il est tout à fait exceptionnel qu'il joue un rôle aussi central dans une pièce de ce genre¹⁰, ce qui fait, entre autres, l'originalité de cette œuvre. C'est à lui que le jeune homme qu'on croit mort se montre premièrement, et c'est lui qui a l'idée du danger que pourrait constituer pour la mère, la sœur et la fiancée une joie trop grande et inattendue ; c'est le véritable rôle actif de la pièce, celui qui prend la situation en main et qui s'attribue un pouvoir décisionnel : « Qu'est-ce que je vais faire de mes femmes ? comment leur apprendre ? comment les avertir ? » (Scène 8).

Si l'on peut parler d'un centralisme des personnages féminins dans le théâtre de Delphine de Girardin, ce n'est donc pas uniquement parce que les rôles féminins sont nombreux ou parce qu'ils font l'objet d'études psychologiques fouillées, mais c'est aussi, et surtout, parce que ces personnages jouent des rôles actifs dans les pièces, exerçant souvent une fonction dominante sur les autres personnages, dirigeant l'action et décidant le dénouement. Si l'on excepte *L'Ecole des journalistes*, pièce compliquée et assez confuse, dans laquelle il est malaisé de reconnaître des personnages à fonction dominante, et *Le Chapeau d'un horloger*, la seule pièce nettement marquée par des rôles masculins, toutes les autres voient une centralisation plus ou moins absolue des rôles féminins. Cinq pièces (*Judith*, *Cléopâtre*, *C'est la faute du mari*, *Lady Tartuffe*, *Une femme qui déteste son mari*) voient une prédominance totale d'un personnage ou d'un couple de personnages féminins, la sixième (*La joie fait peur*), si elle voit un personnage masculin prendre le rôle actif et orchestrer l'action, présente néanmoins une intrigue concentrée sur trois figures de femmes.

Si nous considérons les quatre types que nous avons identifiés comme les principaux dans ce système dramatique, force est de constater que, proportionnellement, ceux de la mère (Madame Guilbert, la Comtesse de Clairmont, la Marquise d'Arcueil) et de la maîtresse/courtisane (Cornélie, Cléopâtre, Lady Tartuffe) sont les plus actifs dans l'orientation de l'action et souvent dans la détermination du dénouement. Pour deux personnages nous avons même remarqué la contamination partielle entre les deux types : Madame Guilbert et la Marquise d'Arcueil représentent en effet la force de l'amour maternel face à la passion pour un amant. Le type de l'épouse,

¹⁰ Amédée, le domestique dans *Le Chapeau d'un horloger*, est lui aussi le rôle central de la pièce, mais il s'agit là d'une œuvre qui s'approche de la farce ou du vaudeville, genres dans lesquels une position centrale et active du valet ou de la suivante était plus habituelle.

proportionnellement, compte le plus grand nombre de rôles passifs, même si dans le groupe exigu des « épouses actives » trouve sa place le personnage exceptionnel, au point de vue de la primauté féminine, de Judith. Chez elle se réunissent tous les pouvoirs qu'une femme peut exercer : nous avons déjà remarqué que Judith est le seul personnage féminin qui joue un rôle de premier plan d'un point de vue public, et non seulement dans la vie privée ou familiale. En tout cas, il nous semble que la centralité des personnages féminins dans ce système dramatique ne fait pas de doute, et qu'en général la valorisation de rôles féminins aussi variés, à la fois typiques et individuels, donne un caractère d'originalité au théâtre de Delphine de Girardin, théâtre qu'on peut reconduire en partie au drame romantique et à la comédie bourgeoise, mais qui possède un intérêt et une personnalité bien à lui.

Les thèmes et le contexte

Malgré la variété et la diversité des situations et des personnages, on reconnaît assez facilement quelques thématiques récurrentes dans le théâtre de Madame de Girardin, qui représentent des éléments fixes autour desquels l'auteur bâtit ses intrigues : comme nous avons reconnu dans les différents personnages quelques types de base qui dominent l'action et la scène dans chaque pièce, de la même manière nous retrouvons, dans la variété des situations que le *corpus* des pièces propose, des idées et des intérêts qui se présentent avec régularité.

Après les deux premières pièces, le théâtre de Delphine de Girardin montre une tendance de plus en plus nette à prendre ses distances par rapport aux questions sociales et à la vie publique, pour se concentrer sur l'intimité humaine, les conflits intérieurs, les interrogatifs qui viennent du monde des sentiments et des rapports interpersonnels ; le couple et la vie de famille deviennent de plus en plus son terrain d'action et d'analyse favori. Dans ses premières tentatives d'écriture pour la scène, Delphine semble vouloir mener de front les problèmes et les débats qui marquent la vie sociale et la vie intérieure de l'homme : l'*Ecole des journalistes* peint les conséquences dramatiques que la superficialité et le cynisme des journalistes peuvent avoir sur la vie privée des individus, et *Judith* est bâtie sur un lien étroit entre la vie publique et la vie privée, la protagoniste étant en même temps un chef pour son peuple et une femme qui a nostalgie de l'amour. Dans *Cléopâtre* le lien entre les dimensions publique et privée de l'existence est encore évident, particulièrement chez Antoine, qui vit un conflit irrésoluble entre la passion et l'honneur ; toutefois, cette pièce penche déjà sensiblement vers une focalisation plus claire et précise de la vie intérieure des personnages.

A partir de ce moment, l'attention pour la psychologie et pour l'intériorité prend nettement le dessus. Dans *C'est la faute du mari* le milieu décrit est totalement coupé du monde externe, rien n'existe en dehors de la vie intime des personnages, des dilemmes sentimentaux dans lesquels ils se

débatent ; la même remarque vaut pour *Lady Tartuffe*, une pièce également centrée sur les rapports privés entre les personnages. Les deux textes qui ont souvent été vus comme les chefs-d'œuvre de Delphine de Girardin se concentrent également sur la vie privée : *La joie fait peur* met en scène une petite société coupée du monde extérieur, concentrée sur la douleur qui l'a envahie à cause de la mort d'un de ses membres, et de son côté *Le Chapeau d'un horloger*, pièce bouffonne totalement axée sur une intrigue échevelée, ne montre pas d'intérêt pour la vie extérieure au couple des protagonistes. Dans *Une femme qui déteste son mari* la politique sert de fond d'écran pour le déroulement d'un drame privé, dans lequel les intérêts de l'héroïne sont de nature exclusivement personnelle.

La vie du couple occupe une place de premier plan dans ce théâtre : les rapports entre les époux, et particulièrement le problème de l'adultère et des relations illégitimes, sont traités sous toutes les tonalités et dans tous les genres dramatiques auxquels Madame de Girardin s'est essayée. Le drame de l'infidélité et le conflit entre liens légitimes et illégitimes sont déjà présents, comme motifs secondaires, dans *L'École des journalistes*, puis ils deviendront un thème de premier plan dans *Cléopâtre* et le thème principal dans *C'est la faute du mari* : ces thématiques sont donc traitées dans le cadre et la tonalité de la comédie de mœurs, de la tragédie et de la comédie-proverbe. Dans la troisième pièce, en particulier, ce thème devient le sujet dominant de l'intrigue ; cette comédie en un acte se situe dans la tradition du proverbe, c'est-à-dire d'une pièce courte et spirituelle qui veut illustrer dramatiquement une maxime morale. Dans ce cas la thèse qu'on tient à prouver est d'empreinte toute féministe : la froideur des maris peut causer la désaffection des femmes et les pousser à l'infidélité. *C'est la faute du mari* peut être comparée pour plusieurs aspects aux proverbes de Musset : la structure et l'ampleur sont les mêmes, on y retrouve le même langage et la même frivolité apparente qui cache en réalité une leçon sérieuse, et la même priorité donnée aux aspects psychologiques de l'œuvre. Dans les personnages mis en scène on remarque également des parallélismes avec le théâtre de Musset, particulièrement avec le proverbe *Un caprice* : le personnage du mari rappelle celui de Chavigny, et les deux femmes représentent, avec quelques différences, le duo mussétien de Mathilde et de Madame de Léry – la jeune épouse naïve et inexpérimentée et la femme plus âgée, qui conduit l'intrigue à un dénouement heureux grâce à son expérience de la vie et des sentiments humains. Le langage semble également s'inspirer de Musset et de ses proverbes : l'atmosphère est celle du marivaudage, les mots d'esprit y sont jetés à profusion, l'intérêt est soutenu par un ton brillant, plein de vivacité, dans lequel Delphine, si célèbre pour sa verve intarissable, devait se trouver à son aise.

Le fond de cette petite comédie ne manque pourtant pas de sérieux ; c'est la pièce dans laquelle Madame de Girardin donne son analyse la plus fouillée et la plus touchante de l'amour,

qu'on sent très sincère et sérieuse, pleine d'émotion sous l'apparente superficialité du marivaudage : le rapport avec Musset apparaît encore avec évidence dans le « sourire mouillé de larmes » qui est le propre de cette pièce. Le dialogue entre les deux femmes, à la scène 10, constitue le point culminant de cette étude sur l'amour et sur l'affrontement entre le monde féminin et masculin : ce qui est mis en relief, c'est le problème de la compréhension réciproque, du déchiffrement du mystère de l'âme humaine, de la métamorphose de l'amour en indifférence sans raison apparente. Delphine trouve un expédient ingénieux pour montrer combien le cœur humain peut rester un mystère même pour les personnes les plus proches et les plus intimes : le dialogue entre la marquise et Laurence, qui ont été ou sont encore, l'une et l'autre, amoureuses du comte d'Hauterive, montre combien peuvent différer le point de vue sur une même personne et la connaissance qu'on a d'elle, ou, inversement, combien une même personne – le comte en ce cas – peut avoir des attitudes différentes dans des situations similaires. Ni la marquise ni la comtesse ne reconnaissent, dans la description de l'autre, celui qui a été l'ancien amoureux de l'une et qui est l'actuel mari de l'autre ; à la fin du portrait tracé par Laurence, dans lequel il apparaît que les hommes sont différents pour les maîtresses et pour les épouses, les deux femmes tirent leur conclusion :

La Marquise

Ah ! mon enfant, je n'y comprends plus rien,
Et cet affreux portrait n'a pas un trait du mien.

Laurence

Mais voyez donc un peu, voyez ce qu'il arrive,
Que nous avons chacune un monsieur d'Hauterive !

La vie conjugale, le problème des relations illégitimes et de l'adultère sont au centre de plusieurs œuvres théâtrales de la première moitié du XIX^{ème} siècle : ce thème peut être traité des manières les plus variées suivant le genre dramatique dans lequel il s'inscrit, de la manière frivole et parfois assez leste du vaudeville – dans lequel Scribe a été le maître – à la manière sérieuse et moralisante, mais qui penche pour un dénouement sombre ou tragique, des pièces d'Edouard Mazères (*La mère et la fille*, de 1830, *Une liaison*, de 1834). Casimir Bonjour a également donné, en 1824, *Le mari à bonnes fortunes*, sur le thème de l'infidélité masculine qui peut se rétorquer contre les maris mêmes ; cette pièce se maintient dans la tonalité de la comédie, et le dénouement voit la réconciliation des époux, parce que l'adultère de la femme est évité. En revanche, le dénouement est beaucoup plus audacieux dans *Quitte pour la peur* de Vigny (1833), où le mari accepte et dissimule l'infidélité de la femme, la justifiant sur ses propres trahisons et négligences ; cette conclusion ne pouvait qu'être choquante pour le public de l'époque, même s'il faut souligner que cette pièce ne se déroule pas dans la contemporanéité comme toutes les autres, mais sous le

règne de Louis XVI : le décalage temporel et l'idée qu'on se faisait des mœurs de cette époque a pu faire accepter la thèse de cette pièce, qui est très critique pour les hommes.

Au-delà d'une condamnation générale de l'indifférence et de l'infidélité des maris, le thème de l'adultère féminin est soumis à deux variantes, qui déterminent le dénouement et la tonalité générale de la pièce : s'il est effectivement commis, il apparaît comme quelque chose d'irréparable, et le dénouement est tragique (*La mère et la fille*), la justification étant possible seulement dans un cadre très particulier (*Quitte pour la peur*) ; s'il est simplement envisagé, ou évité de justesse, tout rentre assez facilement dans l'ordre (*Le mari à bonnes fortunes*, *C'est la faute du mari*) et le ton reste celui de la comédie, plus ou moins léger ou aigre-doux. Ces précisions mises à part, un aspect caractéristique dans la comédie de Madame de Girardin – qu'elle a en commun avec *Un caprice* de Musset – est le rôle décisif donné aux personnages féminins : ce sont eux qui mènent l'intrigue et qui déterminent le dénouement, et c'est là l'élément qui nous semble effectivement significatif et original dans ce théâtre.

La vie de famille dans ses différents aspects sera aussi le thème d'élection de l'autre champion – avec Dumas fils – de la comédie sociale contemporaine, Emile Augier, chez qui on retrouve les mêmes intérêts, les mêmes situations et personnages que dans le théâtre de Delphine de Girardin : en particulier le thème de l'adultère – ou de la tentation de l'adultère – est traité dans *Gabrielle* (1849), pièce fortement antiromantique dans laquelle Augier défend un idéal de vie bourgeois, fondé sur la famille, le travail, la valorisation des liens conjugaux, refusant la théorie de l'amour romantique supérieur à toutes les lois et à toutes les morales. Le personnage de la courtisane qui aspire à se refaire une vie d'honnête femme est au centre de deux autres pièces d'Augier, *L'Aventurière* (1848) et *Le Mariage d'Olympe* (1855), qui condamnent avec véhémence l'idée d'une possible réhabilitation de la courtisane que le romantisme avait défendue ; le rapport entre ces œuvres et *Lady Tartuffe* apparaît assez évident. Malgré cette proximité d'intérêts et de thématiques, les deux auteurs se distinguent dans la manière de traiter les questions qui leur tiennent à cœur : non seulement ils peuvent discuter et résoudre de manière différente les problèmes qu'ils posent, mais une dissemblance que nous réputons essentielle est la centralisation des pièces d'Augier sur des personnages masculins, qui s'oppose à la féminité dominante du théâtre de Madame de Girardin. Dans les pièces d'Emile Augier le héros est le père de famille : non seulement c'est lui qui incarne l'idéologie positive d'ouvrages comme *Gabrielle* et *Le Mariage d'Olympe*, mais c'est encore lui le personnage qui dirige activement l'action et qui oriente le dénouement.

Dans le cadre des relations familiales, un thème qui semble également caractéristique dans le théâtre de l'époque est celui de la « rivalité » entre mère et fille : une mère et une fille aiment le même homme, ou bien la mère a aimé ou a été la maîtresse d'un homme qui devient ensuite le mari

ou le fiancé de sa fille. Ce thème, déjà traité dans *La mère rivale* de Madame de Genlis¹¹, se retrouve dans la pièce homonyme de Casimir Bonjour (1821) et dans *La mère et la fille* d'Empis et Mazères (1830) ; Delphine de Girardin le reprend en 1839 avec *L'École des journalistes*. La variante particulière de la sublimation de la passion par l'amour maternel rapproche la pièce de Delphine surtout de celle de Madame de Genlis, chez laquelle ce conflit est traité de la même manière et trouve la même issue. Ce n'est d'ailleurs pas le seul rapprochement qu'on puisse faire entre les œuvres théâtrales de ces deux femmes de lettres : pour le thème de fond et le personnage de la mère dans *La joie fait peur*, Delphine a pu trouver une source dans la pièce en un acte *La tendresse maternelle* de Madame de Genlis, également recueillie dans le *Théâtre de société*. On y retrouve le personnage de la veuve totalement dévouée à son fils, de la mère qui n'existe que par son enfant ; la situation est aussi analogue : la mère croit son fils mort, alors qu'il ne l'est pas, et, au moment où la vérité est connue, son entourage hésite à la lui révéler de peur de lui causer une émotion fatale.

Au-delà des variantes particulières, ce macro-thème des rapports internes à la famille, toujours présent dans le théâtre de Delphine de Girardin, mais absolument dominant à partir des années '50, se décline surtout dans la relation entre le mari et la femme et entre la mère et la fille : la première est présente dans six pièces, la seconde dans quatre, bien qu'avec une importance variable d'un texte à l'autre. Il n'est d'ailleurs pas impossible de reconnaître un aspect autobiographique dans ces choix thématiques : d'un côté on sait combien la figure de la mère, Sophie Gay, fut essentielle dans la vie de Delphine, pour la formation de sa culture et de son caractère ; d'un autre côté, elle a peut-être peint, dans les conflits des couples qui parsèment ses pièces, les déceptions et les crises de son propre mariage avec Emile de Girardin, dans lequel elle eut à souffrir des absences, de la désaffection et des nombreuses infidélités de son mari.

Dans le cadre de l'analyse des caractères et des rapports interpersonnels, un thème qui prend une importance considérable dans le théâtre de Delphine de Girardin est celui de la séduction, envisagée en tant que pouvoir d'attraction irrésistible et mystérieux que possèdent certaines personnes. Delphine semble particulièrement intriguée par ce trait de caractère qui dépasse toute possibilité d'analyse et de compréhension rationnelle, et qui donne une puissance inquiétante et invincible ; il s'agit d'un pouvoir à double tranchant, qui peut agir dans le bien ou dans le mal, et qu'on peut utiliser consciemment ou inconsciemment. Le personnage qui, plus que tout autre, incarne la séduction dans le théâtre de Madame de Girardin, est naturellement Cléopâtre, exemple de femme fatale qui s'inscrit dans la lignée des Manon et des Carmen ; ce pouvoir qui la rend

¹¹ Cette pièce fut publiée sans nom d'auteur dans le *Parnasse des dames* de Billardon de Sauvigny (1773), puis recueillie dans le *Théâtre de société* de Madame de Genlis, qui fut réédité plusieurs fois à partir de 1781 (une édition parut en 1826).

unique est décrit ou évoqué à travers trois personnages, trois regards d'hommes qui considèrent la reine avec des sentiments différents : Diomède, son secrétaire, qui fait d'elle un portrait objectif et détaché, Antoine, l'homme aimé, et l'Esclave, qui l'adore sans espoir de retour. Le portrait que Diomède fait de Cléopâtre au début de la pièce constitue l'analyse la plus complète et la plus suggestive de ce pouvoir étrange et indéfinissable, dont l'attraction ambiguë est décrite à travers une série d'antithèses et d'oxymores : « C'est un étrange effet qu'on ne peut définir,/ Où la crainte à l'amour vient vaguement s'unir,/ Un plaisir plein d'angoisse, un effroi plein de charme,/ Un danger menaçant qui pourtant vous désarme ». (Acte 1, scène 1).

Ce pouvoir qui est simplement décrit par Diomède, est montré dans toute la force de son action à travers les personnages des deux hommes qui sont amoureux de Cléopâtre : Antoine, que la folie de cette passion entraîne malgré lui vers le déshonneur : « Je ne suis plus soldat, je ne suis plus Romain !.../ Je suis un malheureux qu'un fol amour tourmente » (Acte 3, scène 1), et l'Esclave, personnage sans nom qui n'est montré que comme l'incarnation de l'amour fou : « Mais dans cette démence où ma tête est bercée,/ On ne pourrait pas vivre un jour sans ta pensée » (Acte 3, scène 7). La séduction est donc cet attrait qui conduit fatalement à la déchéance et à la mort, mais qui peut parfois servir à des fins honorables : avant de se rendre dans le camp d'Holopherne pour mettre son plan à exécution, Judith prie le Dieu d'Israël qu'il lui accorde la capacité de conquérir l'ennemi de son peuple par le charme subtil de la séduction. Ce morceau se transforme dans sa bouche en une espèce d'hymne à cette puissance magnifique et effroyable :

Dieu puissant ! [...]
Livrez-moi le secret du ciel et de l'enfer ;
Faites-moi posséder, par un affreux mélange,
L'astuce du démon et la candeur de l'ange ;
Donnez-moi cet attrait, ce prestige du mal,
Que vous avez donné à tout être fatal,
A la gloire, à l'abîme, aux fantômes des songes,
A tous les grands dangers, à tous les beaux mensonges ;
Ce funeste pouvoir, hélas ! toujours vainqueur,
Qui charme la pensée en torturant le cœur. (Acte 1, scène 7)

Cette force redoutable et typiquement féminine dans le théâtre de Delphine de Girardin¹² est montrée dans toute sa dangereuse puissance dans *Lady Tartuffe*, qui, contrairement à ce que le titre de la pièce pourrait laisser croire, n'est pas uniquement une hypocrite et une fausse prude, mais aussi une femme douée d'un charme qui peut changer les sentiments, les intentions et les agissements même de ses ennemis. Dans l'entrevue finale entre Hector et Madame de Blossac, conçue comme un piège pour démasquer publiquement les calomnies de celle-ci, le jeune homme

¹² Un seul personnage masculin semble la posséder, le comte d'Hauterive dans *C'est la faute du mari*, par lequel la marquise se sent encore attirée, après tant d'années : « Les plus fières vertus subissent son pouvoir ; / Moi, je n'ai triomphé qu'en cessant de le voir.../ Et pour moi sa présence est toujours dangereuse » (Scène 10).

finira par succomber : sans l'intervention de la Comtesse de Clairmont, Lady Tartuffe parviendrait à s'enfuir avec la complicité d'Hector. La faiblesse de celui-ci se révèle dans son incapacité de soutenir le regard de Madame de Blossac et de l'écouter parler : « J'ai peur !... ta voix perfide me trouble, tes yeux menteurs me fascinent ! O rage ! je la hais, je la hais, et je sens malgré moi ma haine qui m'échappe ! » (Acte 5, scène 5).

Ce thème qui a donc une place de premier plan dans les grandes pièces de Madame de Girardin (*Judith*, *Cléopâtre*, *Lady Tartuffe*) et qui apparaît également dans la première de ses pièces en un acte (*C'est la faute du mari*), semble plutôt s'effacer dans les derniers ouvrages, qui s'orientent vers d'autres sujets et d'autres situations dramatiques. Dans *La joie fait peur* et dans *Une femme qui déteste son mari*, l'intérêt de la pièce est fondé sur l'étude d'états d'âme tout différents ; dans *Le Chapeau d'un horloger*, qui s'inscrit dans le genre du vaudeville, l'action est tout à fait prioritaire par rapport à l'introspection psychologique. A l'exception de *L'Ecole des journalistes*, qui n'est qu'un premier essai dans le genre théâtral, les grandes études de caractère se situent dans les pièces de la première période, tandis que dans les dernières œuvres Madame de Girardin semble porter aussi son attention sur l'intrigue et sur un théâtre d'action. Elle semble se détourner également des intérêts moraux et idéologiques qui dominaient dans les premières pièces, se concentrant en grande partie autour des relations entre l'homme et la femme dans la société et surtout dans le mariage. Le conflit entre les deux sexes, qui est toujours plus ou moins au centre de l'action jusqu'à *Lady Tartuffe*, s'estompe et disparaît progressivement ; dans les dernières pièces les rapports affectifs au sein de la famille ne comportent plus le moindre nuage, car la fidélité et l'affection réciproque sont les seuls sentiments qui règnent dans ce milieu.

Le passage du conflit à l'apaisement semble donc caractériser le théâtre de Delphine de Girardin d'un point de vue psychologique, passage qui se traduit, entre autres, par une évolution du moralisme à la sentimentalité et parfois au pathétique. Dans *Judith*, *Cléopâtre*, *C'est la faute du mari*, et même dans le premier essai mal réussi de *L'Ecole des journalistes*, on sent l'effort de poser un problème moral, de défendre une idée ; les interrogatifs, le besoin de trouver une réponse ou de suggérer une leçon morale semblent prioritaires dans ces pièces, tandis qu'à partir de *Lady Tartuffe* le conflit personnel ou familial semble oublié, et les personnages, surtout à l'intérieur du cercle familial, s'efforcent plutôt de se coaliser pour faire face à un danger extérieur. Les liens affectifs sont aussi plus assurés, plus inaltérables, ils ne sont pas remis en cause, et même le soupçon d'infidélité dans la pièce bouffonne du *Chapeau d'un horloger* n'est que le fruit d'un quiproquo burlesque. On pourrait dire que Delphine passe d'un théâtre de la raison et de l'interrogatif moral à un théâtre du cœur et de l'épanouissement des sentiments ; l'influence du drame romantique et de la comédie sociale se font sentir d'un côté, celle d'une comédie poétique à la manière de Musset d'un

autre. Ce qui reste comme un élément caractéristique dans cette production dramatique, c'est la présence d'une féminité dominante dans la plupart des pièces, en termes de présence sur scène et de centralité des rôles féminins, mais surtout de fonction déterminante des personnages féminins dans l'action et dans la résolution de l'intrigue.

Il est impossible de parler de « féminisme » dans le théâtre de Delphine de Girardin ; elle ne s'occupe pas de dénoncer la condition sociale de la femme à son époque, elle ne prend pas forcément sa défense (mais il y a une exception éclatante : *C'est la faute du mari*), mais on peut certainement parler d'un théâtre au féminin si l'on pense à tous les personnages de femmes qui sont au centre de l'action dans ce système dramatique, qui jouent dans celle-ci un rôle actif et déterminant, qui se chargent du règlement d'un problème ou d'un état de crise, qui ont finalement, dans le bien ou dans le mal, le dernier mot dans le drame.

Références bibliographiques

BONJOUR, Casimir (1901). *Théâtre*, Paris : Lemerre.

D'HEILLY, Georges (1868). *Madame de Girardin (Delphine Gay)*, Paris: Bachelin-Deflorenne.

GAUTIER, Théophile (1978). *Portraits et souvenirs littéraires*, Genève : Slatkine Reprints.

GENLIS, Mme de (1811). *Théâtre de société*, Paris : Maradan.

GIRARDIN, Delphine de (1860). *Œuvres complètes*, tome VI, Paris : Plon.

LASSERE, Madeleine (2003). *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, Perrin.

MALO, Henri (1925). *La gloire du Vicomte de Launay*, Paris : Emile Paul frères.

SÉCHÉ, Léon (1910). *Delphine Gay Madame de Girardin*, Paris : Mercure de France.

L'HISTOIRE AU FEMININ SELON ASSIA DJEBAR :
À travers une lecture-analyse sémiotique de *Loin de Médine*

Fatima Zohra Chiali
Université d'Oran, Algérie
Chercheur au laboratoire LASELDI, Besançon
chialifz@yahoo.fr
lalaoui_fz@netcourrier.com

Résumé : Il s'agira dans cet article, de voir comment l'écriture qui se traduit par un feuilleté où Histoire et fiction se mêlent puis s'affrontent finit par proposer une écriture autre, un troisième tracé discursif, capable de construire sa propre littéarité et sa propre historicité. Assia Djébar fait de cette troisième piste un discours qui s'oppose à toute idéologie qui nierait le discours féminin.

Mots-clés : Réécriture - Histoire au féminin – Intertextualité - Islam des femmes.

Abstract : Our main goal is to see how writing, where history and fiction mingle and then compete, eventually proposes another writing, a third route discourse, able to build its own literariness and its own historicity. Assia Djébar develops this third route as a discourse opposing any ideology that would deny the feminine discourse.

Keywords : Rewriting - women's history – intertextuality – women's Islam.

Introduction

L'écriture de *Loin de Médine* est le produit d'un imprévu lié au contexte sociopolitique algérien : en 1988¹ et à cause des événements dramatiques qui secouent le pays, alors qu'Assia Djébar commence *Vaste est la prison*, le troisième volet autobiographique qui compose son quatuor romanesque, l'auteur se voit contrainte brusquement d'interrompre le processus d'écriture de son autobiographie pour s'investir entièrement dans *Loin de Médine*. Face à l'actualité inquiétante d'une Algérie saignée par le terrorisme, la romancière se donne une nouvelle perspective d'écriture qui devra aborder la réalité et particulièrement celle des femmes dans l'ère musulmane.

Dépassant l'idée d'une biographie au singulier, l'auteur préfère esquisser la vision de toutes les femmes musulmanes afin de réhabiliter leur statut. Car *Loin de Médine*, publié en 1991, pose le problème de la falsification de la mémoire par les hommes et la nécessité de la réécrire. Le texte donne à lire autrement l'Histoire : l'histoire du prophète Mohamed et celle des femmes légendaires qui l'ont entouré permet à la romancière de réaliser, à travers son projet d'écriture, un dialogue avec les hommes d'hier et d'aujourd'hui.

Lorsqu'elle convoque et anime les chroniqueurs et les historiens tels que Tabari, véritables références théologiques des musulmans, l'écrivain aspire à réécrire l'Histoire en faisant de ses *alouettes naïves* des femmes à part entière.

Rappelons qu'à travers ses écrits, Tabari raconte l'Histoire de l'Islam, il évoque par endroits le rôle des femmes avant, pendant et après l'Islam, sans pouvoir se détacher, diront ses critiques, d'une vision masculine de l'Histoire de l'Islam dans laquelle la femme fut mise à l'écart. En la laissant dans l'ombre, les hommes, comme les historiens, se sont accaparé la parole et se sont donné l'exclusivité de dire et de raconter l'Histoire. En occultant le rôle de la femme, ils auraient ainsi falsifié la mémoire de l'Histoire. Assia Djébar décrit cette *réalité*, la dénonce et projette de la transformer. Son dessin se précise par/dans la fiction qui permet de redonner vie aux femmes, les faire sortir du silence dans lequel on les a contraintes de rester des siècles durant.

Lorsque Assia Djébar attaque sur tous les fronts les historiens qui ont voué les femmes au mutisme, elle croise ainsi les discours féminins à ceux des hommes pour nous faire découvrir un récit dans lequel le rapport entre l'Histoire, la langue et la littérature dépasse le cadre du roman traditionnel. Une écriture en palimpseste qui fait de l'Histoire la mémoire du récit fictionnel, sa source d'inspiration et son matériau d'écriture.

¹ Les événements dramatiques d'octobre 1988 en Algérie laissent entrevoir des forces politiques nouvelles, remettant en cause l'autorité étatique héritée de la guerre d'Algérie.

L'écriture se traduit par un feuilleté où Histoire et fiction se mêlent puis s'affrontent afin de proposer enfin une écriture autre, un troisième tracé discursif, capable de construire sa propre littérarité et sa propre historicité. Assia Djébar fait de cette troisième piste un discours qui s'oppose à toute idéologie qui nierait le discours féminin.

Ce coup de force devient possible par la réécriture et toute son esthétique tente de dire l'Histoire au féminin ; l'auteur donne la parole aux figures féminines que l'Histoire recense mais marginalise, elle réhabilite leur statut en laissant à chacune d'entre elles la liberté de se raconter sans l'intervention d'autrui. C'est dans cet espace polyphonique qui permet à chaque voix d'exister par elle-même que l'idéologie des hommes détenteurs du pouvoir sera discréditée sinon détruite.

Ces voix donnent de l'Histoire une autre version ; ce qui permet à Assia Djébar de la questionner et de contredire des historiens tels que Tabari. Contredire est un acte engagé, réfléchi et structuré. C'est dire le poids du *faire* dans la structuration du *dire* (Austin, 1991). Si Assia Djébar conteste les chroniqueurs arabes, c'est pour représenter un autre discours, une idéologie aux contours féminins et présenter un roman original où la fiction et l'Histoire se transcendent pour construire au terme de leur aventure une troisième piste qui se donne à lire et à relire.

Cette quête de l'Histoire à travers la fiction donne au texte romanesque une dimension historique qui conditionne le lecteur ; mais en même temps qu'Assia Djébar dénonce la falsification de l'Histoire par les historiens, en réinventant une Histoire au féminin, elle va *la falsifier* à son tour lorsqu'elle propose à lire la version traduite² par H. Zotenberg du texte de Tabari comme le sien.

En effet, il suffit de comparer les deux textes pour s'apercevoir que la version du traducteur est une interprétation parfois très subjective de l'œuvre de l'historien et non sa traduction. Zotenberg propose au lecteur une synthèse personnelle des écrits de Tabari. Il glisse discrètement ses opinions et ses préférences. Assia Djébar va citer Tabari en se référant à Zotenberg ; les citations qu'elle octroie à l'historien sont celles qui se trouvent dans le texte traduit et qu'on ne retrouve pas toujours dans le texte source de Tabari.

Cette (p)référence (du) au texte traduit ne contribue-t-elle pas à théâtraliser l'Histoire et de la poser définitivement comme un module de la fiction ?

² Les textes de Tabari vont être traduits par M. J. de Geoje dans trois séries se composant de treize volumes. Une autre traduction est suggérée en français par H. Zotenberg.

C'est la fiction qui prend l'ascendant sur l'Histoire, tout en l'intégrant elle la désarçonne ; tout en lui refusant de se poser comme la vérité, elle s'attribue un caractère « véridictionnel ». Il s'agira dès lors de voir par quels moyens scripturaux, ce renversement devient possible et quelle est son incidence sur le lecteur.

1. L'usage de l'intertextualité

1.1. Le document historique

Le travail de documentation historique qui a précédé l'écriture de *Loin de Médine* constitue le cadre référentiel qui permet ainsi au lecteur de se projeter aisément dans cette époque créatrice de l'Islam, les premiers siècles de sa fondation et d'imaginer sans difficulté l'existence des personnages représentés dans le roman. En évoquant les historiens arabes tels que Tabari, l'auteur Assia Djébar introduit dix-huit portraits de femmes authentiques, évoquées sommairement par les écrits de ces historiens. Commence alors un travail de description et de création qui associe l'acte de réécriture de l'auteur à la réhabilitation des femmes et de leur subjectivité clairement affirmée. Dans son avant-propos, l'auteur commente les raisons qui ont nourri son choix :

J'ai appelé 'roman' cet ensemble de récits, de scènes, de visions parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari). Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la mort de Mohammed, de multiples destinées de femmes se sont imposées à moi ; j'ai cherché à les ressusciter... Femmes en mouvement 'loin de Médine', c'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière. (Djébar, 1991: 5).

Dans cette reconstitution du passé, immédiatement après la mort du Prophète Mohammed, les mises en scènes du pouvoir, les querelles entre hommes de pouvoir aboutissent à la guerre civile entre Musulmans « la grande *fitna*. » Cette guerre fratricide fait écho à celle qui a lieu, de manière dramatique, en Algérie des années 90. Ce parallélisme exhibe des analogies entre le passé et le présent, et porte à voir le destin des femmes comme une tragique illustration.

1.2. La réécriture de l'Histoire

Définir la réécriture³ nécessite de l'envisager au cœur même de l'intertextualité. Paul Ricœur disait déjà qu'« écrire c'est réécrire » ; ainsi conçue, la réécriture suppose de la part de l'auteur un travail de lecture pour réécrire le texte dans ses blancs et ses silences. Assia Djébar remet en question la représentation des femmes arabo-musulmanes délibérément omises, selon elle, dans les écrits des premiers historiens. Elle rétablit dans son roman un univers féminin volontaire et affirmé, nié jusqu'alors dans les textes officiels :

Musulmanes ou non musulmanes – du moins dans cette première partie “ Filles d’Ismaël ”-, elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine...
(*idem*: 7).

Pour cela, la réécriture intègre, tout en transformant, des éléments de l'Histoire ; cette conception de la réécriture semble être partagée par un certain nombre de chercheurs (Cf. Maquerlot, 2000: 15), tels qu'Anne Logeay, J - M Winkler, Nathalie Vienne-Guerrin, Danielle Wargny et bien d'autres. Tous déclarent que la dimension sociale de la réécriture s'inscrit dans un processus de transformation du discours : un discours va à la rencontre d'un autre discours qui lui serait antérieur, soit pour le redire, soit pour le contredire. Dans les deux cas, la rencontre des deux discours génère des tensions d'ordre scriptural et idéologique.

La réécriture va en effet permettre à l'auteur Assia Djébar de combler les béances de la mémoire collective en opposant d'emblée son discours à celui des historiens. Texte de la contestation, le roman met en scène des événements qui entourent les derniers jours du Prophète, comme celui de la jeune reine yéménite de Sann'a dont le nom n'est pas mentionné et qui se déroule au cours de la onzième année de l'hégire, en l'an 632 de l'ère chrétienne. A cette date, en effet, un chef de tribu se dresse contre l'Islam et se prétend lui-même un prophète.

Ce faux prophète dénommé Aswad mène une bataille et occupe avec sa troupe la ville de Sana'a, il décide d'épouser la reine yéménite après avoir tué son époux. Tandis que l'historien

³ De manière générale, l'étude de la réécriture permet l'exploration des pratiques scripturales. Parmi celles-ci, figurent celles qui génèrent des textes à vocation prioritairement esthétique : le roman, la nouvelle, le théâtre. La réécriture se manifeste aussi dans d'autres pratiques productrices de textes dont l'objectif primordial est celui d'élaborer un discours à finalité sociale, politique ou économique sans omettre le discours critique. Continuellement appelée à relire et réévaluer la critique, la réécriture reformule la norme, ce qui au travers de méditations complexes, renvoie aux conflits qui se jouent sur la scène sociale. La citation, l'allusion, le plagiat, la présence effective d'un autre texte dans le texte sont ressentis comme des intrusions. L'intertextualité s'entend donc comme un parasitage visant à suggérer une interprétation autre que celle développée dans le texte d'origine.

Tabari déclare que la reine yéménite s'est soumise à cet homme craignant pour sa vie, l'auteur Assia Djébar contrecarre cette lecture pour suggérer que la reine du Yémen a accepté son union avec Aswad, en raison de l'admiration qu'elle lui portait : « Pourquoi Aswad l'épouse ? (...) Mais il pouvait la 'prendre', sans l'épouser. Peut-être ne manifesta-t-elle pas un excès de résistance : par calcul, par curiosité, ou, comme le suppose Tabari si hâtif à l'excuser, 'par crainte'. Crainte qui la quittera vite ».

En dialoguant avec l'historien, Assia Djébar l'interroge sur ses lectures et ses différentes interprétations des événements historiques : « La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les rames de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules inentamées » (Djébar, 1991: 20).

La romancière oppose à cette image de la femme craintive un personnage féminin inventif capable d'organiser un complot visant à éliminer ce faux prophète car elle découvre qu'il se comporte comme un païen. C'est parce qu'elle est déçue et dupée que la reine yéménite décide de se venger en tentant d'assassiner Aswad : « Au terme de cette illusion, sa haine. Elle s'est trompée. L'homme n'est même pas un simple croyant ; il vit en païen. Ce n'est qu'un imposteur. (...) Bien loin d'être réduite au rôle de simple intrigante, la voici l'âme de la machination » (*idem*: 22).

Aussi et à travers l'épisode qui oppose Fatima au calife, la réécriture de l'histoire pose un regard critique sur l'autorité abusive des hommes. Assia Djébar met en scène la révolte de Fatima, la fille du Prophète, dépossédée de son héritage paternel par les successeurs de prophète. La fille du Prophète mène alors une lutte obstinée pour être reconnue, par les califes, comme une héritière légitime. Par le don de la parole, Fatima s'oppose farouchement à cette injustice et si elle meurt, elle n'en demeure pas moins repentante : « Ainsi elle a dit 'non', la fille aimée. 'Non' au premier calife pour son interprétation littérale du 'dit' du prophète. Peut-être que, dorénavant, au lieu de la surnommer 'la fille aimée', il faudrait l'évoquer sous le vocable : 'la déshéritée' ? » (*idem*: 86-87).

Dans cet et épisode intitulé « celle qui dit 'non' à Médine » (*idem*: 66), Assia Djébar rappelle qu'honorer les femmes implique déférence et respect de la mémoire du Prophète puisque lui-même déclare devant les fidèles : « Car ma fille est une partie de moi-même. Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! » (*idem*: 73).

Ces deux exemples illustrent l'esprit de la réécriture chez Assia Djébar ; derrière chacun des récits féminins, voix, l'auteur donne à lire son intention : elle s'approprie l'Histoire, décentre avec subversion ses perspectives, produisant ainsi des changements de focalisation ou ce que Gérard Genette nomme « des transfocalisations narratives » (Genette, 1982: 285).

En effet, Assia Djébar réécrit la présence des femmes en transformant les documents des chroniqueurs, les utilisant comme un palimpseste sur lequel elle introduit sa propre inscription. Comme le souligne Genette « cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait mais qu'il laisse voir par transparence » (*idem*: 451).

1.3. Les procédés de la réécriture

Pour réussir cette intertextualité, l'auteur utilise plusieurs procédés de la réécriture tels que : la traduction, la reformulation, l'hybridation, la polyphonie, le dialogisme, l'utilisation des figures mythiques, les modes de transtextualisation, la citation.

La transtextualisation et la citation sont les procédés scripturaux les plus fréquents dans la réécriture de l'Histoire. Tous deux vont opérer, au sein de la fiction, des transformations narratives où l'Histoire sera reformulée pour en proposer une nouvelle variante.

a) Transtextualisation

Selon Genette, la transtextualité ou transcendance textuelle du texte se définit par « tout ce qui met en relation le texte, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*idem*: 7). La plus pertinente des opérations transtextuelles dans le récit est sans doute l'*hypertextualité*. Il en résulte, au terme de cette opération, *une transformation*, opérée sur le texte. Car l'intention transformatrice porte, non sur les événements mais sur leur signification :

Au terme de quel amour, de quelle ardeur calciné de femme, la jeune Oum Hakim se mue-t-elle à nouveau en guerrière ? Tabari ne se soucie guère du levain obscur qui transforme les destinées féminines. Simplement, il ne peut s'empêcher de croquer la silhouette indomptable de Oum Hakim s'exposant au soleil et à la mort désirée.

Oum Hakim a-t-elle vraiment voulu mourir ce jour-là, à Yarmouk et de même, l'année suivante, quand elle est à nouveau mentionnée dans les combats d'el Quadissiya, en Irak ? Se consolera-t-elle par la suite ? (Djébar, 1991: 156).

Ici, on ressent l'intention transformatrice de la narratrice, son but est de mettre en évidence la portée idéologique du texte et d'inscrire l'engagement de l'auteur qui mène une véritable enquête rétrospective de l'Histoire. L'événement en lui-même est reformulé voire réinterprété afin de proposer une autre lecture de l'Histoire. La transformation retentit sur le texte comme un filtre de certains faits historiques.

Il arrive aussi que la narratrice efface une inscription pour la recouvrir d'une autre. Par exemple, et pour tenter d'amender les excès des chroniqueurs arabes concernant la femme, Assia Djébar rétablit, en opérant ce que Genette appelle une *transfocalisation narrative*, son statut : « pour la première fois, une guerrière se lève en chef d'armes contre l'Islam : Salma annonce, en cette 11^e année de l'hégire, d'autres femmes indomptables et rebelles, ainsi que la plus irréductible d'entre elles, Kahina, la reine berbère... » (*idem*: 37).

L'intérêt d'une telle transformation réside dans la réinterprétation et la réorganisation de l'action. Fatima, Aïcha, Sadjah et Oum Hakim ont fait face, elles aussi, au despotisme masculin en essayant de prendre en main leur destinée. Rappelons qu'Oum Hakim, femme vive et combative, refuse de se séparer de son époux jusqu'alors non converti à l'Islam :

Oum Hakim n'a pas pleuré. Elle est allée trouver ses parents : " je vais rejoindre, coûte que coûte mon..." Elle allait dire " mon amour " ; c'était vrai, comment vivre sans Ikrima, sans l'époux auréolé à ses yeux de toutes les grâces [...] Ikrima brave et doux, conjonction rare qui a fait que Oum Hakim, connue pour son esprit de décision et sa vivacité, l'a aimé. Oum Hakim amoureuse d'Ikrima depuis tant d'années (*idem*: 134s.).

Parallèlement, le récit djébarien se focalise sur le courage et les résistances féminines (hypertexte) en se servant des faits historiques (hypotexte). La réécriture consiste ici à prendre dans l'hypertexte une partie inverse de celle qu'illustre l'hypotexte. Dès lors, elle valorise ainsi ce qui était déprécié en rétablissant systématiquement la subjectivité féminine et son histoire. Gérard Genette nomme ce phénomène sous le terme de « transmotivation, c'est-à-dire motivation substituée à une autre » (Genette, 1982: 386).

Le processus de relecture des documents historiques et de réécriture de l'Histoire entrepris par le scripteur met ainsi deux textes en relation l'un avec l'autre. Assia Djébar déplace la perspective des écrits de Tabari ainsi que celle des autres chroniqueurs. Elle se donne la possibilité, d'une part, de retracer une généalogie qui construit le présent et l'avenir des femmes, et, d'autre part, de superposer deux histoires « masculine et féminine » avec la double volonté de les mettre en présence et les maintenir inséparables l'une de l'autre : « Ma fille est une partie de moi-même ! Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! Puis il exposa plusieurs arguments : logiquement, vigoureusement. Il termina par ce 'non' : il reprit : 'Non, cela, jamais !' » (Djébar, 1991: 67).

Par ce double discours du Prophète Mohammed, la femme apparaît comme l'égal de l'homme, ou, du moins, comme un pilier sur lequel repose l'équilibre social. C'est à la fois

une parole historique et sacrée qu'Assia Djébar met ici en évidence. Elle légitime, dans un souci d'ordre éthique, l'exercice du pouvoir féminin dans une société arabo-musulmane. Elle souligne qu'en dépit de leur mutisme sur la question féminine, les écrits de Tabari témoignent du vécu des femmes.

La mémoire collective va devoir s'inscrire dans un circuit polyphonique où des écrits masculins et des voix féminines dialoguent et construisent une idéologie différente de celle que proposent les idées reçues :

Non, accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit de fille ! "Elle pourrait aller plus loin encore, elle pourrait dire :

La révolution de l'Islam, pour les filles, pour les femmes, a été d'abord de les faire hériter, de leur donner la part qui leur revient de leur père ! Cela a été instauré pour la première fois dans l'histoire des Arabes par l'intermédiaire de Mohammed ! Or, Mohammed est-il à peine mort, que vous osez déshériter d'abord sa propre fille, la seule fille vivante du Prophète lui-même !
(*idem*: 79).

Cette multiplicité des voix concilie l'Histoire et le vécu des femmes, elle permet l'expression des voix de femmes qui s'autorisent à parler et à écrire dans l'espace public, là où n'étaient entendus jusqu'alors que les hommes.

b) La citation

La citation apparaît comme une référence distinctive de l'écriture djébarienne. Elle est à la croisée de deux discours : historique et littéraire et occupe de ce fait un pôle stratégique qui assure une pluralité de fonctions liées aux enjeux du discours, comme le souligne Compagnon : « la citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans la pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute » (Compagnon, 1979: 12).

Assia Djébar utilise pour servir la fonction paratextuelle les citations présentes au début des chapitres. Leur parenthésation dénote l'intention de l'auteur à séparer le discours romanesque des autres discours cités. Distinguons tout d'abord entre la reformulation des énoncés historiques qui se trouvent intégrés dans la fiction de ceux qui ont uniquement une fonction descriptive car quand l'intertexte surpasse la fonction paratextuelle, elle oriente l'intrigue et la thématique de tout le roman.

Médiatrice, la citation participe activement dans la mise en scène discursive d'un énoncé ; c'est à ce titre que l'énoncé historique a pour fonction d'instaurer un dialogue intense entre différents auteurs. Elle se construit comme une ré-énonciation (Compagnon, 1979).

L'une des particularités de l'écriture de *Loin de Médine*, c'est le fait d'avoir à la fois utilisé la citation sous ses deux formes : la citation marquée (lorsque nous retrouvons les marques typographiques et les références bibliographiques), la citation non marquée (lorsqu'il ne reste que des traces du discours cité. Il s'agit dans ce cas précis du discours relaté qui abolit la frontière entre le document historique et le récit fictionnel). Nous sommes face à un procédé de reformulation qui nécessite d'en préciser le fonctionnement : est-ce une reformulation par suppression, par hybridation ou par rajout ?

La citation marquée se caractérise par les indices qui laissent perceptible le passage d'un type de discours à un autre : (la ponctuation : guillemets, parenthèses et italiques ; le changement des instances énonciatives (chroniqueurs et narrateurs) qui se relaient la parole.) L'intérêt de ces indices est de montrer que la mise en scène du récit, au niveau de l'interaction énonciative ainsi que dans la régulation des événements, trouvent dans des éléments du niveau syntaxique l'expression d'un discours emboîté : la réécriture.

Nous répertorions deux types de citation marquée : celle des chroniqueurs (leurs écrits sont attestés comme des documents officiels et dont la véracité n'est pas contestée. On cite celles de Tabari⁴ et celle d'Ibn Saad (Djebar, 1991: 249) ; celles des personnages historico-fictionnels (il s'agit de ces personnages historiques intégrés dans le dialogue fictionnel. Autrement dit, ils ont une double identité : personnage de l'Histoire et personnage de fiction)⁵.

⁴ Voir Djebar, 1991: 20 , 24 , 25, 38, 39,40, 42, 46-47, 120, 155, 156, 212, 216, 240, 249.

⁵On cite celles du Prophète Mohammed (Djebar, 1991: 34, 39, 41, 67, 74, 84, 86 , 103, 114, 150, 152, 199, 287,289, 291).

Celles de Abou Bekr (*idem*: 13, 75, 104, 246, 247, 389).

Celle de Omar ibn el Khataab (*idem*: 12).

Celles de Ali ibn abou Talib (*idem*: 88, 285).

Celles de Fatima (*idem*: 65,72-73, 79, 80, 81, 82, 234).

Celles de Aïcha (*idem*: 41, 77, 273, 281, 282, 286, 288-289, 289, 290, 291).

Celle de la Reine yéménite (*idem*: 23).

Celle de Khaled (*idem*: 130).

Celles de Oum Hakim (*idem*: 136,152).

Celles de Oum Keltoum (*idem*: 162, 163, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 181).

Celle de Oum Harem (*idem*: 182-191).

Celles de Sadjah (*idem*: 44, 46).

Celles de Mosaïlima (*idem*: 46, 48).

Celle de Oum Salama (*idem*: 73).

Celle de Shawail (*idem*: 130).

Celle de Abdou el Mesih (*idem*: 130).

Celle de Bilal (*idem*: 151).

Celle de Ikrima (*idem*: 154).

L'aménagement discursif va enchevêtrer deux ou plusieurs énonciateurs et les amener à partager un même espace. Dans *Loin de Médine*, les femmes témoignent du vécu de leurs consœurs pour les maintenir dans la mémoire collective :

Toutes les femmes de Médine rapportent, ont rapporté comment, parce que je me trouvais mariée lorsque j'étais esclave, le Prophète- que Dieu lui assure le salut !-m'a donné le choix :
- Veut-tu garder ton statut d'épouse ? J'interviendrai pour que ton mari, même esclave, soit près de toi ! Ou bien, tu peux choisir, puisque te voici libérée, de te libérer aussi des liens de mariage .Tu peux choisir de vivre comme une femme veuve ou divorcée, en attente d'un autre mari !

J'ai à peine hésité : " Libre d'un coup ? " ai-je pensé, le cœur battant. " Libre comme être humain et libre comme femme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux, ou même vivre seule, ou... (*idem*: 255).

Les citations seront non marquées lorsque reformulées, le scripteur au statut de narratrice les intègre dans son propre discours. Ainsi, la narratrice entend la voix d'Esma résonner dans son imagination, lorsque son époux la prie de lui donner les derniers soins avant de mourir :

Entendre, tant de siècles après, le " non, je ne peux pas ! " (" Lla attik !) D'une Esma à demi défaillante devant l'époux agonisant, et encore amoureux, lui qui avoue ainsi sa préférence :

-C'est toi, semble-t-il dire, qui me lavera... La caresse de tes doigts. Le dernier contact humain sur mon corps. Toi, la seule à pouvoir être la purificatrice, la mort une fois présente, toi... (*idem*: 216).

Et plus loin, elle renchérit :

Celle de Abou Horaïra (*idem*: 159).
Celle de Abderahmane ben Hassan (*idem*: 198-199).
Celles de Atyka (*idem*: 201-210).
Celles de Abdallah ben Abou Bekr (*idem*: 203, 204).
Celle de Esma Bent Omaïs (*idem*: 216).
Celle de Djaffar (*idem*: 226).
Celles de Barira (*idem*: 255, 256, 261, 285).
Celle de Mistah (*idem*: 283).
Celle de Hassan ben Thabit (*idem*: 284).
Celle de Hamna bent Jahsh (*idem*: 284).
Celles de Abdallah ben Obbay (*idem*: 284, 287).
Celle de Osaïma ben Zeid (*idem*: 285).
Celle de Zeineb bent Jahsh (*idem*: 285).
Celle de Sa'ad ben Obbeid (*idem*: 287).
Celle de Osaïd ben Hodain (*idem*: 287).
Celle de Oum Rouman (*idem*: 288, 289, 291).
Celle de Abderahmane Ibn' Auf (*idem*: 298).

Il y a, dans ce récit du texte d'origine, en fait un double style direct, puisque c'est le souvenir même de Esma qui, bien après reconstitue l'ultime dialogue conjugal : 'Il m'a dit... J'ai dit... Il m'a répondu'. Devant cette scène privée, un rideau s'entrouvre par deux fois ; nous entendons la voix des époux comme par effraction :

- Abou Bekr m'a dit : 'Lave-moi !' ou 'Tu me laveras !'

On ne sait si le désir du mourant ne tente de se masquer sous l'autorité de l'époux calife. Qu'importe ! A nous de revivre la charge émotive de la dénégation (*idem*: 216-217).

La narratrice justifie le refus d'Esma, non comme une faiblesse ou une défaillance face à la mort, mais au contraire comme une preuve d'amour envers son époux. Le récit permet à plusieurs discours relatés de foisonner, une polyphonie d'ensemble s'installe dans laquelle les voix féminines développent un contre-discours qui, en contrecarrant les récits des chroniqueurs, redonne à la femme un rôle capital au sein de la société contemporaine. En réhabilitant l'Histoire, Assia Djébar tente de réorienter le présent.

C'est dire que la réalité n'est plus une donnée fixe et inaltérable : elle devient sujette à controverse. L'auteur ouvre le dialogue sur les origines mêmes des systèmes de représentations responsables de la dévalorisation de l'image de la femme arabo-musulmane.

Dans *Loin de Médine*, l'orchestration des voix énonciatives peut être comparable à la figure du palimpseste « où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette, 1982: 285).

Le palimpseste de l'intertextualité se révèle comme une manière de mettre en dialogue des textes en rapport direct ou suggéré, - c'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le *dialogisme* -, où le lecteur devra se placer dans une perspective où le présent et le passé interagissent l'un sur l'autre.

La narratrice extradiégétique de *Loin de Médine* nous conduit à penser que le discours historique officiel peut devenir féminin et transmissible aux lecteurs. C'est pourquoi l'appropriation des documents historiques permet à l'auteur d'effectuer une relecture de l'Histoire, ensuite sa réécriture. La mémoire de l'Histoire permet d'établir un lien avec la mémoire collective :

Le besoin de mémoire est d'ordre intrinsèquement personnel. J'aime bien que vous soignez à Proust, car Proust a mis en valeur son temps perdu. De la part de romancier s'exerce une réappropriation de sa propre histoire en se confrontant à des mots et à la structure d'un roman

pour ressusciter le perdu. C'est cela le mouvement naturel d'écrire en saisissant l'instant passé, mais qui, pourtant, est ineffaçable pour la personne qui le restitue (Smati, 1990: 37).

Tout en explorant la mémoire des origines pré-islamiques, *Loin de Médine* exhume et reconstruit la vie collective pour asseoir une certaine notabilité de la femme. Pour Assia Djebar, il s'agit d'insérer dans l'Histoire la voix des femmes qui façonnèrent l'Islam, en la superposant aux documents arabes qui l'ont réduite au silence. Elle en fait des figures mythiques pour retracer une généalogie féminine apte à construire le présent et l'avenir.

c) L'utilisation des figures mythiques

Toute parole⁶ mythique va effectuer deux opérations complémentaires qui sont, d'une part, la déshistoricisation et, d'autre part, la réhistoricisation. La parole mythique serait un effacement de la charge politique d'une parole et la mise en place d'une intention politique nouvelle. Ainsi, ce jeu de substitution permet de fabriquer un sens nouveau, car, comme nous le confirme Barthes :

Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme ; le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion. Placé devant l'alternative dont je parlais à l'instant, le mythe trouve une troisième issue. Menacé de disparaître s'il cède à l'une ou l'autre des deux premières accommodations, il s'en tire par un compromis : chargé de « faire passer » un concept intentionnel, le mythe ne rencontre dans le langage que trahison, car le langage ne peut qu'effacer le concept s'il le cache ou le démasquer s'il le dit. L'élaboration d'un second système sémiologique va permettre au mythe d'échapper au dilemme : acculé à dévoiler ou à liquider le concept, il va le naturaliser. Nous sommes ici au principe même du mythe : il transforme l'histoire en nature (Barthes, 1957: 215).

Selon Barthes, l'Histoire permet donc au mythe, tout en l'attaquant quand elle ne valide pas son intention politique, de créer et d'inventer une autre Histoire. Le statut d'un

⁶ Selon Roland Barthes, toute parole se révèle mythique, autant par sa structure que par son contenu. Par ailleurs, toute parole mythique est politiquement intentionnelle, dans la mesure où elle vise à s'installer comme vérité et à empêcher toute investigation quant à sa légitimité. Le mythe est donc un système de communication, un message qui, représenté par toute parole écrite ou orale, picturale ou cinématographique, toute entité signifiante verbale ou visuelle, effectue une inflexion de la signifiante d'un signe. Le mythe se rapporte donc à la fois aux formes et aux idées. Le signifiant dans la parole mythique est donc à la fois porteur d'un sens plein passé et d'une présente forme vide. Le signifiant de la parole mythique s'associe à un concept et se métamorphose en une nouvelle signification qui est le mythe même.

De plus, Barthes précise qu'il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques et c'est précisément parce qu'ils sont historiques que l'histoire peut très facilement les supprimer. Le mythe fonctionne donc par l'évidement de la charge historique du signe en le transformant en un signifiant. La parole mythique vide une histoire pour en remettre une autre : « Quel est le propre du mythe ? C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours un vol de langage ».

écrit « historique » semble ainsi défini par une combinaison de *significations* articulées seulement et présentées en termes de faits.

Selon le même processus, l'historicisation dans *Loin de Médine* est un moyen pour Assia Djebar de mythologisation, c'est-à-dire de créer de nouveaux mythes fondateurs. Il est ici nécessaire de rappeler que l'intention de l'auteur est de transmettre aux femmes d'aujourd'hui l'aspect combatif et courageux des femmes musulmanes d'autrefois, dans le but de leur insuffler la force et le courage nécessaires de s'imposer en tant qu'êtres à part entière dans la société algérienne. L'auteur propose donc aux jeunes femmes contemporaines de s'identifier et d'intégrer le passé à la fois comme maillon et réceptacle.

2. La reprise de figures mythiques

Par une structure où alternent les voix du chœur et celle des personnages, la tragédie grecque met ainsi en débat une situation ou un personnage devant le public, offrant ainsi un espace idéal pour exprimer des contradictions individuelles et collectives en apparence insurmontables. De plus, en empruntant ses sujets au mythe et non à l'Histoire proche, la tragédie accentue l'effet de distance entre le spectateur l'objet de la représentation. Les héros de la tradition apparaissent ainsi proches et lointains, humains et exemplaires.

Dans *Loin de Médine*, la reprise de situations et de figures mythiques illustre fort bien les théories de Genette sur l'intertextualité. La relation entre hypertexte et hypotexte relève de la transposition homodiégétique, puisqu'il n'y a changement, ni de cadre, ni de personnage. Fondée sur la *transmotivation*, car l'explication donnée des actions des personnages est nouvelle, elle offre à Assia Djebar la possibilité d'exprimer son indépendance par rapport au texte mythique. Ce processus dessine notamment pour l'auteur et ses personnages un espace de liberté dans un schéma prédéterminé.

L'auteur a ainsi recours à la figure mythique d'Antigone⁷, fille d'Œdipe. Cette héroïne défendait en Grèce antique les lois non écrites du devoir moral contre la fausse justice de la raison d'État. Antigone, au début de la tragédie, est une jeune enfant toute dévouée à la cause paternelle, non par politique ou par esprit de révolte - elle n'aide pas un homme opposé au pouvoir, mais par affection filiale. Antigone trouve alors toutes les attitudes qui vont lui permettre de faire face aux attaques pernicieuses du Chœur et de Créon qui voudraient bien la voir crier grâce. Sublime devant la mort qu'elle accueille comme une libération, toute son

⁷Antigone : fille d'Œdipe et de Jocaste. Après le duel entre ses deux frères, elle brave l'interdiction de son oncle Créon et donne une sépulture à Polynice : elle est enterrée vivante. Hémon, son fiancé et le fils de Créon, se tue. Elle symbolise le conflit entre les valeurs de la cité et celles de l'individu.

attitude est grandiose et inspire le respect de tous, même celui du Chœur des vieillards si inflexible à son égard. Son mérite et sa valeur se révéleront jusque dans le fait qu'elle préfère agir une dernière fois et donner tout le véritable sens de son acte d'opposition en se donnant elle-même la mort. Ainsi, parce qu'Antigone a fait preuve d'une fermeté exceptionnelle devant le danger, devant la douleur physique et morale, on peut dire qu'elle est une héroïne au sens plein du terme.

De la même manière qu'Antigone et sa lutte contre l'injustice des hommes dans le mythe grec, Fatima, la fille du Prophète s'impose aux hommes dans *Loin de Médine*, pour permettre aux femmes d'obtenir leur part d'héritage. Le roman relève donc d'une intertextualité mythique où se glisse notamment la figure d'Antigone. En adaptant le personnage dans *Loin de Médine*, Assia Djébar se nourrit de la mythologie antique et actualise ce mythe hérité pour exprimer un changement.

L'histoire de la jeune Nawar, l'épouse du rebelle Tolaiha, un bédouin du désert, de la tribu des Beni Asad, se déroule dans cette même perspective de transformation. Dans le récit traditionnel, la jeune femme n'apparaît qu'une fois : sur un champ de bataille, au côté de Tolaiha. Il est seulement noté qu'elle est « une de ses femmes ».

Ici, l'image de la fleur (Nawar en rabe avec l'idée du pluriel) est puissante, en ce sens qu'elle crée une atmosphère exprimant mieux que tous les discours la situation de la femme, privée de droits et de parole et réduite à l'état de femme-objet. Dans le récit djébarien, Nawar « l'inconnue » se métamorphose alors en une personne véritable, qui prend part, aux côtés de Tolaiha, à la lutte de manière active : « Elle est présente. Pourquoi, sinon parce qu'elle espère, elle aussi l'Archange ! Parce qu'elle doit croire, elle aussi, comme la Yéménite de Sanna'a, à la mission prophétique de son homme » (Djébar, 1991: 31).

Assia Djébar donne réellement vie à cette femme, « statue immobile ». Elle retrace l'itinéraire de Nawwar, en lui conférant le statut de porte-parole : « Oui, Nawar doit attendre vraiment l'Archange. L'annonciation dont elle ne doute pas – par amour, par admiration, ou par simple naïveté enfantine – est réservée, se dit-elle, au chef qui a été vainqueur dans la nuit, qui sera visité sous ses yeux et sous le manteau ! (...) Nawar, femme-fleur, est une enfant assoiffée de légende » (*idem*: 32).

Dans *Loin de Médine*, les femmes sont donc considérées comme de véritables héroïnes et deviennent des personnages de fiction qui établissent un pont entre l'Histoire, la langue et la littérature. Car, l'extraterritorialité de la langue française offre à l'auteur la possibilité de ressusciter ces femmes guerrières comme des mythes fondateurs, alors qu'elles étaient maintenues jusque-là dans le silence des rôles insignifiants :

La Tradition rapporte que Tolaiha demeura croyant fidèle, sa vie durant. Or, depuis que Nawar a fui sur son chameau de course et s'est perdue en Syrie avec Tolaiha, un silence compact recouvre la jeune femme.

Fleur fanée, fleur refermée. Un rêve, comme fut rêvée la venue de l'Archange ; un rêve dissipé qui ne hante plus Tolaiha rentré dans le rang.

Et si Nawar, 'la fleur', attendait toujours Gabriel, là-bas, bédouine cernée dans une ville de Syrie ? (*idem*: 32-33).

Autre histoire : celle de Selma, la rebelle, fille de chef, prisonnière de guerre du Prophète, poursuit cette même volonté de l'auteur de dresser dans *Loin de Médine* des femmes exemplaires par leur courage et leur ténacité. Ainsi, Selma, une fois libérée par la famille du Prophète, reprend, à la mort de son frère, les armes contre l'Islam :

La femme rebelle, abritée dans sa litière et installée au cœur même du danger, excite ses hommes de la voix... À travers les rideaux, elle regarde : au loin, en face, puis approchant difficilement, les hommes de l'Islam parmi lesquels elle ne voit que Khalid. Le fameux général, petit homme sans prestance mais à l'intelligence et à l'audace exceptionnelle. Est-ce là qu'elle se met à le haïr ? Pense-t-elle au frère mort, regrettant, au-dessus des cadavres qui s'entremêlent, de ne pas tenir elle-même un sabre, pour tuer ? (*idem*: 38).

Remontant le fil du destin de cette héroïne, Assia Djébar retrouve « la vraie Selma », la rebelle, et érige son âme indomptable. Il semble donc qu'ici, l'intérêt de l'auteur se porte une fois de plus sur l'affirmation d'une identité féminine dynamique et combative que le discours des historiens avait condamnée à l'effacement et à la mort. Il s'agit, par conséquent, de retourner au temps mythique des origines, afin de recomposer l'histoire des femmes du passé dans son authenticité première. C'est sur cette vérité que pourra se fonder l'identité véritable des femmes.

3. L'expression de Soi

En s'érigeant contre Tabari et l'ensemble des chroniqueurs qu'Assia Djébar légitime le contre-discours proposé : « Ultime détail du chroniqueur dont on pourrait entendre la voix soudain durcie : Selma à terre, cela ne suffit-il pas ? » (*idem*: 39). Et l'auteur ajoute en s'opposant à lui :

Khalid tue Selma. Mais si, cette fois, la responsabilité en incombait à la victime ? Ce pourrait être elle qui, à terre refuse l'agenouillement. Elle, peut-être, qui bondit comme une panthère. Une arme dans la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : 'Tue-moi' Et Khalid, fasciné, n'a pu cette fois qu'obéir. Selma tombant devant le général, et peut-être à sa manière, le subjuguant (*idem*: 39-40).

En déclarant que l'histoire a été faussée, Assia Djébar va déterminer un dialogue nouveau, que seule la fiction dévoile afin d'instaurer un discours interactif où chroniqueurs, personnages féminins et lecteurs peuvent communiquer. Dans sa forme la plus simple, le dialogisme intervient dans la fiction en mettant en dialogue les différents personnages et narrateurs du récit :

- Mes amis, mes frères, regardez-moi ! Je suis vieille depuis longtemps ! Cet homme rêve de m'avoir pour esclave. Je ne crains plus pour moi. Nous sommes tous esclaves de Dieu, et de dieu seul !... Pour un mot, je ne laisserai pas vos vies, vos biens livrés au feu ou au pillage ! Ce ne peut être qu'un mot pour moi !
- Tu es la plus libre d'entre nous ! Intervint quelqu'un.
- Rassurez-vous, dis-je fermement, et laissez-moi faire ! Je vais racheter ma liberté. Mon père les contint et me laissa aller (*idem*: 131).

Cette multiplicité de point de vue aide le scripteur à jeter le discrédit sur l'Histoire officielle ; M. Bakhtine déclare que lorsque nous sommes en présence d'un texte dialogique et polyphonique, l'idéologie se retrouve fragmentée au point de l'éclatement. L'objectif d'Assia Djébar, c'est de poser un regard critique sur l'Histoire et de permettre à d'autres discours de coexister. Ainsi, le lecteur pourra développer sa propre vision du monde.

Face à la tradition orale, – s'articulant sur *El isnad et El anana* –, qui aurait servi aux chroniqueurs arabo-musulmans de relater une version de l'Histoire, Assia Djébar pose la polyphonie au sein de la fiction comme une autre variante de l'oralité.

Cependant, l'oralité est un caractère subversif, non seulement par sa transcription d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient comme garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal antérieur.

La « difficulté » de la langue arabe dans laquelle les chroniques de l'Islam des origines s'expriment, incitent l'auteur à dérouler en langue française la mémoire féminine, pour l'éclairer et la dynamiser d'une nouvelle interprétation. Dans le roman, le retour au passé apparaît comme une alternative pour retrouver une identité féminine collective altérée par les

écrits masculins. Mais raconter en français une Histoire arabe ne constitue-t-il pas une rupture avec le monde musulman ? Écrire en français, n'est-ce pas aussi faire de l'Occident une partie de soi ?

Dans les romans d'Assia Djébar, un premier mouvement se dessine dans l'écriture, celui de l'extériorité à l'intériorité et, en considérant, un second mouvement prend son essor, celui de l'intériorité à l'extériorité :

Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui. (...) Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait ! » (Djébar [1985]: 208)

Comme le souligne ce passage de *L'amour, la fantasia*, l'écriture est cet espace fécond de gestation, où s'est formée la conscience de l'auteur, son libre-arbitre, qui l'a réconciliée avec elle-même. Autrement dit, les cultures arabo-berbère et française ont donné naissance à l'écriture djébarienne qui privilégie ainsi l'entre-deux, le passage. Le changement de lieu s'opère dans une volonté de se mettre à la place de l'autre. C'est, par conséquent, l'espace de la rencontre avec l'autre, de la découverte de l'altérité qu'offre le mouvement de l'écriture d'Assia Djébar.

Pour que soit maintenue en langue française l'expression de soi, l'auteur doit abolir la distance entre les deux espaces et trouver le lieu et le moment où l'écart entre les deux est inexistant : un terrain de concordance, conciliateur, sans rupture, qui ressemblerait au jardin innocent de l'enfance, évoqué dans *Vaste est la prison* :

Je ne parlais donc pas français encore. Et le regard que je levais sur le sommet de l'arbre, sur le visage du garçon aux cheveux châtain, au sourire moqueur, était celui d'un silencieux désir informe, démuné à l'extrême car n'ayant aucune langue, même pas la plus fruste, pour s'y couler.

Maurice n'était ni le proche ni l'étranger : il était d'abord celui dont mes yeux, à travers les branches de l'arbre, s'emplissaient, alors que, soudain tarie, ma voix se vidait : de ses rires, de ses cris, de ses mots.

Dans ce silence-là de l'enfance, l'image de la tentation puérile, du premier jardin, du premier interdit, se dessine. Apparaît intense, mais paralysante (Djébar, 1995: 265-266).

Entre deux lieux qui semblent s'opposer, Assia Djébar introduit un rapprochement, une ressemblance. Ce travail de rapprochement des deux espaces a une conséquence singulière sur l'espace intérieur, puisqu'il tend à le transformer, à le faire changer de nature, n'étant plus déjà cet espace intérieur soumis à la tradition silencieuse. Il tend à devenir autre et représente un éveil de la conscience de la romancière, imprime de sa vitalité, lui insuffle un certain dynamisme.

Ainsi, comme l'affirme Jacques Madelain : « Mais toute littérature d'inquiétude est une littérature d'éveil. En effet, la double culture de ces écrivains maghrébins est susceptible d'entraîner chez eux une double capacité d'introspection qui donne à leur regard un éclat acéré et à leur imagination la puissance d'investir deux cultures ».

Dans les romans d'Assia Djébar, l'éclatement des formes contribue notamment à cette impression d'abondance et de foisonnement. L'intertextualité permet spécialement d'inscrire dans les romans une richesse et une vitalité considérables. Ainsi, dans *Loin de Médine*, la première épigraphe⁸ qui ouvre le roman relate l'histoire de l'empire iranien des origines à la conquête islamique. La citation insiste sur la notion du Tout et témoigne du projet d'Assia Djébar :

... Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté ; tous ont déjà parcouru le jardin du savoir. Quand même je ne pourrai atteindre une place élevée dans l'arbre chargé de fruits, parce que mes forces n'y suffisent pas, toutefois celui même qui se tient sous un palmier puissant sera garanti du mal par son ombre. Peut-être pourrai-je trouver une place sur une branche inférieure de ce cyprès qui jette son ombre au loin...

Comme Ferdousi, l'auteur de *Loin de Médine* se dote de toute la bonne volonté nécessaire pour raconter l'Histoire en sa totalité et notamment pour insister sur la place importante des femmes dans le passé et dans l'héritage islamique. Assia Djébar poursuit en citant une seconde épigraphe, celle de Michelet, pour signaler le rôle de l'imagination des hommes dans la production de l'histoire : « Et il y eut un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressusciteur, et le vieux temps remis debout ».

C'est précisément ce dialogue qui est entrepris avec imagination et force par Assia Djébar dans *Loin de Médine*, dialogue entre ces premiers temps de l'Islam et sa forme actuelle. Ainsi, dans le roman, Assia Djébar reprend dans son propre discours celui des historiens arabes, ce qui lui offre une possibilité de se situer sur le plan idéologique et d'affirmer le droit des femmes à une place d'êtres à part entière dans la société arabo-musulmane. L'écriture d'Assia

⁸Cette épigraphe est tirée d'un écrit historique de Ferdousi, poète persan.

Djebar forme ainsi une passerelle entre passé et présent, un pont qui donne accès à la connaissance de soi et des autres, elle est naissance d'une parole, née dans le non-dit qui se déploie dans la lumière :

Écouter le son, le rythme, le chatolement des images de l'autre langue, celle des chroniques, et tirer, (...) grâce aux « trous » du récit premier (grâce aux difficultés que m'offraient cette langue), tirer cette mémoire féminine, lambeau après lambeau, muscle après muscle, peut-être souffrance après souffrance, en tout cas lien après lien qui se déroulent et qui donnent vie – en langue française (Djebar, 1993).

C'est donc dans le monde de l'écriture que se prolonge la quête de soi, la construction d'une personnalité et celle de la collectivité. Dans le sillage de l'écriture de l'auteur, ce sont les femmes d'Algérie que l'on entend en écho et qui, par leurs souffrances et leurs transmissions de la parole de vérité, libèreront le pays de la violence aveugle. L'écriture est cet élément catalyseur, grâce auquel l'imaginaire prend son essor et se déroule dans la sphère du désir, lieu souhaité par l'auteur, générant ainsi l'image de la femme libérée du lieu assigné par la culture du pays.

Conclusion

Dans *Loin de Médine*, Assia Djebar revient incessamment sur l'acte d'écrire. Il s'agit, en effet, pour la romancière, d'entreprendre une écriture en français sur une matière islamique, inscrite en langue d'origine, l'arabe. La langue française permet ainsi de faire revivre ces femmes, héroïnes de l'Islam, maintenues jusqu'alors dans le silence et l'oubli. Si l'on se réfère, en effet, aux parties internes du roman, le contenu en ressort à l'écriture. Les mots sont donc moyens dynamiques de connaissance, les termes comme « traces », « biffures », abondent comme pour dire l'acte d'occuper l'espace de la page par des mots qui tracent, inscrivent une expérience individuelle et collective. Pour l'auteur, le dialogue avec le passé permet donc de maintenir le contact avec le monde, de l'habiter par le regard et la parole. La recherche d'une mémoire féminine ne se distingue donc pas de la quête du sens.

Grâce à ces témoignages insérés dans le texte, le roman tout entier instaure une communication avec le monde extérieur et se définit dans un rapport dialogique avec lui. L'utilisation des différentes voix permet une polyphonie de paroles de femmes, où chaque voix se distingue des autres. C'est là une manière de bouleverser l'idéologie dominante et de laisser retentir d'autres échos de l'Histoire. Malgré l'identification nominative des voix, il n'en demeure pas moins que leurs discours restent anonymes. Grâce à cet anonymat, la

narratrice, vraisemblablement Assia Djébar elle-même, trouve la force et la détermination de dire un contre-discours. Celui-ci s'oppose de manière subversive et ce, durant toute la narration, aux discours officiels.

Dans *Loin de Médine*, c'est tout le genre romanesque qui se retrouve là réinvesti : tout comme le document historique, la fiction propose une perspective historique et pose la subjectivité comme seul garant de réhabiliter l'Homme dans son rapport à l'Histoire.

Références bibliographiques

AUSTIN, John (1991). *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil, coll. « Points essais ».

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.

COMPAGNON, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

DJEBAR, Assia (1991). *Loin de Médine*. Paris: Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1995). *L'Amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1995). *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1993). « La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue », *Mises en scènes d'écrivains* [Entretien avec Assia Djébar]. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

MAQUERLOT, Jean-Pierre (2000). *Réécriture*. CETAS-ERAC, Université de Rouen.

SMATI, Thoria (1990). « Création et liberté : Entretien avec Assia Djébar », *Algérie Actualités*, n°. 1276, semaine du 29 mars au 4 avril.

CORPS DE FEMMES EN EXIL
DANS LES ŒUVRES DE FAWZIA ZOUARI¹

Amel Fakhfakh
Université de Tunis
amel.fk4151@gmail.com

Résumé : L'article aborde la condition féminine dans plusieurs textes romanesques ou essais de Fawzia Zouari.

Mots-clés: littérature, Maghreb, femmes, Zouari, exil.

Abstract : This paper approaches women's condition in different novels and essays by Fawzia Zouari.

Keywords: literature, Maghreb, women, Zouari, exile.

¹ Fawzia Zouari est une romancière tunisienne contemporaine qui est actuellement journaliste à *Jeune Afrique*. Elle est l'auteur de quatre romans: *La Caravane des chimères* (Olivier Orban, 1989), *Ce Pays dont je meurs* (Ramsey, 1999), *La Retournée* (Ramsey, 2002) et *La deuxième épouse* (Ramsey, 2006) et de trois essais: *Pour en finir avec Shahrazad* (CERES, 1996), *Le Voile islamique* (Favre, 2002) et *Ce Voile qui déchire la France* (Ramsey, 2004).

Dans les œuvres de Zouari, l'exil est perçu comme toute rupture pouvant affecter les fils ténus qui relient certains éléments du monde extérieur au corps de la femme : la séparation d'avec l'homme est un exil car la femme est alors privée de cette semence qui l'irrigue et du regard désirant qui se substitue au miroir ; la séparation d'avec la jeunesse est un exil car la femme se sépare d'une image de son corps que lui a toujours renvoyée son miroir pour en découvrir une autre qui porte les marques de la dégénérescence et qui suscite chez elle un sentiment d'angoisse ; la séparation d'avec la mère est un exil car la nature infrangible du cordon ombilical qui lie la fille à sa mère a pour effet de transmuier la disjonction en dislocation ; la séparation d'avec la langue maternelle est un exil car le corps renferme des mots et des images dont il fait sa pâture ; la séparation d'avec le lieu d'origine est un exil vu les rapports quasi viscéraux entretenus par la femme avec la terre de ses ancêtres.

Exil et affirmation de soi

Le départ ne peut être, dans l'esprit des villageois, que masculin. « Partir, partir ! Comme si c'était là une vocation pour les femmes » s'écrie avec indignation une octogénaire dans *Ce pays dont je meurs* (Zouari, 1999: 39).

La femme ne part pas, elle fuit ; les exemples suivants suffisent à l'attester :

- L'héroïne de *La Retournée* prend la fuite avec un coopérant français pour de multiples raisons² dont une seule est exprimée explicitement : « Je sais ce qui m'a fait fuir mon pays : c'est cette masse masculine compacte et déterminée, barrant l'horizon » (Zouari, 2002: 21).

- Dans *La deuxième épouse*, le mariage et le départ sont associés dans l'esprit de Halima : « Je me suis mariée comme on prend ses jambes à son cou, pour fuir notre maison qui sentait la bouse et le lait caillé » (Zouari, 2006: 83). Une fois mariée, elle fait de son mari une monture pour rejoindre son rêve citadin et étranger. « Mon cousin avait l'avantage de m'offrir le profil de l'étranger. Et ça, j'adorais ! Il n'était pas vraiment le prince charmant, comme le racontent les livres, mais mon sauveur de l'ennui des chaumières ! Je n'aurais pas pu le désirer sans l'idée du voyage. » (*idem*: 89).

² Le roman donne à lire trois principales raisons à sa fuite : la volonté de sa mère de l'empêcher de poursuivre ses études après le baccalauréat ; la tyrannie des villageois ; la tentative de viol dont elle a été victime de la part de Taoufik.

La fuite n'est donc pas assimilable à une attitude de repli ; bien au contraire, elle est présentée dans les romans de Zouari comme une brèche inespérée qui laisse deviner l'ombre enivrante de la liberté ; elle est déflagration féconde, promesse d'un renouveau.

A la différence de l'émigré qui est en quête d'un « avoir », la femme qui opte pour l'exil est en quête d'un « être ». C'est la recherche d'elle-même qui constitue l'objet de sa quête, l'affirmation de son être, sa réalisation en tant que femme. Son « faire » se situe donc dans une autre sphère que celle de l'homme.

Fawzia Zouari s'inscrit en faux contre Shéhérazade et contre les desseins que celle-ci poursuit obstinément : séduire son époux, l'ensorceler grâce au pouvoir incantatoire de la parole, se défendre contre la tyrannie du mâle - et ce, pour deux raisons essentielles :

- Chez Shéhérazade, le dire est la négation du faire : les nuits de la conteuse sont dépourvues d'actes « Car lorsque Shahrazad raconte, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence (...). Les veillées de Shahrazad disent l'absence de l'amour » (Zouari, 1996: 13). Or, dans l'optique de Fawzia Zouari, il s'agit pour la femme arabe de livrer un combat pour conquérir son droit à la vie, à la liberté. « J'appelle à un face à face. Avec les mots, avec les maux, avec les hommes, avec le monde » (*ibidem*).
- La femme doit désormais concevoir des objectifs qui ne gravitent pas nécessairement autour des prétentions de son partenaire. Sa fonction consistera moins à conquérir l'homme qu'à l'écarter doucement de la voie qu'elle s'est tracé, à l'éloigner de son giron pour se frayer son propre chemin, en toute responsabilité : « Nos actes viseront désormais non pas la conquête de l'homme mais l'expression de nous-mêmes » (*idem*: 135).

L'auteur oppose deux conceptions antagonistes de la femme : la première l'inscrit au sein du couple, favorise sa subordination par rapport à l'homme et lui dénie toute existence propre tandis que la seconde privilégie son indépendance, son intégrité physique et morale et son autonomie vis-à-vis de l'homme.

A cet égard, la conteuse Shéhérazade et la déesse de l'écriture, Nidaba incarnent les deux versants opposés de la nature féminine³.

³ « Nidaba contre Shahrazad. (...) Imposture d'une histoire qui n'aurait retenu du deuxième sexe que le rôle second de raconter, divertir, au mieux transmettre, mais ne point créer par simple plaisir » (Zouari, 1996 : 136).

La femme doit donc tenter l'expérience de se penser sans l'homme, indépendamment de l'homme ; de se pencher sur son être propre, de considérer ce qui constitue sa spécificité, ce qui la distingue de l'homme : « Je ne m'assois pas seulement à côté de cet homme. Mais en face de lui, sous son regard et à l'origine de ses songes d'avenir (...). De réfraction et de désir est tissée ma relation, de séduction et de violence, de douceur et d'exigence. Car sa différence me stimule » (*idem*: 28).

Il s'agit pour la femme de reconnaître les différences qui existent entre elle et son partenaire masculin, voire de les revendiquer, afin de faire triompher son intégrité. La complémentarité entre l'homme et la femme prend alors tout son sens, permettant au désir de se frayer une place de choix dans la relation.

L'exil place la femme face à elle-même et la convie à prendre conscience de toutes les ruptures qu'elle doit assumer – car l'exil de la femme est pluriel – et de la singularité du combat qu'elle est appelée à mener : elle doit livrer bataille contre une image sclérosée d'elle-même, régler ses comptes avec un passé lourd de compromissions, de trahisons et de plaies, repenser ses rapports avec l'Autre, donner un sens à sa présence en territoire étranger, justifier sa prédilection pour une langue qui est celle de la mère de l'Autre.

L'exil et le temple sacré

« Nous n'avons que nos corps » écrivait Paul Nizan. Cette vérité est surtout valable pour l'exilé. Le corps devient alors la demeure qui abrite toute son histoire, le réceptacle qui renferme pêle-mêle temps et espace, passé proche et passé lointain, blessures et espoirs. La femme ne perçoit pas l'exil de la même façon que l'homme. Son corps est son temple. A ce temple, la femme voue un véritable culte : la présence obsédante qu'occupe dans sa vie le miroir est là pour l'attester :

Plus narcissiques, plus en proximité avec elles-mêmes et avec les réalités qui les touchent, bien campées dans leur corps et inquiètes de leur image (le miroir est leur objet par définition), les femmes réussissent justement à bien cadrer l'Autre devant elles (*idem*: 47).

Il est souvent fait référence à cet accessoire dans les œuvres de Fawzia Zouari : plusieurs occurrences du terme « miroir » peuvent être relevées⁴ en particulier dans *La deuxième épouse* (construit lui-même en grande partie autour du thème du double) et dans *Pour en finir avec Shahrazad*⁵ où la narratrice en appelle essentiellement, en fait, à un face à face avec elle-même.

La femme et le miroir forment un couple indissociable : la femme ne se lasse pas d'admirer son corps, un contenant tout aussi précieux à ses yeux que le contenu, vu qu'il est le principal socle sur lequel s'édifie le désir de l'homme.

Le corps de la femme est un écrin qui se caractérise par sa béance : il est attente du désir de l'Autre et hospitalité : « Tout son corps attend. La moindre fibre. Et elle sait, d'un coup, qu'elle a attendu des jours sans le savoir. Qu'elle ne fera qu'ouvrir la porte à ce qui fut depuis toujours attendu, sa vie entière figurant ainsi, au seuil d'une porte, à le guetter indéfiniment » (*idem*: 85).

Le corps féminin enserme la semence fertilisante, et entreprend un long travail destiné à lui faire subir toutes sortes de métamorphoses. Il est, par excellence, le lieu de l'alchimie : la sève dont l'homme l'irrigue déclenche tout un processus destiné à transformer la matière inerte en être vivant. Le corps féminin est une machine aux multiples rouages dont l'attente déçue se traduit par une marée de sang et l'attente comblée par la prolifération des cellules et la création d'un être humain.

Une connivence secrète lie la femme à la nature et à la terre dont le sort est similaire au sien (*idem*: 19) : la terre est attente de l'eau fertilisante et de la graine ; tout comme le corps féminin, elle est le lieu des métamorphoses. Elle est, de ce point de vue, la parfaite réplique de la femme : « Nous sommes proches de la nature et la nature nous le rend qui nous prend à témoin de ses éveils précoces et de ses premiers chuchotements, qui avance au même pas que nous, réglant son rythme aux transformations de nos corps ».

C'est dans les profondeurs qu'est tapie la fécondité, la richesse, la profusion ; c'est là que gît la quintessence de l'être, l'essentiel de ce qui le constitue. De là, le

⁴ « Je [Halima] regardais mon corps, et ce n'était jamais comme lorsque mon mari le regardait » (Zouari, 2006 : 94) ; [Farida] « Leurs cadettes (...) sont le miroir de ce qu'elles ont été une décennie auparavant » (*idem* : 111) ; « Elles se hasardent de moins en moins devant le fameux miroir » (*idem*: 112) ; « Je [Farida] me surprends à (...) parler de moi. J'y contemple ma vie comme dans un miroir » (*idem* : 166).

⁵ « Seule l'obsession du miroir et la malédiction de ne pouvoir le briser » (Zouari, 1996 : 66) ; « Au moment même où nous nous regardons dans le miroir nous faisons offrande de nous-mêmes » (*idem*: 18).

caractère singulier que revêt l'acte sexuel dans les romans de Fawzia Zouari. Le corps de Djamila, écloso et épanoui le lendemain des nuits d'amour⁶, n'est plus qu'une terre aride après l'accident et la mort de son mari⁷.

Mère et terre sont étroitement associées dans ce passage où l'évacuation de la présence masculine contribue à affirmer la primauté du féminin : « Oui, il y a des moments privilégiés entre la nature et nous. Des moments d'oubli commun. C'est comme si par les franges de notre être, nous maintenions des liens d'argile qui nous fixeraient à elle. » (Zouari, 1996: 19). Adam a cédé la place à Eve. Le premier être humain pétri dans la boue serait non un homme mais une femme.

La terre est à la fois cette argile malléable qui enveloppe le corps féminin et une substance nourricière avec laquelle la femme se confond : ainsi, la dichotomie qui préside au rapport dialectique unissant mère et terre s'estompe au profit d'une symbiose qui consacre l'enchâssement de la terre dans la femme et de la femme dans la terre. Celle-ci est son élément premier, l'unique patrie dont elle se prévaut :

La terre, elle, est notre patrie et notre royaume. Elle nous vêt et nous sommes un vêtement pour elle. Nous sommes son levain et sa profonde respiration. Nous sommes son ovale lumineux et sa chevelure sacrée. Nous y avons établi l'humain dans ses gloires éphémères et sa fragile éternité (*idem*: 20).

Le principal dénominateur commun dont il est fait ici l'apologie entre la femme et la terre réside dans la richesse de l'intériorité, vecteur de fécondité.

Dans *Pour en finir avec Shahrazad*, l'identification de la femme à la terre est génératrice d'une belle symphonie qui préexiste à l'établissement du règne humain. Elle s'exprime par le biais d'un mouvement de va et vient entre l'intérieur et l'extérieur, dans l'intention de colmater toutes les fissures où quelque dissonance pourrait se nicher. L'idée d'une transcendance à laquelle la femme n'est pas étrangère traverse les écrits de Fawzia Zouari : « Nous avons fermé les oreilles au verbe pour pouvoir fonder. Mais nous ne demeurons pas moins le passage obligatoire vers le sacre de l'Esprit. Car l'esprit est beauté et nous produisons le beau. Dieu est amour et nous sommes sa métaphore » (*ibidem*).

⁶ « Ma mère semblait s'y prêter volontiers, pour ne pas dire qu'elle devait bien aimer cela. Car, bien qu'elle n'eût jamais affiché des allures de séductrice le soir, elle était souvent rayonnante le matin ». (Zouari, 1999: 52)

⁷ « (...) ses crises de fous rires, plus fréquentes qu'avant la mort de mon père, n'étaient autres que les appels lancinants de son corps » (*idem*: 49).

Le corps féminin recèle la vie dans ce que le phénomène de la création a de plus sibyllin ; dans tous ses écrits, l'auteur insiste sur le mystère qui est inhérent à la nature féminine.

Le corps de la femme est une énigme qui taraude l'esprit de l'homme, depuis la nuit des temps ; son désir est une énigme, sa satisfaction l'est encore plus car l'organe du plaisir – et ses manifestations - sont cachés :

Notre désir est si secret, son accomplissement si mystérieux que l'ultime découverte de l'homme restera notre corps. Au creux de sa jouissance se terre l'Enigme du monde. Qu'importe le lien qui nous lie au mâle, époux, père ou fils ? Ce mystère l'inquiètera toujours ! Ce lieu caché le tiendra si fort qu'il sera le carré d'ombre où se concevront ses angoisses et sur lequel pousseront au grand jour ses idéologies (*idem*: 23).

La femme-béance s'ouvre et engloutit. Elle emprisonne ce qu'elle accueille, dans un mouvement de contraction, empêchant ainsi sa libération ou sa perte. Elle protège, sauvegarde, retient. Il en est ainsi pour la semence sacrée, mais également pour les mots, les souvenirs, les fractures qui affectent son être.

Il est souvent fait mention du silence des femmes dans les œuvres de l'auteur. Djamilia est grosse de ce silence peuplé de mots, ce silence qu'elle porte dans ses entrailles et qui sera rompu, à la fin, quand elle se décidera à délivrer, à ses deux filles, un message lourd de sens, pétri dans l'amour qu'elle voue à sa terre d'origine. Toute mère est investie d'une mission : transmettre à sa progéniture l'histoire des siens. La mère est une vaste mer dont le flux et le reflux bercent la vie des hommes.

Dès lors, le royaume de Dieu n'est pas bien loin ; il se situe à proximité des rivages dorés et des champs fleuris où vagabonde la femme ; tout entier sous l'emprise de son charme, Dieu se love en elle: « Si Dieu est en l'humain, il ne peut être mieux qu'en nous, et c'est sans doute pour cela que nous ne l'avons jamais cherché.» (*idem*: 22)⁸.

La deuxième épouse nous place devant un couple insolite : celui formé par Rosa et Dieu⁹. Rosa se tourne vers lui et lui fait offrande d'un cœur rempli d'amour,

⁸ « Même la femme de loi que je suis a préféré déposer requête auprès de Dieu plutôt que de ses créatures » Zouari, 1996 : 82).

⁹ « Rosa serait déterminée à crier au scandale devant la prétendue 'prééminence' d'un sexe sur l'autre, et sa rébellion, consignée noir sur blanc par Allah via le Coran, m'a inspiré les premiers mots d'un récit dont je ne connais pas encore l'aboutissement » (Zouari, 2006 :122), dit Farida, qui reconnaît

avec la volonté d'intercéder en sa faveur auprès de ses créatures : « Ils mentent ceux qui disent que, [dans le Coran], Tu (...) es souvent courroucé contre Tes créatures. Je peux le leur assurer : Allah y chante et danse. Il esquisse des pas et, de la paume de Sa main, Il cale Sa voix »¹⁰.

Le regard et le miroir

La femme et l'homme ne sont pas du même bord : tout les différencie l'un de l'autre : l'homme appartient au dehors, la femme au dedans ; l'homme est du côté de la praxis (il poursuit l'objet de son désir, le conquiert, fait incursion dans des territoires étrangers ; il pénètre, possède, et dispose du butin), la femme du côté de la parole¹¹ « Lorsque Shahrzad parle, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence » (*idem*: 13) et de l'hospitalité (elle négocie, attend, fait offrande d'elle-même)¹².

Les rapports sociaux que les hommes et les femmes entretiennent entre eux sont tacitement régis par la conduite qu'ils observent dans l'acte d'amour : cantonnée dans une attitude passive, la femme confie à l'homme, assimilé à ses yeux à l'« agent », le soin de prendre toutes sortes d'initiatives : ceci est surtout vrai pour la femme arabe que des siècles de servitude ont marquée et qui a érigé la passivité en mode de pensée¹³ :

Je ne suis pas préparée à la conquête, moi qu'on dressa pour être conquise seulement. Chez moi, il fut de tradition que les hommes arrivent haut et fiers, qu'ils

l'existence et la légitimité du couple formé par Rosa et Dieu : « Dieu existe Janette, je Lui ai longuement parlé » (*idem*: 61).

¹⁰ Les autres protagonistes féminins du roman sont persuadées, elles, que Dieu a toujours pris le parti des hommes et le taxent de misogynie : [Farida] « Rien ne garantit (...) qu'Allah ne se prononce pas en faveur du genre masculin, comme il l'a toujours fait » (*idem* : 124) ; [Halima] « cette ruche d'abeille sans miel, qui vivait (...) contre un Dieu qui les a toujours regardées de haut, puisqu'elle pesaient si peu dans ce bas monde ! Et même dans l'autre (...) car elles n'y figurent que pour le bon plaisir des hommes. » (*idem* : 86)

¹¹ « Lorsque Shahrzad parle, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence » (*idem*: 13)

¹² « Je lui faisais offrande de mon corps qui n'avait jamais appartenu à un autre » dit Nacera, en faisant allusion à Adel, dans *Ce pays dont je meurs* (Zouari, 1999 : 150).

¹³ « Nous ne sommes à l'homme qu'un appel et un réceptacle, nous souffle encore la voix de l'aïeul. Laisse-le donc venir et voyez dans quel apparat il se présentera. Laissez-le parler et ne répondez que vaguement. Laissez-le agir et vous aviserez. Laissez tomber son désir sur la surface froide de votre indifférence et il n'en aura que plus de fièvre pour vous. Faites-lui croire qu'il est le premier et qu'il vous effarouche et il vous accordera sa confiance pour l'éternité ». (Zouari, 1996 : 97)

ouvrent grandes les portes de l'aventure amoureuse, regardent les femmes dans le fond des yeux, leur tendent la main et au besoin les forcent au voyage

L'homme est tourné vers le passé dans lequel il puise tous les avantages dont le parent les multiples privilèges qui lui sont reconnus en tant qu'arabe et musulman (Zouari, 1996 : 15) ; la femme cherche à échapper à une condition infrahumaine¹⁴ en tournant ses yeux vers un avenir qui prend souvent l'aspect de la vie citadine et du monde occidental :

J'ai marché d'âge en âge, de société en société, de génération en génération, sans élever la voix, en posant le pied où ne pouvaient surgir d'échos, ni subsister de traces. Pour acheter mon silence, les hommes me fabriquent des ailes en soie afin que je retombe sur leurs résistances sans bruit. Puis ils m'alourdissent d'or, pour que, ni de l'envol ni de la chute, je ne connaisse le goût. Je fus épinglée au mur de leurs caprices, devant leur regard de mépris et d'adoration mêlés.

Il est donc clair que l'homme représente l'Autre par excellence : présent, il est étranger à la femme qui se rend compte à quel point elle est différente de lui, tous les mariages pouvant être considérés, de ce point de vue, comme mixtes¹⁵. Absent, il ampute la femme d'une partie d'elle-même, de l'incarnation vivante de son « animus ».

La séparation avec l'homme est une douleur que la femme éprouve dans sa chair : à la suite de la mort de Ahmed, Djamilia « rêvait même à voix haute », appelait son mari, gémissait, et, « les yeux clos, endormie, elle se serrait contre son matelas et son corps se tordait lascivement » (Zouari, 1999: 47).

Djamilia, Nacéra, et Rosa sont des femmes que l'Homme a quittées ; la désertion du mâle a des répercussions néfastes sur le corps de la femme qui s'assèche et se meurt.

Toute rupture susceptible d'avoir partie liée avec le corps est vécue par la femme comme un exil ; le temps, dont les effets deviennent, à partir d'un certain âge,

¹⁴ « Nos enfants sont pour les gens de votre espèce ce que les femmes sont au mâle musulman : des incapables, des intrigants, des sournois. Une sous-humanité » dit Farida à l'institutrice d'Inès (Zouari, 2006 : 64).

¹⁵ C'est en ce sens qu'il faut comprendre les propos de Farida, apostrophant son mari Michel : « Toi, l'étranger que j'ai choisi et qui me devient doublement étranger, toujours ailleurs, désespérément absent » (*idem* : 175).

de moins en moins discrets, s'en prend sans ménagement au corps et le soumet à l'épreuve de l'érosion.

Dès lors, l'image que renvoie le miroir est celle d'une peau désagrégée qui, de jour en jour, subit les injures du temps et somme la femme à composer avec la détérioration de son temple sacré, à accepter une réalité qui la rebute, à adapter son comportement aux nouvelles exigences de l'âge et à apprendre à apprivoiser cette maladie incurable qu'est la vieillesse.

Contrairement à l'homme qui se plaît dans l'espace et dont la préoccupation majeure consiste à délimiter son territoire, la femme est plutôt dans le temps, la durée, la succession des moments.

La protagoniste de *La Deuxième épouse* fête ses 50 ans comme on enterre une part de soi-même avec la conviction que l'heure est venue de faire les bilans de tout un itinéraire¹⁶: « Cinquante ans, c'est la jeunesse venue à échéance. C'est l'obsession de l'âge qui menace de devenir aussi lancinante que mes migraines » (*Zouari, 2006 : 20*).

Davantage encore que toute autre fête, cet anniversaire a un goût d'achèvement, de mort : « Je n'aime pas les fêtes (...). Ça remonte à mon enfance au village, où les mariages ressemblaient aux enterrements » (*idem: 24*). Cette image d'elle-même reflétée par son compagnon de toujours, le miroir, et dont la femme a subi d'une façon narcissique l'attrait se voit, tout à coup, menacée d'altération et de dégradation : la rupture avec son reflet antérieur est douloureusement vécue.

En compagnie de ses amis conviés à son anniversaire, Farida prend conscience de l'imminence de la vieillesse, de la nouvelle configuration – méconnaissable - du temple où elle a toujours habité et n'éprouve qu'un sentiment d'écœurement : « Je les regarde, un demi-sourire aux lèvres, aux commissures une ride supplémentaire pour ce soir et pour les soirs à venir. C'est la perspective de la vieillesse qui, je l'admets, me rend sombre ».

Le regard de l'Autre - en l'occurrence l'homme -, assume la même fonction que le miroir : il lui fait prendre conscience du délabrement qu'a subi son image antérieure : « Les regards moins insistants des hommes sur moi, l'attention, au contraire, des jeunes du quartier qui, sans penser me vexer, me donneront de la

¹⁶ Remarquons la récurrence du mot « bilan » associé à l'âge de Farida à qui son mari rappelle que « cinquante, c'est le chiffre des bilans » (*Zouari, 2006 : 20*). « Depuis quelques semaines déjà, l'échéance des cinquante ans me taraude, et avec elle la nécessité de faire' le bilan' » (*idem : 27*) « Cinquante ans, l'heure des bilans mais aussi des grandes décisions » (*idem : 52*).

'hajja'(...) Et Inès ! Il ne faut pas que j'oublie ma fille, dont la jeunesse indécente enterrera pour toujours mes belles années » (*idem*: 50).

L'âge creuse un fossé sans cesse plus profond entre les générations et amplifie les distances entre elles, générant ainsi le sentiment d'étrangeté ressenti par ceux qui se trouvent sur l'autre versant de la vie.

Le pays de la vieillesse, dont la ménopause (« l'âge du mi- »)¹⁷ n'est qu'un avant-goût, est décrit sans fioritures ; le corps y fait figure d'exilé :

Mais poussez donc la porte et scrutez le quotidien qui s'annonce : premiers essoufflements et dernières menstrues. La peine de veiller tard, le mal à s'endormir et la difficulté de se lever. Le genou qui soudain se dérobe et le cœur qui, à l'effort, s'emballé. Un mouchoir ou un éventail à portée de main, toujours (*idem*: 49).

Et la narratrice de passer en revue tous les désagréments de la ménopause : « les joues qui rosissent », les « rides qui apparaissent sournoisement et s'incrument », « la taille qui s'épaissit », « les seins qui grossissent tout en prenant la pente ».

Pour combattre le spectre de la vieillesse, les hommes multiplient les départs et se laissent séduire par le démon de midi¹⁸, infligeant ainsi à la femme un double deuil dû à la double désertion qui frappe son corps : celle de la jeunesse et celle du désir masculin.

Chaque décennie de la vie de la femme est passée au crible¹⁹, faisant ressortir, au fil des années, la distance que la femme met délibérément entre elle et son miroir. Tout se passe comme si l'être migrerait, malgré lui, dans un autre corps, dans un autre étui que celui auquel il est habitué et dans lequel il s'est toujours réfugié.

L'exil et l'image de la mère

La mère occupe une place essentielle dans les écrits de Fawzia Zouari où le couple mère / fille est très présent ; elle a pour noms Fattoum, Djamila (dans *Ce pays*

¹⁷ « Mi-vie, mi-santé, mi-amour, mi-sexe » (*idem* : 24).

¹⁸ Dans *La deuxième épouse*, Sadek prend comme troisième femme Lila, une jeune beurette, et Michel, son double français, prend comme maîtresse Michket, une jeune égyptienne d'une trentaine d'années.

¹⁹ Pour les jeunes filles de 15 à 18 ans, toutes les femmes sont des 'vieilles' ; les jeunes femmes de 25 à 35 ans sont narcissiques ; leurs aînées de 35 à 45 ans sont craintes par toutes car elles savent séduire ; de 45 à 55 ans elles ont « de beaux restes » ; de 55 à 65 ans elles sont contre la femme-objet et « se hasardent de moins en moins devant le fameux miroir » (*idem* : 110-112).

dont je meurs), Aziza (dans *La retournée*) ou est désignée simplement par l'expression : 'ma mère'²⁰ (dans *La deuxième épouse*).

Dès qu'elles accèdent au rang de mères, les jeunes femmes éprouvent le besoin de tendre la main à celles qui les ont mises au monde afin de perpétuer cette chaîne de solidarité que les mères de l'humanité ont de tout temps constituée. « J'avais besoin d'une rencontre maternelle, d'une rencontre de femmes, persuadée que là, j'étais sur le chemin, non seulement des sources, mais aussi du sens » (*idem*: 124).

Tout se passe comme si le cordon invisible qui lie toute fille à sa mère figurait des racines profondément enfouies dans le sol natal. « Deux ans après mon mariage, en accouchant d'Inès, j'ai compris que les mères ne tiennent pas rancœur à leurs filles à partir du moment où celles-ci deviennent mamans, elles aussi » (Zouari, 2006: 45) ; de ce cordon - qui traverse générations et siècles - qu'est constituée la chaîne indestructible formée par les mères, depuis la nuit des temps, les rendant attentives au « chant des ancêtres tatouées [qui] traversera – comme le cri de la baleine traverse l'abîme des mers – l'existence de leur progéniture échouée sur des rivages inconnus » (*idem*: 295).

Chez la femme, le langage du corps est souvent plus loquace que le signe linguistique ; celui-ci est en effet loin d'être son moyen d'expression privilégié. Toute une poétique gestuelle – qui n'a rien à envier aux techniques propres à l'art dramatique - se dégage de son être, contribuant à enfermer l'image de la mère sinon dans un halo de sainteté, du moins dans un mystère inviolable.

Le corps de la mère de Nacera « s'épanouissait en trente jours sous le regard de l'homme » (Zouari, 1999: 66), celui de Fattoum est « pris de convulsions » quand elle apprend que sa fille va la quitter (*idem*: 67) ; l'enseignement que la mère transmet à sa fille, parvient à cette dernière « à travers ses regards et ses soupirs » (*idem*: 121).

La gestuelle pour laquelle opte la mère est codifiée : dans *La Deuxième épouse*, Rosa tente d'en décrypter le sens : « Ma mère a enlevé son foulard, mauvais signe ! ».

La première rencontre de la mère avec Sadek, le fiancé de sa fille, est une scène où l'évacuation de la parole cède la place à différents signes et où les *youyous*

²⁰ Trois mères différentes sont mises en scène dans *La Deuxième épouse* : celle de Rosa, de Halima et de Farida. Dans *la Retournée*, il est question de la mère de Rim et dans *Pour en finir avec Shahrazad*, de la mère de la narratrice.

(Zouari, 2006: 72) se taillent une place de choix. Plusieurs langages y interfèrent : mimique faciale, regards insistants, sourires admiratifs sont autant d'indices qui disent le bonheur de la mère de faire la connaissance de Sadek, un « produit national » (*idem*: 71) qui est « blanc de compromis et de ruptures » (*ibidem*), qui restitue à ses yeux toute l'Algérie et dont la présence au sein de la famille des « Harkis » contribue à oblitérer toute la honte infligée par la trahison.

Le corps maternel exprime en se mouvant tout ce qu'il ressent ; il utilise différentes notes, différentes nuances, associant ainsi toutes sortes de moyens d'expression (chorégraphique, dramatique, musical) et nous mettant en présence d'un véritable « théâtre sans paroles » (Musset) : voici en quels termes Nacéra nous parle de sa mère :

Les derniers jours de sa vie furent un silence total. Elle faisait quelques pas dans l'appartement et, contrairement à ses habitudes, ouvrait grand les fenêtres. Elle se penchait sur la cour où poussaient des herbes folles. Lorsqu'une tête se levait vers elle, elle se retirait, revenait à sa place et cardait lentement de ses ongles la peau de mouton où ne subsistait pas davantage de poils que sur un crâne dégarni. Elle s'asseyait de nouveau (Zouari, 1999: 159).

Dans *Une force qui demeure*, Hélé Béji se penche sur la « femme d'intérieur » (qu'elle oppose à la femme moderne) qui régnait en maîtresse chez elle, qui se réalisait dans son foyer et dont la demeure constituait le prolongement de son être. Tout comme Fawzia Zouari, Hélé Béji est intriguée par ces gestes féminins dont la valeur est hautement symbolique et qui sont dignes d'être promus au rang de certaines postures fixées sur la toile par un Delacroix par exemple²¹. Le mouvement féminin semble être accompagné d'une symphonie intérieure qui rythme les différents moments de la journée de la femme traditionnelle, la faisant évoluer selon son tempo propre ; il est chorégraphie.

Dans les œuvres de Fawzia Zouari, les personnages féminins qui figurent l'image de la mère semblent avoir été taillés dans un même patron. De tous ces personnages dont la silhouette imprécise hante l'imaginaire de l'auteur, Djamilia (la mère de Nacéra dans *Ce pays dont je meurs*) est sans doute celle qui retient le plus

²¹ H. Béji cite à ce propos Delacroix qui décelait dans les gestes des anciens un sens artistique : « Il y avait plus de poésie chez eux dans la queue d'une casserole et dans la plus simple cruche que dans les ornements de nos palais » (Béji, 2006 : 61).

l'attention du lecteur : c'est elle qui tient le haut du pavé dans ce roman saisissant où tout gravite autour d'elle, la hissant au rang de principal protagoniste. La narratrice ne nous fait pas seulement assister à l'itinéraire que le personnage a parcouru depuis son enfance jusqu'à son décès ; elle lui octroie aussi le privilège d'être présentée physiquement et moralement. De véritables scènes de genre parcourent le roman ; Djamila y apparaît avec « sa gandoura d'intérieur, ses yeux couleur miel cernés de khôl, les motifs de son henné ravivés » (*idem*: 16), assise sur sa peau de mouton « les doigts pressant ses tatouages bleus » (*idem*: 147).

Le cliquetis de ses bracelets est une mélodie familière et obsédante dont ses enfants se souviennent avec nostalgie²² et qui signale à lui seul sa présence dans l'une des pièces de l'appartement parisien. Une présence forte, souvent silencieuse mais qui semble prendre des proportions démesurées : une présence qu'elle a le don d'imprimer dans tous les coins et recoins de son foyer, y incrustant une suavité qui rend reconnaissables les lieux qu'elle visite.

C'est le tintement des bracelets de Djamila qui ouvre le récit de la narratrice, dans *Ce pays dont je meurs*, charriant le souvenir d'une présence qui a répandu dans les airs de l'enfance une atmosphère de bonheur. Nous dirons, pour paraphraser Hélé Béji²³ que Djamila représente, dans le roman, la femme arabe traditionnelle qui ne s'est pas contentée de donner la vie mais qui s'ingénue à la créer quotidiennement autour d'elle, conformément aux enseignements que lui ont prodigués les femmes de son village²⁴.

Des cinq sens, c'est le sens de l'ouïe qui est le plus sollicité, dès qu'il est question de la mère : « La soif des sources m'amena un jour à voyager. J'allai à la recherche de la voix de ma mère » (Zouari, 1996: 121). La séparation d'avec la voix

²² « Rappelle-toi, Amira, les premières lueurs du matin à travers les volets de cet appartement qui s'éveillait soudain au bruit des bracelets de maman. As-tu remarqué à quel point le bonheur peut être simple et inaccessible à la fois ? Il fut dans le tintement des sept bracelets de notre mère, dans le reflet qui s'y jouait chaque fois qu'elle relevait la tête ou remplaçait son foulard sur la tête, pour éviter que ses cheveux ne s'imprègnent de l'odeur de ses marga longuement mijotées » (Zouari, 1999 : 15).

²³ « Il est une autre vertu féminine qui a existé de tout temps, et qui va bien au-delà de donner la vie, c'est créer la vie, c'est-à-dire l'énergie primordiale de répandre autour de soi l'image vivante de l'humain, d'animer le quotidien, cette provision de gaieté et d'imagination, de commisération et de sacrifice, que la femme a dispensée autour d'elle pour le bénéfice de tous » (Béji, 2006 : 159).

²⁴ L'exil dont souffre Djamila n'est pas seulement tributaire au changement de lieu ; il est surtout imputable à toutes les perturbations qui ont affecté sa vision du monde, sa place dans la demeure, ses préoccupations, ses valeurs. Le véritable déracinement, elle l'a connu quand elle a déserté ses tâches domestiques et qu'elle est sortie de la maison pour travailler en tant que femme de ménage chez les Français.

de la mère est un exil en ce sens que les inflexions de cette voix recèlent les méandres édéniques du monde de l'enfance.

Car, au commencement est la voix maternelle : elle est la source limpide qui jaillit et dont chaque giclement déborde de vie. Le son de cette voix a un pouvoir incantatoire : il a le don de ressusciter des faits que l'on croyait morts et enterrés, de tempérer les courants violents²⁵, de raviver des souvenirs que le temps a oblitérés et de les faire jaillir ; le son est porteur du Sens.

C'est cette voix qui écrit la première page de la vie de l'enfant, quand il baigne encore dans son eau utérine, et qu'il entend des modulations qui semblent venues du fond des mers et qui se mêlent au bruit du liquide amniotique. La parole maternelle est effervescence, abondance en même temps que fraîcheur, inauguration, et commencement ; une source qui émane de la profondeur souterraine d'un passé ancestral.

La voix de la mère est la voie qui conduit aux sources auxquelles on s'abreuve pour étancher sa soif du passé, de ce que l'on fut : « La voix de ma mère me ramène, non vers un souvenir isolé ou un fait précis, mais d'abord vers moi, vers mon être même » (*idem*: 125). La parole de la mère est essentielle ; c'est elle qui tisse les liens entre les générations « Si cette source-là est mienne, c'est que j'en suis aujourd'hui la source »²⁶ (*idem*: 126).

En vérité, les femmes évitent, le plus souvent, de faire appel aux mots ; leur lieu de prédilection est le silence ; elles s'y complaisent et tissent patiemment la toile de leur vie, emmurées dans leur bulle ouatée, réservant le recours aux mots aux moments graves de leur existence :

Il y a trop d'inquiétude dans le regard de ma mère. Et du désarroi dans ses gestes. Ses mains, surtout, qu'elle serre et resserre sur son ventre comme si elle avait peur de laisser échapper un secret. Quelque chose la tracasse, j'en suis sûre. (...) Elle parle et c'est mauvais signe aussi. Maman ne parle que lorsque la douleur déborde (Zouari, 2006: 70).

²⁵ La narratrice revient à son pays natal pour être en contact avec son passé, ses sources : « ces mêmes sources qui furent un temps suprêmes torrents, dont le tumulte couvre les rumeurs, happe l'âme et le corps, les achemine vers ce qu'ils ne savent pas encore » (Zouari, 1999 : 121).

²⁶ La fille prend le relais de la mère. Elle finit même par lui ressembler physiquement (Djamila) .

Les mots ne manquent pourtant pas ; ils se bousculent et se heurtent à l'intérieur d'elle-même, au-dedans de son corps. Elle ne se décide à les mettre au monde qu'en dernier recours ; les mots s'agglutinent alors les uns aux autres, forment un amas cohérent, affluent à ses lèvres, s'affranchissent de son corps et apparaissent brusquement au jour. C'est dans la douleur que se fait l'accouchement. Le résultat est alors ébahissant :

D'où lui venait tant d'éloquence, elle qui, toujours, s'exprimait par son corps plus que par les mots ? Était-elle habitée par la poésie de ses ancêtres ? En l'écoutant, je pensais à ces victimes de crises étranges qui, au cœur du mal, ont le don de parler des langues qu'elles n'ont jamais entendues (Zouari, 1999: 138).

Mais de quoi est-il question dans le discours que la mère enfante dans la souffrance ? De son pays natal dont elle évoque la « gravité sereine », les « vents virils », les « nuits pleines de l'odeur salée des algues » (*ibidem*) ; d'« Alger la blanche, penchée sur la mer, comme pour mieux y enfouir son secret » (*ibidem*).

Il ne peut y être question que des sources : du passé dont ne subsistent que des bribes, de la terre ancestrale dont l'odeur embaume les souvenirs, des vastes champs qui vibrent joyeusement au son des rires des enfants, des vallées inondées de soleil, de toute cette clarté dans laquelle baigne l'évocation du pays natal et qui ne peut qu'être confondue avec le bonheur.

Djamila, l'exilée, fait appel aux mots pour donner un nom au mal du pays, pour se délivrer d'une souffrance qui la tenaille et qui est générée par la séparation avec ses racines.

A la différence de l'homme, la femme se caractérise par son caractère sédentaire : sa place est là où se trouvent, profondément implantées dans le sol originel, ses origines, ses ancêtres, ses souvenirs. Privée de ses racines, la femme s'étiolle et se laisse mourir : « Étrangement, ses deux derniers bracelets ne cliquetaient plus. (...) Ses nostalgies chassées à coup de rires contraints avaient creusé le lit de son mal. Son amour de l'Algérie, comprimé au fond d'elle, avait empoisonné son corps » (*idem*: 160).

L'exil de la langue

La langue dans laquelle s'exprime la mère dans son exil revêt une importance particulière dans les écrits de Fawzia Zouari. Si Djamila se plaît à parler français en Algérie (pour épater ses proches) et arabe en France (pour se persuader que son départ n'induit pas la trahison des siens), la mère de Rosa, elle, ne parle que kabyle. Peu lui importe qu'on ne la comprenne pas : la femme du harki tient à rester fidèle à sa langue maternelle et à ne pas la trahir.

Faisant allusion aux aspects sous lesquels se présente son triple exil, présenté comme différentes sorties subversives, Fawzia Zouari écrit dans *Pour en finir avec Shahrazad* :

Voilà que doublement, triplement, je suis dehors. Dehors parce que sortie des frontières géographiques et séculaires d'une tradition qui enfermait le champ de mon existence dans les limites du « dedans » ; dehors pour la seconde fois, en franchissant le seuil d'une autre culture ; dehors encore plus loin, en choisissant la proximité de l'homme étranger ; dehors tout près du délit, depuis le jour où j'ai choisi d'écrire dans la langue d'une autre mère que la mienne, dans la langue de l'étrangère (Zouari, 1996 : 42).

L'exil de la langue est une infraction qui est teintée de trahison²⁷, une transgression qui est empreinte d'un sentiment de culpabilité. En établissant un hiatus, une « béance » (*ibidem*) entre les mots « langue » et « maternelle », la narratrice esquisse un double geste figurant la répulsion et l'attraction, quitte le giron de sa mère pour se réfugier dans celui de la mère de l'Autre. L'exil est d'abord désunion, manque. La prosopopée qu'induit l'anthropomorphisme suggéré par l'assimilation de la langue à la mère, nous rend sensibles aux proportions démesurées que prend cette forme d'exil dans les écrits de l'auteur.

Les exilées qui peuplent les romans de Fawzia Zouari sont taraudées par le déracinement linguistique, cette fêlure qu'elles portent en elles, qu'elles ne savent comment colmater et dont elles subissent douloureusement les effets. L'héroïne de *La retournée*, Rim, illustre peut-être le mieux ce type d'exil. Ayant fui sa Tunisie natale

²⁷ Notons dans l'ensemble du passage intitulé « L'exil au féminin » (*Pour en finir avec Shahrazad*) où il est précisément question de l'abandon de la langue maternelle au bénéfice de la langue de l'Autre, la récurrence de termes qui font partie de l'isotopie criminelle (« trahison » ; « infraction »), de la gravité du ton qui empreint cette partie de son essai, de l'emploi d'expressions hyperboliques (« terrible jour », « dangereusement », « terrible risque », « péril en la demeure ») et du recours fréquent au superlatif (« la plus intime », « le plus impudique » « la plus haute trahison », « le mieux »).

afin d'échapper à sa mère qui refusait de la laisser poursuivre ses études après le baccalauréat, Rim est partie en France pour ne revenir dans son village qu'une quinzaine d'années plus tard, à la mort de sa mère. Les villageois la surnomment *lemtourna* (« la retournée »), terme injurieux par lequel on désigne celle qui, en s'exilant, renie sa langue et sa religion.

Au cours de cette longue période d'absence, Rim a peu pratiqué sa langue maternelle et, à son retour, elle souffre de ne pas retrouver les mots de sa langue. Venue pour l'enterrement de sa mère, Rim veut déterrer les mots qui ont vécu parmi les siens, qui voltigeaient autour d'eux et qui les accompagnaient fidèlement dans toutes leurs activités : c'est une façon pour elle de renouer les liens qui se sont brisés avec sa mère, de quérir son pardon, d'être admise de nouveau dans le sein maternel. Penchée sur la tombe de sa mère, au cimetière, elle s'évertue à ne lui parler qu'en arabe, voire à imiter son accent (Zouari, 2002: 89). Le pardon maternel transite par la médiation de la langue. Celle-ci a le pouvoir d'inclure comme celui d'exclure.

L'effort de mémorisation qu'elle fournit est parfois si angoissant qu'il finit par prendre l'aspect d'un défi qu'elle se lance à elle-même sous le regard narquois de sa fille (*idem*: 31): les herbes de son enfance elles-mêmes semblent vouloir la narguer en dissimulant leur nom : « Je ne sais pas pourquoi, mais je me mets à penser que si j'échoue à retrouver le nom arabe de ces plantes, les hommes du village auront eu raison de me traiter comme ils l'ont fait tout à l'heure. Ils pourront estimer que je ne suis plus des leurs » (*ibidem*).

De cette épreuve, la « retournée » sort triomphante et c'est un cortège de termes jaillissant du monde de l'enfance qui afflue à ses lèvres. Tout se passe comme si sa langue maternelle devenait le passeport qui lui permettait d'entrer dans son village et d'y être reçue par ses proches. Paradoxalement, c'est l'exilée qui finit par faire figure, dans son village natal, de mémoire de la tribu et de gardienne de mots dont quelques uns ont été oblitérés par le temps et emportés par le vent de l'oubli²⁸.

Cependant, les mots dont elle est fière de retrouver la trace n'ont, pour la plupart, plus cours ; ce que Rim ne soupçonne pas, c'est que sa langue maternelle, la langue vernaculaire, est, comme toute langue, un organe vivant qui subit une

²⁸ Notons que le même phénomène peut être observé chez ce peuple d'exilés que sont les Canadiens français : les Québécois restent dépositaires, à certains égards, de la langue française du XVI^e siècle. « Au Canada, ce sont des parlers de l'ouest de la France qui ont formé le fonds lexical. On dit encore aujourd'hui le char pour la voiture, le breuvage pour la boisson » écrit très justement (Blampain, 2000 : 233).

progression et qui s'adapte avec souplesse aux fantaisies les plus insolites des usagers : « Je me rappelle le jour où, en prononçant le terme 'mdochine' devant les filles de Noura (...), tout le monde parut étonné.

- "Dire que je n'ai pas entendu ce mot depuis que Bouda a quitté la maison", avait commenté Noura en souriant » (*idem*: 190).

Le dialecte tunisien n'est pas fixé par l'écriture ou soumis à un contrôle académique. En lui s'opèrent toutes les mutations que requiert l'environnement sémantique et social ; à travers lui rayonnent les aspirations, les rêves, les désirs, les émotions d'un peuple qui, ancré dans un passé sclérosé mais rassurant, cherche à se mettre au diapason d'une modernité dont le dynamisme est fulgurant.

Dès lors, l'exilée qui se souvient des mots de son enfance n'étreint plus que des épaves. Le temps a transpercé le langage des siens, s'est attaqué aux mots, a opéré des substitutions, a signé la mort de certains d'entre eux et a adopté de nouveaux venus. Ses sœurs la regardent avec compassion : loin de contribuer à sa réinsertion au sein du clan familial, le souvenir statufié de certains vocables qui ne sont plus usités lui fait prendre conscience de son exclusion du temps des siens.

Dès lors, c'est à un nouveau type d'exil que le personnage est confronté : celui qui a trait à sa propre langue, qu'elle croit pourtant avoir retrouvée. Les mots qu'elle profère et qu'elle puise dans un passé dont elle seule garde le souvenir ne sont pas ses alliés ; déterrés, ils ne peuvent être ranimés : signifiants désertés par leurs signifiés, ils ne réfèrent qu'à l'absence de l'héroïne, à son départ, à sa trahison.

Devenue orpheline de mère, Rim devient aussi orpheline de sa propre langue.

Associée à la mère et à l'enfance, la langue arabe est liée au « dedans », à la vie familiale et au village, par opposition à la langue française qu'elle a apprise à l'école et au lycée, dans la ville de Sekka et qui est inséparable du « dehors ». L'une figure le cloisonnement, la fermeture, la conservation des traditions surannées et le passé, tandis que l'autre ouvre sur le monde extérieur, sur tous les possibles et promet de donner corps à toutes les aspirations futures.

La langue maternelle est à l'image de la mère ; elle est une ou n'est pas. Deux langues ne peuvent pas être mises sur un même pied ; c'est en cela que consiste le drame linguistique vécu par les peuples anciennement colonisés.

Souvent, l'usager bilingue s'avère incapable de concilier les deux langues rivales et décide d'opter pour une langue au détriment de l'autre. Or, choisir de parler et d'écrire en français, la langue maternelle de l'Autre, c'est rejeter la langue arabe et,

par voie de conséquence, renier sa propre mère. C'est se détourner délibérément de son passé, de ses racines et des siens pour tourner ses regards vers l'avenir, les autres et l'étranger. C'est aussi prendre le parti de la langue de l'ancien colonisateur, opter pour la culture et la civilisation françaises et partant, abjurer celles de son pays et poser sur elles le même regard lourd de mépris et de désapprobation que les Français. C'est ce qui explique le caractère inquiétant de l'exil linguistique, la récurrence du terme « trahison » dans les ouvrages de l'auteur ainsi que la fréquence du sentiment de culpabilité éprouvé par la fille à l'égard de sa mère (Rim).

Les œuvres de Fawzia Zouari nous mettent en présence d'une version féminine de l'écriture de l'exil. Le rapport au corps détermine en grande partie, la façon dont se structure l'appréhension de l'exil chez les personnages féminins. Le terme « exil » déclenche, dès lors, une avalanche de sens, lesquels se mettent en branle pour rendre compte du sens caché de certaines expériences humaines susceptibles de nous éclairer sur des vérités qui ont depuis toujours taraudé la vie des femmes.

Références bibliographiques

- BLAMPAIN, D. (2000). *Nouveau Dictionnaire des difficultés du français moderne*, 4^e édition. Bruxelles : Boeck-Duculot.
- BÉJI, Hélé (2006). *Une force qui demeure*. Paris : Arléa.
- ZOUARI, Fawzia (1989). *Ce pays dont je meurs*. Paris: Olivier Orban.
- ZOUARI, Fawzia (1999). *La retournée*. Paris: Ramsey.
- ZOUARI, Fawzia (2006). *La deuxième épouse*. Paris: Ramsey.
- ZOUARI, Fawzia (1996). *Pour en finir avec Shéhérazade*. Paris: CERES.
- ZOUARI, Fawzia (2002). *Le voile islamique*. Paris: Favre.
- ZOUARI, Fawzia (2004). *Ce voile qui déchire la France*. Paris: Ramsey.

UNE QUÊTE D'IDENTITÉ PAR LE DÉTOUR

Dans ces bras-là, de Camille Laurens

Dominique Almeida Rosa de Faria
Universidade dos Açores
dominiquelfaria@uac.pt

Résumé : L'articulation savante entre éléments autobiographiques, fiction et détournement de conventions sont caractéristiques du travail de Camille Laurens. *Dans ces bras-là* (2000) peut être décrit comme une quête d'identité par le détour de l'autre. En effet, le roman s'organise autour des trois rapports dichotomiques autobiographie-fiction, femme-homme et écriture-langage oral. Le résultat en est un regard complexe et profond sur l'identité de Camille Laurens qui est ici une femme, un auteur, mais aussi la narratrice d'un récit.

Mots-clés: Camille Laurens – autofiction - écriture au féminin - roman contemporain.

Abstract : Scholarly linking between autobiographical elements, fiction, and diversion of conventions are characteristic of Camille Laurens' work. *Dans ces bras-là* (2000) can be described as a search for identity by the detour of the other. Indeed, the novel is built on three dichotomous relations namely autobiography-fiction, woman-man and writing-oral language. The result is a complex and deep look at Camille Laurens' identity: a woman, an author, but also the narrator of a narrative.

Keywords: Camille Laurens - autobiographical novel - women's writing - contemporary novel.

Lorsque, en 1998, Dominique Rabaté écrit *Le roman français depuis 1900*, il classe l'œuvre de Camille Laurens dans la section « formalisme et invention » (Rabaté, 1998: 112-122). En effet, ses premiers ouvrages (la tétralogie *Index*, *Romance*, *Les travaux d'Hercule* et *L'Avenir*, publiés entre 1991 et 1998) témoignent d'un retour au récit et d'un goût pour les jeux formels, que l'on retrouve aussi chez beaucoup de ses contemporains. Or, en 1995, un événement change pour toujours Camille Laurens la femme et, par conséquent, Camille Laurens l'auteur : l'accouchement et la mort de son fils, qu'elle raconte dans *Philippe* (1995). Désormais, la fiction ne suffira plus et tous ses récits relèveront de l'autofiction.

La portée de leur composante autobiographique devient d'ailleurs évidente si l'on songe aux deux polémiques qu'ils ont récemment suscitées. La première a éclaté en 2003, lorsque le mari de Camille Laurens, après avoir constaté que son vrai nom et celui de leur fille avaient été utilisés dans *L'amour, roman* (2003), demande l'interdiction du livre pour atteinte à la vie privée. Le tribunal de grande-instance de Paris considère que le caractère fictif de l'ouvrage est indéniable, malgré tout, mais Laurens et son éditeur décident néanmoins de changer les prénoms des personnages. La seconde en 2007, lorsque Marie Darrieussecq publie le roman *Tom est mort* (2007), sur la douleur d'une mère qui perd son fils. Camille Laurens écrit alors un article où elle accuse sa consœur de « plagiat psychique » et à la suite duquel leur éditeur commun, P.O.L., décide de ne plus la publier. Bien que ces deux cas soient différents, – le premier atteint la vie familiale, le second la vie professionnelle ; l'un a été jugé dans un tribunal, l'autre dans la presse nationale –, ils sont dus à l'effacement des frontières entre le réel et le fictionnel, le privé et le public et ils témoignent du rôle que joue la vie privée dans la fiction de cet auteur.

Camille Laurens n'a cependant pas perdu son goût des jeux formels, et c'est cette coprésence d'éléments autobiographiques, de fiction et de jeux avec le langage et les conventions qui font la qualité de son travail. Ces trois composantes sont le fondement de son roman *Dans ces bras-là* (2000), qui a reçu le Prix Femina et le Prix Renaudot des Lycéens. Elle y fait un inventaire des hommes qui ont joué un rôle dans sa vie et, parlant d'eux, parle de soi aussi. Cette rétrospection autobiographique ne se fait donc pas directement ou de façon naïve : il s'agit d'une quête d'identité par le détour de l'autre. L'autre est ici l'homme, évidemment, mais aussi la fiction (l'autre du récit autobiographique) et l'écriture (l'autre du discours oral). Ces trois éléments fonctionnent comme des filtres qui empêchent le discours autobiographique pur et rendent, de la sorte, ce travail plus complexe et plus ludique.

Commençons par la dichotomie autobiographie/fiction. Le récit est organisé selon un ordre vaguement chronologique (enfance, adolescence, mariage, enfants, divorce), et évoque

des épisodes de la vie de Camille Laurens que le lecteur reconnaît (dont la mort de son fils (Laurens, 2000: 207-213) et que celle-ci dénonce parfois dans des entretiens. En effet, dans le passage suivant, des commentaires métafictionnels signalent la différence de statut de l'information fournie et l'auteur confirme, dans un entretien¹, qu'il s'agit d'un fait autobiographique :

A ce point de l'histoire, elle ferait bien une exception à la loi du roman. Peut-être ne veut-elle pas que semble imaginaire cet homme dont la blessure ne l'est pas. Elle aimerait donc écrire son nom, son vrai nom jamais oublié : c'est une erreur, sans doute, comme ce l'était de ne pas répondre à son sourire ; mais n'écrit-on pas quelquefois pour rattraper les fautes et les billets d'amour emportés par le vent ?

Régis Arbez, je t'aimais, tu sais ? (*idem*: 79).

A remarquer que, même dans ce cas, où il y a une confirmation du statut autobiographique de l'épisode, le discours à la première personne du singulier, qui en est si typique, n'est pas utilisé. L'auteur, la femme, la narratrice et le personnage se fondent dans ce « elle », qui permet de garder une certaine ambiguïté, chère à Laurens.

Il n'y est donc jamais question de distinguer ce qui relève du fictionnel et de l'autobiographique, mais plutôt d'accepter ce double caractère. C'est d'ailleurs ce choix qui semble avoir déterminé la création du pseudonyme « Camille Laurens ». En effet, cet écrivain a choisi de transformer son prénom (Laurence) en nom et d'adopter un prénom qui est, lui aussi, ambigu car il peut désigner un homme tout comme une femme, ce qui est d'autant plus important dans un texte qui porte précisément sur les différences entre hommes et femmes². D'ailleurs, le personnage central de ce récit s'appelle aussi Camille Laurens³, ce qui contribue à la complexité de ces rapports spéculaires entre les différentes instances énonciatives.

Or, cette question est explicitement traitée dans ce texte : « Je serais donc aussi ce personnage, on peut le penser, bien sûr, puisque j'écris, puisque c'est moi qui laisse éparés entre nous les feuillets où je parle d'eux [des hommes]. Difficile d'y échapper tout à fait. Mais

¹ « Moi l'écrivain, ça a dû être un peu la même chose que vous le lisant. J'ai été très émue. J'ai un peu hésité. Le nom est vrai, j'ai vérifié il y a seulement quelques jours, avec le Minitel et l'annuaire pour voir si ce garçon habitait toujours la même ville. Et oui. Je n'ai pas désiré mettre un faux nom, c'était hypocrite, hors de question. C'est un chapitre que j'ai écrit alors que j'allais rendre le manuscrit. J'avais vraiment besoin de le dire, c'était important pour moi. » (Liger & Quiriny, 2000)

² Cette préférence pour des noms ambigus en termes sexuels – comme ceux des personnages Claude et Amal – prend une importance nouvelle dans ce roman, dont le sujet principal est précisément la différence entre les sexes.

³ L'auteur a l'habitude d'appeler ainsi ses personnages, les femmes comme les hommes (dans *Index*, son premier roman, Camille Laurens est le nom d'un auteur d'un livre et d'un professeur de tango).

la question de la vérité ne se posera pas » (*idem*: 7). Ce passage établit un pacte de lecture, qui fonctionne comme une relation triangulaire : entre ce « je » et le lecteur il y a l'écriture et le sujet du livre, l'homme. C'est parce que la communication n'est pas directe, que l'ambiguïté sur l'identité doit être maintenue : « je » est plus que ce seul personnage. Au fond, ces phrases attestent le statut hybride du roman : il relève simultanément de l'autobiographie et de la fiction⁴. Les deux contribuent à la recherche de l'identité: tant le récit des épisodes de sa vie que les éléments inventés qui y sont ajoutés sont des sources d'information sur cet être traditionnellement inaccessible qu'est l'auteur.

Le deuxième axe sur lequel s'organise cette quête est le rapport femme-homme. Au long du texte, le projet est souvent décrit comme une tentative de mieux connaître l'homme. L'entreprise n'est cependant pas traitée de façon naïve. Elle a même comme point de départ la prévision de son échec. C'est d'ailleurs la conscience de l'impossibilité de saisir l'essence de l'homme qui explique la profusion de métaphores liées à l'observation et à l'illusion dans ce roman :

Ce (...) serait un personnage (...) qui ne se dessinerait justement qu'à la lumière des hommes rencontrés ; ses contours se préciseraient peu à peu de la même façon que sur une diapositive, dont l'image n'apparaît que levée vers le jour. Les hommes seraient ce jour autour d'elle, ce qui la rend visible, ce qui la crée, peut-être (*idem*: 15).

Elle se remplit de leur [des hommes] image comme un lac du reflet d'un ciel (*idem*: 17).

Nous nous aimions (...) l'un dans l'autre, dans le miroir que nous tendait la beauté, dans le kaléidoscope où jouaient les paillettes d'une existence multiple (*idem*: 158).

Cette femme s'identifie ici à une diapositive, à un lac, à un miroir et à un kaléidoscope, qui ont précisément en commun la capacité de produire des images, des représentations. Elle sera donc le moyen par lequel le portrait de l'homme sera construit. Ces passages montrent aussi que, dans ce « livre sur les hommes » le regard va se poser autant sur l'homme que sur la femme qui l'observe⁵. Celui-ci y est conçu comme l'opposé de la femme, toute connaissance sur lui devenant un moyen de mieux connaître la femme en général, mais aussi celle qui s'adresse ici directement au lecteur. L'on ne veut cependant pas que le lecteur

⁴ Elles sont aussi des instructions de lecture dont l'effet principal est de rappeler le lecteur qu'il lit une fiction, même si elle a des traits autobiographiques.

⁵ Dans le passage suivant, cela est affirmé explicitement : « J'écris un livre sur les hommes (...). Sujet : l'homme. La vérité, la vérité vraie, c'est que j'écris aux hommes (...). Sujet : moi. Je suis pleine d'hommes, voilà le sujet » (*idem*: 182).

se laisse prendre au piège de l'illusion, ce qui explique la profusion de commentaires qui attirent son attention sur le caractère fictionnel et construit du livre et sur le regard subjectif qui en est à la base.

L'attraction pour l'homme ne passe donc pas seulement par le désir sexuel (bien que celui-ci soit évoqué régulièrement au long du roman), mais plutôt par la fascination pour l'altérité. C'est parce qu'il y est perçu comme étant différent, énigmatique, mystérieux, qu'essayer de le comprendre est un défi si passionnant. L'accent y est mis sur les domaines dans lesquels les différences par rapport à la femme sont le plus visibles, notamment la façon de parler⁶, les comportements⁷ et aussi le corps.

En effet, dans ce livre écrit par une femme, le corps féminin n'est que très rarement mentionné, l'exception étant la description d'une scène d'accouchement. Le choix n'a sûrement pas été irréflecté : non seulement il s'agit d'un moment crucial dans la vie de la femme, mais c'est aussi la situation dans laquelle le corps féminin se distingue le plus de celui de l'homme. Cet épisode de la naissance d'une des filles de la narratrice, qui n'est évoqué que de passage, est pourtant essentiel dans la construction de l'identité de la femme, tout comme dans la caractérisation de l'homme : il s'agit de la seule fonction, de la seule expérience, qu'ils ne pourront jamais partager.

À noter que, dans ce passage⁸, le corps féminin est perçu comme un tout – il y est ressenti plutôt que décrit. Par contre, le corps de l'homme est toujours traité de façon fragmentée dans ce roman, dans une inversion des stéréotypes de représentation du corps féminin créés par l'homme⁹. Il y est scruté dans tous les détails qui en sont spécifiques, le

⁶ « Puis elle comprend : le secret du père, c'est sa langue – une langue crue, des plaisanteries de carabin, des mots de corps de garde, des calembours de potache sur le sexe et les femmes, bref une langue d'homme. (...) »

Les hommes ne parlent pas d'amour – ni « ma chérie », ni « mon amour ».

Les hommes ne s'apitoient pas, ils s'amusent : « vas-y, pleure, tu pisseras moins. »

Les hommes ne fleurissent pas la langue de métaphores efféminées, de figures romantiques : le long fruit d'or n'est qu'une poire, la femme un trou avec du poil autour » (*idem*: 121-122).

⁷ « Elle cherche ce qui fait d'eux des hommes, elle tourne autour de ce point : ils font des choses qu'aucune femme ne fait, ou ils le font différemment d'une femme. Mais elle se désolé de ne pas parvenir à dépasser ce lieu commun : leur violence, la brutalité de leur façon d'être au monde, leur passion de dominer – sinon en le conjuguant à ce qui semble faussement son contraire : l'enfance en eux, fragile, attardée, immense, qui est peut-être le vrai nœud de leur sauvagerie (...) » (*idem*: 242).

⁸ Une scène de l'enfance où le père lui arrache un furoncle des cuisses y est mise en rapport avec le moment de l'accouchement: « Moi, cuisses écartées, en petite culotte, et mon père le nez dessus (...) ; ma mère me tenait la main comme si j'allais accoucher – je dis ça parce que toute cette scène m'est revenue d'un coup quand j'ai été enceinte la première fois, je l'avais enfouie, oubliée, et elle m'est revenue nettement dans la clarté des larmes, dents serrées pour ne pas hurler, cette image : mon père entre mes jambes extrayant un germe maléfique » (*idem*: 60).

⁹ En effet, Béatrice Didier (1981: 37) décrit ce qu'elle a appelé « l'écriture femme », comme une écriture du dedans, à l'inverse de l'écriture des hommes où le corps de la femme est représenté de façon morcelée et selon des stéréotypes créés par les hommes.

regard s'arrêtant longuement sur chaque partie du corps pour en extraire le plus de connaissance possible :

Ce que c'est qu'un homme ? Vous voulez que je vous le dise, vous voulez que j'essaie ?

La voix, la taille, la pointure, la barbe, la moustache, la pomme d'Adam, la verge, les testicules, la testostérone, le sperme, la prostate, les poils, la calvitie, le prépuce, le gland, la masse musculaire, l'éjaculation, les poignées d'amour (*idem*: 40).

Cette énumération reprend des éléments conventionnellement associés à l'homme en tant qu'être sexuellement différent de la femme. Or, la même représentation fragmentée et extérieure du corps masculin est utilisée tant lors de la description d'un des hommes de la vie¹⁰ de la narratrice que lorsqu'elle décrit son idéal masculin¹¹. Ceci dit, cette tentative de saisir l'essence de l'homme à partir de l'observation de son corps n'est pas faite de façon naïve : « Elle les regarde, elle les observe, elle les contemple. Elle les voit toujours comme ces voyageurs assis vis-à-vis d'elle dans les trains (...) : non pas à côté d'elle, dans le même sens, mais en face, de l'autre côté de la tablette où gît le livre qu'elle écrit. (...) C'est le sexe opposé » (*idem*: 17).

Cette image décrit bien le rapport entre la femme et l'homme tel qu'il est conçu dans ce livre. En effet, ils sont face à face, comme dans un miroir, l'identité de la femme se construisant à partir de ce qu'elle dit sur les hommes, mais aussi des réactions de ceux-ci par rapport aux femmes. A remarquer que cette relation est à nouveau perçue comme un triangle, puisque, entre la femme et l'homme, il y a l'écriture. Celle-ci y est vue comme un moyen de communication où il y a un décalage temporel entre celui qui envoie le message et celui qui le reçoit, d'une part, et un moyen d'expression complexe qui dépend d'un travail préalable, d'autre part.

L'écriture est d'ailleurs envisagée dans ce texte comme le contraire du discours oral, le rapport dichotomique entre « l'écriture » et « la parole » (*idem*: 29) ou les « mots dans la bouche » et les mots « sur la feuille blanche » (*idem*: 32) étant souvent établit au long du roman. Dans le passage suivant, le pouvoir des deux est comparé : « Le langage articulé n'est pas une matière propre à épouser le désir – je veux dire : la langue orale, les paroles volantes

¹⁰ « Sa bouche, sa peau, sa langue, ses mains, ses doigts, ses cheveux, ses bras, ses jambes, ses fesses, son dos, ses lèvres, ses yeux, son sexe, elle connaît tout, elle connaît tout de son sexe, sauf son nom – le nom de cet homme, elle l'ignore, il reste inconnu » (Laurens, 2000: 166).

¹¹ « Ce que j'aime le plus chez les hommes, physiquement, ce sont les épaules, la ligne qui va du cou à l'articulation des bras, les bras, la poitrine, le dos. Ce qui me plaît dans un homme, c'est la stature, la carrure, la statue » (*idem*: 48).

– le poème au contraire se moule sur le corps, le poème est proche de la voix, de la peau » (*idem*: 35). Ici, le langage oral n'est plus conçu comme le contraire de l'écriture tout court, mais du poème, auquel Laurens attribue le pouvoir d'exprimer des sentiments et des sensations plus profondes.

Or, au long de *Dans ces bras-là*, il y a un contraste entre deux sortes de chapitres. Dans ceux où la narratrice s'adresse directement à son psychanalyste, le discours est à la première personne, au présent et beaucoup plus proche du langage oral ; il est plus simple et semble plus spontané. Par contre, dans les autres chapitres, qui portent sur les hommes, le « je » est remplacé par le « elle » ; le récit se fait plutôt au passé et le langage devient beaucoup plus complexe, travaillé dans sa polysémie, ses rythmes, ses jeux de sens et son aspect visuel. Le discours y est, par conséquent, épais, polysémique, fragmenté, irrégulier et presque lyrique.

Dans ces chapitres, le texte se remplit de jeux de mots, de pastiches, d'ironie, de renvois intertextuels de toute sorte (des citations, des références à des titres, des personnages, des scènes...) dévoilant de la sorte, non pas le passé de la femme, comme le font les informations autobiographiques, mais plutôt celui de l'écrivain. En effet, les livres, les auteurs, les personnages évoqués ont contribué à la formation de cet auteur tout comme les hommes ont contribué à celle de la femme. C'est donc ce contraste entre écriture et parole qui permet de saisir un être plus complexe, à la fois la femme et l'auteur.

Dans ces bras là est ainsi le résultat de la triple tension entre l'autobiographie et la fiction, l'homme et la femme, la parole et l'écriture. Ces dichotomies sont le fondement d'une quête d'identité dont le caractère indirect permet d'accéder à une compréhension plus profonde de cet être complexe qui est une femme et un auteur mais aussi un personnage fictionnel. Bien que le projet soit d'étudier l'homme et de sonder son mystère, on part du constat de l'impossibilité d'atteindre cet idéal. Le réel est toujours filtré par un regard, des sentiments, une langue, une écriture. Alors pourquoi pas en profiter et connaître simultanément l'objet d'étude et celle qui l'observe ? Camille Laurens n'a peur ni de la complexité, ni de l'inachèvement. Ce n'est pas le but qui compte, mais le parcours qui y mène. Dans celui-ci, un univers personnel se dévoile.

Références bibliographiques

DARRIEUSSECQ, Marie (2007). *Tom est mort*. Paris: P.O.L.

DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture femme*. Paris: P.U.F.

- LAURENS, Camille (1991). *Index*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1992). *Romance*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1994). *Les travaux d'Hercule*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1995). *Philippe*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1998). *L'Avenir*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (2000). *Dans ces bras là*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (2003). *L'amour, roman*. Paris: Editions P.O.L.
- LIGER, Baptiste, QUIRINY, Bernard (2000). « Le carnet de bal de Camille Laurens », *Chronicart*. URL: http://www.chronicart.com/print_webmag.php?id=478 [consulté le 8/VI/2009].
- RABATÉ, Dominique (1998). *Le roman français depuis 1900*. Paris: P.U.F.

LES CHIENS ET LES LOUPS D'IRENE NEMIROVSKY: L'ALTERITE JUIVE

Ana Pedroso Fernandes
FCT- CLEPUL
afpedroso@gmail.com

Résumé : l'auteur propose une lecture simultanément identitaire (juive) et féminine du roman *Les chiens et les loups* d'Irène Némirovsky.

Mots-clés : Némirovsky – juif – identité – féminin.

Abstract : the author proposes a simultaneously identity (Jew) and feminine reading of the novel *Les chiens et les loups* by Irène Némirovsky.

Keywords: Némirovsky – Jew – identity – woman.

Écriture féminine ou écriture masculine? Cette question, posée il y a quelques décennies et qui a suscité la naissance d'études littéraires dans ce domaine pendant les années 60 du XX^{ème} siècle, reste encore sans réponse précise et rigoureuse. Il n'est pas très fréquent de trouver des auteurs féminins qui aient été témoins et victimes d'une période aussi sanglante et terrible de l'humanité que la Seconde Guerre Mondiale. Nous avons trouvé une auteure d'une écriture passionnante et qui fait le portrait d'un moment particulier de l'Histoire, mais d'un point de vue particulier.

Au lieu de discuter de la spécificité du masculin ou du féminin dans le roman, nous avons plutôt voulu comprendre comment un écrivain francophone presque inconnu, Irène Némirovsky, a contribué à l'épanouissement d'une littérature judéo-nationale, en introduisant la problématique identitaire juive dans toute son œuvre.

Irène Némirovsky, un écrivain à redécouvrir

Née à Kiev, en 1903, fille de banquier, elle est forcée de quitter sa terre natale lors de la révolution d'octobre 1917. Temporairement cachés à Moscou, les Némirovsky doivent s'enfuir en Finlande avant de se fixer à Paris en 1919, où le père refait sa vie de banquier.

Élevée par une institutrice française, Irène Némirovsky porte en elle comme langue maternelle autant le russe que le français. Complètement abandonnée à elle seule dans une ville étrangère, Irène Némirovsky se réfugie dans ses lectures (Maupassant, Huysmans, Wilde) et se soulage dans ses écrits.

À 26 ans, elle publie son premier roman, *David Golder*, vivement célébré par la critique. Elle publiera successivement neuf romans et un recueil de nouvelles au cours des années 30, laissant trois livres qui seront publiés à titre posthume et les deux premières parties du roman inachevé, *Suite française*.

Nous avons choisi comme objet de notre étude son dernier roman, publié de son vivant, en 1940, *Les chiens et les loups*, car celui-ci est un bon exemple de l'écriture de cet auteur.

Les Chiens et les loups présente un caractère fortement autobiographique¹, ceci le sens où l'univers juif et les déplacements forcés y sont très présents. Roman de témoignage, *Les Chiens et les loups* révèle les bouleversements de l'entre-deux-guerres

1 Caractéristique que Béatrice Didier (1989: 62) accorde particulièrement à l'écriture féminine, tout en la désignant d'« égocentrique ».

et tient toutes les marques du destin personnel de son auteur.

Au centre du roman trois personnages principaux natifs d'Ukraine : d'un côté, Ada et Ben, les deux cousins pauvres; de l'autre, leur riche cousin Harry, tous les trois forcés de partir à Paris après le pogrome, événement qui pourrait très bien être celui qui marque l'année de la naissance d'Irène Némirovsky.

Cette œuvre mélange le témoignage historique et le témoignage intime, en nous laissant, à nous lecteurs des générations futures, l'expérience vécue et ressentie. Ce qu'Irène Némirovsky décrit à travers Ada et Harry n'est que son histoire à elle et celle de ceux qui l'entourent. Voilà pourquoi on peut dire que son œuvre est le témoignage d'un témoignage, de ce qu'elle a vécu et senti et de ce qu'autrui, son prochain, a raconté de son existence.

Ses personnages manifestent une profonde dualité qui dénote leur échec à s'assimiler à une nouvelle culture occidentale. Tout rapproche Ada de Harry, cet Israélite occidentalisé qu'elle aime dès son enfance; cependant son caractère, ses réactions démontrent qu'elle reste proche de Ben, le « sauvage », qu'elle a épousé sans amour. Bien qu'Harry ait épousé la descendante d'une vieille famille de banquiers français, Laurence, il se sent toujours triste et son assimilation illusoire se déchire quand il revit son enfance à travers les toiles d'Ada. Sa rencontre avec cette jeune fille, leur passion commune, va lui révéler que, malgré sa culture, son raffinement, il est resté juif.

La réapparition de ses cousins « sauvages » éveille chez Harry une judéité oubliée, mais dont il est très fier. Sa crise d'identité débute même avant qu'il ne rencontre Ada : découvrant par hasard les tableaux de sa cousine, Harry est profondément bouleversé (Némirovsky, 1940: 138). Ces toiles lui font remémorer non pas des souvenirs, mais un être, des sentiments, un savoir qui, selon son milieu et son éducation, ne devraient pas lui appartenir. Il se découvre double et cela déclenche une crise identitaire, traduite par des gestes, des attitudes, des sentiments qu'il n'a jamais éprouvés ou appris, ni même vus (*idem*: 199-200). Il incarne donc une identité juive héréditaire qui ressurgit et s'impose. Même si on présente Ben et Harry comme deux pôles apparemment opposés, leur ressemblance est effective, soulignant l'altérité juive.

Les trois personnages, Ben, Ada et Harry se rapprochent par leur caractère sauvage. Cependant c'est cette "sauvagerie" qui distingue Ada et devient un trait de sa psychologie.

Si nous lisons *Les Chiens et les loups* comme un roman d'analyse psychologique

traditionnel, nous pouvons avoir tendance à voir le judaïsme comme un élément secondaire, cependant tous les clichés et stéréotypes juifs y sont présents et méritent une analyse plus détaillée.

Les stéréotypes juifs

Dès le premier chapitre de l'œuvre, les éléments associés d'habitude au judaïsme sont tous là: le père d'Ada est commerçant-voyageur et souhaite pour sa fille un avenir réussi : « parce qu'il était Juif, il ne suffisait pas de voir, en rêve, sa petite fille bien nourrie, bien soignée et, plus tard, bien mariée. Il eût aimé trouver en elle quelque talent, quelque don extraordinaire » (*idem*: 23).

Comme le constate Lehrmann, « le Juif ne se contente pas d'une vie paisible [...] Il a tendance à se détourner de la quiétude de la vie présente pour préparer un avenir meilleur, où règnera, espère-t-il, une paix réelle » (1961: 151).

Ce qui est répété c'est l'ambition de la race : « Une petite Juive, née dans une roulotte. Rien n'était impossible aux Juifs. Tous les chemins leur étaient ouverts. Ils montaient jusqu'à de vertigineuses hauteurs » (Némirovsky, 1940: 116) même si ce parcours n'est pas toujours très linéaire : « Chez les Juifs, tout se faisait par sauts et par bonds. Bonheur et malheur, prospérité et misère fondaient sur eux comme le tonnerre du ciel sur un bétail. C'était ce qui engendrait en eux à la fois une perpétuelle inquiétude et un invincible espoir » (*idem*: 99).

C'est aussi dans l'espérance d'un avenir meilleur que le père d'Ada consent (et finance même) son départ à Paris : « Il ne s'agissait pas de raison, mais d'un rêve. Ce départ était un saut dans l'inconnu. On pouvait se rompre les os ou gagner une fabuleuse fortune » (*idem*: 126).

Ben incorpore parfaitement cette inquiétude qu'il confond avec sa vie d'aventuriers et d'illégalités qui ménage la perte des banquiers Sinner. Déjà le grand-père d'Ada, « tout jeune homme il s'était échappé de son ghetto et il avait voyagé en Russie et en Europe. Celui-là n'était pas poussé par la soif de l'or, mais par celle de l'étude » (*idem*: 26). Il conserve les stéréotypes d'une race vouée au déplacement, déracinée ; en même temps qu'il échappe à une ambition matérialiste, il maintient le désir de vaincre intellectuellement. L'héritage juif reste celui des affaires : « Il avait repris le commerce de son père qui était bijoutier » (*idem*: 26).

L'argent apparaît comme une obsession :

L'argent était bon pour tout le monde, mais, pour le Juif, il était aussi nécessaire que l'eau, que le souffle. Comment vivre sans argent? Comment payer les pots de vin? Comment faire entrer les enfants à l'école, lorsque le pourcentage des admissions était dépassé? (...). Comment échapper au service militaire? Ah! mon Dieu, sans argent, comment vivre?" (p.33), comme un dieu que l'on vénère ("Le père d'Ada allait de temps en temps à la Synagogue, comme on va rendre visite à un capitaliste qui pourrait, s'il le voulait, vous aider dans vos affaires, ou même vous tirer à jamais de la pauvreté, mais qui a trop de protégés, trop de solliciteurs (...) mais on peut toujours se mettre sur son passage... Pourquoi pas? Il vous remarquera peut-être? (*idem*: 57).

Ben envisage les négoce avec malice et convoitise, calculant tous les procédés à mettre en œuvre afin de faire échouer son cousin Harry : « - Moi aussi (...) que l'on me donne quelques années seulement, et je serai le maître de bien des choses et de bien des gens qui me traitent maintenant comme la boue de leurs chaussures » (*idem*: 239) ;

Toi qui nous regardes de haut, qui nous méprises, qui ne veux rien avoir de commun avec la racaille juive! Attends un peu! Attends! et on te confondra de nouveau avec elle! Et tu te mêleras à elle, toi qui en es sorti, toi qui as cru en échapper! Comme je t'ai toujours détesté! (...) Mais attends un peu! et on verra qui de nous sera le plus heureux, qui aura le plus d'argent, toi, riche, gâté dès l'enfance, ou moi, pauvre Juif misérable! (*idem*: 242-243).

Physiquement, les Juifs sont décrits avec tous les traits d'une image préconçue : « La tante Rhaïssa était une femme *maigre, vive, sèche, menton et nez pointus*, langue acérée, *œil brillant* et aigu comme la pointe d'une aiguille »² (*idem*: 27). De même le vieux Sinner « avait un visage maigre, jaune et rude, un grand nez d'une forme étrange, comme si un coup de poing l'eût cassé en deux, une arcade sourcilière profonde...» (*idem*: 93). La description de Harry va dans le même sens : « Il était brun ; il avait une figure fine, mobile et sarcastique, *un nez mince, un long cou* » (*idem*: 139).

Race à part, qui tente de s'assimiler à la culture du pays adopté, les Juifs restent malgré tout à l'écart : « Nous ne sommes pas des logiciens, nous ne sommes pas des cartésiens, nous ne sommes pas des Français, nous » (*idem*: 150).

Le beau-père français de Harry exprime tous les préjugés envers les Juifs :

Ils surgissaient brusquement à vos côtés, avec ce petit sourire ironique et angoissé, particulier à ceux de leur race. Tout lui déplaisait dans la maison des Sinner. Un luxe de mauvais goût. Un gaspillage

² C'est nous qui soulignons.

insensé! Ces femmes... Ah! mon Dieu, cette mère, cette grosse Juive, couverte de bijoux! Et les tantes, précieuses, affectées, lisant Nietzsche... Cette tribu!... (*idem*: 170-171)

d'où l'on peut déduire déduit un sentiment de mépris et de jalousie.

Appartenant à un même monde, mais séparés par la frêle ligne de l'argent, Ben et Ada, d'un côté, et Harry, de l'autre, forment les deux revers d'une même médaille. Et le titre, repris à l'intérieur du texte, le réaffirme.

Les chiens et les loups, deux espèces réunies par la conjonction de coordination mais qui se heurtent et s'affrontent dans une même animalité et sauvagerie. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà noté, cette caractéristique est commune aux trois protagonistes. Mais ce titre peut aussi être envisagé comme une métaphore du judaïsme³.

Prenons comme point de départ le passage où le titre est repris : « Toute sa chair [de Harry] se hérissa comme celle d'un petit chien, bien nourri et soigné, qui entend dans une forêt le cri affamé des loups, ses frères sauvages » (*idem*: 117). Ce sont donc les deux mondes d'un même peuple qui se heurtent : celui des Juifs riches comme s'il s'agissait d'un animal domestiqué, poli (les « Israélites »), et celui des Juifs pauvres, « sauvages », commencement d'un Orient occidentalisé (les « Juifs de l'Est »). Bien que tous les deux puissent coexister dans un même espace, leur cohabitation est sujet de reproches et d'envie. Leur point commun est leur caractère sauvage, d'ailleurs répété à plusieurs reprises dans le texte : « murmura-t-il sauvagement » (*idem*: 302) ; « Ainsi les bêtes sentent l'orage » (*idem*: 303-304).

Harry, menacé par une faute qu'il n'a pas commise, reprend tous les gestes conventionnels de sa race : « (...) il se balançait doucement dans l'ombre comme l'avaient fait avant lui tant de changeurs à leurs comptoirs, tant de rabbins courbés sur leurs livres, tant d'émigrants sur le pont des bateaux; et, comme eux, il se sentait étranger, perdu et seul » (*idem*: 305).

Le plus sauvage des trois s'est enfui et le plus « domestiqué » est sauvé par Ada qui se sacrifie (et sacrifie son amour) en retournant à un Orient de misère et de troubles. On aurait pu faire une lecture antisémite du roman, qui voit les juifs comme un peuple à part, un État dans l'État, un peuple nomade, inassimilable. En tant que Juive, et ayant connu tous les périls d'une époque menaçante, l'entre-deux-guerres, Irène Némirovsky

³ Aspect largement développé par Martina Stemberger (2006: 135ss).

aurait pu bâtir un roman sur le thème de l'antisémitisme, cependant elle a préféré révéler l'impuissance d'une assimilation et le retour à la condition juive à travers le personnage d'Ada. Ce qui se passe en effet dans ce roman c'est la mise en relief de la ressemblance effective entre Ben et Harry et la différence insurmontable entre celui-ci et sa femme, Laurence, pour souligner l'altérité juive et sa permanence.

Références bibliographiques

CARREROT, Olivier « Portrait d'Irène Némirovsky », <http://www.ombres-blanches.fr/>

CORBATÓN, José Giménez (1999). « Irène Némirovsky. Literatura de puño cerrado », *Quimera. Revista de literatura*, n° 182, pp.51-57.

DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture-femme*. Paris: PUF.

NEMIROVSKY, Irène (1940). *Les chiens et les loups*. Paris: Albin Michel.

RENARD, P. (1993). « Irène Némirovsky. Une romancière face à la tragédie », *Roman 20-50*, n° 16, pp. 165-174.

STEMBERGER, Martina (2006). *Irène Némirovsky: Phantasmagorien der Fremdheit*. Würzburg, Königshausen & Neumann, « Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft ».

THAU, Normand David (1997). « Bonheur du citoyen, malheur de l'écrivain. Pauvreté du roman judéo-français, richesse du roman judéo-allemand dans l'entre-deux-guerres », *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4, pp. 61-80, <http://id.erudit.org/iderudit/501171.ar>

Marina Geat
Università Roma Tre
geat@uniroma3.it

Résumé : Romancière et femme de lettres tapageuse qui a traversé 50 ans de la vie artistique française, de la fin du XIX^{ème} à la moitié du XX^{ème} siècles, Rachilde a souvent détourné et même « révolutionné » le sens des images et des stéréotypes à la mode dans les milieux littéraires qu'elle fréquentait, afin d'élaborer son propre discours sur la condition de la femme et sur la révolte de la Féminité. L'article montre le fonctionnement de cette révolution textuelle dans trois des romans de Rachilde, en soulignant les analogies et les différences par rapport aux thématiques qui circulaient dans la littérature contemporaine, notamment Symboliste et Décadente. Le développement successif de l'écriture de Rachilde la conduit à utiliser des images et des expressions qui anticipent, avec dix ans d'avance, le Futurisme de Marinetti et Valentine de Saint-Point, toujours en approfondissant, avec cohérence, sa réflexion sur la condition féminine.

Mots-clés: Rachilde – Symbolisme- Futurisme - Femme.

Abstract : Novelist and rowdy woman of letters that crossed 50 years of French artistic life, from the late nineteenth to the mid-twentieth centuries, Rachilde often diverted and even "revolutionized" the meaning of images and stereotypes in fashion, in the literary circles she frequented, to develop his own speech on the status of women and the revolt of femininity. The article shows this textual revolution in three Rachilde's novels, *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *La tour d'Amour*, highlighting similarities and differences compared to the themes that circulated in contemporary literature, including the Symbolist and the Decadent. The successive development of Rachilde's writing leads to the use of images and phrases that anticipate, with ten years ahead, Marinetti and Valentine Saint-Point's Futurism and still deepening with consistency, her thinking on the status of women.

Keywords : Rachilde – Symbolism – Futurism – Woman.

« Rachilde » c'est un nom masculin et fantasmatique.

En 1875 une fillette de 15 ans, née dans le décor sauvage et inquiétant du Périgord, éprouve le besoin puissant de parler par la bouche d'un ancien chevalier suédois dont elle a commencé à utiliser le nom au cours d'une séance de spiritisme. En parlant par la bouche de son fantôme, elle peut enfin donner libre cours à sa fantaisie et à ses transgressions et elle peut se soustraire aux censures familiales et à ses propres réticences. Une fois devenue écrivaine, elle gardera encore ce pseudonyme qui est l'expression d'une double identité, masculine et fantasmatique.

En effet, si l'imitation du sexe masculin par les femmes de lettres de la fin du XIX^{ème} siècle est un phénomène assez fréquent, Rachilde n'étant que l'une des premières parmi celles qui ont adopté nom, vêtements et conduites d'homme pour se procurer plus de liberté, ce qui est propre à son écriture c'est une connotation fantastique, surréelle, qui projette sa rébellion dans une dimension différente de la réalité, dans le domaine des symboles, des rêves, des idées.

Il nous faut rappeler brièvement qui était Rachilde dans la France de la deuxième moitié du XIX^{ème} et des premières décennies du XX^{ème} siècles. On peut distinguer au moins deux aspects importants dans son intense activité littéraire: le premier, c'est son activité d'écrivaine, de romancière qui a suscité le scandale à l'époque, au point que Maurice Barrès l'a affublée du sobriquet de « mademoiselle Baudelaire ». Il suffit de rappeler quelques titres parmi ceux des romans publiés entre 1884 et 1899 pour remarquer la prédominance de la dimension polémique et transgressive portant sur le domaine de la sexualité: *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *La Virginité de Diane*, *L'Animale*, *Les Hors-Nature*, *L'Heure sexuelle*, *La Tour d'Amour*... Le deuxième aspect, c'est l'activité de Rachilde – femme de lettres, fondatrice, directrice, animatrice à côté de son mari Alfred Vallette de la revue *Mercur de France*, l'une des plus importantes de l'époque (elle sera la « patronne » du *Mercur de France* de 1890, année où la revue a été créée, jusqu'à 1925, quand Rachilde, âgée de 65 ans, fut obligée de quitter la page des comptes rendus littéraires dont elle s'était occupée pendant trente ans). En tant que directrice du *Mercur de France* elle a fréquenté, aidé, mis en valeur, souvent reconnu la première beaucoup d'écrivains dont le nom ne s'affirmera que par la suite.

Dans le bruyant salon de Rachilde on peut donc côtoyer les protagonistes des mouvements Décadent et Symboliste qui s'appliquent à réaliser leur révolution esthétique en littérature et au théâtre (d'Albert Samain à Paul Verlaine, d'Alfred Jarry à Oscar Wilde, de Jean Lorrain à Lugné-Poe... L'écrivaine Rachilde sera l'une des protagonistes de cette révolution symboliste), mais on y trouve aussi des précurseurs des révolutions à venir, tels que Tommaso Filippo Marinetti ou Valentine de Saint-Point, dont les noms seront liés à la révolution du Futurisme. Avec ces auteurs aussi, l'écriture de Rachilde, en avance sur son époque, montre des affinités intéressantes que je voudrais analyser, afin de montrer comment les formes diverses de sa transgression littéraire, par

delà les étiquettes, ne sont que l'expression d'une seule révolution, celle que, toute sa vie durant, elle mènera avec cohérence par le truchement de son écriture: la révolte du sexe féminin et la récupération de la dignité de la femme.

En parcourant donc ce trajet qui conduit Rachilde du Symbolisme au Futurisme, en poursuivant en profondeur sa propre « révolution », je me propose de montrer comment les deux connotations que nous avons reconnues dans le pseudonyme que la fillette a choisi à quinze ans – la rébellion et le phantasme, la révolte sexuelle et la projection fantastique – se développent et se confirment au cours de son activité d'écrivaine. Ce faisant, j'essayerai aussi de donner une solution à l'une des contradictions les plus évidentes qui concernent Rachilde: pourquoi cette femme révoltée contre toutes les limitations et les conventions sociales imposées à son sexe, qui a affirmé sans craindre le scandale sa volonté d'être et de vivre pleinement sa condition d' « homme de lettres », a-t-elle voulu déclarer, avec la même détermination et le même courage, qu'elle n'était pas féministe?

En essayant de mieux comprendre les qualités et les modalités de la « révolution » littéraire accomplie par Rachilde – à savoir un renversement radical des points de vue et des systèmes des valeurs sexuelles réalisé par son écriture, en aboutissant à des formes expressives aux accents futuristes – nous pourrons donner aussi une réponse à cette dernière question.

Je commencerai donc par réfléchir sur le fonctionnement textuel de trois des romans les plus célèbres de Rachilde dans les années de la fin du siècle – *Monsieur Vénus* (1884); *La Marquise de Sade* (1887); *La Tour d'Amour* (1899) – en montrant également la logique évolutive qui les enchaînent et les différencient.

Monsieur Vénus

Monsieur Vénus est le roman le plus connu de Rachilde. Paru à Bruxelles en 1884 chez Brancart, aussitôt condamné par le tribunal correctionnel, il a été publié à nouveau cinq ans plus tard à Paris, avec une intéressante préface de Maurice Barrès, chez Brossier. C'est un roman qui a suscité le scandale, car il raconte un cas curieux d'inversion sexuelle, un ménage dont les partenaires inversent respectivement leurs rôles, la femme aime comme un homme et l'homme aime comme une femme. En effet, au delà de la propension de la fin de siècle aux sujets transgressifs et scandaleux, il est possible de lire ce roman comme une sorte d'expérimentation fantastique, de paradoxe *ad absurdum*: qu'est-ce qui arrive à un être humain auquel l'on impose toutes les limitations, les obligations, les mutilations que « normalement » la société masculine impose au sexe féminin?

À l'instar d'un laboratoire réalisé par l'écriture, l'héroïne du roman, Raoule de Vénérande, oblige son jeune amant à subir toutes les contraintes qu'elle lui ordonne. Il ne pourra plus sortir sans elle ni fumer; il n'aura plus son indépendance économique et sera entretenu par elle; il portera des

habits splendides, mais qui entravent sa démarche et la liberté de ses mouvements; il sera défloré par elle avec brutalité; il ne pourra même plus regarder des hommes; il deviendra une créature qui ne pense plus qu'à l'amour et au plaisir, totalement dépendante et soumise. À la fin de ce processus de transformation, l'héroïne – que le texte présente explicitement comme un alter-ego de l'écrivaine – aura créé « la femme », à savoir un être mutilé, qui n'existe que par sa sexualité et qui succombe à cette sexualité: il/elle trompera Raoule avec un « mâle » véritable. Afin d'éliminer toute possibilité de trahison, afin que l'« homme » dont Raoule-Rachilde a voulu revêtir les apparences, puisse remplir complètement ce corps vide et magnifique de ses idéaux, de ses désirs et de ses rêves, il faudra donc le/la tuer, le/la transformer en une image, ou en un fantoche, qui puisse être totalement manœuvré et manipulé. Voilà le sens de la scène par laquelle *Monsieur Vénus* se termine. Du point de vue de l'écriture féminine, les stéréotypes du Symbolisme « au masculin » (l'azur, le mannequin, la statue, la contemplation, avec un clin d'œil aux Préraphaélites et au Botticelli de la *Naissance de Vénus*) sont détournés de toute possibilité d'interprétation idéalisée, en montrant leurs connotations grotesques et violentes:

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuages. Sur une couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or et la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard. (...)

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte.

Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'anime.

Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand. (Rachilde, 1977 : .227-228)

Après avoir démasqué les conduites sociales qui ne considèrent la femme que comme une « version » mutilée de l'homme, existant uniquement pour l'agrément et le plaisir du sexe masculin, la verve polémique de Rachilde, dans le finale de *Monsieur Vénus*, révolutionne l'idéalisation artificielle et funèbre de la femme, un des topos de la littérature fin de siècle. Il nous faut citer au moins, à titre d'exemple, *l'Éve future* de Villiers de l'Isle-Adam, roman paru un an après *Monsieur Vénus*, et dont le protagoniste, profondément déçu par les femmes « réelles » jusqu'alors rencontrées, prie le grand scientifique de l'électricité Thomas Edison de créer pour lui un automate – Hadaly, l'incarnation de l'Idéal - qui réalise enfin son rêve amoureux: l'union de la beauté extérieure féminine avec une intériorité, une « âme » artificielle tout à fait conforme à ses propres idéaux masculins.

La Marquise de Sade

Dans le deuxième roman que nous allons examiner, *La Marquise de Sade* (1887), nous pouvons reconnaître un mécanisme analogue de renversement des rôles et des conduites sociales et sexuelles. Par le truchement de son l'écriture, Rachilde arrive à dévoiler et dénoncer ainsi des comportements considérés comme « normaux » dans la société de son époque. En même temps elle détourne des *topoi* de la littérature décadente et symboliste de leur valeur stéréotypée, en les utilisant comme les outils de son discours sur la condition féminine. La femme sadique annoncée par le titre est en effet l'un des poncifs de la fin du siècle. Pourtant, l'héroïne du roman, Mary Barbe, n'est ni méchante ni sadique, au début du roman de Rachilde. Il s'agit au contraire d'une enfant gentille et tendre, qui ne demande que d'être aimée et de trouver des réponses à sa soif de connaissances. Mais, au fil des pages des trois premiers quarts du roman, elle fait l'expérience sans cesse renouvelée de la brutalité, de la tyrannie lâche et stupide que les hommes exercent sur les femmes et sur les animaux, alter ego du féminin dans ce roman et en général dans l'écriture de Rachilde. Mary Barbe comprend alors que la loi en vigueur dans le monde est celle qu'elle voit gravée en lettres rouges sur le lit « antique » de sa mère: « Aimer, c'est souffrir ». C'est cette loi cruelle et injuste que subissent toutes les créatures bonnes et dociles, les veaux assommés à l'abattoir, les animaux qu'elle aime et que l'on tue inmanquablement, ainsi que sa mère, morte en accouchant de son petit frère, et elle-même, cruellement fouettée par son père. Une « révolution » se réalise donc dans l'enfant, puis dans la jeune femme qu'elle va devenir:

Mais tout d'un coup une révolution s'opéra dans la passivité de la petite colonelle; un cri rauque, un cri de chatte en colère sortit de sa gorge crispée; elle rejoignit Paul Marescut d'un seul bond et, tombant sur lui à l'improviste, elle le cribla d'égratignures. Elle venait de déclarer sa guerre au mâle. (Rachilde, 1981 : 41)

- Morte ! Maman ! ... cria la petite fille qui eut la vision sanglante du bœuf qu'elle avait vu tuer un jour, au fond d'une espèce de cave, pour en tirer quelques gouttes de sang. Une révolution s'opéra en elle; on avait tué sa mère comme cela, du même coup, pour avoir ce petit morceau de chair (*idem* : 84)

Cette loi cruelle et injuste - *Aimer, c'est souffrir* - jusqu'alors subie par les femmes et les animaux, elle la retournera contre les hommes. Elle en révolutionne donc le sens et la direction, en faisant souffrir les hommes qui veulent l'aimer. Son sadisme acquiert ainsi un sens tout à fait polémique. Comme déjà chez Raoule de Vérénde dans *Monsieur Vénus* pourtant, la « marquise de Sade » révèle, dans le mal comme dans la cruauté, une détermination implacable, une vitalité, une force, une sensualité tout à fait inconnues aux ressortissants du sexe masculin, décrits par Rachilde

comme lâches et médiocres même dans l'expression de leur tyrannie.

La Tour d'Amour

C'est en passant par ce thème de l'énergie féminine que la révolution littéraire de Rachilde évoluera vers une élaboration plus symbolique et fantastique de sa révolte sexuelle, telle qu'elle s'exprimera dans *La Tour d'Amour* (première édition 1899, Paris, aux éditions du Mercure de France), le troisième des romans dont j'ai annoncé le commentaire au début de mon article. Un texte où, comme nous le verrons tout à l'heure, l'écriture de Rachilde montre des images et des accents que l'on pourrait qualifier déjà de futuristes avant la lettre. Dans *La Marquise de Sade*, pourtant, certains passages montraient déjà cette évolution, ce glissement sémantique en acte, en en révélant la logique et le sens. En effet, ce sont la Nature et le monde des animaux qui apprennent à l'héroïne de ce roman comment se révolter. Sa « révolution » se réalise en refusant le modèle de féminité que la société voudrait lui imposer – la femme passive, obéissante, chaste, maternelle – pour s'identifier, par analogie et par métaphore, à la force et à la puissance du monde naturel. Ainsi, ce sont les eaux du Rhône qui lui montrent pour la première fois l'image métaphorique du débordement dévastateur de sa propre douleur et de ses larmes : « (...) Mary regardait pensive ce fleuve rempli jusqu'au bord, menaçant la douce vallée des roses d'un cataclysme formidable » (*idem*: 127). Ainsi, c'est la chatte, sensuelle et complice, qui lui apprend à griffer: « Minoute ronronna, désormais bonne personne... sentant une affinité poindre entre elle et sa petite maîtresse...faisant patte de velours, ayant l'air de lui dire à l'oreille: "Si tu le voulais...je t'apprendrais à griffer l'homme, l'homme qui tue les bœuf...l'homme, le roi du monde!" ».

Ni créature tendre et soumise ni vierge frigide: la révolte et la revanche de la féminité passent, chez Rachilde, par l'expression d'une vitalité et d'une sensualité fascinantes et dangereuses qui révèle, par contraste, la faiblesse et la lâcheté de l'Homme.

La Tour d'Amour parut en 1899. Avec ce roman se termine le trajet qui, à partir des débuts symbolistes de l'écrivaine, conduit Rachilde, comme je l'ai annoncé dans le titre de cet article, à exprimer sa révolte et sa recherche de l'identité féminine avec des accents pré-futuristes, en anticipant le langage d'une Valentine de Saint-Point (qui fréquenta le salon du *Mercure de France*) de plus de dix ans.

Du Futurisme avant la lettre

« (...) Femmes, redevenez sublimement injustes, comme toutes les forces de la nature! Délivrées de tout contrôle, votre instinct retrouvé, vous reprendrez place parmi les Éléments, opposant la fatalité à la consciente volonté de l'homme » (Valentine de Saint-Point *apud* Lista, 1973 : 331): ce passage tiré du *Manifeste futuriste de la Luxure* exprime un programme moral et esthétique que Rachilde

avait déjà réalisé, avec quatorze ans d'avance, en écrivant *La Tour d'Amour*. En accomplissant l'évolution sémantique qui s'annonçait dans les romans précédents, ce texte fait reprendre place à la Féminité parmi les Éléments et les forces de la nature, en exprimant une énergie et une sensualité déchaînées qui font face, victorieuses, aux personnages masculins du récit.

La protagoniste de ce roman de Rachilde, ce n'est pas une femme en chair et en os, mais la Mer, dont l'écriture de Rachilde souligne fortement les connotations féminines. La confrontation entre la Mer et les deux marins responsables du phare d'Ar-Men, au large des côtes de la Bretagne, qui est tout le sujet du roman, est représentée par Rachilde comme un combat érotique mythique. D'un côté il y a le phare, monument orgueilleux qui célèbre la puissance masculine – « Ah! Oui, son architecte devait être un fier homme » (Rachilde, 1980 : 31). Il se dresse comme un énorme phallus, tel qu'il apparaît, par exemple, aux yeux du marin qui, à un certain moment, croit le porter sur son propre ventre:

(...) Je renverse la tête pour apercevoir encore le ciel, mais il n'y a plus de ciel, il y a le monstre, le phare qui grandit, grossit et se dresse presque sur mon ventre. Je crois que je le porte et qu'il m'écrase, ce phare formidable tout nu, sa croupe verte luisant hors des flots blancs d'écume. (*idem* : 20-21)

À l'intérieur de ce phare, les deux hommes poursuivent leurs obsessions sexuelles et leurs fantaisies malades, jusqu'au délit – le plus jeune des deux marins tue une prostituée – et à la nécrophilie – le vieux marin viole les corps des femmes noyées qu'il arrive à repêcher des flots.

De l'autre côté il y a la Mer, aux connotations fortement sexuelles et féminines, la Mer en « rut » (*idem*: 206) qui gémit, se tord, se fâche, séduit, agite les cuisses, le ventre, les cheveux, la langue, les seins:

La Mer délirante bavait, crachait, se roulant devant le phare, en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles.

La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes; et, à la lueur des lanternes, on apercevait des choses qui donnent l'envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsions d'amour ou de folie. (*idem* : 210)

Les vagues ondulaient, grosses, opulentes, dans un tel luxe de soieries et de bijoux qu'elles offensaient notre misère. Ah! Les gueuses, les gueuses! Tous leurs petits ronrons de chattes, leurs cris de lionnes enrégées, leurs danses de comédiennes et, pour finir, les torrents de sang et de larmes ruisselant autour d'elles sans paraître les salir. Belles de toutes les libertés que les hommes prisonniers de leurs volontés sont obligés d'admirer de loin. (*idem* : 251)

(...) des serpents d'eau nous glissaient autour des jambes, des langues visqueuses et froides nous

léchaient partout. (*idem* : 212-213)

On veille sur elles [les vagues] et elles avalent les grands navires; on leur confie sa destinée, et elles vous noient entre leurs seins mouvants. (*idem* : 250)

Par le jeu des métaphores et des analogies que l'écriture de Rachilde met en branle, « la Mer » subit elle-même toutes les violences et toutes les lâchetés que les hommes accomplissent contre les femmes. « La Mer » *est* l'épouse trahie, la prostituée poignardée, la belle noyée violée:

La grande plainte de la mer monta, nous entourant de ses sanglots convulsifs (celle-là pleure toujours sans savoir pourquoi). Et elle m'impressionnait comme la lamentation d'une épouse trahie. (...) Elle se plaignait de mon absence, la gueuse... (...) Elle me reprochait ma fugue en me berçant avec des mots de colère. (*idem* : 156-157)

Des idées formidables me tenaillaient le cerveau: faire la guerre à la mer, étrangler la mer, couper sa tête. (...)

Je ne sais pas pourquoi, j'eus peur tout d'un coup, une peur inexplicable. Je serrais mon couteau, je serrais mon couteau, en pensant marcher à la bataille. (...) Contre qui, contre quoi fallait-il s'armer, se battre? (...)

- Petit homme, qu'elle [la prostituée] me dit!

Je fus envahi par une colère folle.

- Petit homme? Moi, Jean Maleux! J'en vauz bien trois au service, et je me suis battu avec la mer. Faut pas me traiter de petit homme... (...)

Et je lui plantai mon couteau dans le ventre.

Elle tomba. Je continuai mon chemin, ne me retournant même pas, marchant d'une enjambée plus ferme, plus digne, enivré d'un grand orgueil.

- Ben quoi? J'ai tué la mer! (*idem* : 234-238)

(...) Des dames blanches, éplorées sous leurs cheveux noirs, me font signe de les suivre, elles me glacent de leurs yeux morts, pleins d'eau verte; dès que je me lève pour les aller chasser, elle reculent effrayée à leur tour, de me voir, s'enfuient éperdues, leur longue chevelure battant leur dos, et je suis assez lâche pour les supplier de rester. (*idem* : 203-204)

- Ben quoi, je suis un brave homme...je ne contrarie ni les femmes, ni le règlement. Je m'avais marié dans le temps jadis, maintenant, personne, mon gars, ne peut plus me tromper. Elles sont meilleures filles que les autres et elles ne parlent pas...*c'est tout miel*. (*idem* : 174)

- Tu es jeune...tu ne comprendras pas... c'est des appétits de vieux, et puis...autrefois...la vivante...elle m'avait fait cocu...Je n'ai jamais pu aimer que celle-là, par orgueil...Faut aller me la chercher, et tu la jetteras dans la mer quand je serai fini. (*idem* : 254)

Face à l'énergie grandiose, à la sensualité effrénée de la Mer, les deux marins sombrent dans la folie, ils ne peuvent plus que renoncer à vivre, en se barricadant dans leur Phare et dans leurs délires érotiques. La Féminité triomphe, en se glissant dans une pluralité d'images tirée du monde de la Nature qui, toutes, se nourrissent de connotations sensuelles, menaçantes, victorieuses, comme dans cette vision nocturne de la Lune:

La lune inondait les vagues d'une clarté pure et froide.

Le phare, lançant des rayons roses autour de lui, s'efforçait d'attraper la lune par ses bras vigoureux.

C'était un curieux combat entre *Elle*, la grande vierge, et *Lui*, le monstre issu des ténèbres.

Elle avançait, la face pâle, très calme, refoulant le brouillard d'or qui essayait de la rejoindre, pour lui faire perdre sa raison d'éclater.

Peu à peu, *elle le mangeait*, en formait sa propre lumière.

On devinait parfaitement ce travail de bête, ou de femme dissolue, à sa bouche d'ombre fendant le bas de son visage. Là, elle porte une blessure, une cicatrice, des lèvres, certainement qui aspirent, se rouvrant tous les mois, les volontés et les lueurs de bon sens des pauvres hommes. (*idem* : 197)

Dès la publication du roman, Tommaso Filippo Marinetti, le futur chef-de-file du Futurisme, remarqua et admira la puissance visionnaire et triomphante de la Féminité, telle qu'elle a été exprimée par l'écriture de Rachilde dans *La Tour d'Amour*. Il lui consacra un long article en français: « (...) La mer nous accueille, car c'est la femme par excellence, perfide et pleine de luxures, l'animale qui ne se refuse jamais et qui tue!... Je suis fou de la mer, parce qu'elle a des haines infinies » (Marinetti, 1899 : 204-205).

Dix ans avant la parution de son *Manifeste du Futurisme*, douze ans avant le *Manifeste futuriste de la luxure* de Valentine de Saint-Point qui proclamera « La Luxure est une force », Marinetti reconnaît donc dans l'écriture de Rachilde cette accélération vitale, cette sensualité débordante et destructive, cette haine envers la médiocrité et les hypocrisies petites-bourgeoises qui seront affirmées à voix haute dans ces programmes.

Rachilde aussi, comme le fera Marinetti dans son *Manifeste* de 1909, a souvent proclamé le « mépris de la femme », à savoir de la femme telle que la société l'a façonnée, une créature faible, mutilée et passive, poupée ou fantoche inerte face aux désirs de l'homme. La « parabole » de *Monsieur Vénus* est exemplaire. Rachilde aussi aurait pu signer, avec beaucoup d'années d'avance, cette affirmation du *Manifeste* de Marinetti: « Nous voulons (...) combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires »; ou encore, cette autre proclamation, bien plus passionnée, de Valentine de Saint-Point dans son *Manifeste de la femme futuriste*: « (...) Le Féminisme est une erreur politique. Le Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct. *Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes, mais, au*

contraire, un excès d'ordre ». (Saint-Point *apud* Lista, 1973 : 330).

Il y a pourtant une différence. Car, même si les propos de Rachilde et la conviction avec laquelle elle condamne, dès 1896, les revendications féministes (en 1928 encore elle écrira un pamphlet intitulé *Pourquoi je ne suis pas féministe!*) ressemblent aux déclarations qui seront prononcées par les Futuristes, il y a dans ses mots un tel orgueil de la dignité féminine, un tel désir douloureux de rachat, une telle volonté de cohérence morale sans compromis ni demi-mesures que ses affirmations apparaissent beaucoup plus authentiques et sincères que ne le seront leurs provocations vociférées et délibérément excessives.

Si le vote des femmes est une façon de faire partager aux femmes les mêmes « idioties » que les hommes; si le prétendu « libre amour » n'est que l'opportunisme de celles qui voudraient garder le mari et l'amant, sans avoir le courage sentimental d'un choix; si le lesbianisme, à la mode à la fin du XIXe siècle, n'est qu'un moyen de plus pour aiguïser les désirs du sexe masculin, Rachilde les refuse:

Émanciper les femmes? Pour quoi faire, mon Dieu? Toute femme intelligente, ou douée seulement de la puissance de raisonner, s'émancipe quand elle le désire (...). Ne perdez pas de vue, bons réformateurs, que la femme est supérieure à l'homme de par la force même de sa patience, qui userait des rocs. (Rachilde, 1986 : 198-199)

Même en passant entre les modes littéraires de son époque, dont nous pouvons reconnaître parfois les échos et les images, Rachilde ne suit donc que la logique de sa propre révolution éthique et textuelle, la recherche, douloureusement élaborée par la puissance visionnaire de son écriture, de la compréhension, de la mise en valeur, du rachat de sa condition de femme.

Une recherche commencée à quinze ans par une fillette du Périgord, au cours d'une séance de spiritisme...

« Rachilde » c'est un nom masculin et fantasmatique.

Références bibliographiques

GEAT, Marina (1990). *Rachilde. Per un simbolismo al femminile*. Roma: Edizioni Universitarie Romane.

LISTA, Giovanni (1973). *Futurisme (Manifestes, documents, proclamations)*. Lausanne : L'âge d'homme.

MARINETTI, Tommaso Filippo (1899). « Rachilde », *Antologie-Revue de France et d'Italie*, n°2, pp. 2003-2008.

- MARINETTI, Tommaso Filippo (1909). « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février.
- RACHILDE (1896). « Questions brûlantes », *La Revue Blanche*, n°11, 15 mars, pp.198-199.
- RACHILDE (1928). *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Paris : Éditions de France.
- RACHILDE (1977). *Monsieur Vénus*. Paris : Flammarion. 1ère édition, Bruxelles, Brancart, 1884.
- RACHILDE (1980), *La Tour d'Amour*. Paris : Tout sur le Tout. Paris, Flammarion. Première édition Paris, Mercure de France, 1899.
- RACHILDE (1981), *La Marquise de Sade*. Paris : Mercure de France Première édition Paris, Monnier, 1887.
- VALENTINE de SAINT-POINT [1912]. « Manifeste de la femme futuriste », in *Futurisme (Manifestes, documents, proclamations)*. Lausanne : L'âge d'homme.
- VALENTINE de SAINT-POINT [1913]. « Manifeste futuriste de la Luxure », in *Futurisme (Manifestes, documents, proclamations)*. Lausanne : L'âge d'homme.

VOIX FEMININES DANS *AUTO PORTRAIT EN VERT* DE MARIE NDIAYE :

l'au-delà au féminin / au-delà du féminin

Laurence Gouaux

CRLHOI

Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Océan Indien

l.gouaux@orange.fr

Résumé : Dans l'un de ses derniers romans publié en 2005, *Autoportrait en vert*, l'écrivaine française d'origine sénégalaise Marie NDiaye entraîne le lecteur dans le Sud-Ouest de la France, sur les rives de la Garonne, fleuve-serpent et fleuve féminin tout à la fois, dans un univers où se mêlent réalisme, merveilleux et mysticisme. Dans ce roman-Ouroboros qui fait une boucle sur lui-même (le roman commence et se termine en décembre 2003) le lecteur plonge au cœur de l'instant et ses multiples analepses. Ce récit permet au lecteur de découvrir la présence, près de la Garonne, de femmes en vert, anciennes « âmes errantes » revenues physiquement à la vie pour mettre à l'épreuve la spiritualité des vivants et questionner la dimension tripartite suivante : corps-âme-esprit. C'est donc l'originalité de la voix et de l'écriture de Marie NDiaye que cet article s'efforcera de mettre en avant.

Mots-clés : voix, féminin, Ouroboros, corps, esprit

Abstract: In one of his latest novels published in 2005, *Autoportrait en vert*, the French woman writer Marie Ndiaye, of Senegalese origin, takes the reader on the southwest of France on the banks of the Garonne, river-snake and feminine all at once, in a universe where realism, wonderful and mysticism mingle. In this Ouroboros-novel which makes a loop around itself (the novel begins and ends in December 2003) the reader dives into the heart of the moment and its multiple analepses. This story allows the reader to discover the presence near the Garonne, of women in green, old « wandering souls » physically returned to life to put the living spirituality to the test and question the tripartite dimension body- soul - spirit. Therefore, it is the originality of Marie NDiaye's voice and writing that this article will try to highlight.

Keywords : voices, feminine, Uroboros, body, spirit

Dans l'un de ses derniers romans publié en 2005, *Autoportrait en vert*, l'écrivaine française d'origine sénégalaise Marie NDiaye entraîne le lecteur dans le Sud-Ouest de la France, sur les rives de la Garonne, fleuve-serpent et fleuve féminin tout à la fois, dans un univers où se mêlent réalisme, merveilleux et mysticisme. Dans ce roman-Ouroboros qui fait une boucle sur lui-même (car le roman commence et se termine en décembre 2003) le lecteur plonge au cœur de l'instant, l'instant d'une soirée de décembre et ses multiples analepses.

Le roman s'ouvre en effet sur une attente, celle de la crue de la Garonne qui menace de franchir les digues du village encerclé, et se termine par la fin de cette attente une centaine de pages plus loin : la crue n'a pas eu lieu. Cette parenthèse permet au lecteur de voyager dans les souvenirs du personnage central, narratrice-autobiographe. Car, de même que le fleuve-serpent, tour à tour vert et brun, menace d'envahir le village, de même des femmes en vert envahissent les souvenirs de la narratrice et débordent de son âme. Car ces femmes, mortes ou disparues depuis plusieurs années, ont repris corps dans le décor vert de cet univers amphibie. Elles vivent dans son voisinage, elle les a rencontrées, et elles viennent faire naître à la fois anxiété et bonheur. Elles se différencient en cela des *Dames vertes* de George Sand, roman publié en 1875 dans lequel les trois dames en vert, tout d'abord présentées comme des revenantes qui habitent un château entre Saumur et Angers et qui s'adressent la nuit aux vivants, s'avèrent être à la fin du roman de fausses revenantes, présences imaginées et mises en formes par les habitants du château.

Marie NDiaye, elle, va jusqu'au bout de la présence des femmes en vert. Car les « âmes » oubliées, les « âmes errantes » de Marie NDiaye se sont métamorphosées en manifestations matérielles, c'est-à-dire en manifestations physiques d'une spiritualité qui ne s'était pas exprimée lors de leur première vie, offrant ainsi aux vivants des moments de ravissement inespérés, mais aussi des moments de tourment. Telle femme en vert vient ainsi reprocher aux membres de sa famille de l'avoir trop tôt oubliée, les mettant face à leur manque de sentiments et de spiritualité ; telle autre (ou bien est-ce la même ?) vient au contraire apporter bonheur et réconfort grâce à sa nouvelle présence lumineuse. La renaissance spirituelle passe-t-elle donc par la mort physique ou bien est-elle possible dans la vie présente ? Autant de questions et de manifestations qui mettent en valeur la dimension tripartite de l'humain, corps-âme-esprit, mise en forme(s) et en mots par Marie NDiaye.

À quel courant littéraire peut-on donc rattacher ce roman envoûtant où l'invisible devient visible, ou les mortes naissent une seconde fois et viennent interpeller les vivants ? Il est parfois

question de « réalisme magique » chez les critiques pour qualifier l'œuvre de Marie NDiaye, terme largement utilisé dans le domaine littéraire depuis le début du vingtième siècle et dont la définition a occasionné (et occasionne encore) de nombreuses polémiques (Cf. Durix: 1998). Certains critiques littéraires appliquent en effet ce terme aux littératures dites postcoloniales et préfèrent d'ailleurs le terme « Nouvelles littératures ».

Or, même si les deux termes de l'oxymore « réalisme magique » permettent effectivement de qualifier *Autoportrait en vert*, car le roman mêle à la fois réalisme (les lieux décrits existent et sont reconnaissables par qui connaît les rives de la Garonne), et fantastique, ces deux termes sont pourtant insuffisants car le mysticisme et la quête de la lumière y sont aussi fortement présents. En effet, non seulement le monde des morts rejoint celui des vivants, mais aussi (et surtout) l'esprit vient s'ajouter à la dualité corps-âme largement répandue dans nos sociétés occidentales contemporaines.

En effet, selon l'anthropologue Michel Fromaget, la civilisation occidentale fonctionne selon le « paradigme dualiste » (Fromaget, 2000: 7) corps-âme depuis le Moyen-Age. Or, ce dualisme est réducteur. N'est-il pas en effet question dans le christianisme d'une Bonne-Nouvelle, d'une naissance à un royaume situé à l'intérieur de nous, c'est-à-dire d'une naissance à l'Esprit ? Il est donc important non seulement de dissocier âme et esprit qui sont donc deux dimensions différentes mais aussi de s'entendre sur la définition à donner à chacun de ces termes. Ces termes sont en effet largement utilisés dans la langue courante et largement confondus. Ne parle-t-on pas par exemple de « se dévouer corps et âme » à quelqu'un ou à une cause ? Ne parle-t-on pas « d'âmes errantes » ? N'invoque-t-on pas l'esprit dans un contexte ésotérique : « Esprit es-tu là ? ».

C'est pourquoi, par souci de clarté, nous adopterons les définitions proposées par Michel Fromaget qui revient sur l'étymologie de chacun de ces termes : le mot « âme », issu du latin *anima*, correspond au mot grec *psyche* et donc au psychisme, tandis que l'esprit correspond à une dimension plus grande qui fait que « l'homme n'est pas condamné à vivre dans la prison de son corps et de son psychisme, mais peut et doit naître à l'esprit » (*idem*: 36), à cet émerveillement, à cette métamorphose capable de transformer la personne, l'être.

Notre but sera donc d'essayer de mettre en avant l'originalité du roman de Marie NDiaye et de faire émerger son sens en prenant pour point de départ l'étude de la place occupée par la trilogie corps-âme-esprit.

Corps-âme-esprit : au-delà du corps, au-delà au féminin

Corps, âme, esprit : physique, psychisme, lumière. Voilà la trilogie qui permet l'inscription dans le texte et dans le paysage girondin de ces femmes en vert qui viennent apprendre aux humains à se poser des questions sur eux-mêmes. Après s'être détournées de la vie (en effet, certaines d'entre elles se sont suicidées), les voilà qui reviennent près de chez elles. C'est ce retour après une expérience unique qui fonde leur nouvel être. À quelle lumière se sont-elles ouvertes pendant leur absence ? À quel Esprit? Difficile de le dire car elles sont insondables, entourées d'une « lueur d'irréalité » (NDiaye, 2005: 3) : « impossible », « involontaire », « incertaine », « insolite », « immobile », « innommable » (*idem*: 11). Le narrateur du roman de George Sand parle lui d'« une lueur verte » (Sand, 1875: 31) qui accompagne l'apparition de ce qu'il pense être des revenantes « immobiles ». Il parle aussi de leur pose « impassible », de leur « immatérialité », de phénomènes « incompréhensibles », « insensés » et d'« insomnie ». Ainsi, le narrateur et la narratrice des *Dames vertes* et d'*Autoportrait en vert* manquent tout d'abord de mots positifs pour décrire les sentiments qu'inspirent ces femmes.

La narratrice de Marie NDiaye écrit et inscrit leur corps en négatif contre la toile de fond du récit, à l'image des nombreuses photographies anonymes en noir et blanc du début du vingtième siècle qui illustrent le roman et représentent des femmes et des paysages à l'aspect flou, estompé (d'autres photographies sont insérées dans le corps du texte, celles de Julie Ganzin ; mais elles sont plus contemporaines et évoquent plutôt des fées « Mélusines »). Ces femmes en vert ne sont d'ailleurs souvent définies que par rapport à leurs contours : « forme », « silhouette », termes féminins. Ou bien alors ce sont leurs vêtements qui sont rapidement décrits : « elle portait une robe droite et courte à petits carreaux verts et blancs » (NDiaye, 2005: 71), ou bien « elle enfile son pantalon de lainage vert et son pull vert bouteille » (*idem*: 85). Tandis que les dames vertes de George Sand sont « enveloppées de voiles d'un blanc verdâtre, très amples, qui par moment (...) semblaient être des nuages, et qui leur cachaient entièrement la figure, la taille et les mains » (Sand, 1875: 28).

L'apparition des femmes en vert d'*Autoportrait en vert* est d'ailleurs progressive. La première femme en vert dont il est question est simplement perçue, ressentie par la narratrice qui passe tous les jours en voiture devant le jardin de cette femme : « Il m'a été longtemps impossible de distinguer entre cette présence verte et son environnement. (...) je la regardais et je ne la voyais pas » (NDiaye, 2005: 11). Étrangement, la conscience de la présence de la femme en vert entraîne bien-être physique chez la narratrice dont les sens sont en alerte : « Nous roulons doucement, seuls sur la petite route, dans l'haleine odorante, de plus en plus chaude, d'une

bouche immense » (*idem*: 14). L'air est tellement parfumé par le seringa aux fleurs blanches et le chèvrefeuille que la narratrice est prise de vertiges, comme enivrée. Cet enivrement est aussi présent dans *Les Dames vertes* au fur et à mesure que le personnage masculin central approche du château où elles apparaissent la nuit : « À mesure que j'approchais du parc seigneurial, les sauvages parfums de la forêt s'imprégnaient de ceux des lilas et des acacias » (Sand, 1875: 7). Chez Marie NDiaye, la luminosité s'intensifie : « matin éblouissant », « jubilation », « gorge serrée », « air ambré », l'ambre, ne l'oublions pas, pouvant être de couleur verte. Tandis que le personnage de George Sand lui voit briller « les croisées » du manoir » (*idem*: 7).

Quant à la narratrice d'*Autoportrait en vert*, elle projette ses sentiments, son exaltation quasi spirituelle, sur ses propres enfants : « L'excitation, la joie, toutes les espérances, les merveilles inexplorées de la journée à peine entamée dilatent leur figure qui n'est que sourires » (NDiaye, 2005: 17). La narratrice décrit ici les symptômes de la transfiguration, feu pascalien qui n'affecte qu'un nombre limité de personnes. Le discours se fait donc rapidement religieux et mystique. Car la femme en vert finit progressivement par s'inscrire dans l'âme de la narratrice : « cette femme en vert qui pourtant, je le savais, jusqu'à ce matin avait échappé non à mon regard mais à ma conscience » (*ibidem*).

Et c'est cette lente prise de conscience qui donne à la narratrice l'envie d'aller à sa rencontre. Mais pour cela, il importe de se poser les bonnes questions et de se demander quel est ce nouvel état, à quoi correspondent ces sensations que les autres ne perçoivent pas. Ce sont ces questions qu'elle pose à ses jeunes enfants, incapables bien sûr d'y répondre : « Si vous voyez quelqu'un à chaque fois que vous passez devant sa maison, est-ce que cela signifie qu'il est là tout le temps ou seulement quand vous passez devant sa maison ? » (*idem*: 17). Maison de la femme en vert, maison de Dieu. Le message biblique se féminise. Sa présence est-elle toujours là ou uniquement lorsque nous nous tournons vers elle / lui ?

George Sand, elle, oriente davantage ses lectrices et lecteurs et répond aux questions qu'ils pourraient se poser. Car, après avoir vu ce qu'il pense être une revenante et avant même d'avoir parlé avec elle, le narrateur fait état de l'amour profond qu'elle fait naître en lui, de l'irrésistible lumière qu'elle instille dans son cœur : « son visage s'éclairait des séductions de la femme arrivée au développement de l'âme » (Sand, 1875: 78). Puis, après avoir parlé avec elle : « L'immortelle m'avait dit de devenir digne qu'elle restât vivante dans ma pensée. Elle ne m'avait pas promis de revenir sous la forme où je l'avais vue. Elle avait dit que cette forme n'existait pas et n'était que la création produite en moi par l'élévation de mon sentiment pour elle » (*idem*: 103).

Le narrateur est donc touché par la grâce, tout comme la narratrice de Marie NDiaye, mais

il a de cette grâce une conscience plus aiguë. Et ses sentiments sont analysés de façon plus réaliste. George Sand répond donc en partie à la question que nous posons dans notre introduction : la renaissance spirituelle est possible dans cette vie, mais difficile à achever complètement. Car son personnage central se transforme en ascète méconnaissable souffrant d'une profonde peine d'amour : « J'étais retiré, méditatif, austère, très doux avec les miens, très modeste avec tout le monde (...) mais j'étais profondément malheureux. (...) J'aimais une ombre » (*idem*: 101).

Dans *Autoportrait en vert*, les amies de la narratrice ne sont pas touchées par la même grâce qu'elle, par la même envie de mieux connaître ces femmes en vert dont l'intériorité est difficile à imaginer, à conceptualiser. Car tout le monde n'accepte pas la naissance à l'esprit, à la spiritualité. C'est pourquoi certaines femmes en vert d'*Autoportrait en vert* engendrent, comble de la bêtise et de la médiocrité selon la narratrice, la jalousie. Voici ce que dit l'ancienne rivale de l'une de ces femmes en vert : « une femme emmitouflée dans un très élégant manteau vert aux poignets et au col de fourrure véritable teinte en vert » (NDiaye, 2005: 66), mais aussi : « épanouie grâce au bien-être, à l'argent, au plaisir sexuel » (*idem*: 67).

Ce sont ses propres sentiments et ses propres aspirations matérielles et matérialistes que la rivale projette sur la revenante, ignorant ainsi totalement la dimension spirituelle de la renaissance de la femme en vert, c'est-à-dire de sa metanoïa (sa seconde naissance), et donc la dimension johannique de sa présence. D'ailleurs, de fausses prophétesses apparaissent rapidement, au fil du texte, de nombreuses femmes en vert dont la présence n'a rien de spirituel, et qui ne sont d'ailleurs pas des revenantes : la propre mère de la narratrice, femme au teint gris, ou sa belle-mère, la femme de son père, femme obèse qui grossit à vue d'œil, comme si elle n'était que corps.

La narratrice et le lecteur courent donc le risque d'être rapidement submergés par une surabondance de signes parmi lesquels il importe de distinguer le bon grain de l'ivraie. Et lorsque la narratrice dit de sa mère qu'elle est « une femme en vert, intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini » (*idem*: 82), elle se trompe de femme en vert. Elle réalise d'ailleurs bien vite qu'elle n'éprouve aucun sentiment euphorisant lors de ses rencontres avec elle et que l'univers dans lequel évolue sa mère est sombre et malodorant. Les tentatives de la mère pour transformer sa vie personnelle sont vaines : après avoir élevé ses trois filles seule, la mère décide à l'âge de quarante-cinq ans de changer de vie et fuit à Marseille avec un jeune homme de vingt ans de moins qu'elle pour donner naissance à une petite fille, Bella.

Mais la renaissance n'a pas lieu. L'extase n'arrive pas. Et elle revient vivre auprès de deux de ses filles plus âgées dont l'appartement est artificiellement parfumé au chèvrefeuille à l'aide de produits synthétiques. La tentative d'élévation de la mère échoue donc. Peut-être était-elle vouée

à l'échec dès le départ, car, lorsque la narratrice reçoit la carte postale de sa mère l'informant de la naissance de Bella, elle enterre cette carte au fond du jardin. Le corps ne sera pas transfiguré. La renaissance n'aura pas lieu. La mère reste corps, corps-animal.

Cette confusion anima-animal, âme-animalité-spiritualité, prend forme à plusieurs reprises dans le roman. Il est question par exemple de l'apparition dans le village d'une présence noire, associée à un animal inconnu : « Nous sommes plusieurs à l'avoir aperçu, dans nos jardins, au bord du fleuve, (...) quelque chose de noir, de rapide » (*idem*: 25). Nouvelle croyance qui terrifie les villageois, concentre toute leur attention, tous leurs efforts, met les nerfs à rude épreuve et donne lieu non seulement à de la violence, car le maire organise une battue pour pourchasser la bête, mais aussi à de la superstition : « Je ne sais pas comment ça s'appelle. Je crois » dit la narratrice à ses enfants « que ça n'a pas de nom dans notre langue » (*idem*: 107). Cet animal qui passionne les enfants, comparés à des lionceaux repus après un festin, fait frissonner la narratrice qui n'ose même pas prononcer le mot « diable » devant ses enfants comme si les mots disposaient d'une puissance d'évocation telle qu'ils pouvaient faire apparaître le Mal.

Or, les mots manquent aussi lorsqu'il s'agit de parler des femmes en vert, des vraies, des impassibles, car elles ne sont jamais qualifiées autrement que par cette expression-là : « femmes en vert », excepté pour l'une d'entre elles, appelée aussi « la morte » ou « la pendue ». Mais si les mots manquent pour parler de ces femmes, ce n'est pas par crainte du pouvoir d'évocation des mots, c'est parce que domine chez la narratrice un sentiment d'attente, d'expectative. Elle attend de mieux connaître les femmes en vert.

Car le roman est fondé sur une attente, celle de la crue de la Garonne qui exerce sur la narratrice un attrait aussi grand que celui de la première femme en vert du roman : « Ce n'est pas sur un quelconque Vieux Père que s'exerce notre vigilance, ce n'est pas sur le Mississippi, ce n'est pas sur le Rhône ni sur le Danube : il ne fait de doute pour personne ici que la Garonne est d'essence féminine » (*idem*: 10). Femmes et fleuve forment ainsi un cercle autour de la narratrice. Femmes en vert nées du fleuve féminin : le serpent, l'Ouroboros est bien là.

Fleuve-serpent / fleuve-Ouroboros, déesse des eaux / déesse aux serpents

La première femme en vert que l'on retrouve suicidée (avant sa renaissance donc) est décrite de la même façon qu'est décrite la Garonne. Car, de même que la Garonne, prête à déborder et à franchir les murs interdits, le cercle de pierres, est « lourde » et « bombée », de même la pendue, retenue par son nœud coulant, a « le ventre bombé » (*idem*: 60) et pèse au bout de sa corde. Ainsi, la Garonne bombée qui donne naissance aux femmes en vert et la femme au

ventre bombé symbolisent toutes deux l'archétype de La Grande Mère (Neumann: 1972), enfouie au cœur de la psyché humaine, symbole de féminin, de création et de fertilité, à la façon de nombreuses vénus préhistoriques, telle, par exemple, la Vénus de Lespuges, statuette stéatopyge, au ventre et cuisses protubérants, trouvée en Haute-Garonne. La narratrice est d'ailleurs elle-même un ventre fertile car elle a cinq enfants.

Ainsi, fleuve féminin et femme en vert sont associés à la fertilité, à la générosité des formes et sont donc évoqués à la façon des déesses des eaux. Ces dernières sont en effet assimilées à des réceptacles de vie et associées parfois aussi à des vaisseaux dans les mythes et folklores africains, orientaux et occidentaux. Tout comme le fleuve serpente au milieu des terres à fertiliser, les déesses des eaux, déesses de la vie, se font souvent accompagner par un serpent qui peut représenter leur compagnon phallique. C'est le cas, par exemple, de la déesse des fleuves et des eaux Mami-Wata, déesse de l'Afrique de l'ouest qui préside à l'apparition de la vie et est entourée de nombreux serpents. C'est le cas aussi dans l'hindouisme de la déesse Sarasvatî, déesse des eaux vives et souterraines, associée à la connaissance et au savoir, qui se tient sur une monture, un makara qui prend la forme d'un serpent. La néréide de George Sand se dresse quant à elle au-dessus des serpents, des tritons et des « monstres tordus sous ses pieds » (Sand, 1875: 75).

N'oublions pas non plus qu'Ananta, le serpent cosmique de l'hindouisme, symbole d'éternité, repose sur l'océan, sur les eaux primordiales d'où est sortie l'humanité. Parmi les mythes du folklore français, celui de la vouivre mis en valeur par Marcel Aymé dans son roman éponyme publié pour la première fois en 1943 présente quelques similitudes avec l'univers aquatique des femmes en vert de Marie NDiaye :

Vouivre, en patois de Franche-Comté, est l'équivalent du vieux mot français 'guivre' qui signifie serpent (...). La Vouivre des campagnes jurassiennes c'est à proprement parler la fille aux serpents. Elle représente à elle seule toute la mythologie comtoise. (...) Dryade et naïade, indifférente aux travaux des hommes, elle parcourt les monts et les plaines du Jura, se baignant aux rivières, aux torrents, aux lacs, aux étangs. Elle porte sur ses cheveux un diadème orné d'un gros rubis (Aymé, 2001: 532).

Accompagnée d'une armée de vipères, la vouivre aux yeux verts vient mettre à l'épreuve la cupidité humaine grâce au rubis étincelant qui orne sa coiffure. Tout comme les femmes en vert de Marie NDiaye, elle semble poser un regard distant sur les vivants : « Ses yeux verts, d'un éclat minéral, avaient non seulement la couleur des yeux de chat, mais aussi le regard qui se pose sur celui de l'homme comme sur un objet en se refusant à rien échanger » (*idem*: 533).

Cette femme née des eaux vient aussi provoquer les villageois par la somptuosité de ses formes exhibées : « Nue, elle était dans l'eau jusqu'aux reins (...) elle cessa de nager, et se retournant sur le dos, les seins pointant hors de l'eau, se laissa flotter sur l'étang » (*idem*: 534). La description de la vouivre prenant son bain évoque d'ailleurs curieusement le portrait de la déesse des eaux proposé par l'écrivaine américaine d'origine indienne Chitra Banerjee Divakaruni dans son roman *La Reine des rêves*, écrivaine qui revendique l'appartenance de certains de ses romans au genre littéraire du réalisme magique : « La couleur submerge un corps de femme ; la lumière et l'ombre jouent sur ses courbes. Des pétales, du blanc cireux des frangipaniers, flottent sur le courant et se prennent un instant à l'île de la poitrine, au promontoire arrondi de la hanche. Peut-être le bleu ne représente-t-il pas l'océan, mais la nuit, le courant des rêves ? » (trad. 2006: 280).

Cette représentation du féminin s'inscrit dans un processus d'occidentalisation car la déesse hindoue Sarasvatî n'est pas explicitement nommée et ne chevauche pas son makara. Il s'agit donc ici d'une déification du féminin et de la féminité. Nous retrouvons la même description des seins que pour la vouivre, eux aussi identifiés à des îlots, cercles de féminité et cercles maternels. À nouveau, comme chez Marie NDiaye, le visage de cette femme-déesse des eaux n'est pas décrit, seuls les contours du corps sont envisagés. Et cette fois-ci, ce sont le blanc et le bleu, couleurs virginales, qui caractérisent la déesse, le bleu traduisant les profondeurs de l'inconscient.

Chez George Sand, c'est l'une des trois fausses dames vertes, la plus jeune, qui a servi de modèle à la statue de la fontaine du manoir, qui est explicitement associée à l'eau et à la féminité parfaite : « c'était la néréide sublime, mais avec des yeux vivants, des yeux clairs, d'une douceur fascinante, et des bras nus, aux contours de chair transparente » (Sand, 1875: 78). Le narrateur dit aussi d'elle qu'elle est « cette rondeur dans la ténuité, cette finesse dans la force, enfin ce quelque chose de plus beau que nature qui étonne d'abord comme un rêve, et qui, peu à peu, s'empare de la plus enthousiaste région de l'esprit » (*idem*: 42). Il associe donc eau, féminin et couleur verte de façon quasi systématique : « mes yeux s'étaient habitués à la lueur vert-de-mer dont elle était baignée » (*idem*: 79). Ainsi, elle devient rapidement pour lui : « l'ombre enchanteresse » (*idem*: 85) et son esprit s'enflamme à la simple pensée de « la céleste beauté » de son « immortelle » (*idem*: 93).

De par son genre féminin donc, et en tant que matrice des femmes en vert, la Garonne est susceptible de susciter et de cristalliser elle aussi, à l'instar des naïades et déesses des eaux, tout un faisceau de croyances. De plus, dans ce roman, les rives de la Garonne voient naître des

bananiers dans la plupart des jardins. Sont-ils le symbole d'un lointain passé commun avec l'Afrique, ou bien une version orientale de l'Arbre de la Connaissance, chargé des fruits de la Tentation, puisque le bananier est l'arbre du jardin d'Eden hindou ? Ce qui est certain, c'est que le bananier du jardin de la première femme en vert est le plus imposant de tous et s'élançe seul au milieu du jardin.

C'est d'ailleurs à côté de cet imposant bananier que se tient la femme en vert, femme pourtant détachée du monde des biens, et donc de la Tentation, mais femme ayant eu accès à un monde et à des connaissances inconnus des vivants. Il est curieux de constater que le lien entre la femme née des eaux et la déesse de la connaissance se retrouve à la fois chez Chitra Banerjee Divakaruni (qui s'inspire de l'hindouisme et nous propose des représentations déifiées d'un féminin d'eau et de savoir), chez George Sand (la naïade est présentée comme une dame verte qui connaît le passé et peut prédire l'avenir) et chez Marie NDiaye (qui nous offre des femmes en vert au milieu d'un jardin d'Eden hindou). Eau et fertilité sont donc associées à la connaissance, au savoir et donc à l'esprit.

La Garonne fertilise donc les rives et nourrit l'esprit, la quête spirituelle, mais son pouvoir et sa présence peuvent être envahissants tels ceux d'une Mère Terrible dont il convient de se protéger. D'ailleurs, la lune, symbole de l'anima et du féminin, ne fait son apparition qu'une seule fois dans le roman, le soir où la narratrice déterre la carte postale que sa mère lui a envoyée pour lui annoncer la naissance de Bella. Or, elle déterre cette carte pour mieux l'enterrer encore : « Un soir où la lune est ronde, j'enjambe le grillage de l'enclos et déterre la carte, juste le temps de noter mentalement l'adresse (...) puis je l'enterre de nouveau, plus profondément » (Marie NDiaye, 2005: 76).

La narratrice enfouie donc, au plus profond de la terre, l'aspect terrible de sa mère, aspect associé à la nuit et à l'ignorance. Et c'est d'ailleurs la nuit que la présence de la Garonne se fait la plus oppressante : « Après la nuit incertaine, le jour s'est levé sur la clarté, sur la douceur. Rien de ce à quoi peut se préparer secrètement la Garonne ne semble inquiétant quand l'air est bleuté et lumineux » (*idem*: 45). Ainsi, lorsque le jour paraît, la Garonne redevient Mère Protectrice, entourée d'une aura magique et religieuse à la fois : « clarté », « secrètement », « bleuté », « lumineux », ces attributs rappelant ceux de la Vierge Marie, invoquée pour ses miracles, sa douceur et sa compassion qui permettent de contrer la menace et le danger, mais aussi pour ses formes de savoir supérieures à celles des humains.

Par contre, chez George Sand, lorsque la nuit se dissipe et que le jour paraît, ne reste que « l'immobile néréide de la fontaine, avec sa pose impassible et les tons froids du marbre, bleui par

les reflets du matin » (Sand, 1875: 86). Le petit matin bleu est donc moins chaleureux que celui de la Garonne, et le narrateur souhaite le retour du vert de la nuit car il se sent désemparé devant le « bleu doux » des rideaux de sa chambre qu'il voudrait « voir verdâtre » (*idem*: 90). Le thème de la Mère Protectrice et de la Mère Terrible n'apparaît donc pas de la même façon dans le roman du dix-neuvième siècle, car c'est la femme sublimée qui est au cœur de l'univers du narrateur, une femme complètement dissociée de la propre mère du narrateur, mère protectrice, aimante et nourricière.

Quant à la Garonne, alternativement Mère Terrible et Mère Protectrice, elle suit donc les cycles du jour et de la nuit, des nuits sans lune, ou des nuits de pleine lune. Le temps de la Garonne est donc un temps cyclique et concentrique, un temps-Ouroboros.

Le lecteur à l'épreuve du temps-Ouroboros et du texte-Ouroboros : au-delà du cercle, au-delà du féminin

La menace que fait peser la Garonne sur le village est inscrite dans le temps et les esprits. Elle est présente lors de cette soirée de décembre 2003, qui commence et clôt le roman, où la narratrice évoque ses souvenirs de femmes en vert et ses souvenirs de crues de la Garonne, analepses qui donnent l'impression que l'instant se dilate et prend une profondeur spirituelle que le temps chronologique ne possède pas. Cette épaisseur et cette profondeur de l'instant vont de pair avec la lourdeur et le caractère insondable des eaux de la Garonne en crue. Les sentiments éprouvés par la narratrice intensifient donc la qualité du temps, un temps subjectif, cercle refermé sur le JE.

Ainsi, de même que le retour des femmes en vert peut engendrer incompréhension, le retour du texte sur lui-même, le texte-Ouroboros, peut déstabiliser le lecteur car le temps fait une boucle sur lui-même. En effet, le récit mélange temps du passé et temps du présent, comme si le présent se dilatait au point d'englober et d'estomper les contours temporels : « Je suis tellement remuée que c'est à peine si je prête attention à Cristina qui traverse la rue. Elle m'embrassa deux fois sur chaque joue et je sentis son odeur de fleur » (NDiaye, 2005: 27).

Dans un récit, les événements sont censés se succéder en ordre linéaire : je prête attention, elle traverse, elle m'embrasse. Pourtant, dans cet extrait, les derniers événements « embrassa », « sentit », sont au passé simple et nous plongent subitement, brusquement, dans le passé, boucle temporelle inattendue qui vient briser la logique du récit au présent. Or, le présent simple de « elle

traverse » fait référence à un événement en cours de déroulement, la narratrice sous-entend : c'est à peine si je prête attention à Cristina qui est en train de traverser la route. Tandis que le passé simple de « elle m'embrassa », et de « je sentis » a une valeur ponctuelle. Ainsi, c'est l'effet dilatatoire du présent de l'événement en cours de déroulement, « elle traverse », qui permet d'englober l'effet ponctuel du passé simple, « embrassa », « sentit ».

Le passé est donc englouti par et dans le présent de la narratrice, ce qui donne une certaine atemporalité à son récit. Ce sentiment d'atemporalité est d'autant plus aigu chez le lecteur que, curieusement, la chronologie du roman est encore plus difficile à cerner qu'il n'y paraît à première vue. En effet, des prolepses apparaissent dans le corps du roman et projettent le lecteur au-delà du récit situé dans la parenthèse temporelle de décembre 2003, achevant de mettre à terre les repères que le lecteur, rassuré par la gémellité des dates amorçant et clôturant le roman, s'était pourtant fixés.

Ainsi, l'espace chronologique explose dans ce roman. Le lecteur n'arrive plus à prendre la mesure du temps qui franchit le cercle de la boucle temporelle apparemment délimitée par des dates, c'est-à-dire le cercle de la temporalité à échelle humaine. Le temps est difficile à concevoir, difficile à cercler, la narratrice elle-même semblant incapable d'appréhender la durée temporelle : « Est-il possible que (...) l'inconnue que j'ai prise pour Cristina (...) m'ait entretenue deux heures durant ? » (*idem*: 28).

C'est aussi ce temps subjectif qu'évoque le narrateur de George Sand lors de sa rencontre avec la dame en vert : « Je ne sais même pas si je la contemplai un instant ou une heure (...) c'est peut-être que je vivais un siècle par seconde » (Sand, 1875: 79). Plusieurs temporalités apparaissent donc dans *Autoportrait en vert* : le temps chronologique, le temps subjectif, et le temps cyclique, c'est-à-dire celui qui dépasse l'échelle humaine et est représenté dans l'hindouisme par exemple par l'intermédiaire du serpent cosmique Ananta que nous avons cité plus tôt. Ananta est le Sans-Fin, l'éternel, l'endormi qui peut émerger de son sommeil à intervalles réguliers. Les femmes en vert s'inscrivent donc dans ce type de durée, même si leur existence prend corps grâce à la conscience que les humains et la narratrice ont d'elles.

En effet, ces femmes prennent consistance aux yeux des vivants grâce à la rumeur, rumeur qui enfle tel un fleuve bombé et qui peut, à l'instar de ce fleuve, devenir meurtrière. Mais elles sont en même temps au-delà de la rumeur et des méfaits qu'elle engendre puisqu'elles sont au-delà du temps humain. Elles sont d'ailleurs présentées comme étant insensibles au mal. Ainsi, elles enjambent les balcons et se relèvent sans douleur apparente malgré leurs blessures :

Je lève les yeux vers le balcon de l'étage. La luminosité est intense. Je place ma main en visière, et c'est alors que je la vois sur le balcon. Et voilà qu'elle enjambe la balustrade et se jette dans le vide. Je suis très consciente de mon petit sourire. Car je me dis : est-ce bien réel tout ça ? (...). La femme en vert, tombée lourdement dans l'herbe verte, haute, jamais tondu, s'est relevée avec une souplesse insolite (...). Elle se remet rapidement sur ses pieds, mais elle boite (NDiaye, 2005: 30)

Pourquoi de telles scènes ? Ces femmes étant souvent entourées d'un puissant halo de lumière, l'auteure cherche-t-elle à montrer qu'une lumière trop forte aveugle, et que cette lumière mystique peut brouiller la vision d'un humain dont l'esprit n'a pas atteint le niveau d'élévation suffisant pour appréhender le temps divin ? Cherche-t-elle aussi, plus simplement, à rendre la présence de ces femmes plus réelle en leur infligeant des blessures corporelles, un lecteur occidental n'étant pas préparé culturellement à accepter la présence de revenants et revenantes ? Car en identifiant la narratrice aux femmes en vert par l'intermédiaire du titre du roman, *Autoportrait en vert*, elle interpelle le lecteur occidental et souligne la vraisemblance de l'existence de ces femmes. Tandis qu'à la fin du roman elle revient sur l'inscription de ces femmes dans un environnement, un territoire particulier, puisque le roman se termine par ces mots : « la Garonne est-elle une ... est-elle une femme en vert ? » (*idem*: 108), transformant ainsi la rumeur des femmes en vert et de leur fleuve en fable, puis en légende.

Ainsi naissent les cultures et les identités. Marie NDiaye serait-elle en train de faire naître une autre légende à l'intérieur de la littérature française contemporaine ? Peut-être. Une légende au féminin car, contrairement au roman *Les Dames vertes* de George Sand, auteure au prénom masculin (le s en moins), dans lequel la présence des fausses revenantes est envisagée du point de vue d'un narrateur masculin, c'est bien une narratrice qui s'exprime dans *Autoportrait en vert*.

Mais, surtout, Marie NDiaye ne cherche-t-elle pas, par l'intermédiaire de ses femmes en vert, à attirer l'attention des lectrices et des lecteurs sur l'Autre, le différent, mais aussi sur l'étonnant et l'inconnu ? Son style se caractérise d'ailleurs par un grand nombre de phrases interrogatives : lectrices et lecteurs sont directement pris à parti. Car cette rencontre avec l'étonnant et l'inconnu suscite de multiples interrogations. Et ces interrogations, ce questionnement constant engendrent dynamisme de la pensée et des associations d'idées.

D'ailleurs, les adaptations que fait Marie NDiaye de ses différents emprunts culturels, mythologiques et intertextuels n'imposent pas la fusion avec l'Autre, et donc ne banalisent pas le rapport à l'Autre. Au contraire, ces emprunts servent à présenter la nouveauté et l'inconnu comme une autre réalité ou plutôt comme une réalité possible sur laquelle il conviendrait de s'interroger.

Ainsi, sans demander pour autant aux lectrices et aux lecteurs de s'identifier, comme le fait sa narratrice, aux femmes en vert, l'auteure leur offre une nouvelle façon de voir le monde, un nouveau mysticisme, pensée métisse entre Occident et Afrique, Occident et Orient.

De plus, si l'auteure insiste tellement sur l'importance de la présence de la Garonne dans son roman, n'est-ce pas parce que les rives de la Garonne ont un passé riche et douloureux tout à la fois ? Un passé entre France et Afrique, source de questionnement concernant le rapport à l'Autre, au différent (à l'instar de l'auteure dont le père est sénégalais et du personnage féminin central dont le père vit en Afrique) puisque les superbes demeures des marchands d'esclaves bordent encore les rives de ce fleuve à la terre grasse et humide. N'oublions pas non plus que certains endroits le long des rives marécageuses de la Garonne rappellent les bayous de Louisiane, gorgés de l'eau du Mississippi, fleuve explicitement cité en début de roman.

Le lieu se prête donc à l'imagination, au voyage et à la naissance d'un univers littéraire ancré à la fois dans le réalisme, le local, le terroir, mais aussi l'inconnu, le merveilleux, le mystique, c'est-à-dire un univers susceptible de créer un syncrétisme culturel en constant mouvement, à l'image du fleuve féminin créateur et destructeur à la fois, allégorie de la vie et de la création humaine et littéraire.

Enfin, dépouillement du style et ascétisme de l'écriture participent à la fois du mysticisme du texte de Marie NDiaye et du bouillonnement de la pensée dont nous venons de parler, entre un vingtième siècle et un vingt-et-unième siècle en quête de renouveau.

Références bibliographiques :

AUERBACH, Erich (1968). *Mimésis*. Paris: Gallimard.

AYME, Marcel (2001). *La Vouivre, Œuvres romanesques complètes III*. Paris: Gallimard.

BACHELARD, Gaston (1932). *L'Intuition de l'instant*. Paris: Éditions Gonthier.

BANERJEE DIVAKARUNI, Chitra (2006). *La Reine des rêves*. Traduction française de Rani Maya. Paris: Éditions Picquier.

DANIELOU, Alain (1992). *Mythes et dieux de l'Inde*. Paris: Flammarion.

DURIX, Jean-Pierre (1998). *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. London: MacMillan Press.

FROMAGET, Michel (2000). *Dix essais sur la conception anthropologique : « corps, âme, esprit »*. Paris: L'Harmattan.

NDIAYE, Marie (2005). *Autoportrait en vert*. Paris: Mercure de France.

NEUMANN, Erich (1972). *The Great Mother*. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series.

ROUSSOS, Katherine (2007). *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie N'Diaye*. Paris: L'Harmattan.

SAND, George (1875). *Les Dames vertes*. Paris: Michel Lévy frères, Éditeurs.

SPITZER, Leo (1970). *Etudes de style*. Paris: Gallimard.

**STRATÉGIES D'ENDURANCE DANS
LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOU**

Daniela Grigorescu
egrigor@uwo.ca

Résumé: Pour Nina Bouraoui, la littérature constitue aussi un espace où l'intime, le corporel, les sensations brutes, dénudées et violentes se dévoilent. Dans *La Voyeuse interdite* Nina Bouraoui recourt à plusieurs stratégies discursives et comportementales. En s'appuyant sur certaines théories développées en psychologie sur l'endurance, cette étude se propose de répertorier ces différentes stratégies et d'expliquer leur fonctionnement.

Mots-clés: Nina Bouraoui – espace intime – stratégies discursives.

Abstract: For Nina Bouraoui, literature is also a space where the intimate, the body and violent feelings are unveiled. In *La Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui uses several discursive and behavioral strategies. Based on theories developed in psychology on endurance, this study proposes to identify these different strategies and explain their operation.

Keywords: Nina Bouraoui – intimate space - discursive strategies.

Née en 1967 de père algérien et de mère française, Nina Bouraoui passe son enfance en Algérie. Dès l'âge de quatorze ans elle quitte l'Algérie pour s'installer successivement à Paris, puis à Zurich et à Abou Dabi, pour revenir ensuite en France, où elle vit actuellement.

Elle fait ses débuts dans le monde littéraire très tôt, en 1991 avec le roman *La Voyeuse interdite*, livre récompensé du prix Inter. L'écrivaine publie ensuite d'autres romans comme *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Age blessé* (1998), *Le Jour du séisme* (1999), *Garçon manqué* (2000), *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises pensées* (2005 – livre qui lui apporte le grand prix Renaudot) et *Avant les hommes* (2007). Cette production prolifique de livres, ayant au centre les problématiques de l'identité, de la femme, de l'amour saphique et de l'écriture, témoigne d'un besoin intérieur de l'auteur de s'exprimer, de prendre la parole au nom des femmes et des minorités sexuelles, mais aussi pour parler de soi-même. La critique a souvent souligné le caractère militant de ses textes, l'écriture étant pour Nina Bouraoui une véritable « arme ». Mais la littérature constitue aussi pour elle un espace où l'intime, le corporel, les sensations brutes, dénudées et violentes se dévoilent. Ces deux fonctions de l'écriture se retrouvent déjà dans son premier roman, *La Voyeuse interdite*, livre qui parle de la douleur d'être femme dans une société dominée d'interdits.

Ce roman raconte à la première personne l'histoire d'une adolescente, Fikria, née dans une famille traditionnelle musulmane, qui se voit obligée d'endurer sa condition de femme, perçue comme une honte. A l'intérieur de cette société la femme est condamnée à une vie de repli et de silence. Pour pouvoir supporter la souffrance infligée par cette société Fikria, qui assume la narration, recourt à plusieurs stratégies discursives et comportementales. En s'appuyant sur certaines théories développées en psychologie sur l'endurance, cette étude se propose de répertorier ces différentes stratégies et d'expliquer leur fonctionnement.

Il convient tout d'abord de fixer le cadre de cette histoire d'endurance et d'en tracer les lignes principales. A travers le discours de Fikria, le lecteur est introduit à l'intérieur de la maison de la narratrice et fait aussi la connaissance des membres de sa famille. Enfermée, séquestrée dans sa propre maison, comme dans une prison, où règne l'autorité unique du père inflexible, Fikria doit endurer sa condition de femme. Ignorée

par les autres, réduite au statut d'objet elle se retrouve enfermée dans un monde de silence. C'est alors contre l'ennui qu'elle doit lutter, un ennui voisin à la Mort, car la jeune fille voit la Vie passer à côté d'elle. L'apaisement ne vient même pas de la part des autres femmes qui l'entourent. La mère, entièrement assujettie à la tradition, allant jusqu'à haïr son propre corps de femme, elle évite de croiser le regard de ses filles et elle ne leur parle jamais, parce que la parole est défendue par l'homme dans cette maison. La sœur aînée, Zhor, elle aussi hait le fait d'être femme, et recourt à des pratiques d'automutilation déformant son corps qui ne se développe plus normalement. La petite sœur, Leyda, « miraculée de trottoir » (Bouraoui, 1991: 49), a échappé à la mort à laquelle elle avait été destinée par ses parents (qui l'ont jeté par la fenêtre), mais elle ne peut plus ni marcher ni parler.

Quelle est la souffrance majeure de la narratrice ? Emprisonnée dans sa maison où même la parole est prohibée par le père, la narratrice vit l'ennui comme une souffrance profonde. C'est donc contre l'ennui qu'il faut lutter : « Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane » (*idem*: 165). Le fragment qui suit synthétise plusieurs techniques employées par la narratrice pour enfreindre les interdits. Tout y est presque : imagination, voyeurisme, masochisme, jeux de mots :

La journée, j'erre dans la solitude comme un chien abandonné de ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal ! retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures, je regarde, j'ausculte, je dévisage pour rendre laid le sublime, sombre le soleil, banales les situations les plus complexes, pauvres les ornements les plus riches. Je compte les trolleys, les enseignes, les voitures, les badauds. J'attends l'événement, le sang, la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi, je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais ! Je détaille mes cibles avec une sonde et un verre grossissant, j'arrache les vêtements, taillade la peau, je creuse jusqu'aux chairs, je dissèque, dépèce, sépare, je désosse et recolle les bouts détachés, je taille en pointe et ressoude le tout quand il n'y a plus rien à découvrir, je fais de leurs viscères une « mappe-vie » où serait établie une biographie intéressante à parcourir ; bref, je m'ennuie ! (*idem*: 15-16)

Ennui et Mort sont pour Fikria synonymes. Lorsqu'elle s'ennuie, elle déclare entendre « la petite musique de la mort » (*idem*: 43). La thématique de la mort est d'ailleurs très présente dans le roman. L'ennui se manifeste d'abord par la sensation du temps immobile. La temporalité de l'ennui est l'équivalent de l'éternité de la mort. C'est pourquoi il faut « ignorer le temps, il ne passe pas » (*idem*: 65). Une autre fois Fikria espère « que demain sera vraiment demain » (*idem*: 64). La métaphore du tombeau, pour désigner la maison d'où tout signe de vie est réprimé s'inscrit dans la même thématique de la mort. Il est significatif pour décrire l'isolation complète de la maison d'évoquer l'épisode où le père décide de transformer le seul espace vert de la maison en jardin d'hiver. Dépourvues de la lumière du soleil, les plantes se fanent, tandis que la mère arrache même les rares fleurs qui arrivent au terme. Mais la maison a aussi été le lieu de plusieurs infanticides, car les parents ont tué les nouveaux-nés filles de sorte que « trois filles seulement ont survécu. » (*idem*: 39)

L'automutilation de la sœur aînée est perçue toujours comme une sorte de suicide : « Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère » (*idem* : 27). C'est la mère qui a inculqué à ses filles cet instinct d'automutilation : « Et la diaphane n'oublie jamais dans notre présence de pincer sa bouche légèrement charnue une fois relâchée, pour cacher, mordre au sang, détruire enfin ce bout de chair rouge et strié, signe de vie et de fécondité ! » (*idem*: 28). D'ailleurs l'appellatif « Maman meurtrière » revient à maintes reprises, référence au mythe de Médée.

Toute la maison est atteinte par l'esprit de la Mort : « Ma demeure a le calme d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort ! rejetées de la surface, les plantes meurtrières se meuvent en silence, en évitant de se toucher, crache le venin fatal au beau visage de la Vie puis portent avec disgrâce le deuil de leur victime » (*idem*: 16).

Seule Fikria dans la maison décide de lutter contre la mort, car, à la différence de sa sœur aînée qui « ignorait que la mort était déjà en elle » (*idem*: 29), elle se sent, encore vivante. Pour pouvoir résister dans cette atmosphère irrespirable, qui semble sans issue, la narratrice ressent de manière de plus en plus aiguë la nécessité d'agir, de lutter pour ne pas succomber. Mais comment s'y prendre, par quels moyens s'échapper à l'ennui mortifère?

Il y a tout d'abord la nécessité de dire, de prendre la parole pour témoigner. Le témoignage représente, selon Jacques Lecomte, une manière de comprendre le sens de sa propre souffrance. Il est une attitude à la fois *autocentrée* (dans le sens de son effet thérapeutique) et *hétérocentrée*, dans la mesure où il peut être utile à l'autrui (Lecomte, 2005: 16-17). Cette double fonction du témoignage est bien marquée dans le premier chapitre du roman par le jeu des pronoms. La narratrice parle tantôt au nom de toutes les femmes musulmanes, généralisation mise en évidence par l'emploi du pronom personnel *nous*, tantôt en son propre nom, en utilisant le *je*. En effet, tout au long de ce premier chapitre on constate une permanente alternance entre le *je*, le *nous* et la troisième personne du singulier (lorsque la narratrice parle d'elle-même comme si il s'agissait d'une autre personne). L'emploi de la troisième personne du singulier pourrait être interprété en même temps comme prise de distance par rapport à sa propre histoire (étant donné qu'il s'agit d'une histoire d'endurance), mais aussi comme généralisation de l'histoire : « Epicentre de l'aventure, c'est ici que tous se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre » (Bouraoui, 1991: 9). Ainsi, la narratrice s'identifie aux autres femmes et parle en leur nom : « je fais corps avec ces filles des maisons voisines » (*idem*: 11). Une autre variante pour le *nous* et l'impersonnel *on* : « On hurle, on flâne, on regarde, on triche, on vole » (*idem*: 9).

Mais ce livre se veut un « message » adressé par le *je* qui s'individualise à un destinataire, marqué dans le texte par le pronom *vous*. Par ce *vous* sont désignés les hommes : « Regardez non âmes ! elles sont gangrenées, sondez nos esprits au lieu de vous engouffrer amers et désireux dans notre cavité, impasse aspirante et inspiratrice ! » (*idem*: 14); mais aussi les femmes (les mères) et les adolescentes : « (...) *Vous* les campagnardes au sexe cousu ? » (*idem*: 13); « (...) Adolescentes, *vous* vivez dans l'ombre d'une déclaration fatale, votre jeunesse est un long procès qui s'achèvera dans le sang, un duel entre la tradition et votre pureté. Pures trop impures » (*ibidem*).

Parfois les hommes sont désignés par le pluriel *ils*, pronom qui exprime, selon Emile Benveniste, la personne qui n'est pas présente dans la situation d'énonciation. Le *ils* s'oppose à *nous* qui désigne les femmes : « *Ils* vivaient dans l'an 1380 du calendrier hégirien, pour *nous*, c'était le tout début des années soixante-dix. » (*idem*: 22)

L'histoire personnelle de Fikria représente par rapport à ce premier chapitre à valeur méta-discursive, le témoignage de sa propre expérience qui vient lui aussi souligner la nécessité de la révolte. L'emploi des verbes à l'impératif insiste sur l'urgence de la révolte : « Un message ? Oui. Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps ! Et un carnaval de mains brisera les vitres, bisera le silence. » (*idem*: 14-15).

L'expression directe, sans détours, a le rôle d'attirer l'attention sur la gravité de la situation : « Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! (...) jalouses de non sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse ! » (*idem*: 12-13). Les phrases courtes et âpres se succèdent en rafales pour mettre en évidence la même urgence d'agir. La cruauté du langage où le lexique de la sexualité occupe une place importante représente en elle-même une forme de révolte contre les interdits.

La liaison entre le premier chapitre écrit sous la forme d'un manifeste, et le reste du roman est assurée par le pronom *je* qui se distingue déjà dans le premier chapitre. C'est l'histoire personnelle de celle qui dit *je* qui constitue la substance du roman, son propre récit de souffrance et d'endurance.

On a pu déjà identifier le témoignage comme une première stratégie d'endurance. Une autre stratégie est le voyeurisme, l'habitude de la narratrice de regarder clandestinement par la fenêtre : « derrière le verre : la Vie » (*idem*: 87). Voici une autre citation où les images de la rue sont associées, par contraste à la maison, à la Vie : « Je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure à fin de dérober un fragment de Vie » (*idem*: 15). Pour ne pas succomber à la mort dont l'ombre se répand dans toute la maison, Fikria effectue des gestes qui semblent lui permettre l'accès des fragments de vie. Le titre du roman est lié à ce stratagème, et le livre s'ouvre avec la vision de Fikria sur la rue : « Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur mon trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville. Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre » (*idem*: 9). D'autres versions du titre sont proposées au début du roman lorsqu'on évoque « les guetteuses clandestines » ou « la

spectatrice clandestine ». D'ailleurs, si la narratrice se distingue des autres femmes c'est par sa capacité de voir : « L'observation devint un véritable art. Rien ne m'échappe » (*idem*: 56). Elle se définit comme voyeuse, le mariage marquant les « derniers instants de la voyeuse » (*idem*: 102). Dans l'acte de regarder sans être vue Fikria manifeste une certaine liberté, qui est en même temps une forme de révolte. Le jour de son mariage elle sent qu'elle vit ses « derniers instants de liberté » (*idem*: 105).

Regarder par la fenêtre représente pour elle un tremplin pour l'imagination qui est une autre stratégie pour résister : « L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire, puis, là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et des maux que je stoppe avec un nœud grossier : le lyrisme » (*idem*: 9-10). Pour Marie-Lise Roux, le recours à « la construction d'une autre réalité » constitue l'un des aspects du « travail de la survie » (Roux, 1999 : 164). Le goût pour l'imagination et les histoires lui a été éveillé par Ourdhia : « Grâce à elle j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'Imaginaire... » (Bouraoui, 1991: 52). Par l'intermédiaire des contes qu'Ourdhia raconte une relation affective s'établit entre elles. Le conte de l'arbre isolé dans le désert apprend à Fikria la leçon de la résistance et de l'endurance. Par ailleurs, tout comme l'ombre de l'arbre coupé persiste sur le sable, Ourdhia, même après son départ, laisse à la narratrice le don de l'imagination.

En opposition surtout avec la mère, Ourdhia lui apprend la Vie et la liberté. On pourrait supposer qu'à l'origine de la prise de parole de la narratrice il y a ce personnage. Elle représenterait ce que Boris Cyrulnik appelle « l'entourage » (Cyrulnik, 1999) qui aide le sujet à exprimer sa souffrance. Ce qui caractérise la liaison entre le sujet et son entourage c'est une certaine « attitude affective ». Mais, si pour Fikria l'entourage favorable facilite le récit de sa propre souffrance, elle est, au contraire, incapable de raconter la souffrance subie par Ourdhia. En raison de la relation affective qui lie les deux femmes, la narratrice ne peut pas relater le viol qu'Ourdhia a dû subir de la part du père. Seulement deux brèves mentions sans suite : « mon père viole Ourdhia » (Bouraoui, 1991: 73) et « Ourdhia s'est fait piquer » (*idem*: 133).

Une autre stratégie d'endurance serait la concentration sur les objets : « Je fais, je défais, je refais, je redéfais ma chambre » (*idem*: 65-66). Apparenté à celle-ci, le repli sur le corps représente une autre stratégie de survie. C'est toujours Marie-Lise Roux qui se

réfère à cette technique qui aurait pour but de « resserrer le champ de conscience autour d'un noyau du Moi le plus ténu, le plus proche aussi du corps » (Roux, 1999: 164). Invisible pour ses parents qui ne la regardent jamais, elle se penche sur son propre corps pour revigorer sa vie :

Je fais attention à chacun de mes gestes, par le biais de la concentration, je leur donne une importance exagérée ; un bras tendu, une jambe croisée sur l'autre, un coude relevé, une cheville fébrile symbolisent le vœu premier d'exister, ensuite, j'inscris la logique de mon ballet synchronisé sur un petit tableau imaginaire ; le lendemain j'exécute avec joie ma chorégraphie dans le dessein souvent de l'améliorer, mais mes gestes se rapprochant à ceux d'hier, en fin de journée, j'ai le mauvais sentiment de la monotonie à travers de la gorge ! Comme la terre autour du soleil, je tourne autour de moi » (Bouraoui, 1991: 61-62).

Lorsque ni l'imagination, ni les objets ne parviennent à dynamiser son existence, à lui donner l'impression de vivre, Fikria recourt à des moyens masochistes. Seule la douleur provoque à la narratrice le sentiment de vivre : « Lassée par les choses et mon manque de patience face à l'imagination lente, désordonnée et capricieuse, je me terre dans un des quatre coins de ma cellule et m'inflige des pinçons 'tourbillonnaires' : pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse » (*idem*: 66). Le masochisme se situerait donc du côté de la Vie : « Poussée par l'instinct de survie je chasse la décadence par la décadence, le mal et le mal se suffisant à eux-mêmes se retournent brusquement vers le bien, et, par la douleur de l'interdit, je réveille mon corps, le sauve en extremis de la chute, le couvre de pensées meurtrières et je m'enfante moi-même » (*idem*: 44). Un psychanalyste comme Daniel Rosé insiste d'ailleurs sur cette fonction du masochisme : « (...) le propre du masochisme primaire érogène est bien d'arrêter la mort à l'œuvre secrètement dans la vie par le plaisir tempéré de déplaisir » (Rosé, 1997: 129-130). Mais, ce visage tourné vers la vie n'est qu'un des deux aspects de cette pratique qui peut aussi basculer dans la mort : « (...) le masochisme primaire érogène a vraiment un pouvoir de vie et de mort parce qu'il lie les deux (Eros et Thanatos) et tout dépend de la prévalence de l'un ou de l'autre dans cet alliage. De masochisme gardien de la vie, il peut devenir masochisme mortifère » (*ibidem*). La

narratrice est parfaitement consciente de cet équilibre fragile entre les deux versants du masochisme : « (...) je vis ma jeunesse sur le fil du rasoir, un faux pas, un seul signe et je suis bonne pour l'événement » (Bouraoui, 1991: 60).

Excepté la prise de parole, on s'est référé jusqu'à maintenant à des techniques d'endurance au niveau comportemental. Mais il y a aussi, sur le plan discursif une autre manière de rompre avec l'ordre préétabli et de chasser l'ennui. Tout au long du roman les jeux de mots se multiplient pour doubler les « jeux de maux ». Les paronomases, les répétitions et les glissements phonétiques inscrivent dans le discours la pulsion créative et jouissante de celle qui organise le récit : « me voici dans la serre aux bruits disparates, aux bruits de la ville, aux bruits de la Vie » (*idem*: 110) ; « les sexes se morfondent, les esprits fondent, les corps se confondent » (*idem*: 72).

Cette étude s'est proposée de dresser un inventaire des différentes stratégies rhétoriques et comportementales auxquelles recourt la narratrice afin de lutter contre la monotonie de son existence décrite dans le roman comme mort symbolique. La référence à des études menées en psychologie et en psychanalyse a eu pour but de mettre en évidence le fonctionnement de ces techniques d'endurance. On a pu constater que toutes ces techniques s'appuient sur le désir d'enfreindre les interdits et les tabous, c'est-à-dire ce qui empêche, dans la société traditionnelle musulmane, la femme de s'exprimer en tant que femme.

Références bibliographiques

BOURAOUI, Nina (1991). *La Voyeuse interdite*. Paris: Gallimard.

CYRULNIK, Boris (1999). *Un merveilleux malheur*. Paris: Ed. Odile Jacob.

LECOMTE, Jacques (2005). « Qu'est-ce que la résilience ? », Boris Cyrulnik (dir.), *Vivre devant soi : être résilient et après ?* Revigny-sur-Ornain: Editions du Journal des psychologues.

ROSÉ, Daniel (1997). *L'endurance primaire. De la clinique psychosomatique de l'excitation à la théorie de la clinique psychanalytique de l'excès*. Paris: PUF.

ROUX, Marie-Lise (1999). «L'après coup du traumatisme», Joyce Aïn (dir.), *Survivances. De la destructivité à la créativité*. Ramonville: Erès.

**DESIR D'EMANCIPATION ET AFFIRMATION LITTERAIRE DE LA LIBRE DISPOSITION DU CORPS
ET DE L'EXPLORATION**

Sophie Herfort
Laboratoire LETA - [EA 2478]
Université de Paris I – Sorbonne
UFR 04 (Sciences de L'Art)
sophie.herfort@gmail.com

Résumé : L'article aborde et questionne les relations entre l'écriture féminine et l'histoire littéraire.

Mots-clés : Écriture féminine – histoire littéraire.

Abstract : The paper debates the relationship between women's writing and literary history.

Keywords : Women writing – literary history.

La femme a le droit de monter à l'échafaud ; elle devrait aussi avoir le droit de monter à la tribune.

Olympe de Gouges

Minorées dans leur poids littéraire et leur effectivité, un nombre important de femmes de lettres dont les travaux ont été réintroduits tardivement dans l'histoire littéraire, nous mène à nous interroger sur la périodisation de la littérature féminine. Christine Planté affirme sur cette difficulté du classement au sein d'une écriture générale qui dans les histoires littéraires du XIX^{ème} siècle, pose un certain nombre de problèmes, liés à la production d'œuvres féminines facilement empiégées dans une nomenclature académique, exhaustive et fixée par des dictats masculins :

Les femmes écrivains occupent en général peu de place dans les histoires littéraires du XIX^e siècle. Cette rareté s'explique plus par les valeurs et les principes qui président à l'écriture de ces histoires que par l'absence des femmes dans la production littéraire de leur temps. Toute recherche méthodique retrouve de nombreux noms oubliés. Mais réintroduire ces noms et les œuvres de femmes dans l'histoire littéraire, si on ne se contente pas d'une catégorie à part, ne va pas sans difficulté et conduit à s'interroger sur les périodisations, les classements, les hiérarchies qui la sous-tendent. (Planté, 2003)

Classifier l'écriture féminine pose en effet quelques difficultés majeures. Certains styles d'écriture, comme le genre épistolaire et le journal intime, ont longtemps été investis par les femmes. L'art de la correspondance est un des rares genres littéraires qui ne soit pas fermé à celles-ci. L'imagerie masculine associe ce genre à une forme de superficialité non susceptible de nuire à la pratique patriarcale du roman. Cette limitation, cet octroi illégitime des territoires d'écritures par le pôle dirigeant sera vite remis en cause par de nouvelles écritures féminines plus abouties et émergentes.

L'exploration intime des passions féminines montrera par la suite une cérébralité assumée par la complexité des sentiments féminins, retranscrits dans la littérature du XIX^{ème} siècle. Les auteures qui en sont dépositaires continuent à écrire sous des pseudonymes féminins, une démarche qui constitue le processus obligatoire pour s'éviter la censure. Ce sera le cas de George Sand et des Sœurs Brontë notamment. Les Sœurs Brontë qui à travers *Jane Eyre* (1847) initialisent une autofiction moderne relatant les maltraitances dont elles furent l'objet à travers leur personnage éponyme de Jane Eyre. Il est un fait que rien ne dément, l'auteure du XIX^{ème} écrit avec orgueil et revanche, tout en sublimant la négation d'une

existence non reconnue à travers la subtilité de portraits psychologiques vécus et non plus seulement observés. Cet apport empiriste justifie à lui seul l'écriture féminine, admise au rang de témoignage littéraire de la modernité. On sacrifie désormais les témoignages extérieurs au profit de l'intériorité psychologique féminine.

Il convient de rappeler le positionnement de la littérature féminine au XIX^{ème} siècle (auteures, analyses) qui dans son foisonnement, demeure délicat. Ce siècle est celui de l'orgueil féminin et de la complexité des sentiments. Les enjeux sentimentaux sont ouvertement démocratisés. C'est l'avènement de la femme complexe qui apprend à masquer stratégiquement ses ressentis et le débit d'une émancipation notable de ses désirs. L'écriture féminine cesse d'être extérieurement bridée et tisse le noyau complexe de sa cérébralité à travers les écheveaux amoureux des parcours croisés et de ses doutes. *Orgueil et préjugés* (1813) de Jane Austen atteste de cette représentation du corps des aménagements historiques qui montrent une progression dans le traitement moderne des affects. Dans la littérature ayant trait à l'exploration des désirs, l'orgueil intellectuel n'est désormais plus masculin. Mais au milieu de cette quête du désir, se situe George Sand qui redonne confiance aux femmes grâce à sa *Petite Fadette* (1849), l'histoire de cette enfant maigre et noire comme un grillon qui se métamorphose en somptueuse jeune fille pour laquelle deux frères jumeaux se déchirent. La *Petite Fadette* est la représentation de la métamorphose somptueuse du corps féminin, un sujet autrefois frileux et peu débattu.

Dans l'extrait suivant, son corps harmonieux danse avec grâce: « La petite Fadette dansait très bien; il l'avait vue gambiller dans les champs ou sur le bord des chemins, avec des pâtours, et elle s'y démenait comme un petit diable, si vivement qu'on avait peine à la suivre en mesure. » (Sand, 2004)

La place du corps féminin est ici prépondérante et se présente en siège de la métamorphose et de la fatalité. Cette émancipation du corps et des instincts régira d'ailleurs la modernité dans son ensemble.

L'écriture féminine au XIX^{ème} se veut une littérature de l'intériorisation émotive et de la problématique du corps comme paradigme identitaire. C'est ce principe de singularité qui caractérise cet apport de l'écriture féminine, forte et résistante.

L'entrée des femmes dans la littérature moderne se distingue à travers un processus de singularité, soulignée par une perspective essentialiste du féminin, laquelle limite et contingente l'espace de reconnaissance, mais réduit aussi le corpus d'œuvres féminines en les regroupant sous la férule d'une « littérature dite féminine » et donc une littérature dite de spécialité ou du genre. Si l'écriture féminine subsiste, c'est en raison de l'ordre donné qui ne

suppose pas un accès direct à la littérature à vocation généraliste au stade de l'histoire littéraire même contemporaine. L'hyper masculinisation des mœurs s'oppose à une telle réappropriation qui supposerait donc une rupture avec une historiographie traditionnelle malade, liée au discours différentialiste initialisé par un patriarcat littéraire. Les travaux de Christine Planté ont justement mis à jour l'accès arbitraire des femmes aux différents champs d'écriture : « La critique littéraire féminine pose la question de la crédibilité accordée aux auteures et de leur participation effective aux transformations du champ littéraire, de leurs apports spécifiques aux théories de la littérature. » (Planté, 2003) Tout le problème vise à savoir comment l'écriture féminine peut gagner cette crédibilité au-delà du genre qu'elle s'impose ou qui lui est imposé. Le jeu de la critique est un des grands responsables du manque d'ouverture laissé à la littérature féminine.

L'histoire littéraire féminine outre sa fondation historique, suppose qu'il y ait une hiérarchie et un questionnement du genre. Sa genèse se fonde sur la transmission secrète dans son enjeu épistémologique, compris au-delà même de la notion d'égalité. Il y a une hiérarchie du genre subordonné au contexte. Une plume d'avant-garde chez les femmes de l'avant-féminisme situera le schisme de l'écriture entre : désir d'émancipation et affirmation littéraire. C'est l'avènement d'une littérature du XX^{ème} siècle qui tente de s'oxygéner à la mixité.

A la modernité surviennent des noms comme George Sand, Marguerite Duras, Virginia Woolf, Annah Arendt, Simone de Beauvoir, Simone Weil. Ces auteures ont en effet construit l'histoire littéraire et notamment le féminisme avec *Le deuxième sexe* (1949) de Beauvoir. L'évolution d'une pensée qui ne soit plus unique mais mixte passe par la lutte individuelle des désirs et l'émancipation des femmes à disposer de leur corps mais aussi de leur art. Elles sont nombreuses à avoir contribué à bâtir l'histoire littéraire de la femme dans sa sphère libertaire.

Depuis *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui devait faire le tour du monde, la femme a-t-elle prouvé la littérarité de ses textes au-delà du strict combat féministe ? S'est-elle attachée à délivrer un talent qui dépasse la question stricte du genre et l'idéologie féministe de base ? Le progrès n'est-il pas inclus dans le message ?

Le droit des femmes à disposer de leur corps, (droits sur l'avortement grâce à Simone Weil), n'équivaut-il pas à celui de disposer d'une reconnaissance au-delà du sexe auquel elles appartiennent ?

Pendant qu'elles cherchent à contrôler désespérément leur corps, les hommes aussi se sentent appelés à contrôler leur triomphe et au-delà de cela à dénigrer ou idéaliser (i.e. distance) le

corps féminin. Le contrôle masculin sur les implications de "castration" et "annihilation" sont liés au contrôle des femmes sur les hommes. La possession exclusive d'un corps féminin, à travers lesquels, les corps masculins et féminins passent du physique à la sécurité émotionnelle de la période du pré-œdipe et se préservent d'une récurrence de l'absence de frontières et de la dépendance au temps. (Waugh, 1939 : 75)

En ancrant le lieu de leur combat dans la littérature et en développant une forme d'émancipation notable, la littérature féminine, a-t-elle imposé un véritable style, au cours des siècles ? S'est-elle tissée une véritable place au milieu d'une société littéraire, fondée par l'élite patriarcale sectaire ? Nous tenterons de savoir – à l'égard de l'analyse historique – si l'écriture féminine résiste à l'histoire littéraire à vocation généraliste.

En outre, derrière l'idéologie dominante de l'homme, l'écriture féminine semble difficilement trouver sa place dans le secteur très fermé de l'édition. Les stratégies employées par ces femmes pour obtenir par la ruse ce que leurs homologues obtiennent par le parrainage n'est pas loin de nous rappeler le monde fermé des boudoirs et les entrées dans les clubs sélects de la fin du XIX^{ème} siècle, uniquement accessibles aux hommes. La femme de lettres, n'a-t-elle pas l'obligation de faire ses preuves continuellement ? Le combat perpétuel n'est-il pas ce qui fonde sa légitimité littéraire ou y-a-t-il autre chose ? Devrait-il en être autrement pour que l'activisme qui n'est qu'un moyen d'accéder à la sphère littéraire, ne soit plus la finalité d'une lutte du genre mais celle d'une œuvre ? D'ailleurs, cette dernière se doit de dépasser ce procédé contestataire pour s'affirmer. C'est un sacrifice nécessaire.

Le sacrifice du savoir au profit du plaisir

L'auteure dans sa modernité tend à sacrifier le savoir au profit d'une littérature de plaisir dont l'hédonisme salvateur est une caractéristique de l'écriture féminine, et ce au dernier quart du XIX^{ème} et début XX^{ème}.

Dans *Le Commun des lecteurs* (1925), Virginia Woolf livre un portrait du lecteur nouveau, plus empreint d'émotion subjective qu'en quête d'un savoir élitaire :

Le commun des lecteurs, comme le laisse entendre le Dr Johnson, se distingue des critiques et des érudits. Il rassemble des gens moins cultivés, que la nature n'a pas dotés généreusement. Ceux-ci lisent pour leur propre plaisir plutôt que pour transmettre des connaissances ou corriger l'opinion des autres. (Woolf, 2004: 11)

C'est ici la preuve de lecteur d'un nouvel type : celui qui lit par plaisir. Le propos est flagrant, la littérature féminine se veut hédoniste et brise l'archétype littéraire du savoir égoïste. L'émotion est aussi importante que l'idée même de transmission. Nul lecteur n'a besoin d'être supérieurement instruit pour comprendre avec simplicité la profondeur sensible de Virginia Woolf. Seul le plaisir hédoniste compte pour le lecteur avisé. Dans l'histoire de la littérature féminine, on ne nie pas l'intellect, on le rend plus sensible. C'est peut-être cette profondeur féminine qui va faire de l'être pensant et critiquant, une ontologie qui ne confère pas à la vacuité et va venir ancrer la contribution essentielle de la femme au cœur des avancées littéraires, enrichies de subjectivités plurielles féminines et dotées d'une sensualité nouvelle. La femme a une âme profonde en plus d'un esprit aiguisé, mais cette âme terrible et hadale que le lecteur ressent dans le fuseau complexe de sa lecture n'est qu'un échantillon de la cérébralité de l'auteure qui se trouve face à un lecteur – *a contrario* – très peu profond par choix et parfois par nature. Pour Woolf, le lecteur est superficiel d'autant plus s'il écrit : « Un certain instinct les pousse à créer pour eux-mêmes, à partir des éléments épars qu'ils peuvent grappiller ça et là une sorte de tout - le portrait d'un homme l'esquisse d'une époque, une théorie de l'art d'écrire. (*ibidem*)

Si la femme de lettres cache ses correspondances, ce n'est point par sens de la caricature, à la façon des *Caractères* (1688) de La Bruyère, calquant ridiculement les grands de ce monde, mais c'est surtout parce que règne cette vigilance sur la production littéraire féminine et ce depuis l'entrée des auteures dans une sphère jadis réservée aux hommes.

L'histoire féminine est une histoire profonde, enracinée et dont les liens ténus s'enchevêtrent avec ceux du système patriarcal qui a dominé l'ensemble de leurs productions, jusqu'à présent :

Le thème des relations patriarcales, même si celles-ci sont traitées en termes d'unité familiale et de structures de société dans l'intégralité, prouve que c'est une source majeure d'inspiration pour les femmes écrivains. Comme le démontrent les nouvelles et histoires courtes (...) les écrivains diffèrent considérablement dans les perspectives qu'ils adoptent jusqu'aux sujets, stratégies et procédés qu'ils utilisent. Les romans prenant une approche radicale féministe jusqu'au pouvoir patriarcal co-existant avec ceux qui explorent le verrouillage des structures de la dominance masculine, la classe et à l'occasion la race. (Palmer, 1989 : 92)

La violence même souterraine joue un rôle fictionnel important dans le traitement des sujets par les femmes de lettres. Elles sont les pôles d'observatoires des natures subordonnées

qu'elles sont censées représenter, confinées dans leur statut ou *a contrario* rebelles. L'histoire cachée des femmes est révélée par les livres qu'elles écrivent qui sont parfois des luttes sourdes et obstinées, exprimant une révolte incomprise, même des sciences humaines. La psychanalyse est masculine dans ses fondations et ses topiques sont verrouillés autour des rêves et des fantasmes qui ne la concernent pas ou peu. Les névroses du sexe dominant ne lui appartiennent pas, elles sont souvent révélées par le pouvoir patriarcal, point névralgique de l'édifice littéraire tardif de la femme :

Les études psychanalytiques sur la suprématie masculine, explorent le rôle des femmes comme objets d'échange et comme "terrains des fantaisies du mâle" et les rêves, co-existent avec les comptes rendus sociologiques qui relèguent au second plan des aspects économiques et sociaux, y compris ceux liés au statut subordonné des femmes. La violence masculine contre les femmes joue un rôle significatif dans les représentations fictives du pouvoir patriarcal. Tout est dans tout, le sujet des relations patriarcales émerge comme un des plus centraux dans la fiction d'aujourd'hui. (*ibidem*)

De la démocratie des genres – Exploration des sexualités alternatives – Libéralisme & féminité

Cette démocratie du genre n'eut sans doute jamais lieu sans les questions identitaires qui s'y rattachent. Qu'est-ce que le féminin d'un point de vue historique, sinon, une force littéraire tardivement compromise et tuée dans le luxe de l'étouffement idéologique ? Le genre pose problème. Il est l'inacceptable partie qui contrebalance le genre régnant et remet en cause les statuts de l'écrivain.

Des auteurs comme Violette Leduc et Virginia Woolf auront à souffrir du jugement posé sur les thématiques nouvelles qu'elles abordent à travers l'exploration des sexualités alternatives, abhorrées de la littérature masculine. On parlera d'une sexualité censurée à l'égard des lois naturelles qui servent de prétextes à l'hypocrisie sociale dans lesquelles elles se terrent par nécessité. A travers *Ravages* de Violette Leduc, la critique Elisabeth Seys parle de cette censure aveugle :

L'homosexualité y est envisagée comme une monstruosité qui amènera Gallimard à censurer tout le début de *Ravages* ce que l'auteur vit comme « un "assassinat" littéraire » texte publié par la suite sous le titre de *Thérèse et Isabelle* et qui raconte sans voile les amours de deux jeunes filles dont l'une, Thérèse, est la narratrice et l'auteur. La biographie évoque enfin l'avortement et les condamnations d'immoralité dont l'auteur de la *Bâtarde* a par la suite été

victime, qui l'avouait ouvertement dès 1964 : c'est un succès de scandale qu'elle connaît alors.
(Seys, 2003)

Virginia Woolf dans *Orlando* (1928) aborde elle aussi le libéralisme sexuel et questionne le genre à travers les relations homosexuelles féminines. Jamais auparavant, aucun auteur(e) ne s'était essayé à aborder un tel sujet qui pour l'époque est de l'ordre de l'indicible ou de l'immoralité. Roman d'apprentissage, son œuvre explore la féminité sous l'angle de l'androgynie. Orlando, est toujours le même personnage qui traverse les époques avec ses passions de femme. Le lecteur passe de la période élisabéthaine à l'époque victorienne avec les mêmes préoccupations, les mêmes passions tenaces de la féminité avec un intérêt marqué pour la métempsyose. Orlando franchit trois siècles d'histoire britannique, tour à tour homme et femme et composant des rôles multiples à l'intérieur de ces identités, par le biais du travestissement. Femme, Orlando se déguise en homme le soir venu, et homme, il prend les apparences de jeune éphèbe. La démocratie des genres s'exprime à travers la démesure des passions. Le libéralisme du corps s'affirme face aux contraintes statutaires. La littérature du genre a donc transcendé l'art des correspondances pour atteindre un haut degré d'érotisme. Virginia Woolf initialise le genre. Les critères d'émancipation passent aussi par la liberté des femmes à parler d'elles-mêmes, de leur corps mais aussi de leur sexualité même inavouable. La littérature du genre appartient à la femme qui se voit expulser des autres approches littéraires par les enjeux thématiques masculins. Partout où il reste un genre disponible et désavoué de la gent littéraire masculine, la femme de lettres ne saurait s'en désintéresser et ne pas l'exploiter dans ses fondations. La question du genre reste sujette à caution si elle confine la littérature dans une limite identitaire, en réaction subversive à l'ordre phallogocentrique des choses.

Woolf dans *The Waves* (1931) écrit :

Et maintenant je me demande qui je suis. J'étais en train de parler à Bernard, Neville, Jimmy, Susan, Rhoda et Louis. Suis-je tous ceux-là ? Suis-je une et distincte ? Je l'ignore. Nous nous sommes assis ensemble. Mais maintenant Percival est mort et Rhoda est morte; nous ne sommes plus là. Effectivement, je ne peux trouver aucun obstacle nous séparant. Ici pas de division entre moi et eux. (Woolf, 2001 : 248)

La polyphonie romanesque de Woolf permet ici d'explorer les différents points de vue à travers une fusion des genres; l'auteure tente une réconciliation des genres qui plaide en

faveur d'une littérature autonome, mixte, où une femme pourrait penser comme un homme et réciproquement.

Enjeux de la prise de parole & paradigme identitaire

La féminité littéraire s'intéresse à la question du genre à des fins de décloisonnement pour atteindre le général, cet inaccessible passage vers la reconnaissance « interdite », la réconciliation et la réunification des genres.

La démocratie du genre passe aussi par l'éthique canonique, la légitimation et les critères d'émancipation de cette même reconnaissance objective. Pour légitimer cette prise de parole, l'exploration de nouveaux canaux de transmission de cette littérature féminine devrait être envisagée car elle fonctionne trop souvent en vase clos. La production culturelle féminine doit donc aller de soi pour bénéficier de l'appui global nécessaire :

Mais toutes ces études, largement engagées, approfondies, abouties aujourd'hui, ont tendance à rester dans le vase clos des cercles universitaires féministes si l'on ne s'attaque pas aux voies de la transmission. Nos recherches doivent donc s'accompagner d'une volonté de percer dans les programmes à tous les niveaux des formations en prenant conscience combien « la place des femmes dans la production culturelle » est déterminante pour que leur reconnaissance soit acceptée comme allant de soi et impossible à écarter désormais.¹

La transmission des acquis est ce palier de reconnaissance qui accompagne le travail d'écriture de l'écrivaine. Germaine Brée offre l'exemple de cette femme auteure et professeur de française et de littérature, dont les interprétations sur Gide et Proust ont atteint une pertinence d'analyse très personnelle. En qualité de critique, elle affirme que les systèmes tendent à mystifier plus qu'à clarifier. Où est ce degré de simplicité qui ne dépend pas d'une école de pensée patriarcale ? L'histoire est-elle à rebâtir si l'on prend en compte la dominance de l'histoire littéraire masculine ?

C'est dans les textes littéraires que se construit la personnalité. On y apprend à symboliser son vécu, ses émois et ses passions, ses plaisirs, ses angoisses et ses désirs [...] Il est donc grave que la subjectivation et la socialisation des deux sexes se fassent dans une littérature monosexuée et, qui plus est, neutralisée par un discours critique monologique [...] les garçons

¹ Voir « Algérie littéraire – côté Femmes – Vingt cinq ans de recherches féministes », Colloque international, « Le Genre – Approches théoriques et Recherches en Méditerranée », Unité de recherche « Femme et Méditerranée » de l'Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines – Carthage, Beït-al-Hikma, 15-17 février 2007.

comme les filles (...) sont privés de tout héritage symbolique au féminin. Tous et toutes font l'apprentissage de la différence sexuelle à travers la représentation d'un sujet masculin pluriel toujours en questionnement et transformation, face à un "éternel féminin" dont les variations dépendent de l'histoire et des représentations des hommes.²

Ici, point d'émancipation tangible, l'histoire de la littérature féminine, ayant subi les altérations d'un mono-genre (masculin) institué massivement, le concept de représentation doit s'efforcer d'être pluriel pour valider une histoire féminine, complète et aboutie. L'exercice de la censure et l'acceptation tardive des femmes dans une hiérarchie littéraire donnée, n'a pas permis de constituer un édifice stable, sauf sous la férule de mouvements féministes qui ont accéléré l'ordre des choses mais cloisonné l'histoire de la femme dans un genre forclos qui lui est propre, là où celle-ci ne demande qu'à transmettre à travers une littérature à vocation généraliste, menant au décroisement identitaire.

La question du genre soulève donc la question identitaire. Ecrire en faisant abstraction du genre et de soi-même, permet aux auteures d'écrire dans un style unisexe, en parcours croisés afin d'unir les mentalités et de questionner le sens même de la représentation. Qui représente l'auteure ? L'homme ? La femme ? Cette aliénation nécessaire à la restructuration du genre littéraire au féminin passe par l'aliénation de devenir cet autre qu'on ne veut pas devenir. Pour être cet autre, oublier sa nature et devenir une autobiographie fantasmée, c'est se déposséder de son héritage biologique pour atteindre l'unité et s'éloigner du genre, une fois les mécanismes appréhendés et les moyens de lutte dépassés par la sincérité de la transmission. Si la femme de lettres ne peut se reconnaître dans un type de société subjective, à consonance patriarcale, comment peut-elle se percevoir elle-même en tant que telle si son cadre identitaire est déjà pré-établi dans une norme qu'elle veut fuir ? Le concept d'identification tronqué rend le message plus libertaire que littéraire mais ce concept d'aliénation fut compris comme le nécessaire passage vers le traitement de personnages fictifs, n'ayant rien à voir avec soi et tout avec autrui. La femme s'étant vécu autre, comment peut-elle être sûre qu'elle transmet à travers elle, l'image d'un soi non falsifié par l'aliénation élitiste dont elle fut l'objet ?

Les autres femmes écrivains, toutefois, ont été plus concernées pour exprimer l'inévitable aliénation des relations formées dans les structures de société qui ont seulement autorisé les

² Voir [Communication au colloque International : Le « Genre » - approches théoriques et recherches en Méditerranée – Unité de Recherche Femme et Méditerranée de L'Univ de Tunis – Faculté des Sciences Humaines et Sociales, Cartage, Beït-al-Hikma, 15-17 février 2007]. Cf. Marcelle Marini, *Histoire des femmes*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Plon 1992, pp.287 à 291.

femmes à être dans le rôle d'une « autre », là pour confirmer la subjectivité de l'homme, tout en étant exclus du sujet en tant qu'elles-mêmes. L'image de cela est la folie, la schizophrénie, la paranoïa. (...) Si pour Woolf, la fonction des femmes est de magnifier les miroirs, reflétant de dos l'ego masculin, ici la femme reconnaît son identification culturelle comme une *image* et les expériences d'elles-mêmes comme étant le fruit de rien. Elle ne peut se voir elle-même avec ses propres yeux. (Waugh, 1939 :11-12)

Comment s'identifier sans identifiant, sans référent stable, attestant d'une unité de pensée ? A travers une succession d'étapes, allant de la correspondance, en passant par l'exploration du genre jusqu'au soulèvement identitaire, se tisse de façon irrégulière la trame d'une écriture féminine dont les débuts furent repoussés par un patriarcat, responsable d'avoir muré la femme dans le rôle du sexe faible et généré une lutte inter-genres dont il est le dépositaire en la matière, d'où la littérature de genre. A travers des siècles de censures, des textes réapparus trois siècles plus tard, il apparaît notable que bâtir une histoire sur des inconstances statutaires et des instances factuelles déformées serait possible mais partiellement complexe. Cette histoire cachée et mal assumée des femmes y est pour quelque chose. Assument-elles ce qu'elles sont à travers leur propre écriture ?

Woolf désirait que l'auteure puisse écrire telle une femme mais de la façon de quelqu'un qui aurait oublié ce fait pour se demander : « *Qui suis-je ?* » c'est articuler une question qui d'habitude assume une croyance à priori dans une unité ultime et une fixité d'être, une recherche pour un rationnel, cohérent, essentiel un « soi » qui peut parler et sait lui-même. Pour Woolf, comme pour beaucoup de femmes - auteures positionnées dans une société patriarcale une question plus appropriée serait :

«*Qu'est-ce qui me représente ?* » Cette question apporte une implicite et nécessaire reconnaissance de l'aliénation : la perception phénoménologique que : « *Je ne suis jamais à travers quelqu'un avec moi-même parce que pour toujours et à jamais constituée par les autres en lien avec quelqu'un, et déjà à l'extérieur de ce à quoi je m'assimile.* ». Pour la femme écrivain, la plus lointaine implication est que si le « Je » est abordé ou situé dans un discours où la subjectivité, la norme du sans-humain, est masculine, ensuite « Je » est doublement déplacé, « Je » ne peut jamais dans chaque sens matériel ou métaphysique être à quelqu'un pour moi-même. (*idem* : 10-11)

Une nécessaire dépersonnalisation, une aliénation est essentielle à l'auteure qui fondera l'identité de son sujet sur une interrogation. Qui dans la société patriarcale représente le personnage auquel l'auteure s'identifiera ? La réponse est nécessairement la femme car l'objectivité initiale était biaisée d'emblée. Cette différence de points de vue est aussi

primordiale dans l'écriture cinématographique. Cette *époque* est la condition *sine qua non* de l'écriture. L'auteure suspend son jugement et admet qu'elle connaîtra son personnage qu'à la condition qu'il veuille bien lui échapper. L'homme se situe aussi dans cet échappement.

Outre le roman, la recherche anglo-saxonne a ouvert la voie sur l'importance des écrits féminins en ce qui concerne le cinéma³. Ancrer les écrits féminins dans une période donnée et stable semble être une des difficultés majeures. L'écriture féminine est mobile dans le temps et indéchiffrable, notamment à cause de la censure qui obligeait les femmes à se cacher derrière des pseudonymes, il y a moins de deux siècles. Les premières décades du XX^{ème} siècle du cinéma (Maya Deren, Alice Guy-Blaché ou Germaine Dulac) jusqu'aux théoriciennes féministes à partir des années 70 (Nelly Kaplan, Agnès Varda, Coline Serreau) – la diversité est relativement dense. Le vivier des réalisatrices/théoriciennes est relativement pertinent. Si l'écriture féminine s'impose nettement dans le cadre des théories de l'écriture dans les années 70, qu'en est-il de la spécificité des textes précurseurs, conçus en dehors d'un certain conformisme thématique et méthodologique? Doit-on encore parler d'une écriture propre à la féminité ou d'une critique féminine vis-à-vis des écrits et des productions livresques ou même cinématographiques? C. Breillat, s'intéresse à l'érotisme et à la découverte de la sexualité avec *Une vraie jeune fille* (1976); Sophia Coppola quant à elle, ne se détache pas du genre dans *Virgin suicides* (1999), film dans lequel il est question d'adolescentes confinées dans leur foyer familial et empiégées dans leurs fantasmes. Ne plus s'ancrer dans le genre favorise l'autonomie de pensée mais est-on prêt à ce sacrifice qui relève davantage de la lutte que du contenu émancipatoire?

En définitive, choisir l'amnésie pour rebâtir une nouvelle histoire littéraire de la femme sans négliger le pouvoir de l'écriture, serait-il le moyen de dépasser le genre pour atteindre l'unicité, en repartant sur une base mixte objective? Insidieusement sous-représentées, les femmes ne peuvent défendre une écriture féminine à travers histoire littéraire qui soit homogène sur le temps et recenser correctement la hiérarchie factuelle de leurs œuvres à cause d'une perspective différentialiste, instaurée par le genre dirigeant de la littérature. Les enjeux et l'apport de l'écriture féminine sont majeurs dans l'histoire littéraire car ces motifs constituent une parité loisible en faveur d'une évolution des mœurs scripturaires mais aussi littéraires. Il y a une écriture féminine mais celle-ci débute au-delà du genre et de la tradition épistolaire à laquelle, elle était contrainte jusqu'ici. Une œuvre même orientée reste une œuvre avec des principes stables. L'écriture féminine reste au-delà de la contrainte formelle.

³ Voir Antonia Lant & Ingrid Perez, *Red Velvet Seat - Women's Writings on the first 50 years of cinema* anthologies de Marsha Mc Creadin avec *Women on Film : the Critical Eye*.

Références bibliographiques

« Algérie littéraire – côté Femmes – Vingt cinq ans de recherches féministes », Colloque international, « Le Genre – Approches théoriques et Recherches en Méditerranée », Unité de recherche « Femme et Méditerranée » de l'Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines – Carthage, Beït-al-Hikma, 15-17 février 2007.

Colloque international Le Genre – Approches théoriques et Recherches en Méditerranée », Communication - Unité de recherche « Femme et Méditerranée » de l'Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines – Carthage, Beït-al-Hikma, 15-17 février 2007.

PALMER, Paulina (1989). *Contemporary women's fiction – narrative practice feminist theory*, chap. Patriarcal relation conclusions. Jackson and London: University Press of Mississippi.

PLANTÉ, Christine (2003). « *La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ?* », RHLF N°3, juillet-septembre, pp. 655-668.

SAND, George (2004). *La petite Fadette*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

SEYS, Elisabeth (2003). « Carlo JANSITI, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 1999, 494 p. », *Clio*, numéro 11-2000, *Parler, chanter, lire, écrire*, [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2003, <http://clio.revues.org/index234.html> [consulté le 4 mars 2011].

WAUGH, Patricia (1939). *Feminine fiction – revisiting the postmodern*. London & New-York: Routledge.

WOOLF, Virginia (2004). *Le commun des lecteurs*. Traduit de l'anglais par Céline Candiard, Paris : Ed. L'Arche, [1925].

WOOLF, Virginia (2001). *The Waves*, Wordsworth Editions, New Ed.

Aïssata SOUMANA KINDO
Université Abdou Moumouni
akindo2002@yahoo.fr

Résumé : Bien qu'étant le produit de cultures et d'environnements (milieux) différents, Calixthe Beyala et Lalita Tademy, deux célèbres romancières noires, respectivement d'Afrique et des Etats-Unis d'Amérique, se rejoignent dans un même combat, au delà des continents, à travers les thèmes qu'elles développent, les personnages qu'elles peignent et la richesse de leurs styles (écritures) presque opposés.

Pour les romancières africaines, la littérature est non seulement un acte de reconquête de la parole féminine longtemps confisquée, mais aussi une façon de contester, à des degrés divers, le pouvoir du mâle et de la société qui le consacre. Les protagonistes littéraires du féminisme africain vont alors pratiquer une mise à distance de la famille, creuset où s'élaborent l'aliénation et la domestication des filles depuis des siècles. Elles brisent le mythe de la mère admirable célébrée par les poètes de la Négritude, car c'est elle qui perpétue les pratiques aliénantes dont l'excision ; dénoncent l'ordre patriarcal qui les nie et revendiquent leur droit à l'autogestion.

Les romancières afro-américaines, pour leur part, ont, dans un premier temps, dénoncé l'esclavage et ses conséquences, puis les conditions de vie des Afro-américaines en général, et des Afro-américaines en particulier dans le contexte du racisme.

Aujourd'hui, les auteures afro-américaines donnent de nouvelles orientations à leur façon de relater l'histoire, celle de l'esclavage notamment. Elles parlent de nouveaux endroits, nouveaux quartiers, nouvelles écoles, nouveaux amis, nouveaux lieux de travail, décrivant ainsi leurs nouvelles expériences. Nous n'en voulons pour preuve que les œuvres de Terry Mc Millan, Andrea Lee, Connie Porter ou Tonni Morrison.

Pour mieux cerner ce combat des femmes, nous nous proposons d'étudier deux des œuvres de ces auteurs illustrant cette nouvelle orientation de la littérature féminine en Afrique et aux Etats-Unis : *Seul le DIABLE le savait* de Calixthe Beyala et *Au bord de la rivière Cane* de Lalita Tademy.

Mots clés : Afrique – Amérique – Femme – Littérature – Arme – Combat

Abstract: Although they may be the produce of different context and environment, Calixthe Beyala et Lalita Tademy, two famous black women novelists, respectively from Africa and USA, join in the same fight beyond continents through the themes they develop, the characters they present and their styles (writings), which is almost contrary.

For African women writers, literature is not only an act of recovering women's speech, for so long confiscated, but also a way to face, in many ways, male power and male society. The literary protagonists of African feminism just wish to keep distant from family, where young girls' alienation and domestication have occurred for centuries. They break the myth of the admirable mother, celebrated by the Négritude movement, for it perpetuates alienating practices, among which excision. They condemn patriarchal order which deny their existence, stand for the right of self-management.

Afro-American women writers, on the one hand, have pointed out slavery and its consequences, then Afro-American life conditions in general and Afro-American women in particular in racism context.

Nowadays, Afro-American women writers bring new narrative trends, namely as far as slavery history is concerned. They speak about new places, new city neighbourhoods, new schools, new friends, new working places, and describe new experiences which are clearly illustrated in the novels by Terry Mc Millan, Andrea Lee, Connie Porter or Toni Morrison.

In order to consider better this women struggle, we propose to study two of these writers' works that exemplify this new tendency in women's literature in Africa and USA: *Seul le DIABLE le savait* by Calixthe Beyala and *Au bord de la rivière Cane* by Lalita Tademy.

Keywords : Africa – America – woman – Literature – Weapon – Struggle

Introduction

En Afrique comme aux Etats-Unis, les femmes ont de tous temps lutté aux côtés des hommes dans la conquête des droits humains. Cette tradition de lutte a de nouveau prévalu lorsqu'il s'est agi pour elles de mener le combat pour leur propre émancipation ; combat qui a été non seulement mené par des organisations et mouvements de libération des femmes, mais aussi par des romancières.

Les femmes africaines ont mis vingt ans, depuis les indépendances de 1960, avant de se décider à prendre la plume pour parler d'elles-mêmes, handicapées qu'elles étaient par un analphabétisme voulu et entretenu, et par une société patriarcale qui les avait muselées de tout temps. Lilyan Kesteloot explique dans son *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001) qu'avant les années 1980, il n'y avait pratiquement pas d'auteurs féminins en Afrique¹. On peut noter que presque toutes celles qui se sont manifestées entre 1979 et 1996 sont des intellectuelles².

Ainsi, avant 1980, seules quelques femmes s'étaient illustrées par des poèmes : la pharmacienne Jeanne Ngo au Cameroun, Annette Mbaye D'Erneville (*Chansons pour Laity*, 1976) au Sénégal, Clémentine Faïk Nzuji au Zaïre ; des autobiographies : la militante Aoua Keïta (*Femme d'Afrique : la vie d'Aoua Keïta racontée par elle-même*, 1976) au Mali ; Nafissatou Diallo (*De Tilène au plateau : une enfance dakarois*, 1976) au Sénégal, et enfin des essais : Thérèse Kuoh-Moukoury (*Rencontres Essentielles*, 1969 et *Les Couples dominos*, 1973) Lydie Dooh-Bunya (*La Brise du jour*, 1977) au Cameroun et la sociologue Awa Thiam (*La Parole aux négresses*, 1978) au Mali.

Si ces textes montraient déjà la condition féminine comme un destin inéluctable, les vraies pionnières de « la parole des femmes » ne furent pas des romancières, mais la militante malienne du Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.), Aoua Keïta, avec sa biographie, et l'anthropologue féministe, Awa Thiam, avec son enquête sur la polygamie et l'excision.

Sur le plan littéraire, les seuls échos féminins connus au combat contre l'excision et pour la « réappropriation du corps » dans son aspect le plus élémentaire sont ceux d'Aminata Maïga Ka³ et de Calixthe Beyala⁴. Ce n'est qu'en 1998 qu'une Ivoirienne, Fatou Keita, aborde enfin le problème de front dans son roman, *Rebelle*.

¹ Ce fait est essentiellement dû au grand décalage existant dans l'instruction des garçons et des filles mais aussi à la vision traditionnelle de la femme qui vouait cette dernière aux occupations du foyer.

² Les plus petites « diplômées » sont des institutrices, une majorité est formée d'universitaires, dont des professeurs d'université à l'instar de Tanella Boni, Véronique Tadjo, Monique Ilboudo, Khady Fall.

³ Voir *Le Miroir de la vie* (1985).

⁴ Voir *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et *Tu t'appelleras Tanga* (1988).

C'est la parution en 1980 d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ qui marque l'entrée des femmes francophones dans la littérature. Ce roman-lettre à la première personne témoignait de la vie de déceptions de deux amies, femmes modernes, urbaines, instruites, responsables, veillant aux besoins de leurs maris et de leurs enfants, Ramatoulaye et Aïssatou, qui connaîtront la trahison de leurs conjoints, la polygamie, la jalousie et la rivalité d'une coépouse, l'abandon pour des consœurs plus jeunes après vingt ans de vie conjugale et plusieurs maternités. Les deux amies réagiront différemment à leur malheur : Ramatoulaye n'est délivrée du poids d'un mariage devenu supplice que par la mort subite de son mari alors qu'Aïssatou opte pour le divorce.

L'homme est le grand responsable de l'aliénation féminine : tel est le message qui ressort de la plupart des textes des romancières africaines⁵. Il s'agit bien de la contestation de « la loi des pères », du pouvoir du mâle, - père ou époux phallocrate -, mais aussi de la société elle-même à travers les structures institutionnelles qui enferment la fille dans un comportement obligé. Dans cette société, en effet, le sacrifice des joies de la maternité à la réussite scolaire, l'affirmation du droit à l'ascension sociale par le mérite personnel, le refus de partage de l'homme sont des comportements jugés sacrilèges. Et aujourd'hui plus qu'hier, on assiste à des réactions exacerbées de rejet, non seulement des mâles et de la société élaborée par eux à leur profit, mais aussi des mères et de l'éducation par elles si fidèlement transmise.

C'est pourquoi, les protagonistes littéraires du féminisme africain pratiquent une mise à distance de la famille, creuset où s'élaborent l'aliénation et la domestication des filles depuis des siècles. Elles brisent le mythe de la mère admirable chantée par les poètes de la négritude, dénoncent l'ordre patriarcal qui les nie, récusent leur existence d'individu soumise à vie à la loi du clan et revendiquent, contre la tradition, leur droit à l'autogestion. Toute l'œuvre de Calixthe Beyala illustre parfaitement cette révolte, notamment sa *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* dans laquelle elle dénonce la théorie de l'infériorité de la femme et l'idée qu'elle ne peut se passer de l'homme :

Ma mère disait que j'étais une pauvre femme. Que je la peinais. Que je lui faisais pitié. Elle affirmait que mon indépendance c'était de la perte de temps, de l'orgueil, du masochisme. Elle croyait dur comme fer qu'une femme sans homme est une handicapée, une malade, une névrosée.

Avez-vous constaté que la femme peut être la première meurtrière de la femme ? (Beyala, 2002: 85).

⁵ Angèle Rawiri (Gabon, 1980) ; Delphine Zanga (Cameroun, 1983) ; Philomène Bassek (Cameroun, 1991) ; Evelyne Mpoundi Ngollé (Cameroun, 1991) ; Régine Yaou (Côte-d'Ivoire, 1982) ; Tanella Boni (Côte-d'Ivoire, 1990) ; Anne

A l'opposé de leurs sœurs africaines, les Afro-Américaines sont, pour leur part, très tôt entrées dans l'arène littéraire. Phillis Wheatley (1753-1784), considérée comme le premier auteur féminin afro-américain d'importance, s'est distinguée par des poèmes à caractère religieux qui dénonçaient le racisme des Blancs et affirmaient l'égalité spirituelle dans l'Amérique indépendante. Harriet Wilson (1807-1870) a été la première afro-américaine à publier un roman aux Etats-Unis. *Our Nig; or, Sketches from the life of a Free Black, in two-storey white house, North. Showing that slavery's shadows fall Even There* (1859) racontait de manière réaliste le mariage entre une Blanche et un Noir et la vie difficile d'une servante noire dans un foyer chrétien aisé.

Les œuvres de ces auteures afro-américaines ont été négligées de même que la production de la plupart des écrivaines de l'époque. Deux ans plus tard Harriet Jacobs (1818-1896) publie son autobiographie sous le pseudonyme de Linda Brent en 1861. Son texte *Incidents in the life of a slave girl* condamnait explicitement l'exploitation sexuelle dont étaient victimes les femmes esclaves.

La réussite des écrivains afro-américains sur le plus littéraire n'éclatera que dans la période qui a suivi la Guerre de Sécession. Leurs récits se déclinaient sous forme d'autobiographies, de textes militants, de sermons, de poèmes et de chants, avaient pour auteurs Booker T. Washington (1856-1915), Charles Waddell Chesnut (1858-1932), James Weldon Johnson (1871-1938), W. E. B. Du Bois (1868-1963) ...

La Renaissance de Harlem dans les années 1920 consacrera la passion et la créativité des Afro-Américains. Il faut signaler et saluer la participation d'une jeune femme, Zora Neale Hurston (1903-1960) au mouvement de la Renaissance de Harlem qui inspirera un peu plus tard les fondateurs de la Négritude que furent Senghor, Césaire, Diop, Damas, Léro, Ménéil et les autres. Avec son recueil de poèmes *Spunk* (traduit en français en 1996), son autobiographie *Dust Tracks on a Road* (1942) et son roman *Their Eyes Were Watching Go*⁶ (1937) qui raconte l'histoire émouvante d'une belle métisse afro-américaine à la peau claire, trouvant un bonheur renouvelé dans chacun de ses trois mariages, - roman évoquant la vie des Afro-Américains voués au travail de la terre dans le sud rural -, Zora Neale Hurston, précurseur du mouvement féministe, va inspirer et influencer une génération ultérieure de romancières noires dont Alice Walker et Toni Morrison.

Après une période d'accalmie due à l'essoufflement du mouvement de la Renaissance de Harlem et au marasme économique provoqué par la crise de 1929, la production littéraire afro-américaine acquiert une nouvelle envergure dans les années 1960, alors que le mouvement en faveur des droits civiques prenait de l'ampleur, plusieurs années après celle qu'elle a connue avant la

Marie Adiaffi (Côte-d'Ivoire, 1984) ; Aminata Maïga Ka (Sénégal, 1980) ; Mariama Bâ (Sénégal, 1980) ; Fatouma Hamani (Niger, 1992) ; Monique Ilboudo (Burkina Faso, 1992).

Seconde Guerre mondiale. Les publications proliféraient : nouveaux titres de livres offerts par les principales maisons d'édition, nouvelles revues et réimpression de centaines de livres épuisés comme la réédition en 1969 du roman de Zora Neale Hurston.

L'évolution amorcée dans les années 1960 prend de l'ampleur les décennies suivantes et semble assurément se poursuivre en ce début de XXI^{ème} siècle en tant que mouvement et traditions littéraires avec l'apparition de romancières (Toni Morrison, Maya Lou Angelou, Margaret Walker, Toni Cade Bambara) et de poétesses (Niki Giovanni, Gwendolin Brooks) de qualité. Lorraine Hansberry (1930-1964) est la première personne de couleur à recevoir le prix du Cercle des critiques pour sa pièce de théâtre *Un raisin au soleil*.

Ces romancières donnent aujourd'hui de nouvelles orientations à leur façon d'écrire, explorant leur vécu quotidien et décrivant leurs nouvelles expériences. Les romans de Terry McMillan (*Où sont les hommes / waiting to exhale*, 1992 ; *How Stella Got here Groove Back*, 1998) qui décrivent des femmes noires ayant réussi dans la vie et découvert l'amour dans divers milieux ; ceux d'Andrea Lee (*Sara Phillips*, 1984) et de Connie Porter (*Allbright Court*, 1991) dépeignant de façon pénétrante des situations nouvelles pour les Afro-Américaines en prenant comme sujet la classe moyenne, entrent dans cette optique. De même qu'*Au bord de la Rivière Cane* de Lalita Tademy qui revisite le thème de l'esclavage sous un angle purement féministe.

Découvrons les deux romancières qui s'annoncent comme deux dignes représentantes de cette nouvelle tendance de la littérature féminine noire.

1. Présentation des deux romancières

1.1. Calixthe Beyala, l'amazone non-conformiste de la lutte des femmes

Elle a fait irruption sur la scène littéraire en 1987 avec son roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée* ; un roman qui a bousculé les habitudes du monde feutré de la littérature féminine africaine. Son récit est non seulement une déclaration de guerre à la société patriarcale traditionnelle, mais encore un véritable programme destiné à rétablir la femme dans ses droits les plus élémentaires en mettant un terme à un monde jusque-là laissé aux commandes de la phallocratie.

La croisade qu'entreprend Calixthe Beyala vise à dénoncer l'ensemble des pratiques sociales qui emprisonnent la femme dans un carcan dont il lui est difficile de se libérer : la soumission à son mari, la vente aux enchères à travers la dot, la réclusion. Beyala a choisi pour cela de convier ses lecteurs à suivre les péripéties les plus crues du combat sexuel des femmes africaines pour la réappropriation de leur corps, bravant la pudeur et la réserve de la femme africaine traditionnelle.

⁶ Titre français : *Une Femme noire*.

Née en 1961 à Douala au Cameroun, elle passe une enfance séparée de ses parents, élevée par sa grand-mère dans un milieu marqué par la misère et la précarité (*La Petite fille au réverbère*, 1997⁷). Un instituteur frappé par son intelligence précoce l'aide à poursuivre ses études primaires et secondaires qui se déroulent en Afrique. A l'âge de dix-sept ans, elle quitte ce continent pour l'Europe, d'abord pour l'Espagne où elle poursuit sa formation, puis la France où elle décide de vivre. Servie par sa renommée, Calixthe Beyala n'hésite pas à s'investir dans des combats qui lui sont chers, en particulier concernant le racisme ou la position de la femme.

Sa bibliographie compte une quinzaine d'ouvrages dont des romans et des essais. Calixthe Beyala a été plusieurs fois primée. Elle a obtenu de nombreux prix littéraires dont les Prix Tropicque et François Mauriac en 1994 pour son sixième roman *Assèze l'Africaine* (1994) ; le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire pour *Maman a un amant* (1993) ; le Grand prix du roman de l'Académie Française pour *Les Honneurs perdus* (1996). L'œuvre que nous étudions, *Seul le Diable le savait*, troisième roman de sa bibliographie, est le récit de la vie d'une jeune femme nommée Mégri (Mégri) vivant dans le village de Wuel avec sa mère, Bertha Andela (Dame Maman) en ménage avec deux hommes : Kwokwomandengué (Papa Pygmée), un riche parti, et Yanish (Papa Bon Blanc).

Autour de ces personnages gravitent d'autres non moins importants dont les histoires viennent s'imbriquer dans celles des premiers : le chef du village et ses nombreuses femmes qu'il est incapable de satisfaire ; Mégang la Prêtresse Goîtrée, puissante et influente grâce à sa magie ; l'Etranger dont la beauté, le courage et le pouvoir magique font chavirer toutes les femmes du village, notamment Ngonon la dernière épouse du chef et Mégri elle-même avec qui il aura un enfant ; Laetitia, « la créatrice », « la garce », fille d'une beauté sans égale, sensuelle, émancipée (vivant librement sa sexualité) et révoltée à l'extrême, meurtrière de ses deux amants Pascal et Donga et la seule amie de Mégri.

1.2. Lalita Tademy, chantre de la soif d'émancipation et de la force de vie des femmes

Lalita Tademy était vice-présidente d'une société de haute technologie de la Silicon Valley, figurant sur la liste de la revue *Fortune 500*⁸. Elle va quitter cette fonction en 1995 pour aller à la quête de ses racines après avoir reçu de son oncle deux pages retraçant l'histoire de la famille écrite quarante ans plus tôt par une arrière cousine nommée Gurtue.

⁷ Calixthe BEYALA, *La Petite fille du réverbère*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997. Grand Prix de l'Unicef.

⁸ Revue publiant les 500 plus grandes fortunes des Etats-Unis.

Après deux ans d'une recherche effrénée et obsédante, Lalita Tademy apprend, en réponse aux questions qui la hantaient, que ses ancêtres (Elisabeth, Suzette, Philomène et notamment Emily dont la famille était si fière) n'étaient pas en réalité des gens de couleur libres, mais avaient été esclaves sur une plantation du Sud sise au bord de la rivière Cane. C'est donc la saga familiale de ces quatre générations de femmes, mères-courage, *matres dolorosae* ou « real mothers », ces femmes de chair et de sang qui avaient effectué des choix difficiles, même lorsqu'elles étaient opprimées, que nous rapporte leur descendante dans cette œuvre émouvante représentant sa première tentative littéraire.

- Lalita Tademy est la fille de Theodorsia Tademy née de l'union de Willie Dee Billes avec Nathan Tademy dit Ted ;
- Willie Dee Billes est la fille de Théodore (T.O) Billes et de Geneva (Eva) Brew ;
- T.O est le fils d'Emily 'Tite Fredieu et de Joseph Billes ;
- Emily (4^{ème} génération) est la fille de Philomène Daurat et de Narcisse Fredieu ;
- Philomène (3^{ème} génération) est née de la relation de Suzette avec Eugène Daurat ;
- Suzette (2^{ème} génération) est la fille d'Elisabeth et de Gerasime ;
- Elisabeth, esclave déportée d'Afrique, incarne la 1^{ère} génération.

2. Beyala et Tademy, un combat commun pour l'émancipation de la femme

Le combat de Calixthe Beyala et Lalita Tademy se traduit dans leurs œuvres par le choix de personnages féminins comme héroïnes, des thèmes revus sous un angle féministe et une écriture singulière.

2.1. Préséance des personnages féminins

Les figures de proue de l'œuvre de Calixthe Beyala sont : Mégrita, Bertha, Laetitia et la Moissonneuse du mal alors que Lalita Tademy a porté son choix sur Elisabeth, Suzette, Philomène et Emily. Toutes ces femmes se présentent comme des personnes jalouses de leur indépendance (excepté Elisabeth), volontaires, ambitieuses et pragmatiques.

Mégrita (Mégri)

L'héroïne et la narratrice de *Seul le Diable le savait* a seize ans au début du récit. C'est une belle jeune femme, élancée, avec une taille fine, des yeux de lynx et des cheveux rouges. Elle n'est pas brillante à l'école (Beyala, 1990: 64). Elle est éprise d'Erwing qui lui rend cet amour mais Pauline, la mère de ce dernier, s'y oppose et finit par séparer les jeunes gens. Mégri est rebelle car

elle refuse contre toute attente de se laisser imposer un mari, notamment Angoumou le fils du chef de village auquel Bertha, sa mère, veut la céder à l'issue d'une vente aux enchères. Pour elle, le mariage ne se conçoit qu'avec l'être aimé, peu importe la richesse de celui-ci. Mégri est aussi modeste : elle croit ne pas posséder les qualités d'une femme pour mériter l'amour de l'Etranger. C'est une fille raisonnable, humaine, possédant un esprit de justice.

Bertha Andela (Dame Maman)

Elle est la mère de l'héroïne. C'est une femme d'une beauté exceptionnelle, vivant une forme de polyandrie : elle vit en concubinage sous le même toit avec deux hommes. Elle a été frustrée et blessée par sa mère qui l'a obligée à épouser Ndonsika à cause du poids de son portefeuille. Après leur rupture et l'enlèvement de leur fille par ce dernier en guise de remboursement de la dot versée, Bertha se lance dans le commerce du sexe, multipliant les amants : le Perroquet, un homme sans secret ni respect, le chef du village, avant de s'unir à Papa Pygmée et Papa Bon Blanc.

Bertha a affronté de nombreuses difficultés dans sa vie. Elle a été accusée du meurtre de Papa Pygmée, de complicité de meurtre dans la mort de l'Etranger; elle a subi la torture et a connu le bannissement avant d'être acquittée. A l'opposé de sa fille, Dame Maman exprime sa révolte contre la société et les hommes par le sexe dont elle se sert pour asservir ceux-ci, la réappropriation de son corps : « Personne ne me mérite à lui seul » répond-t-elle à Mégri qui lui reproche de maltraiter ses deux papas.

Laetitia

Jeune femme instruite, Laetitia veut faire des études supérieures, fonder une association féminine pour la libération de la femme à travers l'éducation. C'est également une jeune femme d'une grande beauté, avec des yeux de lynx, des cheveux laineux, des seins arrondis semblables à deux avocats mûrs, de belles jambes. C'est une femme libre, à telle enseigne qu'on l'a surnommée « la garce ». Tout comme Bertha, Laetitia use librement de son corps pour s'affirmer, entretenant des relations sexuelles avec deux hommes nantis Pascal et Donga (le père d'Erwing) qu'elle va finir par assassiner.

Laetitia est la seule amie de Mégri qui va la rejoindre dans son combat pour amener la femme à prendre conscience de son statut inférieur et réclamer ses droits ; combat contre la société, la tradition et les hommes qui l'empêchent de s'épanouir.

La Moissonneuse du mal

Zamba Ouam, Ndatsé, de son vrai nom, a été bannie du village il y a trente ans après avoir été injustement accusée du meurtre de son époux à qui on l'a mariée de force et qu'elle n'aimait pas. Son histoire ressemble à s'y méprendre à celle de Mégri⁹. Devant vivre seule dans la forêt, elle a appris la science des plantes, devenant ainsi une grande guérisseuse. Mégri fait sa connaissance pendant son bannissement, suite au décès de l'Etranger dont sa mère et elle-même sont faussement accusées. Ndatsé lui transmettra sa science parce que la considérant comme une projection d'elle-même, retrouvant en elle son image de jeune femme rebelle d'il y a trente ans, celle qui a osé se dresser contre la société phallocrate en faisant le choix de suivre l'être aimé.

Un rapprochement peut être fait entre La moissonneuse du mal et le personnage de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* (1954) ou encore de Chaïdana, l'héroïne de *La Vie et demie* (1979) pour lesquels la forêt devient le lieu privilégié de la retraite, de l'acquisition du savoir traditionnel permettant au héros malmené par les événements de reconstituer ses forces afin de mener à bien sa mission. La forêt symbolise non seulement le maquis, l'endroit d'où la lutte se poursuit, mais elle reflète aussi le sentiment de connivence unissant la nature à l'homme de la forêt qui devient un personnage romanesque à part entière.

Comme on peut le constater, les personnages féminins de Beyala sont des femmes dotées d'une grande beauté (arme redoutable), révoltées par le sort que la société leur réserve, assoiffées de liberté, car voulant opérer leurs propres choix dans la conduite de leur vie, résolues et engagées dans la lutte qu'elles mènent.

Ce thème de la beauté fatale se trouve aussi chez ses homologues masculins. Ainsi Tierno Monénembo, dans *Les Crapauds-brousse* (1979), place une héroïne dans le dispositif de ses personnages. C'est à Rahi, la veuve du personnage central, longtemps considérée comme un être futile, que revient le privilège d'abattre Daouda le sinistre lieutenant du Président Sâ Matrak. C'est aussi le choix esthétique de Valentin-Yves Mudimbe, dans *Le Bel immonde* (1976), de Guy Menga, dans *Kotawali* (1977) et Sony Labou Tansi, *La Vie et demie* (1979) qui ont investi leurs héroïnes respectives Ya, la prostituée, Kotawali et Chaïdana Lahisho, de la mission de conduire la lutte pour la liberté.

Elisabeth

C'est l'Africaine de la famille : elle a la peau noire et les cheveux crépus. Amenée d'Afrique à sept ans et vendue dans un premier temps en Virginie comme esclave ; elle a eu deux enfants avec le jeune fils de son maître qui lui a fait subir des violences sexuelles. Chassée de la maison puis reléguée aux champs par la femme et la mère du jeune maître, elle est vendue une seconde fois à un

⁹ Méri va fuir Angoumou à qui on l'a mariée de force pour suivre l'Etranger dont elle est amoureuse et enceinte.

planteur du sud, Pierre Derbanne de Cane River. Elisabeth y rencontre l'amour et le bonheur en la personne d'un métis indien, Gerasime avec qui elle fonde un foyer. Ils vont avoir quatre enfants dont trois garçons et une fille, Suzette.

Pour lutter contre son sort, sa condition d'esclave, Elisabeth qui est une femme simple, calme et réservée, à la limite sévère, choisit de rester à sa place et de ne pas rêver à l'impossible. Son seul désir, c'est que sa famille, en qui elle a placé tous ses espoirs, demeure unie. Aussi la couve-t-elle d'une grande affection et d'un amour indéfectible. Lorsque sa fille Suzette tombe enceinte à douze ans, elle ne lui adresse aucun reproche et fait, au contraire, preuve de compréhension, résignée de voir l'histoire se répéter. Elle entoure sa fille de soins et lui apprend comment s'occuper d'un bébé. Ces sentiments sont illustrés dans la phrase suivante : « C'est Eugène Daurat hein? (...) / - Notre vie c'est comme ça, mon petit bébé » (Tademy, 2002: 48).

Conservatrice, Elisabeth est réticente à tout changement : elle refuse d'apprendre et de parler le créole français des maîtres et même celui parlé au quartier par les esclaves et reste farouchement attachée à sa vieille religion rapportée d'Afrique et au parler petit nègre ; une façon de conserver son identité.

Suzette

Dès son jeune âge (9 ans), elle fait preuve d'un esprit d'indépendance et refuse l'injustice : elle prend la défense de sa mère contre Madame Françoise, sa maîtresse, qui a injustement accusé celle-ci d'avoir provoqué une indigestion chez son époux Louis Derbanne en mettant trop de sucre dans un gâteau : « La fillette se redressa de toute sa petite taille, sans relâcher sa batte à beurre. / - Madame dit-elle avec emportement, à Françoise Derbanne, c'est à cause du whisky qu'il a vomi, pas à cause du sucre! » (*idem*: 22).

A l'opposé de sa mère, Suzette est ambitieuse, rêvant de vivre dans de meilleures conditions que les siens. Cette ambition jugée déplacée par Elisabeth est d'ailleurs une source de conflit entre elles. Mais les deux ont également des points communs : Suzette a été violée par Eugène Daurat, un parent de Françoise Derbanne. Ces viols qui se répétaient à chacune de ses visites ont brisé les rêves d'amour et de bonheur de la petite fille (elle voulait se marier en blanc à l'église avec Nicolas Mulon, un jeune homme de couleur libre) en la privant de son innocence et de son enfance. Deux enfants, Gérant et Philomène sont nés de ces étreintes subies. Dès lors, Suzette n'aura de cesse de se battre pour leur assurer un avenir meilleur que le sien en leur évitant de connaître la misère d'être esclaves.

Ayant connu les affres de la soumission et de l'humiliation, elle va encore vivre dans sa chair la douleur de la dislocation de sa famille : les trois enfants de sa sœur aînée Palmire, – fruits

des étreintes du maître –, sont vendus pour assouvir la vengeance de Madame Françoise et Palmire meurt de chagrin et de maladie, les autres membres sont vendus suite à la faillite de la plantation. Tous ces événements vont avoir raison des convictions, de l'énergie et des ambitions de Suzette et la plonger dans la dépression. Sa fille Philomène prend alors la relève.

Philomène

A neuf ans, faisant preuve d'une grande maturité, elle reprend les tâches de sa mère. Elle est fière (ayant pour principe de ne jamais baisser les yeux) et plus ambitieuse encore que celle-ci, obstinée, audacieuse et a un caractère trempé : elle prend seule la décision d'user du nom de son père. Philomène est aussi sujette à des apparitions, suscitant la peur chez la plupart des adultes, excepté sa grand-mère Elisabeth et son jeune ami Clément dont elle est éprise. A quinze ans, elle tombe enceinte de Clément et se marie avec lui, donne naissance à deux jumelles conformément à son rêve et à la vision qu'elle a eu à neuf ans d'une famille heureuse.

Philomène n'épouse pas le point de vue de Suzette selon lequel une peau claire rend meilleur que les autres esclaves¹⁰. En effet, avoir le teint clair, les cheveux raides, parler de façon plus recherchée n'ont pas fait d'elle une mulâtre libre car tous les matins elle se réveille encore esclave.

A l'instar de sa mère, elle a vécu à dix-huit ans la douleur d'être séparée des siens, s'enfermant dans un mutisme et une apathie, frôlant presque la folie suite aux manigances de Narcisse Fredieu, un cousin des Derbanne qui la convoite depuis qu'elle a neuf ans. Elle traduit sa douleur à travers ces mots : « Tel était l'esclave. Ne rien posséder et avoir néanmoins quelque chose à perdre! » (*idem*: 161).

Mais pour protéger sa nombreuse progéniture qu'elle a eue avec Narcisse (huit enfants dont deux meurent en bas âge) et lui assurer un avenir meilleur, Philomène va se ressaisir, se rendre indispensable à sa maîtresse Orelina Derbanne, se servir de la fascination qu'elle exerce sur Narcisse et de ses apparitions (réelles et fausses) afin d'asseoir l'indépendance économique de la famille, obtenir ce que les générations précédentes n'ont jamais pu posséder, à savoir de la terre, de l'argent, une certaine liberté. Elle réussit le tour de force de réunir, peu de temps après la fin de la guerre de sécession, tous les membres de sa famille sur ses cent soixante trois arpents de terre.

Emily

A deux ans, elle captive la famille, – notamment son père Narcisse –, et son entourage par sa finesse, sa grande beauté et ses talents artistiques. A onze ans, elle chante et danse à merveille,

¹⁰ Elle va finir par la rejoindre et même cultiver la théorie chez ses enfants Emily et Eugène à telle enseigne que celui-ci s'exile au Texas, décidé à se faire passer pour Blanc.

possède le don de divertir les autres et d'obtenir ce qu'elle veut en charmant son monde. Elle fait aussi preuve de responsabilité.

Emily est une jeune fille élégante, racée et instruite : elle parle et lit le créole français de même que l'anglais qu'elle a appris à la Nouvelle Orléans où elle a fait sa première communion. Elle représente la première génération que sa famille peut s'autoriser à choyer¹¹ : tous ses caprices lui sont tolérés et tous veillent jalousement sur elle. En dépit de sa peau aussi claire que celle d'une Blanche, de tous ses atouts (instruction, intelligence, beauté et talents artistiques), Emily a dû affronter le racisme, les menaces et les exactions de la société de Cane River et des cavaliers de la nuit¹² hostiles à son union avec un Blanc, Joseph Billes, un parent de son père.

Elle a aussi connu la douleur de la séparation car Joseph, afin de les protéger, a dû quitter sa femme et ses quatre enfants pour épouser Lola Grandchamp, une vieille fille blanche de cinquante ans dont il n'est pas épris. Après une période de dépression, Emily reprend le dessus, devenant plus dure et réaliste quant à l'avenir de ses enfants. Et jusqu'à la fin de sa vie (en 1936 à 75 ans), elle refuse la place que réserve les Blancs aux Noirs. Preuve de la réussite de la famille, elle laisse mille trois cent dollars cachés dans son matelas.

Lalita Tademy a donc confié à des femmes la lourde tâche de conduire la famille à l'émancipation. Dans cette lutte de tous les jours, les hommes en général et ceux de la famille en particulier, ont un rôle plutôt effacé et sont considérés comme des instruments devant servir les intérêts des héroïnes. Comme les femmes de Beyala, celles de Tademy sont belles, avec la peau de plus en plus claire au fil du métissage auquel la famille est sujette. Ce sont des femmes matures et responsables dès leur jeune âge, nourrissant des rêves, ambitieuses.

Elles ont toutes connu le bonheur d'aimer et d'être aimée en retour en dépit de leur vie d'esclaves en butte à la soumission, l'humiliation des violences sexuelles de leurs maîtres et aux séparations intempestives provoquant déchirements et douleur. Femmes fortes, elles arrivent à surmonter les douleurs et les épreuves pour repartir de plus belle et mener à terme les objectifs qu'elles se sont fixées. Rusées, fins stratèges, elles ont su s'adapter au contexte du moment pour la survie de la famille, saisir les opportunités qui s'offrent à elles, se servir de leurs propres armes (la patience, l'endurance, la beauté, l'intelligence et les dons naturels) afin de mettre toutes les chances de leur côté. Et on peut à juste titre dire que les héroïnes de Lalita Tademy ont le même objectif, la même mission : améliorer les conditions de vie de la famille et la conduire à l'émancipation. Ce sont des personnages très vivants, hauts en couleur et dont la psychologie évolue.

¹¹ La liberté intervient peu après sa naissance en 1861 avec la fin de la guerre de sécession et la victoire du Nord libérateur sur le sud esclavagiste en 1865.

2.2. Des thèmes revus sous un angle purement féminin

Beyala et Tademy abordent dans leurs œuvres respectives des thèmes assez connus (l'amour, l'argent, le conflit de génération, l'émancipation de la femme, l'esclavage, le racisme, la quête d'identité) mais elles les présentent d'une nouvelle manière, y projetant leurs propres préoccupations et leur idéologie.

2.2.1. L'amour

Chez Lalita Tademy, l'amour apparaît sous toutes ses variantes comme un véritable kaléidoscope.

L'amour filial

C'est celui qui unit chaque génération à la précédente et réciproquement. C'est celui qui unit Elisabeth à Suzette et Suzette à Elisabeth; ou Suzette à Philomène et Philomène à Suzette ou encore Philomène à Emily et Emily à Philomène. En dépit des vicissitudes de la vie, l'amour est permanent dans cette famille.

On peut remarquer une grande complicité entre les mères et les filles qui s'aiment, se protègent et se soutiennent mutuellement; chacune s'abreuvant ou puisant à la force de l'autre. C'est cet amour qui leur permet de supporter leur sort, les coups du destin et de continuer à vivre afin de développer la famille. Chez Beyala, on a plutôt l'impression que l'amour filial n'existe pas. Il n'y a aucune complicité entre Mégri et sa mère Bertha. Leurs relations sont conflictuelles car elles s'opposent sur tout : la conception de l'amour, du mariage, la façon de mener la lutte pour l'émancipation de la femme.

L'amour déçu ou contrarié

C'est celui que Suzette a éprouvé dès son jeune âge pour Nicolas Mulon et qu'Eugène Daurat a contrarié en violant la petite fille à douze ans. Cependant, le destin les remet en présence à la fin de la guerre de sécession : enfin libres, ils se marient et vivent ensemble – même si c'est pour un laps de temps – jusqu'au décès de Nicolas.

L'amour partagé

C'est celui qui a uni Elisabeth à Gerasime, Philomène et Clément (malgré les manigances de Narcisse Fredieu qui a réussi à les éloigner l'un de l'autre, il est revenu mourir auprès d'elle), Emily et Joseph. Cet amour leur a procuré des moments de bonheur et permis de se fortifier contre

¹² Mouvement précurseur du ku klux klan.

l'adversité. C'est également l'amour partagé par Mégri et Erwing en dépit de l'opposition de la mère de celui-ci et par Mégri et l'Etranger, même s'il a été bref.

L'amour passion

C'est la passion frisant l'obsession ressentie par Narcisse Fredieu pour Philomène depuis qu'elle a neuf ans. Pour assouvir cette passion, il fait le vide autour d'elle – afin de mieux la dominer –, la séparant de son mari Clément, de ses filles et de sa mère Suzette.

L'amour commercial

On le retrouve chez Beyala en la personne de Dame Maman (Bertha) qui se refuse à éprouver tout sentiment pour un homme. Et chez Laetitia qui partage sa vie entre deux hommes nantis parmi lesquels elle refuse de faire un choix. L'amour doit, selon elles, est proportionnel à la richesse de l'homme.

Si l'amour est très présent dans l'œuvre de Tademy où il est le moteur de toutes les actions des héroïnes, il en est tout autre chez Beyala où c'est comme si l'amour tout court n'existait pas. Et même s'il existe il n'a jamais le temps de mûrir et de s'épanouir. Il est pourtant au cœur de toutes les intrigues et des révoltes. L'amour est chez elle synonyme d'aliénation, de soumission car - au nom de l'amour - deux hommes acceptent de vivre avec la même femme.

2.2.2. L'argent

Chez Tademy, l'argent a son importance car il ouvre la voie à l'indépendance. Philomène est la première à asseoir les bases de l'indépendance économique de la famille en réussissant à acquérir des terres (163 arpents) et une maison. Chez Beyala, l'argent est dominant car il donne le pouvoir.

Pour preuve, le chef de village de Wuel perd son autorité lorsqu'il devient pauvre. De plus, l'argent et l'amour vont de paire. Bertha ne prend pour amants que des hommes riches. Selon elle « quand il y a l'argent, l'amour suit toujours » et la valeur d'une fille est relative à la proportion de sa dot : « tu seras la femme la plus enviée du monde, tu coûtes plus cher que n'importe quelle fille du village » (Beyala, 1990: 241-242) dit-elle à sa fille à l'issue de la vente aux enchères. En fait Beyala qui s'attaque à la société africaine montre à quel point l'argent y a pris de l'importance et perverti les mœurs en chosifiant la femme.

2.2.3. Le conflit de génération

Il est récurrent dans les œuvres des deux auteurs et oppose chaque fois, la nouvelle génération à la vieille. Ainsi Mégri s'oppose à Bertha, Suzette à Elisabeth, Philomène à Suzette, Emily à Philomène et T.O. à Emily. Et ce, dès qu'il est question d'ambition, d'amour ou de

mariage. Mégri s'oppose à sa mère qui veut la vendre au plus offrant niant son désir de s'unir à celui que son cœur aura élu. Chez Tademy, c'est la théorie de la peau claire qui est au centre du conflit. Cette théorie qui débouche sur le mythe de la peau claire et les problèmes du métissage débattus non seulement par Beyala dont l'héroïne, Mégri, est la fille d'une noire et d'un blanc (son roman a d'ailleurs été réédité aux Editions J'ai lu sous le titre *La Négrresse rousse*), mais aussi par Tademy chez qui en dehors d'Elisabeth l'Africaine toutes les héroïnes sont métisses à volonté.

2.2.4. Le combat des femmes

Sur ce plan, les héroïnes de Lalita Tademy ressemblent à celles de Calixthe Beyala. Elles luttent toutes contre le sort que leur réserve la société phallocrate avec leurs propres armes, leurs corps et leur sexe. La seule différence c'est que Beyala privilégie le sexe (Bertha, Laetitia) alors que chez Tademy le sexe est subi par les héroïnes. Autre point commun, elles ont toutes subi humiliation, soumission et parfois des violences sexuelles : dans *Seul le Diable le savait*, Mégri est mise à prix au cours d'une vente aux enchères comme l'ont été Elisabeth, Suzette et Philomène dans *Au bord de la Rivière Cane*. Bertha a accepté de la part d'Angoumou, le fils du chef de village : trois vaches, huit moutons, quinze cochons et des centaines de poulets en guise de dot pour sa fille Mégri.

L'œuvre de Beyala est un cri du cœur contre le quotidien de la femme africaine, femme considérée comme un être inférieur à l'homme. Pour preuve, avoir des filles dans un ménage est une punition divine : « les cieux m'ont puni, je n'ai que des filles qui ne servent à rien » s'écrie Ndonsikiba, un des protagonistes du récit. Un peu plus loin, il ajoute : « peut-être Dieu n'a-t-il pas mesuré toute la dimension du mal auquel il exposait son monde en créant une telle créature! » (*idem*: 125).

De même, le dialogue entre Laetitia et son amant Donga illustre l'opinion des hommes sur les femmes : « - Et celle qui meurt en couches, celle dont on a tué l'enfant, celle qu'on déshonore, celle qu'on bat, qui courbe l'échine, où est son bonheur? » Il répond : « - C'est dans l'ordre des choses, c'est juste, celle qui est répudiée c'est tout aussi normal et celle qui prend la place de la répudiée, c'est tout aussi bien! » (*idem*: 217).

On retrouve la même indignation contre le sort de la femme chez Tademy dont les héroïnes ont vécu en esclavage, c'est-à-dire qu'elles ont longtemps été considérées comme des choses, des objets dont disposent leurs maîtres. Et dans ces sociétés qui phagocytent la femme des voix osent s'élever, les voix de celles qui refusent la place qu'on leur réserve et qui choisissent de s'affirmer en s'engageant dans leurs propres voies.

Ce sont les voix de Suzette qui, mue par sa volonté et ses ambitions, a pu placer ses enfants chez des alliés; de Philomène, fière et rusée qui a pu obtenir terre et maison; d'Emily, qui jusqu'à la fin de sa vie a refusé de se cantonner aux endroits réservés aux Noirs; d'Elisabeth qui a choisi de préserver son « africanité ». Ce sont également les voix des féministes Mégri et Laetitia qui luttent pour l'émancipation des femmes et osent se dresser contre la société ; de Bertha qui asservit à son tour les hommes avec son corps; de la Moissonneuse du mal. Ce sont enfin les voix de Tademy et Beyala qui ont fait le choix d'être les porte paroles des autres femmes, de récupérer cette parole qui leur avait été confisquée depuis la nuit des temps, même si chacune a opté pour un style d'écriture pour mener cette lutte qui lui est propre.

Les messages des deux romancières se rejoignent : la révolte, la lutte est l'affaire de toutes les femmes. Elles doivent s'unir, être solidaires et ne pas se décourager car c'est une lutte de longue haleine, une lutte difficile, les répressions de la société et des hommes pour ramener les insolentes (Mégri, Bertha, Ndatsé, Emily) dans le droit chemin aidant.

2.3 Une écriture singulière

Lalita Tademy et Calixthe Beyala se rejoignent dans leur combat pour l'émancipation de la femme mais leurs écritures, riches toutes deux, se particularisent. Pendant que Tademy opte pour une écriture dépouillée, pudique et claire, Beyala prend le parti d'une langue à la fois limpide et complexe, provocante, où la violence, les excès et le sexe se côtoient.

2.3.1 Lalita Tademy : une écriture de la pudeur

L'écriture de Lalita est une écriture simple, dépouillée, claire, pudique et cependant très riche. On n'y trouve pas les audaces des auteurs américains comme Faulkner, Poe, James Baldwin, Richard Wright ou Chester Himes. Cette richesse se voit non seulement au niveau des descriptions qui sont nombreuses, poussées, longues et minutieuses et qui rappellent celles des naturalistes et des réalistes français (Zola, Balzac) ayant porté haut le flambeau de la peinture des mœurs. La description de Suzette, d'Orelina et de Madame Françoise (Tademy, 2002: 18) ; celle de la Grande Maison (*idem*: 20) illustrent ce style réaliste. Ces longues descriptions répondent en fait à un souci de l'auteur de coller à la réalité, de restituer, de faire revivre et sentir cette atmosphère passée, les habitudes des gens, leur environnement, les usages en cours.

Mais aussi au niveau de la langue car le récit de Lalita laisse apparaître plusieurs niveaux de langue ou registres de langage reflétant chacun la classe sociale des personnages. Le créole français parlé par les maîtres appartient au registre soutenu. C'est un langage snob, recherché, autoritaire et qui sert à marquer la différence entre les maîtres et les esclaves (*idem*: 21-22). Cependant il y a des

esclaves qui le pratiquent : Suzette s'y efforce, Philomène et Emily aussi bien que les Blancs, de même que les gens de couleur libres à l'instar de Doralise et Nicolas Mulon; le petit nègre parlé par Elisabeth et appartenant au registre populaire ou familial (*idem*: 48); la version rudimentaire du créole français utilisé au quartier par les esclaves et qui appartient au registre populaire (*idem*: 18) ; le français de France qui est ici un vestige des premiers colons. Le texte est émaillé de mots typiquement français qu'on retrouve tels quels dans la version originale (anglais) de l'œuvre : « belle » (*idem*: 18), « gens de couleur libres » (*idem*: 19), « fine fleur de pois » (*idem*: 24), « marraine » (*idem*: 25), « soirée dansante » (*idem*: 29), « bonne » (*idem*: 33), « hors d'œuvre » (*idem*: 34), « café noir » (*idem*: 40), « fais dodo » (*idem*: 41), « pour toujours » (*idem*: 196), « Madame » (*idem*: 157) ; l'anglais auquel on fait allusion (*idem*: 218) à travers Emily qui est envoyée à la Nouvelle Orléans pour y apprendre à lire et à écrire l'anglais ; (*idem*: 340) quand T.O présente son élue Eva Brew (une anglophone) à sa mère Emily ; (*idem*: 222) le mot « Black Bottom » qui désigne une spécialité culinaire.

En plus de ces différents registres de langue, Lalita Tademy a recours dans son récit à d'autres langages propres à certains domaines : le style journalistique (le fait divers) (*idem*: 317-319 et 331-332) ; le style épistolaire (la lettre) (*idem*: 180ss et 329) ; le style juridique (*idem*: 331-332).

La richesse de l'écriture se note également au niveau des procédés narratifs. Le récit de Tademy échappe complètement à la tradition du récit linéaire dit classique des premiers auteurs afro-américains et africains même s'il s'y apparente par l'esthétique réaliste. Ce récit se rapproche davantage du nouveau roman africain comme *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Le Jeune homme de sable* de Williams Sassine, *Les Crapauds-brousse* de Tierno Monémbo à cause des innovations stylistiques dans la déconstruction du récit se traduisant surtout par la rupture du principe de la continuité narrative, la vivacité des dialogues, le recours au psycho-récit, à l'intertextualité, au mythe et le brouillage du temps.

L'imbrication de récits, procédé d'enchâssement par lequel le récit initial est coupé par un autre qui est lui-même coupé par le premier, évite la monotonie. A titre illustratif, on peut citer le chapitre I de la première partie racontant comment Suzette s'est vengée de la gifle de Madame Françoise. Le procédé est repris dans les quatre parties du roman : l'histoire de Suzette est coupée par celle d'Orelina, d'Elisabeth, des Derbanne, de Doralise, puis par celle de Philomène. Il n'y a pas une seule histoire, un seul récit, mais un foisonnement de récits rendant l'intrigue plus dense, plus fournie et la lecture plus complexe. L'usage d'analepses (*idem*: 18, 19, 87 et 290) et de prolepses en quantité, telles les apparitions réelles et fausses de Philomène, les rêves de mariage nourris par Suzette et Philomène enfants (*idem*: 19 et 85), renforcent cette déconstruction.

La qualité et la vivacité des dialogues, les techniques du psycho-récit (prise en charge du récit par un autre personnage qui s'approprie l'histoire ou les événements), de l'intertextualité enrichissent davantage le style de Tademy. Elle fait un clin d'œil (*idem*: 9) au monde moderne, surtout à son époque, lorsqu'elle compare Emily à Jacqueline Bouvier Kennedy, ex première dame des Etats-Unis, connue pour son élégance et sa grande classe ; allusion (*idem*: 12) à un autre ouvrage célèbre devenu aujourd'hui un classique de la littérature américaine, *Autant en emporte le vent*, qui raconte l'histoire d'amour de Scarlet O'Hara et Rhet Buttler sur fond de guerre de sécession dans le sud des Etats-Unis. Lalita Tademy évoque Tara la propriété sur laquelle se déroule les faits et compare les personnages féminins noirs de ce récit à ses aïeules.

La cohabitation spontanée du réalisme le plus cru et de l'onirisme, du fantasmagorique se traduisant par un mélange fiction-réalité entre dans cette innovation. Alors que Tademy rassemble des documents des années durant pour restituer l'atmosphère du passé (aspect ethnologique), elle admet avoir eu recours à son imagination (fiction) pour combler les vides laissés par l'Histoire, les rêves et les apparitions étant du domaine du fantastique. La référence au mythe, à travers la quête des origines entreprise par la romancière, renvoie au mythe de fondement permettant la connaissance de soi par l'exploration des origines. Ici Lalita Tademy part à la recherche des origines de sa famille et par conséquent, d'elle-même à partir de la légende, du mythe construit et entretenu par la famille autour de la grand-mère Emily 'Tite.

Le temps est brouillé, sans frontières dans le texte de Tademy car récit et Histoire se confondent. Elle utilise celui du conte (*idem*: 85 « c'était »), du récit : passé simple, imparfait, passé composé, présent historique sont utilisés dans le prologue (*idem*: 9) et tout au long du récit. Les indications (1834, 1837, début 1840, 14 mai 1843, 5 février 1850, 13 septembre 1936) et les expressions temporelles « le matin de son anniversaire », « le lendemain du jour où Madame Françoise la gifla » (*idem*: 17) ; « la veille » (*idem*: 8) ; « durant la semaine », « la nuit tombée » (*idem*: 20) balisent le récit et servent de points de repère, d'ancrage car l'imbrication du passé, du présent et de l'avenir des nombreux personnages et la présence de l'Histoire rendent la notion de temps plus floue, plus insaisissable.

Le choix d'un espace clos, fermé, symbolisant la prison, dénote le désir de la romancière de situer son histoire dans un contexte précis : le Sud des Etats-Unis, chantre de l'esclavage; espace opposé au Nord qui va apporter la liberté avec l'abolissement. On assiste à une sorte d'opposition manichéenne entre le Nord libérateur symbolisant le Bien et le Sud esclavagiste symbolisant le Mal. L'espace principal est ici la Louisiane : Cane River et ses environs, cependant il y a une incursion à la Nouvelle Orléans, une allusion au Texas (où Eugène s'est exilé), à la France et à l'Espagne car

Eugène Daurat, le père de Philomène, originaire de France, y est retourné définitivement et Joseph Billes vient de la région française faisant frontière avec l'Espagne.

Le récit de Tademy suggère également une certaine pudibonderie faite de candeur et d'innocence. Le viol de Suzette par Eugène Daurat (*idem*: 43-44) est raconté avec beaucoup de retenue alors même qu'il s'agit d'un acte d'une violence inouïe avec des conséquences souvent dramatiques pour les victimes. En fait, il s'agit d'une fausse pudibonderie, d'une « esthétisation » de la violence pour rendre celle-ci plus supportable.

2.3.2 Calixthe Beyala : une écriture provocante et subversive

La langue de Calixthe Beyala, bien que limpide et complexe, à la fois, n'en est pas moins riche et se caractérise par un désir conscient ou non de provoquer, de choquer à travers sa violence et sa verve.

Une écriture violente, une écriture de la violence

La violence est une des marques de l'écriture de Beyala. Cette violence ambivalente est non seulement dans les mots mais aussi dans les faits qu'elle décrit. En effet, l'écriture en tension de Beyala pousse à son paroxysme la crise sociale (le processus de rupture) avec une thématique obsédante de la femme africaine prisonnière d'une société patriarcale et tentant obscurément de s'émanciper. Les romans de Beyala disent les angoisses et le désespoir des femmes face à un monde régi et aliéné par « la loi des pères », prenant ainsi une dimension sociale.

Cette crise des sexes mâle/femelle ou des genres masculin/féminin va encore plus loin car elle englobe aussi les femmes (les mères) celles-là mêmes qui perpétuent les pratiques aliénantes. Elle se traduit dans l'œuvre de Beyala par la relation conflictuelle, faite d'amour et de haine, entre la mère et la fille, mais une haine qui n'est pas destructrice. Elle permet à la fille de se construire, de se penser et de se rapprocher enfin de sa mère. Dans *Seul le Diable le savait*, le conflit, – qu'il soit d'ordre général ou social –, est très présent, tous les rapports étant conflictuels : Bertha est opposée à Mégri ; Papa Bon Blanc est opposé à Papa Pygmée ; La Prêtresse Goitrée est opposée à L'Etranger ; Laetitia est opposée à la Société ; La Moissonneuse du mal et Mégri sont opposées à la Société.

Ces crises sont servies par un réquisitoire virulent, une verve satirique et une langue verte et luxuriante. Beyala dépeint des femmes en situation et montre que celles-ci ont la possibilité de réagir. Nulle communication entre les sexes ne semble possible et seule la violence permet aux femmes de se libérer. L'auto libération passe en effet par un acte de violence à travers lequel le

personnage féminin s'oblige à assumer la responsabilité de sa vie, créant une situation où il passe du stade de victime à celui d'individu libre.

Dans *Seul le Diable le savait*, Laetitia assassine ces deux amants qui voulaient chacun la posséder, tout comme la mante religieuse qui réserve un sort funeste aux mâles après l'accouplement ou encore Estina Banos Mayo, personnage du *Commencement des douleurs* (Tansi, 1996)¹³ pour qui « la seule façon d'avoir un homme, c'est de le flinguer une fois qu'il a vu la route de notre ventre. Nous devons les manger une fois le paradis goûté ». Dame Maman refuse d'être l'esclave des hommes qu'elle préfère soumettre, aliéner par son sexe : « L'acte de posséder un homme sans éprouver le moindre sentiment, voilà ma condition, la justification de mon acte » (Beyala, 1990: 10).

Beyala va également renouer avec la verve satirique (à travers une parole véhémement et ses audaces au niveau du langage et de l'écriture) qui fit le bonheur de ses aînés Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Guillaume Oyono. Sa langue verte, directe, graphique montre que l'obscène, le vulgaire ne sont plus la prérogative de l'homme. La sexualité fait son apparition dans ses textes et elle fait sienne la guerre des sexes avec une image de l'homme animalisé, brutal, repoussant et l'absence de tout désir pour la femme.

Conscientes que la sexualité demeure le seul domaine où les hommes sont encore en demande à leur égard, les femmes vont user de ce pouvoir sexuel qu'elles ont sur la gent masculine pour sortir de la dépendance dans laquelle la société les maintient. Selon Beyala, « la sexualité a acquis une importance stratégique dans les sociétés africaines contemporaines et le sexe est un moteur depuis qu'on est passé, du fait de la modernité, des sociétés matriarcales aux sociétés patriarcales » (Beyala, 2003: 41).

Les femmes s'approprient donc leur corps comme stratégie de libération vis à vis de l'homme ou encore comme affirmation de liberté sexuelle, d'indépendance économique et affective : les personnages féminins de *Seul le Diable le savait* Mégri, Bertha, Laetitia illustrent parfaitement cela. Beyala, femme rebelle comme la qualifie Odile Cazenave (*ibidem*), évoque avec vigueur l'altérité sexuelle féminine comme choix pour dire la femme. La sédition du sexe féminin (indiscutable facteur de rejet des pouvoirs en place) s'inscrit chez elle comme un processus de transgression des codes usuels, à titre subversif, dont le moindre n'est pas la violence scripturale qui caractérise son texte. Voilà ce qu'en dit Mégri, la fille de Dame Maman : « Quand Maman disait qu'avec ses fesses elle pouvait renverser le gouvernement d'un pays. Je pensais que Dame Maman aurait pu changer l'ordre international » (Beyala, 1990: 156).

¹³ Œuvre posthume.

Mais la dérive morale des personnages féminins de Beyala peut être lue aussi comme le symbole de la déchéance de tout un continent car elle est le signe du dysfonctionnement des sociétés africaines contemporaines né de l'incurie politique qui conduit à une grande misère psychologique, morale, spirituelle.

La richesse de l'écriture de Beyala apparaît à plusieurs niveaux dont entre autres son côté inventif et original (subversif), son côté baroque, sa luxuriance, sa relativisation et son approche sociologique. Le caractère inventif de son écriture se voit à travers sa violence et ses excès. Les mots de Beyala choquent mais disent toute la rébellion de la femme africaine. Son côté baroque vient de la cohabitation du réalisme, de l'onirisme et du mythe dans ses textes à l'instar d'un Sony Labou Tansi ou des écrivains latino-américains (Gabriel Garcia Marquez), brisant les limites temporelles. En effet, le dépouillement événementiel qu'elle pratique montre que son texte n'est pas confiné aux seules limites du réalisme conventionnel comme l'illustre les personnages de *l'Etranger*, de la Prêtresse Goitrée, de 666 et 999 ou le titre même de l'œuvre.

La luxuriance de sa langue provient de l'emploi de termes non traduits en français qui apportent juste ce qu'il faut de couleur locale sans facilité et sans mauvais goût. Le contexte aide d'ailleurs à donner un sens à ces créations verbales (noms des personnages par exemple : Kwokwomandengué, Mégang, Ndatsé, Ngono, Donga, Ndonsika) supposant l'intégration de mots de la langue maternelle non traduits. En outre, Beyala utilise une approche sociologique en faisant de l'observation un credo. Après celle sans concession des zones suburbaines (caractérisées par la prostitution, le racisme, la misère) dans ces deux premières œuvres, elle plante le décor de *Seul le Diable le savait* en zone rurale. Plus précisément dans un petit village où en dépit des bouleversements qui interviennent, les coutumes et la loi des hommes sont tenaces et mènent la vie dure aux femmes, particulièrement celles qui veulent s'en affranchir. Et puis dans les rues bigarrées des quartiers immigrés de Paris où l'héroïne va échouer.

La relativisation du narrateur et la discontinuité narrative pratiquées par Beyala contribuent d'emblée à créer un univers qui n'obéit pas forcément à un ordre logique et qui n'est pas a priori doté d'une cohérence et d'une finalité intelligibles. Ainsi le récit s'ouvre sur la vie de Mégri à Paris, puis fait un saut dans le passé pour donner les raisons de sa présence en France avec chaque fois des incursions dans le présent.

En résumé, Calixthe Beyala se présente comme un auteur dérangeant dans la mesure où elle ne craint pas d'engager une véritable guérilla féministe (tempérée, il est vrai, par des œuvres plus récentes) qui s'exprime à la fois par la dépréciation systématique de la société patriarcale, la remise en question du statut maternel et le choix d'une écriture de la transgression et de la violence. Chez Beyala, la prise de parole provocante est un engagement total.

Pour conclure, nous retiendrons simplement qu'en dépit des distances, des contextes géographiques et culturels, les femmes africaines et afro-américaines qui partagent le même destin de personnes soumises à vie à la domination du mâle et de la société, mènent le même combat pour l'émancipation. Et la littérature, qui libère la parole féminine (celle de l'écrivaine et celle de la femme personnage, symbole de la femme en général), est une des armes au service de ce combat.

Références bibliographiques

1. Ouvrages

- BÂ, Mariama (1979). *Une si longue lettre*. Dakar: N.E.A.
- BEYALA, Calixthe (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Stock.
- BEYALA, Calixthe (1988). *Tu T'appelleras Tanga*. Paris: Stock.
- BEYALA, Calixthe (1990). *Seul le Diable le savait*. Paris: Le Pré-aux-Clercs.
- BEYALA, Calixthe (1994). *Assèze l'Africaine*. Paris: Éditions Albin Michel.
- BEYALA, Calixthe (1996). *Les Honneurs perdus*. Paris: Albin Michel.
- BEYALA, Calixthe (1997). *La Petite fille du réverbère*. Paris: Éditions Albin Michel.
- BEYALA, Calixthe (2002). *Maman a un amant*. Paris: Éditions « J'ai Lu », 2002. [Albin Michel, 1993].
- BEYALA, Calixthe (2002). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris: Spengler.
- BONI, Tanella (1990). *Une Vie de crabe*. Abidjan: N.E.A.
- D'ERNEVILLE, Annette Mbaye (1976). *Chansons pour Laity*. Dakar: N.E.A.
- DIALLO, Nafissatou (1976). *De Tilène au plateau : une enfance dakaroise*. Dakar: N.E.A.
- FALL, Aminata Sow (1977). *Le Revenant*. Dakar: N.E.A.
- FALL, Aminata Sow (1979). *La Grève des Battu*. Dakar: N.E.A.
- FALL, Aminata Sow (1982). *L'Appel des arènes*. Dakar: N.E.A.
- HAMANI (F. A.), (1992). *Fleurs confisquées et autres nouvelles*. Niamey: C.C.F.N.
- ILBOUDO, Monique (1992). *Le Mal de peau*. Ouagadougou: Imprimerie Nationale.
- KA, Aminata MAÏGA (1985). *Le Miroir de la vie*. Paris: P.A.
- KEITA, Aoua (1976). *Femme d'Afrique: la vie d'Aoua Keïta racontée par elle-même*. Paris: P.A.
- KEITA, Fatou (1999). *Rebelle*, Paris: P.A.
- KEN, Bugul (1983). *Le Baobab fou*. Dakar: N.E.A.
- KEN, Bugul (1995). *Cendres et braises*. Dakar: N.E.A.
- KEN, Bugul (1999). *Riwan ou le chemin des sables*. Paris: P.A.
- MALONGA, Jean (1954). *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*. Paris: Présence Africaine.
- MENGA, Guy (1977). *Kotawali*. Dakar/Abidjan: Nouvelles Éditions Africaines.

- MONENEMBO, Tierno (1979). *Les Crapauds-brousse*. Paris: Seuil.
- MOUKOURY, Thérèse Kuoh (1969). *Rencontres Essentielles*. Yaoundé: Adamawa.
- MOUKOURY, Thérèse Kuoh (1973). *Les Couples dominos*. Paris: Julliard.
- MUDIMBE, Valentin-Yves (1976). *Le Bel immonde*. Paris: Présence Africaine.
- RAWIRI, A. (1980). *Elonga*. Paris: L'Harmattan.
- RAWIRI, A. (1989). *Fureurs et cris de femme*. Paris: L'Harmattan.
- TADEMY, Lalita (2002). *Au Bord de la rivière Cane*. Montrond: Plon.
- THIAM, A Awa. (1979). *La Parole aux négresses*. Paris: Denoël-Gonthier.
- TANSI, Sony Labou (1979). *La Vie et demie*. Paris: Seuil.
- TANSI, Sony Labou (1996). *Le Commencement des douleurs*. Paris: Éditions du Seuil.
- TSIBINDA, M-L. (1980). *Poèmes de la terre*. Brazzaville.
- TSIBINDA, M-L. (1987). *Demain un autre jour*. Brazzaville.
- WERE-WERE, L. (1989). *Elle sera de jaspe et de corail : journal d'une misovire*. Paris: L'Harmattan.
- YAOU, R. (1982). *Ahui Anka*. Abidjan: N.E.A.
- ZANGA, D. (1983). *Vies de femmes*. Yaoundé: CLE.

2. Ouvrages critiques

- BORGAMONO, M. (1989). *Voix et visages de femmes*. Abidjan: CEDA.
- BUTCHER, M. (1958). *Les Noirs dans la civilisation américaine*. Paris: Corrèa.
- CHEVRIER, J. (1984). *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin - N.E.A.
- FABRE, M. (1992). *From Harlem to the seine, Black american writers in France*. Urbana, Illinois - Ciltade.
- KESTELOOT, L. (2001). « La percée des femmes dans le roman de mœurs » *Histoire de la littérature Nègro-africaine*. Paris: Karthala AUF, pp. 280-288.
- ORMEA, B. et VOLET, S-M. (1994). *Romancières africaines au sud du Sahara*. Paris: L'Harmattan.

3. Revues et Articles

- « La Littérature camerounaise, T1 », n°. 99, octobre-décembre 1989.
- « Écritures romanesques féminines », n°. 117, avril-juin 1994, pp. 112 ss.
- Esquisse de la littérature américaine*, Département d'Etat, Etats-Unis d'Amérique, 1994.
- « Sexualité et écriture », n°. 151, juillet-septembre 2003, *Notre Librairie*.
- « La Renaissance de la littérature afro-américaine », *Le Paysage multiculturel de la littérature*.
- TOUMSON, R. (1998). *Mythologie du Métissage*. Paris: PUF, pp. 1-5.

LA REPRÉSENTATION DU CORPS DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

De Medjé Vézina à Nelly Arcan

Lucie Lequin
Université Concordia
Lucie.Lequin@Concordia.ca

Résumé : L'objet de cet article est de relire des œuvres d'écrivaines québécoises afin de suivre les modes de représentation du corps des femmes dans la littérature québécoise des années 1930 à nos jours. Nous essayerons de comprendre à partir de ce contexte historique, comment la lutte, pour l'appropriation du corps des femmes par les femmes, a glissé, au début du XXI^e siècle, vers une nouvelle servitude.

Mots-clés : littérature – québécoise – corps – femmes – représentation.

Abstract: This article proposes a rereading of works by Québec women writers in order to follow the modes of representation of the bodies of women in Québec literature from the 1930s to the current period. Within this historical context, we will try to understand how the battle for the appropriation of women's bodies by women, at the beginning of the XXIst century, has slipped toward a new servitude.

Keywords: literature – Québec – body – women – representation.

*On avait emprisonné ton corps et ici il te semblait que ton corps t'était rendu.
Une peau, des ongles, des cheveux. Tu aimais ton corps pour la première fois.
Neuve ici.
Régine Robin*

Depuis longtemps déjà, l'absence comme l'inscription du sujet féminin en littérature passent souvent par la représentation du corps. Tout au long du XX^{ème} siècle, des écrivaines ont investi le corps des femmes d'un pouvoir de dire le refoulé, le latent, le violé, mais elles ont aussi, parfois, célébré sa jouissance et sa beauté. De nos jours, comment les jeunes écrivaines québécoises représentent-elles le corps? En ce sens, s'inscrivent-elles sur le continuum de leurs aïeules lointaines ou, plus près d'elles, se réclament-elles de l'idée de l'appropriation du corps féminin par la femme elle-même, idée défendue par les écrivaines féministes des années 1970-1980 qui ont condamné la violence faite au corps entre autres, les maternités non choisies, la disponibilité sans faille, de la part des femmes, à la jouissance masculine, le viol et plusieurs autres formes de désappropriation; elles ont aussi célébré le corps dans toutes ses formes et dévoilé la simple beauté du corps au-delà des diktats des modes.

L'héroïne-narratrice de la *Québécoise*, citée en exergue, se réjouit des retrouvailles avec son corps. Elle, qui n'avait jamais été belle selon les normes de son milieu, ici la France intellectuelle, avait été « autorisée à titre exceptionnel à laisser libre cours à [son] bavardage » (Robin, 1993: 139). Au Québec, au début des années 1980, portée par le mouvement des femmes, celle-ci se sent enfin une : elle est corps et esprit, et n'a plus à renoncer à l'un pour l'autre. Ces retrouvailles émouvantes avec le corps, et partant avec une plus grande liberté, l'amènent vers une certitude et une hardiesse nouvelles. Ce corps *neuf* n'occupe pas le centre de la quête de la narratrice qui se cherche tout en cherchant un lieu, néanmoins ce sentiment d'être « neuve » importe, car la narratrice, ainsi plus entière, interroge autrement le soi et le monde puisant dans ce savoir insu du corps beau une nouvelle force et une nouvelle lucidité.

Dans les années quatre-vingt, la représentation positive du corps, et ainsi plus constitutive du soi, a donc droit de cité sans que la représentation de la femme elle-même soit sabordée. Le corps, ainsi que le rappelle Paul Ricœur, est le lieu de l'appartenance du soi, du « maintien d'un soi qui trouve son ancrage » dans le corps même (Ricœur, 1990: 370). Le détour par l'œuvre de Régine Robin se veut un

raccourci pour dire la place réservée au corps à cette époque, non pas le corps parfait, mais le corps tel qu'il est, le corps-soi. De plus, à la fin de cette première décennie du vingt-et-unième siècle, situer au regard d'une certaine histoire, la représentation du corps révèle le chemin parcouru dans le remaniement des normes quant au corps féminin, mais aussi l'émergence, voire l'exigence, de nouvelles normes répressives qui cohabitent avec un certain agir autonome et fécond. Afin de saisir l'ambivalence actuelle dans la représentation du corps, de même que l'ampleur du renoncement, parfois fort sombre, à l'héritage du dernier mouvement des femmes, il faut donc renouer non seulement avec les auteures qui ont participé au dernier mouvement des femmes, mais aussi avec quelques-unes de leurs aïeules¹. En effet, c'est à partir de la représentation du corps chez les auteures les plus récentes, Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche surtout, que j'ai dû remonter le temps, tellement il me semblait que, dans des productions littéraires actuelles, le corps de la femme s'ordonnait à nouveau en obstacle à l'accomplissement du soi femme. Cette impression de perte d'un acquis m'a donc entraînée sur la voie d'une approche historique et sociologique puisque pour parler de la perte, il faut la faire voir.

Dans la plupart des œuvres retenues, le corps n'est qu'un des éléments ouvrant des pistes de lecture, parfois un motif périphérique. Néanmoins, l'image du corps compte et permet d'apprivoiser autrement des œuvres connues, de les saisir à nouveau en déroulant le (un) fil historique jusqu'au désenchantement actuel. Enfin, soulignons que bon nombre des ouvrages retenus ont été l'objet d'abondantes recherches, mais rarement le corps y est-il examiné. D'autres œuvres auraient pu être retenues, d'autres fils, ou plus de fils historiques, se seraient alors dévidés, mais il fallait choisir et se limiter. J'ai donc retenu un *corpus* qui permettait de voir le mouvement de la négation du corps jouissif à l'appropriation du corps intégral tout en incluant malgré les progrès, des œuvres où le corps est encore possédé par un autre que soi pour arriver au corps altéré par soi, contre soi. La désillusion finale ne peut donc qu'être parcellaire et provisoire.

¹ Plusieurs travaux retracent des éléments de l'histoire de l'écriture des femmes. Voir entre autres, Lequin, 1979, 1989 et 1992 ; les deux volumes de Saint-Martin, *L'autre lecture*, 1992 et 1994 qui reprennent des articles publiés par plusieurs chercheuses qui ont influencé l'analyse féministe d'écrivaines québécoises (Boisclair, 2004).

L'interdiction du corps jouissif

Dans le Québec des années 1930, la pudeur réglait le comportement des femmes dans l'écriture comme dans la vie et tout écart connu scandalisait, souvent sous le mode de l'hypocrisie. Repensons quelques instants à la poésie de Medjé Vézina qui, d'une part, célèbre le désir sensuel, et d'autre part, crie sa révolte contre Dieu, – ou est-ce la religion pensée par les hommes ?–, qui interdit ce même désir : « Mon Dieu, c'est toi qui mets dans notre chair, hélas! / L'ardent désir que tu ne permets pas. / Je veux briser la forme étroite de ma vie » (Vézina, 1984: 25). Dans son tumulte intérieur comme dans sa transgression des interdits, elle refuse le remords ; un poème intitulé « Regretter est un blasphème » (*idem*: 60) rappelle avec passion que la sensualité est le propre de l'être humain et se répercute partout, dans la nature même. Au fond, elle se demande comment être une femme entière devant la négation sociétale et religieuse de la sensualité. Quel illogisme a frappé les êtres de son époque? « Mais rien, rien ne répond dans ce pays d'effroi » (*idem*: 44) dit la voix solitaire. Vézina ne décrit pas le corps dans sa totalité, mais le représente par les sens et leur expressivité, dans un mouvement qui part de l'intérieur vers l'extérieur. Elle veut ainsi traduire les sentiments éprouvés, la passion comme la révolte, les rendre presque tangibles, amplifiant ainsi la portée des mots. Envers et contre tous, elle s'acharne à exalter la « volupté des choses de la terre! » (*idem*: 25).

À la même époque, Jovette Bernier, dans *La Chair décevante* met en scène cette même difficulté du vécu amoureux en dehors de la morale prévalente et de la religion catholique locale, encore ultramontaine, du début du XX^{ème} siècle. Une jeune femme de seize ans, Didi Lantagne, répond à son désir sexuel, qu'elle confond avec l'amour, se retrouve enceinte et rapidement abandonnée. Toutefois, après la naissance de son fils, en 1907, elle ne renonce pas à son désir et aura d'autres amants malgré l'ostracisme ambiant qui ne s'adresse qu'aux femmes puisque les jeunes hommes peuvent vivre leur sexualité sans conséquence; chez l'homme « La tache ne paraît pas » (Bernier, 1982: 29) et une grossesse inopportune est uniquement l'affaire de l'amante. Au cœur du roman, Bernier dénonce l'hypocrisie, de même que le sort des femmes qui subissent « la déception » de la chair puisqu'une maternité hors mariage devient une balafre (*idem*: 19) que seul un mariage peut camoufler. Le salut passe donc par un homme valeureux qui, se situant en dehors des attentes sociales, compense l'abandon d'un autre homme. Toutefois, derrière ce sauvetage, la faute reste et risque de ressortir de manière inattendue.

Outre l'importance accordée par Didi au charnel et à l'appel des sens, intuitivement, bien avant l'avancée féministe des dernières décennies du XX^{ème} siècle, elle se réclame à la fois femme et mère : « Il y a des questions auxquelles la vie seule peut répondre ; et ses questions se pressent de mon cœur de mère à mon cerveau de femme » (*idem*: 76). Elle anticipait, entre autres, Luce Irigaray, qui rappelle que la maternité est une fonction et que les femmes n'ont pas à renoncer « à êtres des femmes pour être des mères » (Irigaray, 1981: 27).

Quoique le roman ait choqué pour la désinvolture de Didi, ne dit-elle pas « Je suis la plus amoral des femmes » (Bernier, 1982: 16), il appartient encore profondément à son époque par la représentation du corps « vieillissant ». Veuve, Didi se persuade qu'« Il faut du courage pour être belle à trente-huit ans » (*idem*: 46). Son nouvel état lui dicte une réserve de comportement qu'elle accepte en grande partie ; il lui fallait donc «endormir ses sens de femme que plus rien ne devait affoler» (*idem*: 59) ; à son âge « une femme ne cherche pas l'aventure » (*idem*: 64). L'idée de vieillesse à 38 ans et du renoncement volontaire aux sens associé à son état de veuve souligne l'ambivalence du personnage qui n'arrive plus à s'opposer, voire à se révolter. Elle choisit le fragile masque de la respectabilité. La vie de Didi se déroule donc sous le signe de la progression négative : de jeune femme libre, elle se transforme en épouse reconnaissante, puis en veuve conforme, et pourtant, la société ne lui pardonnera pas ses anciens écarts de conduite. Lorsque sa vie de jeune femme libre sera étalée à la suite de la mort du père légitime de son fils, il ne lui restera que le refuge de la folie. Elle sera à jamais une mère indigne et coupable, condamnée par les apparentes bonnes mœurs².

Anne Hébert, dans *Les Chambres de bois*, publié en 1958, met aussi en scène l'interdit du corps jouissif. Catherine, une jeune femme du peuple, naïve et rêveuse, s'éprend d'un jeune homme riche, cultivé et névrosé. Le mariage célébré, son époux, Michel, entend l'enfermer dans sa pureté de jeune fille. Sans doute l'a-t-il choisie parce que son « âge fût aussi peu sûr aux hanches et aux seins » (Hébert, 1979: 37). Pour lui, la sensualité équivaut à de « la boue » (*idem*: 60). Pour elle, la vie et les sens ne font qu'un ; notamment, l'odeur d'un châle ayant appartenu à sa mère lui « perce » le cœur (*idem*: 55); elle veut goûter la nourriture et distinguer les saveurs ... elle voudrait surtout que son mari la caresse. Il ne lui fera l'amour, la possédera à vrai

² Au sujet de Jovette Bernier, voir Saint-Martin (1999).

dire, que très rarement, par culpabilité, parce qu'il la sent malheureuse, parce qu'il est en colère, ou encore pour se venger. Les mots « que l'amour [est] pourri » (*idem*: 119) suivront sa dernière tentative et souligne davantage le déplaisir que le plaisir, de part et d'autre. Il veut seulement sentir la présence de Catherine et la garder aussi inerte que possible : « Il insista pour que Catherine demeurât comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie » (*idem*: 76). Il veut effacer chez elle toute trace de son passé de femme du peuple capable de goûter, de sentir, de toucher ... Bref, il veut l'effacer : « Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre » (*idem*: 83).

Pour lutter contre cette négation névrotique, Catherine n'a que le cri et les longs bains sensuels. Intuitivement, elle sait que la proclamation de sa sensualité la sauvera de cette immobilité inhumaine. Toutefois, n'en pouvant plus du déni de la vie, elle deviendra d'abord fiévreuse et, ensuite, malade, se laissera couler vers la mort, mais sa force vive l'emportera. En convalescence dans le Sud de la France à la suite de cette maladie, elle sait avoir « souffert » en tous ses sens (*idem*: 146). Même si aux yeux d'Aline, la vieille servante, la joie de vivre et les plaisirs sensuels relèvent de « l'impudeur » (*idem*: 160), c'est ouvertement, en renouant avec son corps qu'elle cherche à guérir ; elle prie « pour que l'honneur de vivre lui soit ainsi rendu, humblement, petit à petit, par l'animation de tout son corps patient » (*idem*: 156).

Comme chez Vézina et Bernier, le corps est avant tout sensuel et le combat se fait entre le déni social, voire patriarcal, de la sensualité des femmes et le besoin naturel des femmes de s'approprier pleinement leur sensualité, de la vivre à pleine vue, et d'ainsi la faire accepter, bref de mettre fin au déni. Hébert, qui écrit plus de vingt ans après les deux autres, pousse plus loin ce combat : ce n'est plus seulement une question de nature, c'est aussi une question d'honneur. Dans *Les Femmes et le sens de l'honneur*, Adrienne Rich soutient que la conception séculaire de l'honneur eu égard aux femmes ne relève que de « la virginité, la chasteté, la fidélité au mari. Notre [celle des femmes] honnêteté pouvait s'arrêter là : elle n'avait pas d'importance » (Rich, 1979: 5). En ce sens, dès 1958, Hébert transforme cette notion ancestrale de l'honneur en obligation presque morale de favoriser l'épanouissement du corps tout entier, peu importe l'état civil de la femme, sa classe ou sa place dans la société. La femme sensuelle, loin d'être impudique, est tout simplement humaine. Son corps-soi devient « agissant » (Ricœur, 1990: 370) ; Catherine élabore alors pour elle-même un nouveau savoir-vivre.

L'interdiction du corps jouissif relève donc de la religion et de la société, plus ou moins *névrosées*. De plus, à cette époque, avant la venue de la contraception efficace, elle se faufile aussi sous la contrainte de la reproduction à répétition. Sans doute, l'un des meilleurs exemples du corps mis au service de la reproduction est incarné par Rose-Anna, le personnage principal de *Bonheur d'occasion* par Gabrielle Roy publié en 1945³. À la fin du roman, au début de la Deuxième Guerre mondiale, Rose-Anna accouchera de son douzième enfant. Ce corps servile, pris en otage par le désir du mari, les attentes sociales désuètes, – la famille est urbaine, lieu où la pression n'est plus aux familles si nombreuses – , et une forte dose d'ignorance passive ne correspond en rien aux clichés « culturels ou psychanalytiques sur l'engrossement censé correspondre, pour une femme, à la réparation d'un manque primordial » (Schneider, 2006: 245). Rose-Anna se situe plutôt du côté du trop : trop d'enfants, trop de grossesses non désirées, trop de pauvreté, trop de déménagements. Durant l'accouchement, elle se souvient de son désir de jeune femme, de son corps svelte, de ses robes de mousseline, de ses joies, de sa confiance dans la vie. Tout est si lointain qu'elle a du mal à s'en rappeler : la « femme silhouette » (*idem*: 247), légère comme la mousseline, a été engloutie par la « femme-matrice » (*idem* : 247), au corps déformé, lourde « de son fardeau de tous les jours » (Roy, 1978: 368). C'est donc la disjonction entre la femme et la mère que Gabrielle Roy met en mots, au moment même de l'accouchement qui, loin d'être une joie, est vécu comme humiliation (*idem*: 364). Un instant, Rose-Anna souhaite vivement mourir : « Un si grand besoin de s'en aller ainsi dans la mort, de se dérober à toute souffrance » (*idem*: 363). Ce rêve fugace prend la mesure de son désarroi ; elle sait que l'accès à la jouissance a été sa perte, son annulation. D'ailleurs, à chaque accouchement, elle redoute « de donner naissance à une fille » (*idem*: 362) ne voulant pas la voir souffrir et disparaître.

Dans le Québec d'après-guerre, les mentalités se modernisent de façon irréversible : la société se laïcise malgré le pouvoir plus apparent que réel de l'Église catholique, les jeunes filles sont encouragées à poursuivre leurs études, plus de femmes occupent un emploi rémunéré, plus de femmes ont des enfants, mais les familles sont moins nombreuses : « À partir de 1955, le taux de natalité effectue une diminution rapide, baissant de dix points en dix ans » (Le Collectif Clio, 1992: 417). Longtemps interdite, l'information concernant la contraception s'est mise à circuler

³Au sujet de ce roman, voir Lequin (1989) et Saint-Martin (1999).

dans toutes les classes sociales, particulièrement en milieu urbain : « C'est l'époque où les femmes se passent le nom des 'bons docteurs' et celui des 'bons confesseurs' » (*idem*: 419). Bref, en dépit de tous les discours officiels, les femmes sont enfin « libres de contrôler leur fécondité » (*idem*: 420), liberté que plusieurs prennent sans permission. Dans le monde littéraire, la représentation du corps uniquement procréateur tend à disparaître, sauf dans quelques romans à teneur historique. Toutefois, la modernisation des mœurs et des valeurs n'est sans créer de nouveaux problèmes d'appropriation du corps féminin et du soi. On parlera beaucoup dans les décennies suivantes de la femme-orchestre (*idem*: 445) soit celle qui cumule les anciennes fonctions et les nouvelles : « Être une vraie femme, c'est être à la fois une bonne amante, bonne épouse, mère de famille disponible, travailleuse compétente, bonne cuisinière et bonne syndicaliste, tout ça à la fois (*idem*: 447).

L'appropriation du corps

Les écrivaines d'après la Révolution tranquille exprimeront donc leurs paroles rebelles autrement, mais la représentation du corps continuera d'être investie du rôle de révélateur du soi. Dans les années 1970, le corps sera au cœur de l'écriture des femmes ; elles parleront d'appropriation, de jouissance, de lesbianisme, de maternité, d'avortement, de viol et du conditionnement nouveau genre puisque les rapides changements de mœurs entraînent encore refoulements et sublimations, d'où l'importance des mots pour maintenir vivante la rébellion des femmes afin qu'elles puissent (se) penser, choisir et agir avec désir, conscience et amour, et prendre la parole pour « MIEUX SENTIR POUR MIEUX COMPRENDRE MIEUX SAVOIR » (Denis et Savary, 1977: 249). L'écriture du corps est donc prise de conscience, prise de parole et création d'un soi en mouvement et en devenir qui tente de ne pas se laisser enfermer dans un itinéraire préétabli, la définition du féminin restant un enjeu politique, philosophique et religieux, malgré l'évolution des mœurs.

« Mon corps dans l'écriture » par Madeleine Gagnon⁴, l'un des textes emblématiques de l'écriture féministe au Québec, met en évidence les multiples rôles dévolus au corps par les femmes, pour les femmes. L'essai-fiction de Gagnon, divisé en quatre parties : Corps I à Corps IV, délivre la mémoire du corps, débusque les

⁴ Pour Madeleine Gagnon, voir, entre autres, Dupré (1989).

silences des aïeules que la voix narrative porte en elle, et revendique pour les femmes le « pouvoir de représentation et de nomination » (Gagnon, 1982: 145) du corps et du soi. Le « Corps I » explore les mots et les maux du corps. Par des images corrélées à la « perte du corps, sang, lait ou larmes » (*idem*: 150), la voix narrative tente de s'inventer femme. Dans le « Corps II », la femme écrit : « Mon corps est écritures dispersées. Les étendre, les détendre et me les ramasser » (*idem*: 164). Entre autres, l'image des seins devient évocation; c'est un véritable procès culturel qui s'engage au sujet des travestis et des mannequins, des faux seins, des seins trop petits, du sein « disparu, coupé, rasé » (*idem*: 168) à la suite d'un cancer. En même temps, cette même image du sein est célébration du corps et va des seins de la grand-mère associée à la tendresse à l'acceptation de son propre corps : « je veux déshabiller ce corps et l'habiter » (*idem*: 166). Au centre du « Corps III », l'image du ventre, médicalisé souvent inutilement, se fait exhortation à l'action ; l'oscillation constante du *je* au *nous* amplifie l'idée de mouvement collectif et de multiplication des interventions urgentes afin de ne plus être les « représentées » (*idem*: 183) mais de se représenter : « Agir énonciatrice, avec toutes les conséquences que cela entraînera sur nos conceptions de la folie et de la normalité » (*idem*: 182). « Corps IV » est dédié à la mort et à l'amour, puisqu'il faut apprivoiser la mort pour vivre. L'image du ventre est reprise, mais cette fois, il s'agit du corps-désir. Pour Madeleine Gagnon, l'accès au désir et au plaisir charnel passe par l'appropriation du corps parlant. La femme se déploie d'abord, non pas dans sa relation à l'autre, mais par la compréhension du soi, intérieur puis extérieur. Travail d'exploration que Gagnon a souvent nommé « archéologie du dedans » soit le désir de retrouver « des inscriptions, des traces d'avant la loi signifiante, d'avant l'ordre du désir même tel qu'il nous était donné d'éprouver ailleurs. Ailleurs, c'est-à-dire hors de soi. » (Gagnon, 2006: 97)

Avec les écrivaines féministes, le corps s'exprime donc de l'intérieur : toute une multitude d'éléments mémoriels, de motifs, de sensations interviennent, se répondent, se complètent, voire se contredisent d'une écrivaine à l'autre, mais surtout les écrivaines parlent du corps intégral et refusent son morcellement. Elles parlent du corps féminin comme elles le voient sans égard aux limites ou stéréotypes imposés par la mode, la tradition et les divers pouvoirs.

Malgré tout, le corps possédé

La corrélation corps et soi donne aussi lieu à une mise en scène de la souffrance intérieure. La nouvelle appropriation du corps féminin par les femmes elles-mêmes n'a pas mis fin à la domination qu'elle soit masculine, familiale, sociétale ou névrotique. Si pour certaines femmes, le désir de soi comme le désir de l'autre connaît une certaine pérennité, pour d'autres, le corps de la femme reste une proie facilement accessible. Le corps est alors un « objet de jugement » (Collin, 1992: 41), voire d'assujettissement, le lieu visible et concret pour atteindre l'être dans son intériorité : on vise le corps pour atteindre l'âme.

Manitakawa, le personnage principal de *Le double conte de l'exil*⁵, est violée à douze ans parce qu'elle, une jeune Amérindienne, a osé prendre comme prénom, Madeleine, afin de mettre fin aux insultes racistes qui, chaque jour, l'assaillent. Le violeur, un homme blanc rustre, veut remettre la jeune fille à sa place, lui volant ainsi son corps et son âme. L'agresseur la renvoie, d'une part, à sa race qu'il juge inférieure, d'autre part, à sa fragilité et à sa vulnérabilité : une jeune fille n'a pour place que celle qu'on lui assigne. Il veut s'assurer qu'elle demeure sans défense. De surcroît, le viol est violemment une « prescription d'effacement » (Schneider, 2006: 24). En effet, Manitakawa y perd sa beauté : « C'est à ce moment que son visage se noua dans la laideur que peut inscrire la terreur sur un visage » (Latif-Ghattas, 1990: 14). Son corps épaissit pour devenir une muraille qui protège, qui n'attire aucun regard, et sa voix, soudainement rauque, ne se fait que rarement entendre. Manitakawa-Madeleine se réfugie à l'intérieur de son corps pour qu'on ne la touche plus, ni physiquement, ni moralement. La violence de l'homme lui a tout volé : elle tente de vivre au neutre sans regarder, sans toucher, sans goûter, sans voir, sans entendre, sans parler. Elle mettra des années à reprendre vie. Dans la trentaine, elle donnera sa confiance à Fève, un homme qu'elle aimera, car lui aussi a souffert dans sa peau et dans son cœur : il a vu sa femme être violée (*idem*: 139) et a été chassé de son pays.

Parce qu'elle consentira à écouter les contes de Fève, des contes de multiples douleurs, peu à peu, elle laissera sa douleur sourdre. En même temps, à nouveau, elle se met à voir, à sentir, d'abord, le soleil et la chaleur ; elle regarde ses interlocuteurs quand elle leur parle... Ce retour aux sensations sera aussi un retour à la beauté :

⁵ Ont été étudiés, dans cette œuvre, la rencontre des cultures, la présence du racisme systémique et l'importance de la parole. Voir, entre autres, Lucie Lequin et Maïr Verthuy (1998).

« son visage a un éclat particulier » (*idem*: 143). Même si l'oubli n'existe pas, l'amour partagé se fera baume sur « le mal vivant » (*idem*: 11). Pour lutter contre la violence, le racisme, mais aussi pour l'amour de soi et de l'autre, à son tour, Manidakawa se fera conteuse. Ce retour à soi, après un si long détour dans la laideur-neutralité, laisse entendre que la véritable beauté émane de l'intérieur et du partage. Allégée de son secret, Manidakawa, à nouveau à l'aise dans son corps, renoue avec sa force intérieure, un entrelacement d'imaginaire et de pensée dans l'espace des « contes beaux et cruels » (*idem*: 168). Enfin, son corps n'est plus assujéti.

À l'autre extrême de l'axe du corps violenté et éprouvé se situe la maladie qui ravage, isole et se fait prison vivante, d'une autre façon. Dans *D'ailleurs* de Verena Stefan, une femme a émigré au Québec pour venir rejoindre son amoureuse, Lou. Au récit de la découverte de son nouveau lieu, d'une nouvelle langue et au récit de souvenirs du lieu de naissance se jouxent le récit du corps amoureux, désirant et désiré, et celui du corps, soudainement étranger, empêché, traversé par l'effroi du cancer du sein : « Où est le corps? Est-ce que le corps serait là-bas et moi ici? Suis-je mon corps ou une autre personne que mon corps? » (Stefan, 2008: 164). La maladie déstabilise, inquiète et instaure un profond sentiment de disjonction. De plus, le cancer du sein force la réflexion sur la mortalité, un certain retour sur la famille et l'enfance, mais aussi l'appréciation renouvelée de l'amour et de l'amitié, de même que celle des petites joies, le soleil qui brille, par exemple, qui la consolent. En même temps, la maladie devient *le* territoire habité, un territoire où elle se retrouve analphabète : « Je n'ai plus de mots. Où tu [Lou] es, je ne peux pas être. Là où j'ai été emportée, tu ne peux pas venir. Il faudrait avoir en main des mots dans une autre langue que l'on ne connaît pas encore et que l'on ne sait pas utiliser lorsque le cancer fait irruption dans la vie » (*idem*: 161). Le cancer est invasion de domicile, effraction, amputation. Il n'y a pas d'abri possible, pas d'issue. Malgré la fonction intrusive de la maladie, la narratrice refuse l'abdication ; à corps perdu, elle lutte pour vivre et aimer.

La maladie est vécue au présent et racontée de façon impressionniste, par petites touches, laissant deviner l'affluence du mal tant physique que moral. Avant la maladie, c'était l'aisance avec son corps, une aisance qu'elle attribue aux belles heures du féminisme qui lui ont permis dans et par son corps de s'approprier pleinement. La maladie détruit ce bel équilibre, mais le corps empêché est loin ici des traumatismes familiaux, des modes, de la violence contrôlante des hommes. La maladie est bien concrète, visible, isolable, touchable. En ce moment sombre, la

narratrice doit apprendre par les mots à partager ce qui jusque là n'avait pas été et, pour elle, la souffrance est moins loquace que la joie. Ce dire du corps ravagé est partie prenante de la lutte pour la vie et un corps-à-corps avec la tendresse, car il lui faut trouver les mots inédits et insus pour communiquer la maladie dont son amante et ses amies sont exclues. Le partage de la souffrance ne rend pas la maladie échangeable, mais ouvrant sur le réconfort et la consolation, laisse place « au souci de l'âme » (Patocka, 1983: 43) du soi et de l'autre. Ici, le corps empêché, entravé, n'efface pas le soi qui continue d'interroger la vie et de rêver, malgré son univers corps-maladie-amour décentré.

L'asservissement du corps passe aussi par une violence insidieuse. Pour dominer l'esprit, on tente aussi de dominer le corps, de le limiter, de le rendre conforme aux attentes sociales. Les petits gestes et souvent le seul regard empêchent le corps d'être à soi. Se manifeste alors une lutte entre l'adhésion obligatoire à l'image du corps féminin et le droit d'user librement de son corps. Dans *L'Ingratitude* de Ying Chen⁶ et dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, deux attitudes de résistance contre le corps empêché prennent forme et mènent à des résolutions, en apparence dissemblables, mais, au fond, analogues.

Dans *L'Ingratitude*, la mère de Yan Zi exige une relation fusionnelle quoique sa fille ait déjà vingt-cinq ans : « La ligne foncée sur ce ventre étranger me criait en pleine figure : Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang – tu es à moi, entièrement à moi » (Chen, 1999: 19). Pour la mère, la main tient lieu du cordon ombilical : « Lorsque, ensemble, nous n'avions rien à nous dire, elle prenait ma main et la plaçait sur le côté de son ventre et me disait : Tu es là ». Elle lui prend aussi la main dans les réunions de famille, de force : « Ses lèvres pincées me disaient : N'essaie pas de m'échapper ma fille ». Pour traverser la rue, la mère lui « saisi[t] » la main comme s'il s'agissait de « son portefeuille » (*idem*: 110). Outre cet attachement compulsif symbolisé par la main prise, le contrôle du corps s'exerce aussi par le regard : « Ne navigue jamais à contre-courant (...) fais-toi plus petite, baisse tes yeux, et encore et encore...oui comme ça » (*idem*: 137). Cette posture de soumission se veut préservation de la virginité visuelle de la fille qui ne deviendra femme qu'avec le mariage ; le regard, étant savoir et

⁶ Plusieurs études ont porté sur la relation mère-fille et l'idée de matricide dans *L'ingratitude* ; d'autres sur le rôle du père. Voir entre autres, Lucie Lequin (2008) « Pères manqués, filles manquées ou l'importance de repenser la figure du père », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 13, pp. 329-345.

échange, ne peut donc être affirmatif, curieux et sans contrôle. D'une façon certaine, la mère refuse l'autonomie de sa fille et la voudrait à jamais enfermée dans son ventre, sans possibilité de voir et d'apprendre. En effet, Yan Zi a l'impression de se faire manger vivante ; elle étouffe et toute sa lutte contre sa mère, sa famille et contre la société participe du refus d'être possédée et d'être un bien monnayable, un « portefeuille » qui contient l'argent, le pouvoir d'achat, la fierté de ce pouvoir et le devenir, entre autres, familial : « Nous sommes vieux maintenant, nous comptons sur nos enfants » (*idem*: 109).

Pour la mère, le corps de la fille est le prolongement symbiotique de son corps. Pour la fille, il s'agit de se détacher et de s'approprier son propre corps ; elle refuse de vivre à travers sa mère : « Il fallait donc détruire cette reproduction à tout prix » (*idem*: 111). En outre, Chum, son fiancé, parle aussi de propriété : « Tu m'appartiens, à moi seul » ; il l'aime tant qu'il veut l'« avaler tout rond » (*idem*: 110). Le mariage éventuel ne serait donc qu'un changement de propriétaire. Puisque son corps est la reproduction de la mère, la monnaie d'échange, qu'il est la « proie » (*idem*: 145) désirable, qu'il est le lieu de son absence à elle-même, froidement avant de se suicider, Yan-Zi décide de souiller son corps, non pas qu'elle pense que la sexualité soit souillure, mais parce que c'est commettre l'irréparable, le corps défloré perdant toute sa valeur : « La chose était faite. Je m'étais fait déchirer le corps. Maman avait donc pondu un corps qui ne valait plus rien » (*idem*: 90). En rentrant à la maison ce soir-là, le regard de son père lui « ordonna de baisser les yeux. Mais [elle] ne le fi[t] pas » (*idem*: 97). Elle se sert donc de l'objet de contrôle qu'est son corps pour se venger ; la virginité tant sexuelle que visuelle n'est plus. D'une part, elle refuse le contrôle de son corps et de son regard, de ses « gènes » (*idem*: 97) et rejette donc ses parents puisqu'ils ne lui permettent pas de vivre. Toutefois, le rejet est surtout social ; elle continue de les aimer en secret, mais elle veut qu'ils aient honte et qu'ils souffrent, de façon visible, devant les voisins et la famille élargie. D'autre part, cette prise de contrôle de son corps-regard est aussi contrôle de son âme et de sa tête. Or, ici, le contrôle trop tardif conduit à la mort : elle se suicidera pour perpétuer sa vengeance. Le corps trop longtemps empêché de Yan Zi a profondément atteint son intégrité intérieure; incapable de sollicitude, de bienveillance et surtout de pardon, la vengeance narcissique occupe tout son espace intérieur, le faire-souffrir étant nettement plus important que le pouvoir-faire et le pouvoir-aimer. Le corps possédé,

dit Ying Chen, conduit à la mort que l'être se laisse aller à cette sujétion ou qu'il résiste et se révolte.

Dans *L'Hiver de pluie*, encore une fois, le corps et le soi sont insécables. La narratrice je/elle « vit depuis des années sans corps sous des amas de vêtements » (Tremblay, 1990: 60). Le *je* invente un *elle* qui, au fond, est elle-même et sur lequel, elle écrit. Par ce récit, le *je* s'éloigne d'elle-même afin de mieux se jauger et simultanément, se cache de la peur qui l'habite : peur de la maladie mentale, de la solitude, peur du regard des autres et peur de son propre mépris. Comme toutes les grosses, elle se sait « inutile » (*idem*: 81) et sans valeur. Son comportement de promiscuité sexuelle lui confirme qu'elle n'est rien et surtout qu'elle n'est pas désirable. Souvent, elle suit des hommes inconnus : « Je les prends faibles et laids, des hommes dont personne ne veut. Des hommes qui ne disent rien, qui sont épuisés et à qui n'importe quel entrejambes conviendrait » (*idem*: 81). Elle se donne à ces inconnus parce qu'ils lui ressemblent dans leur solitude et leur douleur perpétuelles, qu'ils sont incapables de désir, tout au plus y a-t-il une confirmation que la mécanique sexuelle fonctionne encore. Parfois, c'est par compassion qu'elle se donne, à Jean-Louis notamment, un professeur âgé et dépressif, qui ne voudrait pas être vu avec elle sachant qu'« un homme petit étreignant une grosse femme est toujours ridicule » (*idem*: 96). Pourtant, quand il est déprimé, elle fait son ménage, lui prépare des repas et essaie de le ramener vers la vie. En ces rares moments, elle se sent utile. Pour elle-même comme pour les autres, elle n'est que ce corps obèse, comme si sa corpulence avait effacé son intériorité. Elle se déteste comme elle déteste son corps, en particulier : « elle avait horreur de sentir le poids de ses seins sur le devant de son corps (...) ces seins étaient de trop » (*idem*: 96). Le passage du possessif au démonstratif souligne la distance qu'elle maintient avec elle-même; ce sont les seins de *elle* qui lui font horreur. En outre, c'est l'un des attributs féminins qui la dérange, rejet ce qui met en lumière que son malaise est lié à la féminité.

Quelque chose s'est passé pour qu'elle intervienne ainsi sur sa sexualité et, en quelque sorte, se détourne du désir. À l'âge de quatorze ans, elle a épié une conversation où sa mère affirmait mépriser la sexualité et ne pas aimer le contact avec un homme. Ces paroles, qui ne lui étaient pas destinées, sont-elles suffisantes pour qu'elle se détruise en renonçant à un corps attrayant? A-t-elle une prédisposition malade à l'autodestruction? Se devait-elle de répéter l'indifférence méprisante de la mère? Pourquoi maintient-elle le lien à la mère qui n'est que souffrance? La narratrice

n'explique pas son obésité, mais adulte, elle pense à sa mère chaque fois qu'elle est avec un homme. L'acte sexuel serait-il avant tout un acte de révolte contre le mépris maternel : « Elle [la narratrice] n'avait pas de mots, elle ne connaissait pas le mot qui aurait pu définir le regard de sa mère, il y avait du triomphe et du mépris dans ses yeux et du contentement aussi » (*idem*: 99)?

La séparation d'avec la mère n'a pas été complétée et malgré leurs relations tendues, le *je* reste attachée à celle-ci, à tout le moins au niveau de la survie. Lorsqu'elle souffre d'un épisode névrotique, c'est la mère qui la reprend et la fait rentrer au foyer de l'enfance, d'où le triomphe de la mère : la fille obèse est aussi folle, dépendante et ne peut donc devenir un *je* plein et entier. À la fin du roman, seule la mère la regarde encore et uniquement pour la *peser*. De plus en plus seule, la narratrice se gave de chocolat pour combler sa vacuité. Sa relation au corps est des plus ambiguës ; elle, qui déteste son gros corps, mange de plus en plus et n'est plus qu'un corps obèse en attente de la mort. Elle ne marche plus, elle ne parle plus et ne lit que le journal de quartier. Pourquoi ce défaitisme? S'est-elle persuadée être le fruit du devoir plutôt que celui du désir? Dans ce roman, corps-obésité-absence de désir ne font qu'un et soulignent l'incapacité pathologique d'aimer, soi, l'autre et le monde. L'ampleur de la souffrance n'a d'égale que l'ampleur du corps : « au fond, c'est toujours d'amour qu'on est malade ; on dit platement le manque d'amour, mais le manque et l'amour se croisent à l'origine » (Sibony, 1991: 110). Lise Tremblay écrit ce roman pour qu'on regarde l'obèse et la reconnaisse comme être humain ; elle veut que le regard ne soit plus un jugement prédéterminé, mais plutôt une tentative de compréhension bienveillante.

Comme dans *L'Ingratitude*, le corps possédé, – ici par les émotions refoulées –, conduit à la mort ; la narratrice est, en effet, morte à elle-même, son moi éclipsé par son obésité morbide. Dans les deux œuvres, le roman familial est pris en défaut d'élaboration, au lieu de créer un lieu d'aimance et de déploiement du soi, il installe un abîme infini, sans issue, semble dire la dernière génération. Dans le roman *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche, c'est aussi la dernière génération d'une famille dysfonctionnelle, Sissi, qui crie son désarroi. En ce sens, Yan-Zi, la narratrice de *L'Hiver de pluie* et Sissi sont de proches parentes, puisque dans les trois cas, le corps possédé par le mal familial touffu et trouble empêche le soi de prendre forme. Toutefois, Sissi pousse plus loin la destruction du soi ; sa révolte est nettement plus active, plus ostentatoire, plus publique, plus bruyante.

Le titre *Borderline* fait référence à l'état mental de Sissi, la narratrice, un cas limite. Le récit se déplace de son enfance à l'âge adulte, de vingt-trois à vingt-six ans. Sissi est hantée par la maladie mentale de sa mère dont elle a été témoin et victime dès le jeune âge, et également, par le discours traumatisant de sa grand-mère qui, toujours avait recours à des allusions d'abus sexuels possibles pour la discipliner : « À quatre ans, je n'avais pas droit au croque-mitaine ou au Bonhomme Sept-Heures, mais au serial killer » (Labrèche, 2003: 11). Aussi, lorsque enfant, elle raconte à son amie ses peurs, des images de viol lui viennent-elles spontanément puisque son imaginaire se réduit essentiellement à la violence. Adulte, elle est une bombe : « C'est Hiroshima en permanence dans ma tête ... Je suis mon pire drame » (*idem*: 45). Sa vie est en mille morceaux, sans espoir d'unité ni de lumière à l'horizon : « Quand je ferme les yeux, c'est noir. Quand j'ouvre les yeux, c'est noir. Tout est noir. » (*idem*: 77). Elle est en deuil, d'elle-même surtout, le noir l'habille et l'habite. Sissi est belle, mais elle est très maigre, presque sans forme, elle mange mal, se saoule, se drogue et baise sans discernement, avec les hommes, avec deux hommes, avec les femmes pour « se calmer les nerfs » (*idem*: 14) et durant quelques instants, « ne plus être seule dans sa cave » (*idem*: 23). Le jour de ses vingt-quatre ans, devant une bande d'amis, qui sont surtout là pour boire et voir les frasques de Sissi, elle se lance dans les murs, puis se déshabille, et commence à se masturber comme dans les films pornos : « J'entends des cris d'indignation qui viennent de partout (...). Enfin, on s'occupe de moi. Enfin, je suis la Reine de la soirée et je me sens un peu mieux » (*idem*: 53). Toutefois, elle sait que cette attention ne dure pas, elle est éphémère comme l'est la jouissance sexuelle. Les inconvenances sont donc à répéter puisque elle n'arrive pas à installer une durée attentive. La plupart du temps, elle se sent seule, transparente, invisible, et a froid à l'intérieur du corps. Elle vit la peur au ventre.

Au lieu de lui apprendre le rêve et l'autonomie, l'attention apeurée de sa grand-mère l'a étouffée et l'étouffe encore : « Ça fait tellement longtemps que je suis unie à elle que j'ai désappris à penser (...) à aimer, c'est pour cela que l'amour s'enfuit entre mes jambes, mes cuisses ; que j'ai désappris à être » (*idem*: 143). Cette absence du soi est la raison même de tous ses abus ; la maltraitance de son corps, c'est la maltraitance de son âme, c'est l'abjection rendue visible, c'est une descente aux enfers devant témoins. L'enfant en elle, inconsolée et inconsolable, ne sait que détruire. Elle s'invente des histoires pour survivre, mais dans ses histoires, elle est « toujours celle qui finit la plus amochée » (*idem*: 104). Ce que le corps de Sissi

donne à voir, à lire, c'est la colère contre la mère et la grand-mère qui lui ont transmis « des kilolitres de tristesse » (*idem*: 143) et la peur de la folie ; de même, le corps dit la difficulté, voire le trauma, de vivre avec cet héritage qui lui a volé son enfance et sa « légèreté » (*idem*: 143). Quand la grand-mère meurt, le fait de devoir construire sur les ruines familiales l'apeure. Pour la deuxième fois, elle brisera un miroir, ne pouvant pas se regarder. La première fois, une limite s'est imposée : elle ne pouvait pas faire l'amour à trois, avec Olivier qui l'aimait, elle, et avec Saffie, un double d'elle-même qui la bouleversait. Le danger pressenti l'a, pour une fois, arrêtée. Sans doute, un signe que, quelque part en elle, vit encore un moi fragile qui voudrait bien vivre. La deuxième fois, après la mort de sa grand-mère, elle brise un miroir dans une chambre d'hôtel et se défigure avec l'un des morceaux : elle se découpe une bouche rieuse de clown et deux larmes. Réapparaît alors la petite fille blonde qu'elle a été. À ce moment-là, elle offre sa beauté détruite à sa grand-mère : « Ma beauté a fini par me perdre, car je vais te la donner ma beauté » (*idem*: 144). Saura-t-elle reprendre les fils de sa vie là où ils ont été coupés? La régression vers l'enfance narrée sera-t-elle bienfaisante? Trouvera-t-elle son propre reflet hors du miroir familial?

À l'évidence, la route sera longue : elle songe d'abord au suicide, se retrouve en thérapie et, ensuite, commence une nouvelle relation amoureuse. La remontée vers la lumière demeure fragile, mais elle apprend à recevoir la sollicitude, à exercer une certaine sagesse, – elle renonce à la maternité –, et surtout, elle commence à s'aimer en aimant : « comme si l'amitié pour soi-même était une auto-affection rigoureusement corrélative de l'affection par et pour l'ami autre » (Ricœur, 1990: 381). Rien n'indique cependant une durée sécurisante ; il ne s'agit peut-être que d'une rémission, un sursis apaisant.

Ce roman de nature autobiographique joue sur la nomination : Sissi, mais aussi, dit la narratrice « mon nom, c'est le trou, la brèche, c'est la fente de mon petit corps » (*idem*: 63). Le récit lui-même de ce cas limite, de ce corps souffrant, qui, en dépit des abus ou par les abus, est en guerre contre la maladie : « mes larmes sortent comme des balles de mitraillette, on dirait que je veux transpercer l'humanité de ma douleur » (*idem*: 15) ouvre sans doute une *brèche* dans la douleur jusque là ineffable, secrète, transparente et pourtant tout aussi visible que l'obésité du *je* de *L'Hiver de pluie*. Toutefois, Sissi demeure vivante alors que le *je* paradoxalement se rétrécit et n'est plus qu'un corps vide, presque mort. Sissi, elle, vit avec sa douleur et sa

fragilité. Son corps défiguré se cicatrise, mais il rappellera le supplément de souffrance qu'elle a affiché, en pleine vue.

La désappropriation ou le corps altéré

Je voudrais maintenant examiner un roman où le corps, de façon encore plus choquante, crie la haine de soi. Dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan⁷, le fiel tourné vers soi, conduit à l'autodénigrement, au morcellement, à la mutilation, et à l'autodestruction. La beauté n'est plus que fabriquée par le scalpel et en quelque sorte, pré-moulée, et ainsi, de plus en plus uniforme. Le sens de l'honneur dont parlait Anne Hébert a été anéanti et les femmes veulent être représentées et non se représenter. La désappropriation annihilante du corps est la nouvelle marche à suivre.

À ciel ouvert de Nelly Arcan met en scène le milieu de la mode où règne l'engouement à outrance pour le corps altéré. Deux femmes, Julie et Rose, en compétition pour le même homme, Charles, doutent de leur attirance. Pourtant, elles sont *belles* « de cette beauté construite » (Arcan, 2007: 17) par la privation, l'exercice et la chirurgie. Ce travail sur le corps leur donne l'illusion de contrôler leur vie. Le corps *parfait* est associé au succès, au pouvoir, et surtout à la séduction que l'on confond avec l'amour. Seuls l'âge et la beauté comptent ; par conséquent, dans la jeune trentaine, les jeunes femmes commencent déjà à douter de leur jeunesse – Sommes-nous de retour au début du siècle dernier, à l'époque de Didi? – Julie et Rose ne vibrent que regardées par un homme et acceptent sans hésitation, et passivement, leur rôle d'objet puisque leur intériorité s'est dissipée sous l'emprise des apparences laissant toute la place à leur corps hyper-sexualisé. Le libre arbitre n'est plus, leur unique fonction, être un beau corps.

Rose est styliste de mode : « Une arrangeuse de chaire à faire envier, ou bander » (*idem*: 30), mais elle fabrique la beauté des mannequins dans l'envie; pour elle, les autres belles femmes sont des poignards (*idem*: 39), pire, des chiennes (*idem*: 45) ou des truies (*idem*: 103). Quant à Julie, scénariste, c'est une femme qui s'ennuie « parce que son corps avait survécu à la mort de son âme » (*idem*: 32). Toutes les deux ont intériorisé des normes de beauté factices et sont, conséquemment, tout à fait assujetties à la beauté artificielle : le visage refait, le Botox dans les lèvres,

⁷ L'écrivaine Nelly Arcan s'est suicidée le 24 septembre 2009.

l'augmentation mammaire... Rose ira jusqu'à la mutilation chirurgicale (vaginoplastie) pour reconquérir Charles. Elle sera, croit-elle, l'ultime « corps-vulve » (*idem*: 240) irrésistible. Quant à ce dernier, il aime le corps des femmes contrefait. Photographe de mode, il a l'habitude de cadrer un visage, de découper les images, de les équarrir. Dans sa sexualité peu avouable, soit il décompose, à l'ordinateur, des images pornographiques, geste qui le fait jouir, soit il caresse les cicatrices sur le corps de Rose d'abord, et ensuite, sur celui de Julie. Il ne pénètre que rarement l'amante du moment, il la préfère dans une « immobilité réglementaire, les yeux fermés, passive, un cadavre » (*idem*: 210), image qui rappelle les attentes du mari de Catherine dans *Les Chambres de bois*. Mais où donc est passé la jouissance des femmes? Pire, du corps au scalpel glisse l'amour qui n'est plus que séduction névrosée. Si Rose accepte de se placer elle-même « en état du pur fétiche » (*idem*: 118), Julie, elle, cherchera à confronter Charles, à l'obliger à admettre sa perversion. Pour vivre dans cet univers mensonger, les femmes et les hommes se droguent et boivent « à tue-tête, à corps perdu » (*idem*: 249). Sobres, il leur faudrait reconnaître leur univers de pacotille et eux, les « monstres » qui l'habitent et l'« industrie à uniformes » (*idem*: 200) à laquelle ils se soumettent. La sobriété équivaldrait à l'insoutenable. Seul l'artificiel a donc droit de cité dans leur monde.

Rose, complètement pliée à la consigne du milieu, est une poupée vide « au sexe à ciel ouvert » (*idem*: 271) dans un décor de carton-pâte. Du moins, pour elle, tout est décor et illusion. Julie, à peine plus humaine, éprouve parfois des doutes quant au culte de la beauté artificielle et à l'acharnement esthétique. Un instant, elle perçoit le « calvaire » du corps altéré qui devient « une burqua de chair » (*idem*: 201). Bien que fugaces, ces moments d'hésitation lucide la rendent moins monstrueuse, – elle sait notamment qu'elle est incapable de maternage, soit de s'oublier un peu et d'aimer un enfant –, mais elle est tellement vide à l'intérieur de son corps, qu'elle ne sait plus résister. Au fond, le roman d'Arcan dénonce d'une part, l'emprise des images qui, de plus en plus, dénudent les corps des femmes, affichent leur hyper-sexualisation, placent le sexe au centre de la vie et proposent un moule préfabriqué de la beauté, d'autre part la sujétion des femmes à ces images mutilantes et injurieuses. C'est un réquisitoire contre l'auto-violence de la femme, une violence dont les cicatrices sont encore plus profondes sur l'âme ou le cœur. C'est une charge contre l'incomplétude consentie des femmes, contre la discontinuité, contre le harcèlement publicitaire,

contre la censure du regard. Indirectement, Arcan se demande comment les jeunes femmes, et les femmes en général, laissent leur corps en otage.

Le corps mis en regard donne ici à lire un objet imparfait qu'il faut corriger. Mais contrairement à l'interdiction du corps ou à la méconnaissance du corps intégral qui est subie, l'effraction vient de la femme elle-même. Du coup, c'est le gommage de la lutte des femmes, et des images du corps des femmes créées par les femmes pour atteindre l'autonomie et la plénitude. Certes, tout au long du siècle dernier, des femmes, dans les romans comme dans la vie, ont été atteintes dans leur *honneur*, selon le terme d'Anne Hébert. Toutefois, des facteurs extérieurs : la tradition, la culture, la famille, la violence, la maladie, l'ignorance, entre autres, sont à l'origine du corps et du soi pris en défaut d'aimance. Notamment, la mise en danger du corps-soi est entièrement subie, – c'est le cas de Manitakakwa et de la narratrice *D'ailleurs* –, ou partiellement subie comme dans *L'Ingratitude*, *L'Hiver de pluie* et *Borderline* où les narratrices s'abîment dans leur mal de vivre. Dans *À ciel ouvert*, l'inertie des femmes devant la force des images factices, construction qu'elles connaissent de l'intérieur puisqu'elles travaillent dans la mode, frôle la complaisance. Elles ne savent plus voir leur indignité et n'ont plus aucun sens de l'honneur. Au fond, elles ont raison de se penser vieilles ; leur servitude les ramène loin derrière. Dans la prison de leur corps-fétiche, elles disparaissent, s'annulent, incapables de désirer, d'aimer, d'enfanter, de se sentir *neuves*. Elles ne savent plus habiter leur corps. Les yeux grands ouverts, le corps plus ou moins nu, elles acceptent de rester en latence. À quand le retour à la femme intégrale?

Références bibliographiques

ARCAN, Nelly (2007). *À ciel ouvert*. Paris: Seuil.

BERNIER, Jovette (1982). *La Chair décevante* [1931]. Montréal: Fides.

BOISCLAIR, Isabelle (2004). *Ouvrir la voie(x). Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec: Nota Bene.

CHEN, Ying (1999). *L'Ingratitude* [1995]. Montréal: Babel.

COLLIN, Françoise (1992). « Le corps v(i)olé » in *Le Corps des femmes*, Les cahiers du Grif. Bruxelles: Éditions complexes, pp.21-45.

- DENIS, Johanne et SAVARY, Claire (1977). « Le discours des interventres », *La Barre du jour : Le corps, les mots, l'imaginaire*, n^{os} 56-7, pp.241-256.
- GAGNON, Madeleine (1982). « Mon corps dans l'écriture » [1977] in *Autographies*. Montréal: Vlb éditeur.
- GAGNON, Madeleine (2006). « Entre grammaire et désir. Quel est mon genre? » in *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, (dir.) Mavrikakis, Catherine et Poirier, Patrick. Québec: Nota bene, pp. 95-105.
- HÉBERT, Anne (1979). *Les Chambres de bois* [1958]. Paris: Seuil.
- IRIGARAY, Luce (1981). *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montréal: Pleine lune.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi (2003). *Borderline* [2000]. Montréal: Boréal Compact.
- LATIF-GHATTAS, Mona (1990). *Le double conte de l'exil*. Montréal: Boréal.
- LEQUIN, Lucie (1979). « Les femmes québécoises ont inventé leurs paroles », *The American Review of Canadian Studies*, vol. IX, n^o 2, automne, pp.113-125.
- LEQUIN, Lucie (1989). *De la femme patriarcale à la femme sujète dans les romans québécoise d'après-guerre 1945-1951*. Université Concordia: Spectrum.
- LEQUIN, Lucie (1992). « Les québécoises, une autre révolution? », *Paroles rebelles*, (dir.) Marguerite Andersen et Christine Klein-Lataud.
- LEQUIN, Lucie et Maïr Verthuy (1998). « L'écriture des femmes migrantes au Québec » in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*. Claude Duchet et Stéphane Vachon, dir. Montréal/Paris: XYZ /PUV, pp.415-423.
- LE COLLECTIF CLIO (1992). *L'Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles* [1982]. Montréal: Le jour éditeur.
- PATOCKA, Jan (1983). *Platon et l'Europe*. Lagrasse: Verdier.
- RICH, Adrienne (1979). *Les Femmes et le sens de l'honneur. Quelques réflexions sur le mensonge* [1977] traduit par Lisette Girouard. Montréal: Remue-ménage.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROBIN, Régine (1993). *La Québécoise* [1983]. Montréal: Typo.
- ROY, Gabrielle (1978). *Bonheur d'occasion* [1945]. Montréal: Stanké.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tome I. Montréal: XYZ.
- SAINT-MARTIN, Lori (1994). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tome I. Montréal: XYZ.

- SAINT-MARTIN, Lori (1999). *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec: Nota Bene.
- SCHNEIDER, Monique (2006). *Le Paradigme féminin* [2004]. Paris: Flammarion.
- SIBONY, Daniel (1991). *Entre-deux. L'Origine en partage*. Paris: Seuil.
- STEFAN, Verena (2008). *D'ailleurs*. Montréal: Hélotrope.
- TREMBALY, Lise (1990). *L'Hiver de pluie*. Montréal: XYZ.
- VÉZINA, Medjé (1984). *Le Choix de Jacqueline Vézina dans l'œuvre de MedjéVézina* [1934]. Montréal: Les presses laurentiennes.

IDENTITE PLURIELLE ET HISTOIRE COLLECTIVE AU FEMININ
DANS *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

Fatima Grine Medjad
Université d'Oran
d.ghezala@yahoo.fr

Résumé : L'article s'interroge sur la représentation de l'Histoire dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Ce roman met en scène une réécriture de l'histoire à partir des traces de blessures qui restent dans la mémoire des femmes. Il s'agit donc d'une tout autre manière d'écrire l'Histoire authentique de l'Algérie, en partant de la mémoire et de la subjectivité féminines.

Mots-clés : Assia Djébar - réécriture de l'histoire – identité plurielle

Abstract: This paper questions the representation of History in *L'amour, la fantasia* by Assia Djébar. This novel proposes a re-reading of History from traces of painful events still present in women's memory. It is about a completely different way of writing Algeria's true History from women's memory and subjectivity.

Keywords: Assia Djébar – rewriting History – plural identity

J'ai compris qu'on ne peut pas écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque.

Jeanne marie Clerc

Les expériences cinématographiques¹ encouragent Assia Djébar à orienter son écriture vers une quête identitaire qui se trouve au centre de son quatuor romanesque. Le désir de créer un sujet narratif qui dit « je » au féminin dynamise constamment l'écriture de la romancière malgré les difficultés liées au contexte culturel et politique.

Avec *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar décide d'écrire son autobiographie et d'assumer ainsi cette nécessité de s'écrire, de s'exposer au regard des autres. Cette quête identitaire marque une rupture avec la tradition culturelle arabo-musulmane, puisque le fait de prendre la parole constitue une transgression, comme le souligne Monique Gadant :

Parler de soi, parler en public, écrire en termes personnels est pour une femme une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on n'est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas la parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel (Gadant, 1989: 94-95).

Comment pourra-t-elle alors dire « Je » ? Comment pourra-t-elle s'écrire et s'exposer publiquement ?

Cette difficulté à s'exprimer à la première personne, de prendre la parole et dire « je », est visible dès l'incipit du roman lorsqu'une narratrice anonyme raconte son récit d'enfance : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père » (Djébar [1985]: 11).

C'est à la page suivante que la narratrice anonyme prend la parole et utilise la première personne « je ». En réalité, *L'Amour, la fantasia* commence par une instance unique qui semble être le centre d'un pacte autobiographique. Ce « Je » unique ne tarde pas à être supplanté par des « je » multiples, des voix de femmes qui s'emparent de la narration.

L'auteur trouve sa propre stratégie pour s'écrire : adopter une écriture plurielle, une identité plurielle au féminin. Le « je » devient alors une subjectivité plurielle, il est remplacé à

¹Voir *La Nouba du Mont Chenoua*, long métrage, production RTA-Radio-Télévision algérienne, 1978.

maintes reprises, par un « nous » qui s’empare de la narration et qui renvoie soit à des enfants, soit à des groupes de femmes auxquels se mêle avec enchantement la narratrice :

Je n’entre jamais dans la pièce du fond : une aïeule brisée de sénilité, y croupit dans une pénombre constante. La benjamine et moi, nous nous figeons parfois sur le seuil : une voix aride tantôt gémit, tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires. De quel drame enfoui et qui renaît, réinventé par le délire de l’aïeule retombée en enfance, frôlons-nous la frontière ? La violence de sa voix de persécutée nous paralyse. Nous ne savons pas, comme les adultes, nous en prémunir par des formules conjuratoires, par des bribes de Coran récitées bien haut » (*idem*: 18-19).

Assia Djébar parle donc de soi et traduit les voix des femmes algériennes. La romancière met en place une narratrice personnage qui recueille ce que les autres femmes disent. La présence de ces femmes, de ces voix anonymes est nécessaire pour parler et écrire le récit de sa vie. Cette écriture plurielle en langue française ouvre aussi l’espace à la langue berbère et arabe et permet la reconstruction d’une identité à partir de toutes ses différentes facettes.

1. « Voix ensevelies » des femmes dans *L’Amour, la fantasia*

C’est par le biais de la représentation de l’Histoire au féminin que la narration dans *L’Amour, la fantasia* a « quitté son foyer unique pour se transporter d’une voix à une autre » (Najiba, 1995: 233). L’objectif d’Assia Djébar est de ressusciter les morts, de leur donner la parole pour raconter leur version de l’Histoire. *L’Amour, la fantasia* alterne des chapitres historiques (la conquête française) et des chapitres autobiographiques (les souvenirs d’enfance et de jeunesse de la narratrice).

Dans le chapitre intitulé : « *Trois jeunes filles cloîtrées* », la narratrice raconte son enfance dans un village algérien et ce « je » enfant est remplacé par « nous » qui renvoie à des enfants ou à des femmes :

Nous, les fillettes, fuyons sous les néfliers. Oublier le soliloque de l’aïeule, les chuchotements de ferveur des autres. Nous allons compter les pigeons du grenier, humer dans le hangar l’odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument partie aux champs. Nous faisons des concours d’envol sur la balançoire. Ivresse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village. Planer, jambes dressées plus haut que la tête, le bruit des bêtes et des femmes s’engloutissant derrière nous (Djébar [1985]: 19).

Assia Djebar dévoile alors un passé collectif sous forme de biographies diverses ; la narratrice s'exprime à travers un « nous » pluriel : celui des jeunes filles cloîtrées. Ensuite, ce « nous » s'individualise pour dévoiler les souvenirs d'adolescentes :

Tout, durant ce dernier séjour, se mêle dans mes souvenirs : les romans en vrac dans la bibliothèque interdite du frère et les lettres mystérieuses qui arrivaient par poignées. Nous nous amusions à imaginer la curiosité effarée du facteur. Il devait s'offenser en outre de ne pouvoir prétendre à la main de ces reines de village !

Nous continuions de chuchoter, la benjamine et moi. Dans les interstices du sommeil qui s'approchait, j'imaginai un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer de rets invisibles nos corps d'adolescentes couchées l'une à côté de l'autre, en travers de l'antique lit familial (*idem*: 22).

Comme il permet aussi de se soulever contre la condition d'enfermement et de cloisonnement des femmes algériennes:

- Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher ! C'est pour cela que j'écris ! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi !

Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse puérile. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. (*idem*: 23)

Dans la deuxième partie « *Les cris de la fantasia* », la narratrice dévoile ses souvenirs personnels. L'autobiographie plurielle laisse place à un « je » qui évoque sa vie amoureuse :

Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était un amoureux clandestin, ce n'était que des lettres du danger.

Je dis le temps qui passe, les chaleurs d'été dans l'appartement clos, les siestes que je vis en échappées. Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite (*idem*: 71).

La narratrice dévoile à peine et avec difficulté ses expériences intimes. Cette impossibilité d'exprimer ses sentiments l'encourage à entreprendre une quête du passé. De ce fait, la narratrice revient à l'évocation des femmes algériennes pour se protéger. L'auteur

utilise alors une narration extradiégétique qui lui permet de se protéger et d'insérer le discours des femmes dans son récit autobiographique.

La narration extradiégétique n'est pas forcément assumée comme narration écrite : rien ne prétend que Meursault ou Malone aient écrit le texte que nous lisons comme leur monologue intérieur, et il va de soi que le texte *Les Lauriers sont coupés* ne peut être qu'un « courant de conscience » *ni écrit, ni même parlé, mystérieusement capté et transmis* par Dujardin : c'est le propre du discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue (Genette, 1972: 240).

En effet, l'auteur recourt au discours immédiat sous forme de témoignages oraux et d'intertextes historiques.

Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu ». Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent (Djebar [1985]: 178).

La troisième partie « *Les voix ensevelies* » repose sur les témoignages de femmes recueillis pendant la guerre de libération. L'auteur écoute attentivement les femmes plongées dans un passé douloureux:

Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scribeuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.

Corps nu – puisque je me dépouille des souvenirs d'enfance -, je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure... (*idem*: 161).

Dans son roman, Assia Djebar relit les archives françaises et insère les voix des femmes pour non seulement évoquer le passé grâce à la mémoire féminine mais pour lui rendre aussi son identité plurielle. L'insertion des voix féminines a donc pour but de

réhabiliter les femmes algériennes oubliées et exclues de l'histoire mais aussi réviser l'histoire écrite par les Français.

Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémissse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mains décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ?» (*idem*: 140).

Dès lors s'accomplit la quête identitaire par l'introduction des voix féminines mais aussi à travers le passage du récit oral arabo-berbère à l'écrit en langue française.

Pour Assia Djébar, l'identité plurielle réside donc dans l'écriture qui vise à sauvegarder la parole occultée, à faire entendre la voix des femmes algériennes qui cherchent à se créer, à se dire : « Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement... » (*idem*: 187).

L'inscription de la voix féminine au pluriel se réalise grâce à l'oralité et trouve son expression dans les témoignages des femmes comme la voix de Cherifa Ameroune, héroïne de la guerre d'Algérie et gardienne de la mémoire sociale :

La voix de Cherifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursauts de prisonnière rétive dans le camp béant au soleil.

La voix raconte ? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne. La courbe des collines brûlées tant de fois se déploie, le récit déroule la chevauchée à travers les étendues rousses de ces monts appauvris, où je circule aujourd'hui (*idem*: 160).

Ainsi, l'auteur se fait la porte-parole des algériennes désireuses de faire circuler leurs voix. Voix en mouvements, voix qui déchirent l'espace et disent l'Histoire, leur Histoire.

1. Mémoire et Histoire collective

Un pays sans mémoire est une femme sans miroir

Belle mais qui ne le sait pas

Un homme qui cherche dans le noir

Aveugle et qui ne le croit pas (Djébar, 1969: 39).

La mémoire d'Assia Djébar n'est pas la mémoire officielle car elle travaille sur le « devoir de mémoire certaine des stratégies d'oubli » (Ricœur, 2001: 3). Assia Djébar est particulièrement subversive dans l'utilisation de la mémoire qui est, comme le dit Paul Ricœur, « la matrice de l'histoire » (*ibidem*). D'abord elle a tenu à écrire une histoire de l'Algérie au féminin en faisant appel à la mémoire féminine. Pour Assia Djébar il faut donc passer par l'Histoire « Et tout d'abord mon histoire. *Il y a eu pour moi une volonté de reprendre, comme matière d'écriture l'Histoire* » (Djébar, 1999: 103).

Dans *L'Amour, la fantasia* l'auteur ne parlera plus d'elle que pour parler des autres. Elle fera parler les morts à travers les récits des femmes de sa tribu d'origine. La troisième partie commence avec une épigraphe de Saint Augustin : « *Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts...* » (Djébar [1985]: 127) qui annonce le passage de la mémoire individuelle de la narratrice à la Mémoire collective propre aux femmes de son pays (l'Algérie). Femmes algériennes qui, se remémorant, inscrivent leur version de l'histoire, témoignent d'une période dans l'Histoire de l'Algérie. Le projet autobiographique change alors de destination ; il se transforme en fiction animée par les multiples voix des femmes à qui la narratrice donne la parole. En effet, il ne reste pratiquement qu'une dizaine de pages avant la fin de *L'Amour, la fantasia* quand le pacte autobiographique se double d'indications qui invitent le lecteur à lire l'œuvre comme relevant de la fiction : « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction » (*idem*: 243).

Cet effacement volontaire de l'écrivain laisse toute la place aux autres femmes et à leur expression nouvelle. Grâce au souvenir et à l'imagination des femmes, sont appelés à dialoguer, tour à tour, des hommes du maquis, des militaires français, d'autres femmes, pour évoquer les expériences pénibles auxquelles elles furent toutes exposées durant la guerre et pour témoigner de leur participation active à la résistance. Les dialogues évoquent notamment la résistance féminine pendant la guerre et le désarroi dans lequel la guerre plonge les femmes et le peuple algérien dans la cruauté du sang et du meurtre : « Croyant ' me parcourir ', je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! » (*idem*: 243). La Mémoire remplace ainsi la mémoire de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* : « Ma mémoire s'enfuit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte Vrille au-delà de ma plume » (*idem*: 242).

Historienne de formation, Assia Djébar utilise des documents d'archives qui forment la base historique de sa reconstitution du passé. La plupart de ces archives sont des rapports militaires ou des lettres d'officiers français. Mais pour Assia Djébar ces documents ne sont ni

objectifs ni factuels. Loin d'être le reflet de la vérité historique, ils véhiculent un imaginaire et une idéologie coloniaux qui obscurcissent la réalité algérienne autant qu'ils la révèlent. Comme l'explique Trinh T. Minh-ha :

L'analyse historique n'est rien d'autre qu'une reconstruction, une redistribution d'un prétendu ordre des choses, une interprétation ou même une transformation de documents monumentalisés. La réécriture de l'histoire devient alors une tâche sans fin, à laquelle les chercheurs féministes se sont attelés avec énergie (T. Minh-Ha, 1984: 84)²

La réécriture de l'Histoire prend une dimension particulièrement urgente. Comme l'explique Françoise Lionnet : « Les femmes venant de pays colonisés ressentent le besoin de retrouver leur passé, de retracer une généalogie qui leur permettra de vivre dans le présent, de redécouvrir les histoires occultées par l'Histoire » (Lionnet, 1989: 25). C'est précisément ce genre d'écriture auquel se livre Assia Djébar : elle s'appuie sur des écrits de colons et s'acharne à y déceler le non-dit.

Soucieuse de son objectivité d'historienne, Assia Djébar se situe d'abord du côté du conquérant qui rédige ses mémoires ; elle nous livre sa première impression en regardant la ville d'Alger : « La foule des futurs envahisseurs regarde. La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons » (Djébar [1985]: 15). C'est ainsi qu'en partant de l'Histoire des autres, la narratrice a tenté d'écrire sa propre version de l'Histoire de son pays.

Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar réécrit l'Histoire de l'Algérie en adoptant le processus de transtextualité que Genette définit par « tout ce qui met en relation le texte, manifeste ou secret, avec d'autres textes. » (Genette, 1982: 7) Et plus précisément, elle recourt à l'hypertextualité qui est « toute relation unissant un texte B nommé hypertexte à un texte antérieur A nommé hypotexte, et sur lequel [hypotexte] B [hypertexte] se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*idem*: 13).

Ce procédé permet la transformation du signifié du texte puisqu'elle porte sur la signification des événements. Le processus de relecture des documents coloniaux et de réécriture de l'Histoire de l'Algérie permet à l'écrivaine d'effacer une inscription (celle des conquérants) pour la recouvrir d'une autre écriture qui valorise et rétablit la subjectivité algérienne et son histoire. *L'Amour, la fantasia* est focalisé sur la résistance des Algériens qui constitue un hypertexte et non sur le colonisateur qui est considéré comme un hypotexte.

² C'est nous qui traduisons.

Pour remédier donc à l'occultation pratiquée par les archives coloniales de la présence algérienne, l'auteur opère ce que Genette appelle la transfocalisation narrative (*idem*: 348). Elle retient ce qui glorifie la résistance et ce qui souligne le courage des Algériens qui ont défendu leur ville jusqu' à la mort :

Les morts se succéderont vite. Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens une opposition de styles. Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée : rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que de la marche luisante du félin dans le maquis (Djebar [1985]: 25).

Pour lutter contre le silence de l'Histoire falsifiée, Assia Djebar fait entendre, dans les deux premières parties du roman, « LA PRISE DE LA VILLE », « LES CRIS DE LA FANTASIA », les cris des ancêtres torturés par les conquérants et les sauve par conséquent du silence morbide des écrits français. La troisième partie du roman, « LES VOIX ENSEVELIES », transmet enfin les récits oraux des femmes algériennes pendant la guerre, tout en inscrivant sa propre histoire et par là même celle de l'Algérie, transforme et complète les écrits français.

Dans la deuxième partie, « LES CRIS DE LA FANTASIA », elle remercie Pélissier, le colonel d'état-major de l'armée française pour son rapport exhaustif qui retrace le calvaire des souffrances du peuple algérien en ce printemps 1845 :

La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées. Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde otalgie : remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais aussi qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. Saint-Arnaud lui-même, quand il rompt pour son frère un silence concerté, me délimite le lieu des grottes-tombes. S'il semble trop tard pour rouvrir celles-ci, bien après « le fils du diable » qui chercha la femme aimée, ces mots, couleur rouge cinabre, s'enfoncent en moi comme un coutre de charrue funéraire (*idem*: 92).

Pour Assia Djebar, l'inscription du peuple algérien prend donc une dimension urgente : reconquérir le passé algérien pour retracer une généalogie qui construit le présent et l'avenir de son pays.

En explorant la période de la guerre et le passé de l'écrivain, le roman d'Assia Djébar exhume et reconstruit toute une vie collective. Assia Djébar insère dans l'histoire la voix algérienne, et la superpose et la confronte à celle des documents français qui l'ont réduite au silence.

Lorsque la narratrice raconte l'histoire de sa famille qui fut exilée sur l'île Sainte Marguerite, elle souligne le désaccord sur l'événement raconté : le rapport français ne mentionne que huit personnes, la tradition orale parle de quarante-huit personnes, dont une femme enceinte. Dans le chapitre « Corps enlacés », la narratrice entre en dialogue avec son ancêtre :

Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle, qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer. Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'île Sainte Marguerite, dans des geôles rendues célèbres par « L'homme au masque de fer ». Ton masque à toi, ô aïeule d'aïeule la première expatriée, est plus lourd encore que cet acier romanesque. Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... (*idem*: 214).

Le rapport français devient sous l'écriture de l'auteur un palimpseste sur lequel s'inscrit l'Histoire réelle du peuple algérien.

Dans son article, intitulé « Elle a rallumé le vif du passé », Anne Donadey met ainsi l'accent sur le double aspect de cette mise en relation :

Le palimpseste peut donc servir de métaphore du processus colonial, qui implique le violent effacement de l'histoire, de la culture, et du mode de vie d'un peuple, afin de les remplacer par ceux du colonisateur (...). Assia Djébar remet en lumière certains épisodes à demi effacés sur le palimpseste de l'histoire coloniale, en la surécrivant du point de vue algérien. Les traces du style orné des archives françaises sont consciemment préservées dans les chapitres historiques du roman, tandis que la troisième partie imite le style oral des témoignages féminins (Donadey, 1998: 105).

Ce passé évoqué permettra à l'auteur de se retrouver grâce à la mémoire collective et de se réconcilier avec soi-même :

Ces guerriers qui parquent me [l'auteur] deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol ou la souffrance des anonymes ainsi

rallumés devraient m'émouvoir en premier, mais je suis étrangement hantée par l'émoi même des tueurs, par leur trouble obsessionnel (Djebar [1985]: 69).

Pour l'auteur, unifier le passé c'est lui rendre son identité plurielle profonde (période arabo-berbère et période coloniale) d'où le devoir de comprendre les conquérants français. « Je conjecture sur les termes de directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (*idem*: 87).

Les chapitres de la première partie de *L'amour, la fantasia* relatent quatre guerres : la première « *Les razzia des troupes françaises* » en 1842, la deuxième « *Les enfumades* » en 1845, la troisième « Berkani » qui débute en 1871, la dernière « La guerre d'indépendance » de 1954-1962. L'évocation du passé s'oppose à la présentation incomplète des écrits français de la période de conquête algérienne. L'auteur s'impose le rôle de témoin du passé : « Se [Assia Djebar] maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire » (*idem*: 200).

Toutefois, Assia Djebar décrit également la conquête coloniale sans omettre de la retracer dans sa violence extrême et dans sa barbarie insoutenable :

Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes...

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescence en lettres arabes, de droite à gauche dévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique...

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, sans voile, je fais face aux images du noir...

Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ?... Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules (*idem*: 58).

La traversée du temps et le retour au passé se réalisent par la mémoire. L'entrelacement de l'Histoire collective et de l'histoire personnelle de la romancière lui permet d'établir un rapport personnel avec la mémoire collective :

Dans le roman *L'amour, la fantasia*, le besoin de mémoire est d'ordre intrinsèquement personnel. J'aime bien que vous songiez à Proust, car Proust a mis en valeur son temps perdu. De la part du romancier s'exerce une réappropriation de sa propre histoire en se confrontant à des mots et à la structure d'un roman pour ressusciter le perdu. C'est cela le mouvement naturel d'écrire, en saisissant l'instant passé, mais qui, pourtant, est ineffaçable pour la personne qui le restitue (*apud* Smati, 1990: 37).

Jeanne-Marie Clerc analyse comme suit la réappropriation de la mémoire collective produite dans le roman *L'amour, la fantasia* et l'interprète de la manière suivante :

Car l'intérêt de la reconstitution que nous livre le roman est de représenter l'Histoire au féminin. Par-delà les combats qui s'annoncent, l'historienne « rêve à ce que disent les femmes » pendant ce siège de la « ville imprenable ». Alger apparaît elle aussi comme une ville « qui se dévoile » et fixe les arrivants « de ses multiples yeux invisibles ». On nous décrit, dès le début des opérations une sorte de jeu où se mêle la fascination, « comme si les envahisseurs allaient être les amants », dans « l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel ». Ainsi, l'autre, au moment de conquérir, est ressenti avec plus de curiosité et même de désir qu'il n'est redouté, par cette population dépeinte comme féminine et que la frustration amoureuse où la maintient sa claustration porte à toutes les rêveries les plus irréalistes (Clerc, 1997: 110-111).

L'auteur s'est donc efforcé de restituer la réalité, de redonner au peuple algérien sa dignité, de dévoiler la cruauté des envahisseurs, et de réécrire l'Histoire de son pays. Assia Djébar se glisse, voyeuse dissimulée, parmi les hommes et les femmes de son pays au siècle dernier, elle imagine leurs réactions, se figure leurs rêves et leurs aspirations. Elle écrit l'Histoire comme si elle notait des Mémoires : « Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre... » (Djébar [1985]: 16).

L'autobiographie cède alors la place à l'Histoire et *L'Amour, la fantasia* se transforme en un roman historique peuplé de cris d'angoisse des femmes racontant leur histoire à elles, leur contribution à la guerre de libération de l'Algérie : « Le chœur des femmes s'élève ainsi comme un orchestre musical animant toute la troisième partie du roman » (Najiba, 1995: 248).

2. Multiplication des voix narratives

Tout au long de *L'Amour, la Fantasia* Assia Djébar établit une relation en palimpseste entre la réécriture des archives de la colonisation française et l'utilisation de la tradition orale féminine, afin de reconstituer des événements datant du siècle dernier.

La troisième partie « *LES VOIX ENSEVELIES* », est destinée à réveiller les voix enterrées et ensevelies. C'est ainsi que chaque femme ayant vécu et participé à la guerre de libération devient narratrice à sa manière. Dès lors des voix multiples peuplent la troisième partie du roman instaurant une certaine polyphonie énonciative qui transforme *L'Amour, la fantasia* en roman.

Les « voix ensevelies » ponctuent ainsi les quatre premiers mouvements de leur témoignage sur la guerre d'Algérie. Assia Djébar donne la parole aux femmes algériennes et explore l'histoire de la guerre d'indépendance de leur propre point de vue. Ces voix narratives assurent un contact avec le passé algérien et s'adressent de manière ouverte au lecteur, par ses interjections, elles l'interpellent, pour témoigner de la réalité destructrice de la guerre d'Algérie :

J'ai eu quatre hommes morts dans cette guerre. Mon mari et mes trois fils. Ils avaient pris les armes presque ensemble. Il restait à l'un de mes petits six mois pour la fin des combats ; il est mort. Un autre a disparu dès le début : je n'ai reçu aucune nouvelle de lui jusqu'à aujourd'hui. Mon frère fut le cinquième... Lui, je l'ai ramené de la rivière. J'ai cherché partout son corps ; je l'ai retrouvé. Il est enterré au cimetière (Djébar [1985]: 222).

La première voix est celle de Chérifa Amroune :

La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants : nous nous trouvons au cœur d'une orangerie du Tell... La voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain comme un plomb. Elle hésite, continue, source égarée sous les haies de cactus (*idem*: 160).

Son récit, raconté dans la langue des aïeules, a pour Chérifa une vertu libératrice, comme l'affirme la narratrice : « Chérifa vieillie, à la santé déclinante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau ; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure ?... » (*idem*: 161).

Puis, la voix de Sahraoui Zonera qui libère les souvenirs de son auteur et le dote d'une existence singulière, d'une personnalité qui lui est propre : « Sa voix creuse dans les braises

d'hier. Au fond du patio, pendant que les versants de la montagne changent de nuances au cours de l'après-midi, la machine à coudre reprend son antienne » (*idem*: 186-187).

Ces récits libérateurs procurent une véritable Mémoire, une Histoire, et donc une Identité, puisqu'ils ressuscitent les ancêtres morts : « *Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'apprête à transcrire son récit* » (*idem*: 200-201).

La chaîne des souvenirs représente la mémoire cachée du pays, son âme secrète à travers laquelle s'entretient l'identité de chacun :

Chaîne de souvenirs : n'est-elle pas justement « chaîne » qui entrave autant qu'elle enracine ? Pour chaque passant, la parleuse stationne debout, dissimulée derrière le seuil. Il n'est pas séant de soulever le rideau et de s'exposer au soleil. Toute parole, trop éclairée, devient voix de forfanterie, et l'aphonie, résistance inentamée... (idem: 201).

Chaque voix féminine a une histoire dramatique et tragique à raconter. La guerre est perçue d'un point de vue féminin, dans toute son horreur et son injustice.

Ce qui caractérise la voix de ces femmes, c'est l'oralité de la langue qu'elles utilisent. La romancière maintient les traits de l'oralité. Elle transcrit les récits des femmes qui disent leurs sentiments, émotions et souffrances en maintenant le rythme de la voix :

Car j'avais peur ! Je savais que ces gens venaient « pour Dieu et son Prophète », en toute bonne foi, mais malgré tout, s'ils me voyaient, en partant, ils parleraient ! Ils diraient : « Lla Zohra de Bou Semmam est là ! Elle est venue pour que Hadjout brûle à son tour ! » Je devais me cacher ! Tout ce qui s'est passé sur moi ! Mon Dieu, tout ce qui s'est passé sur moi ! (*idem*: 170).

Chérifa qui se remémore ces années d'endurance utilise une synecdoque très employée dans le parler arabe. Elle emploie le mot « la France » à la place du mot « les soldats français » : « La France est venue et elle nous a brûlés (...). Ils nous brûlèrent la maison une troisième fois » (*idem*: 133).

Lors de l'arrestation de Zohra (qui confectionnait des uniformes pour les maquisards), elle ordonne à sa fille et sa sœur qui éclatent en sanglots de ne pas pleurer en employant l'expression « ne pleurez pas sur moi ». On dit « pleurez quelqu'un » et non « pleurer sur quelqu'un » : « Ne pleurez pas, leur ai-je ordonné. Ne pleurez pas sur moi ! J'interdis qu'on pleure sur moi ! » (*idem*: 182).

Les récits de ces femmes sont également parsemés de formules de bénédiction où elles invoquent Dieu et son Prophète. Comme l'évoque Zohra : « Car j'avais peur ! Je savais que ces gens venaient ' pour Dieu et son Prophète', en toute bonne foi, mais malgré tout, s'ils me voyaient, en partant, ils parleraient ! (...) Tout ce qui est passé sur moi ! Mon Dieu, tout ce qui est passé ! » (*idem*: 170).

La tradition orale fait partie de la mémoire algérienne qui, avec ses absences, ses accidents, ses érosions et ses traces, est pour l'auteur « champ profond pour un labourage romanesque » (Djebar, 2002: 115). Cette tradition orale qui se tisse à travers les trous de la mémoire fait partie intégrante du palimpseste djebarien au même titre que les documents écrits par les Français. Et c'est cette langue dialectale qui assure la transmission orale de la Mémoire de génération en génération.

Beïda Chikhi, étudiant la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, affirme :

Témoins oubliés et voix ensevelies vont tenter une vitale et douloureuse percée à travers les couches sédimentées de la mémoire ; voix, murmures, chuchotements, soliloques, conciliabules, voix à la recherche d'un corps, voix prenant corps dans l'espace, s'érigent en principe constructif et base thématique de toute la troisième partie. Celle-ci met en jeu un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines. Le savoir historique féminin produit son mode d'expression avec ses propres procédés d'articulation, sortes de relais spécifiques à la transmission orale (Chikhi, 1990: 22).

Dans « CORPS ENLACES » la narratrice associe sa voix à celle de Chérifa et tente d'apprendre à travers elle les voies de la transmission authentique de la Mémoire:

Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter. Corps nu — puisque je me dépouille des souvenirs d'enfance —, je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les Seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure (Djebar [1985]: 161).

Ainsi, la narratrice cherche à rapprocher l'Histoire racontée dans les deux premières parties des récits de ces femmes rebelles. Elle tente de se dégager de l'écriture

autobiographique, de se dénuder pour pouvoir se mêler à l'Histoire de l'Algérie, à l'Histoire de ces femmes.

Pour terminer, dans *L'amour, la fantasia*, l'autobiographie au pluriel instaurée par Assia Djébar lui permet de rompre le silence qui isole son expression et celle des femmes algériennes, et d'aboutir à une parole collective. Des narratrices multiples racontent au lecteur leurs expériences vécues, par la médiation de la narratrice, échappant ainsi au silence qui détermine habituellement leur existence cloisonnée. Dans ce contexte, *L'Amour, la fantasia* est un univers féminin, un récit d'un être pluriel, d'un corps multiple. Assia Djébar entend démontrer que la femme n'est pas cette identité unique, que l'identité n'est pas « une » mais qu'elle est « plusieurs ». *L'amour, la fantasia*, inscrit donc l'identité plurielle féminine par l'évocation de la fraternité des femmes de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui.

Son roman met en scène une réécriture de l'histoire à partir des traces de blessures qui restent dans la mémoire des femmes. Il s'agit donc d'une tout autre manière d'écrire l'Histoire authentique de l'Algérie, en partant de la mémoire et de la subjectivité féminines. Toute l'œuvre d'Assia Djébar peut se comprendre comme un travail de et sur la mémoire permettant à l'écrivain de « rallumer le vif du passé », d'« écouter la mémoire déchirée », d'empêcher l'encre de sécher, de ramener à la vie et dans l'histoire du pays les voix étouffées, les mémoires asphyxiées.

Références bibliographiques

- CALLE-GRUBER, Mireille (1999). *Renouveau de la parole identitaire*. PUM: Montpellier, 1999.
- CHIKHI, Beida (1990). *Les Romans d'Assia Djébar*. Alger: Office des Publications Universitaires.
- CHIKHI, Beida(1994). *Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djébar, Écrivains maghrébins et modernité textuelle*. Paris: L'Harmattan.
- CHIKHI, Beida (2005). Assia Djébar, *Histoires et Fantaisies*. Paris: Éd. PUPS.
- CHIKHI, Beida (1991). « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *Itinéraires et contacts de cultures : Autobiographies et récits de vie en Afrique*. Paris: L'Harmattan, pp. 103-108.
- CLERC, Jeanne Marie (1997). *Écrire, Transgresser, Résister*. Paris: L'Harmattan.
- DJEBAR, Assia (1969). *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Alger: SNED.
- DJEBAR, Assia [1985]. *L'Amour, la fantasia*.

- DJEBAR, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (2002). *Le devoir du romancier* (3 août).
- DONADEY, Anne (1998). « Elle a rallumé le vif du passé : l'écriture palimpseste d'Assia Djébar », *Postcolonialisme et autobiographie*. Amsterdam: Édition Rodopi.
- GADANT, Monique (1989). « La permission de dire Je », *Réflexions sur les femmes et l'écriture, femmes et pouvoirs, Peuples méditerranéens*, n°. 48-49, juillet-décembre, pp. 94-95.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Le Seuil Poétique.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, Paris.
- LIONNET, Françoise (1989). *Autobiographical voices. Race. Gender, self-portraiture*. Ithaca: Cornell University Press.
- MILO, Giuliva (2008). *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne: Peter Lang.
- NAJIBA, Regaieg (1995). *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre Sultane d'Assia Djébar*. Thèse de doctorat. Université Paris Nord, UFR. Lettres, Département de Français.
- RICŒUR, Paul (2001). « Entre la mémoire et l'histoire », *transit virtuelles forum* n° 22.
- SMATI, Thoria (1990). « Création et liberté : Entretien avec Assia Djébar », *Algérie Actualités* n°. 1276, semaine du 29 mars au 4 avril.
- T. MINH-HA, Trinh, (1984). *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

MARGUERITE DURAS : UNE ECRITURE A L'ECOUTE DU CORPS

Monique Pinthon
Faculté des Lettres et Langues (IUFM) Poitiers
monique .pinthon@univ-poitiers.fr

Résumé : Marguerite Duras récuse le dualisme philosophique et religieux clivant l'homme entre corps et esprit, ce dernier étant seul connoté positivement. Son œuvre réhabilite le corps, à l'encontre des représentations littéraires qui portent trop souvent l'empreinte du péché originel. Son monisme matérialiste résulte de sa pensée athée combinée à l'influence que la philosophie orientale a pu exercer sur elle, pendant les dix-huit premières années de sa vie, passées sur le continent asiatique. La fiction durassienne, en même temps qu'elle célèbre le corps, est un hymne à la pureté du désir, à l'innocence de la sensualité. Le mouvement scripturaire lui-même est un acte corporel : amour et écriture se conjuguent ensemble, entre eux la différence « inexiste ».

Mots-clés : monisme- corps- voix- vue- désir.

Abstract : Marguerite Duras rejects dualism, philosophical and religious cleavage between human body and mind, the latter being the only positive connotations. His work rehabilitates the body, against which literary representations are too often the mark of original sin. His materialist monism result of his thinking atheist combined with the influence that Eastern philosophy may have had on her during the first eighteen years of his life spent on the Asian continent. Durassian fiction, while it celebrates the body, is a hymn to the purity of desire, innocence and sensuality. The scriptural movement itself is a bodily act: love and writing go together, the difference between them "nonexistent. "

Keywords : monism - body- voice- sight- desire.

L'écriture des femmes a engendré un renouvellement des formes de la littérature française au 20^{ème} siècle. Cette émancipation, amorcée de manière individuelle par Colette ou Anna de Noailles, poursuivie par « les Femmes Surréalistes », théorisée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, en 1949, accrue par les mouvements féministes tout au long du siècle, a donné naissance à des œuvres majeures et pas seulement à une littérature féministe militante. Ces œuvres témoignent

d'un art exigeant, à l'écoute des différences, du pluriel, de l'altérité, du corps et de la lettre. Les littératures au féminin (...) les plus exemplaires sont réinvention de la langue contre le logocentrisme ; réinterprétation de notre héritage culturel contre la doxa ; désir de passage à l'autre et d'adresse à l'étranger. C'est dire que le débat esthétique et philosophique engagé par les littératures au féminin est l'affaire de tous - signataires masculins comme signataires féminins. Elles donnent la parole à une humanité d'un genre nouveau. (Calle-Gruber, 2001 : 18)

Parmi les plus exemplaires de ces écritures au féminin nous pouvons citer Monique Wittig, Jeanne Yvrard, Hélène Cixous et, bien sûr, Marguerite Duras que sa voix singulière a imposé comme un grand auteur. Son impact fut certes considérable sur le public féministe : on peut d'ailleurs remarquer que la critique durassienne a puisé largement dans les rangs des femmes militantes ou sympathisantes de l'action féministe, alors même que les prises de position de Marguerite Duras allaient parfois à l'encontre de l'idéologie du mouvement. Mais son audience a largement dépassé le cercle des féministes.

Plus que toute autre, son œuvre a en effet réinterprété « notre héritage culturel contre la doxa », en particulier l'héritage chrétien. Son parcours d'exilée – elle a vécu dix-huit ans en Indochine et, de son propre aveu, elle a davantage parlé le vietnamien que le français – a indéniablement contribué à favoriser l'émergence d'une forme neuve, dans un processus culturel et esthétique contradictoire du traitement occidental. À l'encontre de l'héritage chrétien, sa philosophie va s'avérer relever d'un monisme matérialiste, lui-même fortement empreint d'influence orientale. Sa conception de l'être humain récuse la vision manichéenne dominante en occident qui oppose le Bien et le Mal, le corps et l'âme. Elle détermine fortement les représentations du corps dans la fiction.

Le corps célébré

La pensée occidentale a tendance à avoir une conception dichotomique du monde et de l'homme, irrémédiablement clivé entre âme et corps. Le dualisme philosophique, dans la

lignée de Descartes, soutient que l'être est double, matière et esprit. Seul ce dernier est valorisé car il distingue l'homme de l'animal, c'est par lui que l'homme se dit à l'image et à la ressemblance de Dieu. À l'inverse, le corps porte la trace indélébile du péché originel, il porte l'empreinte de la dégradation imposée par Adam à tous ses descendants. Marguerite Duras abolit la vieille dualité de l'âme et du corps. Le corps et la pensée ne sont plus deux entités étrangères l'une à l'autre, la pensée procède du corps et elle y revient. La hiérarchie qui prévalait dans la perspective dualiste et qui proclamait la supériorité de l'âme s'efface. La philosophie de Marguerite Duras est, à l'opposé, celle d'un monisme matérialiste. Pour elle, l'être est fait d'une seule substance, la matière. Elle ne cesse de souligner à quel point l'expérience, toute expérience est dépendante de notre corps, dans ses réflexions sur son travail d'écrivain d'abord. Relisons les considérations qu'elle livre à Michelle Porte à propos de *La Femme du Gange* : « Nous sommes là dans un monde totalement corporel (...) La réflexion est un temps que je trouve...douteux, qui m'ennuie. Et si vous prenez mes personnages, ils sont tous, ils précèdent tous ce temps-là, enfin les personnages que j'aime, que j'aime profondément. » (Duras, 1977 : 98)

La fiction ne cesse d'affirmer cette dimension corporelle, dès les premiers romans, à l'exemple de ce constat proféré dans *La Vie tranquille* : « C'est là dans ce petit champ de chair que tout s'est passé et que tout se passera. » (Duras, 1944 : 139) Ce monisme s'inscrit dans la perspective d'une pensée athée qu'elle revendique sans ambiguïté, comme l'atteste cette déclaration dans *Les Parleuses* : « Dieu était totalement absent de mon paysage premier. (...) Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et, même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité. » (Duras, 1974 : 239) Si son athéisme explique en partie sa conception moniste de l'existence, le refus de la disjonction dans l'ensemble de l'œuvre a sans doute été conforté par la philosophie orientale, en particulier par le principe du *qi* que l'on peut traduire par « souffle-esprit » :

À la fois esprit et matière, le souffle, assure la cohérence organique de l'ordre des vivants à tous les niveaux. (...) Source de l'énergie morale, le *qi*, loin de représenter une notion abstraite, est ressenti jusqu'au plus profond d'un être et de sa chair. Tout en étant éminemment concret, il n'est cependant pas toujours visible ou tangible. (Cheng, 1997 : 36)

Principe au fondement de l'univers, le *qi* n'est pas un concept qui relèverait uniquement du monde des idées, il suppose toujours une expérience. Il s'agit moins d'une démarche intellectuelle que d'une expérience de vie. Dans la pensée asiatique il n'y a pas de

césure entre la vie du corps et celle de l'esprit. Le processus de connaissance engage la totalité de la personne. La disjonction n'existe pas. Or, l'œuvre de Marguerite Duras s'avère une incessante quête d'unité. Aux antipodes de l'ego cartésien qui emprisonne l'individu dans les limites de son moi, elle est à la recherche du retour au « continuum » qui existait avant la naissance. La fiction durassienne ne cesse d'effacer les frontières entre les êtres, entre l'homme et le monde, le dedans et le dehors. L'affirmation de l'unité de l'être va engendrer dans la fiction une célébration heureuse du corps, en relation avec le thème quasi unique de l'œuvre : l'amour.

Marguerite Duras évoque le corps hors de tout sentiment de culpabilité, elle l'affranchit de la dépréciation dont il a été victime dans la perspective chrétienne, elle le libère de la souillure qui lui avait été infligée par le christianisme. Le corps retrouve sa pureté originelle, son évocation est placée sous le signe de l'innocence. Les sensations qu'il procure sont goûtées dans toute leur plénitude, comme l'atteste l'expérience de François au bord de la mer, dans un roman des débuts, *La Vie tranquille* : « Au soleil. Mes cuisses dans mes mains. Je les caresse. La paume chaude de ces mains rencontre la fraîcheur de ces cuisses qui sont heureuses. De mes aisselles entr'ouvertes monte cette odeur d'humus frais qu'est la mienne. » (Duras, 1944 : 139)

On le voit, elle réhabilite le corps, trop longtemps détrôné par le mental, l'intellect. À travers cette réhabilitation, on perçoit une double influence : celle de Freud et de la psychanalyse mais aussi celle du mouvement surréaliste. Pendant longtemps on a fait de l'âme et du corps deux entités totalement séparées; en introduisant le concept de pulsion, Freud annule définitivement cette dichotomie. Le corps réhabilité est à l'origine du désir et l'œuvre de Marguerite Duras ne cesse de célébrer le désir comme elle ne cesse de célébrer la beauté du corps, de celui de la femme en particulier.

Mais cette beauté célébrée par Marguerite Duras est rarement décrite. Le plus souvent, le récit se borne à rendre hommage à une beauté générale, abstraite, marque d'une revalorisation du corps. Ainsi, de la beauté de Claire, dans *Dix heures et demie du soir en été*, nous ne saurons rien que l'évidence de son existence, confirmée par Pierre, Maria ou d'autres, croisés à l'improviste. La présence de la jeune femme irradie la beauté sans que l'on puisse en identifier la source : sa beauté ne semble en aucune façon redevable à l'une ou l'autre partie de son corps, puisque, de lui, le lecteur ne sait rien ou presque, juste la couleur du regard qui hésite, selon les circonstances, entre le gris, la couleur de sa peur ou celle de la pluie. Tous les témoins de sa beauté ne peuvent que formuler inlassablement un constat fasciné. L'émotion suscitée par la vue de Claire devient une puissante chambre d'écho à sa beauté. Pierre, après

Maria, ne peut que redire inlassablement : « que tu es belle, Dieu que tu l'es » (Duras, 1960 : 51) L'évidence de la beauté désarme l'observation objective et l'analyse qui cède devant l'émotion la plus vive.

Intensément présente et pourtant indescriptible, la beauté puise avant tout sa force étonnante dans la fascination qu'elle suscite. Ainsi, Betty Fernandez, l'une des figures féminines de *L'Amant* rayonne : « Les gens s'arrêtent et regardent émerveillés l'élégance de cette étrangère qui passe sans voir. Souveraine. On ne sait jamais d'emblée d'où elle vient. Et puis on se dit qu'elle ne peut venir que d'ailleurs, que de là. Elle est belle, belle de cette incidence. » (Duras, 1984 : 83) La beauté s'impose comme une évidence en même temps qu'elle se dérobe à toute possibilité de savoir, de connaissance théorique sur sa nature.

Ce qui plus que tout fascine Marguerite Duras c'est le corps en mouvement, et tout particulièrement celui des femmes lorsqu'elles marchent. Ainsi, la jeune fille au centre de *La Vie tranquille*, éprouve la sensualité du mouvement qui porte en avant son corps déambulant le long de la grève : « Certains matins en longeant la mer, je sens que moi aussi en marchant, je danse ; » (Duras, 1944 : 138). En cet instant, elle prend véritablement conscience de son existence, de son corps que les automatismes de la vie quotidienne lui font, comme à chacun, oublier la plupart du temps. La marche au bord de la mer lui révèle son corps, lui apprend à le connaître et à l'aimer. Lorsque Tatiana Karl va à la rencontre de son amant, Jacques Hold, Lol V. Stein la reconnaît presque instantanément à la sensualité de sa démarche, à « ce déhanchement circulaire, très lent, très doux, qui la fait à tout moment de sa démarche l'objet d'une flatterie caressante, secrète et sans fin, d'elle-même à elle-même... » (Duras, 1964 : 58) Chaque pas résonne comme une douce et intime approbation de son être charnel, une reconnaissance d'elle-même, une secrète jubilation à la pensée de son unicité.

Si elle ravit celle qui l'éprouve, la démarche féminine fascine plus encore le regard masculin qui la surprend. Lors de sa première rencontre avec Anne-Marie Stretter, le vice-consul est littéralement subjugué par la démarche de cette femme. Il vient tout juste d'arriver à Calcutta : il est tôt le matin, il se promène dans le parc de l'ambassade lorsqu'il l'aperçoit en train de se diriger vers les tennis. En apparence il n'y a rien là que de très banal, mais l'aveu qui suit, sous forme de confidence au directeur du cercle de Calcutta, révèle la charge émotionnelle de l'événement :

...Les tennis étaient en effet déserts.

(...) - Je me suis aperçu qu'ils étaient déserts après son départ.

Il s'était produit un déchirement de l'air, sa jupe contre les arbres. Et ses yeux m'avaient regardé. (Duras, 1965 : 79-80)

Dans cet exemple, la sensualité de la démarche féminine fascine d'autant plus qu'elle est associée, dans le même instant, au regard. L'érotisme du mouvement du corps s'avancant vers les tennis se trouve accru de toute la puissance sensuelle du regard. Or, la démarche comme le regard et comme la voix est d'abord glissement, déplacement, mouvement vers autrui. Si ces trois éléments font l'objet d'une attention particulière dans le récit durassien c'est précisément parce qu'ils offrent, plus que tout autre, la possibilité que s'abolisse la césure entre soi et autrui, qu'advienne « l'in-différence ».

La vue et la voix

La vue, chez Marguerite Duras, se trouve sexualisée. Le frère et la sœur d'*Agatha* éprouvent la puissance érotique du regard puisqu'ils ne peuvent céder à leur mutuel regard sans devenir incestueux : « Lui. - Après je ne me souviens plus que de ce regard qui creusait notre corps tout d'une blessure, si grande, plus grande que lui, brûlante. » (Duras, 1981 : 55) Une nouvelle, *Le Boa*, assimilera totalement l'acte sexuel et le regard. La petite fille au centre de la nouvelle est inquiète depuis que son frère lui a dépeint la virginité sous les traits d'une maladie ; bien qu'elle ait tout juste treize ans, elle a peur de ne pas être désirée par un homme et de ressembler à la vieille demoiselle Barbet qui lui fait horreur. Pour tenter de conjurer son angoisse elle fonde tous ses espoirs sur le bordel. La représentation qu'elle se fait de ce lieu – alors qu'elle ignore encore tout de l'aspect commercial de la prostitution – s'avère aux antipodes des images de débauche, habituellement associées à cet endroit. Elle se le représente comme une sorte de « temple de la défloration » où des jeunes filles, en toute innocence, deviennent femmes par le simple fait de s'exposer au regard d'hommes inconnus. La défloration s'inscrit dans un contexte de pureté auquel la description du lieu participe largement. Le bordel, peint en vert, d'un vert évoquant celui des grands tamariniers, « ressemblait à une sorte de piscine et l'on y allait se faire laver, se faire nettoyer de sa virginité, s'enlever sa solitude du corps. » (Duras, 1954 :113) Le glissement de la description du végétal à l'aquatique transforme l'événement en une sorte de baptême au caractère grave et solennel. L'inversion des valeurs est à son comble, la virginité étant perçue comme un état négatif, douloureux, cependant que la défloration revêt le caractère d'un rituel de purification. L'eau de la piscine devient véritablement eau lustrale. Si la vue est fortement sexualisée dans

la fiction durassienne, la voix est, elle aussi, dotée d'un immense pouvoir : elle fascine, elle subjugué, elle envoûte.

La voix est très souvent associée au regard, l'autre atout majeur de la séduction, comme l'atteste une réplique des *Yeux bleus cheveux noirs* : « Il lui demande si elle a commencé à oublier. Elle dit : - peut-être les traits du visage, mais ni les yeux ni la voix ni le corps. » (Duras, 1986 : 110) Par le timbre, les inflexions qui lui sont propres, la voix contribue activement à révéler la singularité d'un être. Elle exerce un charme particulier, elle laisse une empreinte profonde dans le souvenir ; ainsi, dans les jours qui suivent la rencontre avec la jeune fille, le protagoniste de la nouvelle *Les Chantiers* ne cesse de penser à sa voix : « les mots qu'elle avait prononcés dans l'allée, face au chantier, et dans l'ordre où elles les avait prononcés, lui revenaient souvent à la mémoire. » (Duras, 1954 : 203) Mais plus que les mots eux-mêmes ou leur enchaînement ce qui hante l'homme c'est la voix qui les a prononcés, la singularité de cette voix. Les mots qui resurgissent dans sa mémoire sont littéralement imprégnés de cette voix, du grain de cette voix. Elle est beaucoup plus qu'un simple support destiné à la transmission de l'information ; sa fonction utilitaire, celle qui prime dans la conversation habituelle, est ici détrônée au profit de sa dimension sonore, esthétique. Le message est devenu secondaire ou plutôt il ne puise plus sa force, son impact dans son organisation interne mais il est totalement assujéti au rythme, au ton, au timbre, aux inflexions de cette voix. Sa mémoire répercute à l'infini les harmoniques de la mélodie vocale intériorisée.

La prière pressante qu'adresse à son frère Agatha, dans le récit éponyme, dissocie d'ailleurs le message, l'histoire, du mouvement phonique :

Elle (suppliante). – Encore. Parlez.

Lui. – Non. Je me tais.

Elle. – Je vous en supplie.

Lui. – Non. (temps).

Elle. –Vous avez raison. Ne parlez plus (temps). Dites quelque chose simplement. Dites, je vous en supplie. (Duras, 1981 : 55-56)

En fait, l'histoire que lui racontait son frère, Agatha la connaît aussi bien que lui puisqu'il s'agit du jour de leur adolescence où pour la première fois ils ont cédé à leur désir mutuel. Le contenu de l'histoire n'est plus à écouter mais elle ne peut se passer d'entendre sa voix encore et encore, la voix de celui qu'elle aime plus que tout au monde, cette voix qui exerce sur elle un attrait fascinant. L'injonction « Je vous en supplie », deux fois répétée,

atteste ce besoin irréprensible de s'abolir dans l'écoute de sa voix, « de son rythme, décroché des signifiés, de la voix comme signifiant sans ancrage, flottant hors du langage ». (Payant, 1981: 161) C'est encore cette dissociation entre le signifié et le pur mouvement phonique qui éclaire l'opposition entre les deux verbes « parler » et « dire », habituellement considérés comme synonymes. En acceptant que son frère ne lui parle plus, Agatha renonce simplement à un discours organisé mais en aucun cas à sa voix. Ce « quelque chose » qu'elle veut entendre est vague, quelque chose, n'importe quoi du moment que c'est la voix fraternelle qui prononce ces mots. En l'absence de l'histoire, il reste le miracle, la couleur de la voix. Comme le dit René Payant, la spécificité de la voix est d'être « un trait d'union, un pont. » (*idem* : 169) À ce titre, elle participe du refus de la disjonction.

Au commencement était l'innocence

Dans nos civilisations occidentales, la nudité a toujours fait l'objet d'un interdit pesant. En effet, aux yeux de chrétiens, elle porte la trace de la souillure du péché originel d'Adam et Eve ; elle est associée à la dégradation qui en a résulté. À preuve de cet interdit, le rôle du vêtement, toujours destiné à masquer, cacher la réalité du corps. Cependant, Marguerite Duras lui attribue un rôle quelque peu différent : la matière, les tissus choisis, soie ou coton, se caractérisent avant tout par leur légèreté. Ces vêtements n'emprisonnent pas, ils laissent au contraire le corps libre. Ils semblent même former comme une seconde peau, presque vivante ; le corps du chinois de Cholen « a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie. » (Duras, 1984 : 54) En outre, le vêtement féminin est chargé d'un fort pouvoir érotique, en ce qu'il dévoile mais à peine, sollicitant l'imagination, car :

C'est l'intermittence (...) qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore la mise en scène d'une apparition-disparition. (Barthes, 1975 :19)

C'est bien le jeu de séduction déployé par la tenue de la jeune fille au centre de *L'Amant* : la robe portée par l'adolescente, au moment de la traversée du Mékong, est en soie bistre, rendue plus claire encore, presque transparente, par l'usure. C'est aussi une robe de soie claire que porte la femme évoquée par le récit de *L'Homme assis dans le couloir*, si claire qu'elle laisse deviner le corps, la nudité du corps sous la soie.

Comme dans le cas de la beauté, il n'est pas indispensable de décrire la nudité. Il suffit de la nommer : sa seule évocation est dotée d'une forte charge érotique, comme en témoigne la résonance de la phrase évoquant Tatian Karl : « 'nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs'. Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. » (Duras, 1964 : 115-116) L'écho lancinant produit par la reprise de l'adjectif reflète la fascination provoquée par l'image du corps nu de Tatiana. La chevelure de la jeune femme, en déroband partiellement la vue de son corps nu, joue un rôle analogue à celui des robes de soie précédemment évoquées ; son pouvoir fantasmatique tient en partie à « la mise en scène d'une apparition-disparition ».

Mais la nudité n'est pas obligatoirement liée à l'absence de vêtements. Le dévoilement qu'elle implique peut provenir du regard ou de la parole. Ainsi, la jeune femme présente dans les *Yeux bleus cheveux noirs* a « des yeux qui la font nue. » (Duras, 1986 : 20) La jeune fille dans *l'Amant* est dénudée par sa parole : « il regarde ma bouche quand je parle, je suis nue. » (Duras, 1984 : 57) On retrouve le refus, constant chez Marguerite Duras, de la dualité du corps et de l'esprit, comme l'atteste une remarque à propos du corps de la jeune femme au centre de *La Maladie de la mort* : « Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps. » (Duras, 1982 : 26-27) Le corps est toujours, à l'image de celui de la jeune fille de *L'Amant*, d'une « intelligence effrayante ». (Duras, 1984 :121) La séduction n'est jamais réduite à la beauté des formes, même si elle n'en est pas séparable. L'analyse de la mère de l'adolescente, l'institutrice de Sadec, en témoigne clairement, lorsqu'elle affirme à sa fille : « tu leur plais aussi à cause de ce que tu es toi. » (*idem* : 111)

L'enveloppe charnelle n'est jamais réduite à sa fonction physiologique, elle est la manifestation privilégiée de la Vie, en tant qu'intensité, dynamique, mouvement de l'un vers le multiple, du discontinu vers le continu, principe de la recherche de l'unité. Il incombe au corps, à la surface du corps tout particulièrement, de révéler cette force cachée : tout se passe comme si la peau, écran entre le microcosme du corps humain et le macrocosme de l'univers, captait cette force de Vie au plus profond de l'être pour la faire rayonner à sa surface, la faire advenir au monde extérieur alors que presque toujours, dans les circonstances ordinaires de la vie elle est masquée, occultée jusqu'à l'oubli. Le corps dénudé du protagoniste de *L'Homme assis dans le couloir* laisse voir « que son cœur bat à la surface de tout son corps ». (Duras, 1980 : 21) Et la tiédeur de la peau s'avère toujours indissociable de la vie intérieure. Dans une telle perspective, le corps dévoilé dans la nudité n'est plus hiérarchisé, il n'y a plus de parties nobles et de parties honteuses : « Chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme

le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme le temps. » (Duras, 1982 : 27) L'anaphore de la conjonction « comme » impose l'absolue équivalence de toutes les parties du corps.

En même temps qu'elle célèbre le corps, sa beauté, l'érotisme des formes féminines, Marguerite Duras rejette la croyance, si profondément ancrée au cœur de la conscience occidentale, que le désir est lié au Mal, au péché : « Quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir. » (Duras, 1982 : 27) C'est pourquoi tous ses personnages, les personnages selon son cœur, accueillent le désir sans remords, avec bonheur au contraire. Tous acceptent d'entendre le message de leur corps. Les baisers, les caresses, les étreintes amoureuses n'ont rien d'indécent. Comme le souligne très justement Yves Stalloni : « La crudité du vocabulaire ou des situations souligne le désir de la romancière de rendre aux actes d'amour leur valeur naturelle. » (Stalloni, 1987 : 27) Les ébats des amants n'ont rien de vulgaire, au contraire, le plaisir des corps irradie le bonheur. Ainsi, Luce et Nicolas, les amants de *La Vie tranquille*, sont comparés à deux jeunes bêtes qui jouent : « Lorsqu'ils riaient, leurs lèvres et leurs dents luisaient sous leurs rires, comme des choses ensoleillées. » (Duras, 1944 : 60) Ailleurs, l'évocation se fait à travers des images végétales ; lorsque que François pense à Tiène c'est son visage qui surgit, son visage « que l'on hume comme un bois frais du matin. » (*idem* : 48) Les comparaisons montrent le subtil réseau d'associations qui se tissent entre les sensations, symphonie de nuances d'où jaillissent la plénitude et le bonheur, en même temps qu'elles redisent, une fois encore, l'innocence. L'acte d'amour, comme le souligne Madeleine Borgomano est « assimilé à une purification, dans une inversion radicale des idées et de la morale reçue. » (Borgomano, 1985 : 94)

Marguerite Duras n'évince pas la réalité du désir, bien au contraire, comme en témoigne, à titre d'exemple, le récit de la première expérience sexuelle de Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique*. Le choix du lieu, une clairière protégée par de hautes et épaisses futaies, souligne déjà le naturel de leurs ébats. Au moment où le plaisir est révélé pour la première fois à Suzanne, une image à elle seule suggère la force bouleversante de cet instant : « Elle fut dès lors, entre ses mains, à flot avec le monde. » (Duras, 1950 : 297) Les amants font confiance à leur corps, l'épanouissement des sens débouche sur la plénitude. Mais le mouvement scripturaire participe, lui aussi, de cette dimension corporelle.

Le corps écrit

L'écriture chez Marguerite Duras n'est pas hétérogène à l'expérience du monde. Chez elle l'écriture est performative, l'écriture est un acte du corps. Interrogée en 1981 par l'actrice Françoise Faucher, pour l'émission « Femmes d'aujourd'hui » de Radio-Canada, sur sa création, Marguerite Duras confie : « On est [sic] pas tout à fait responsable de ce qu'on fait. Je ne saurais le dire clairement [pourquoi la tête n'a pas tout compris, mais le cœur et surtout la peau, oui]. » Lorsqu'elle écrit, Marguerite Duras devient « un lieu hanté » (Duras, 1977 : 99) par son passé, sa famille, les lieux où elle a vécu, les gens qu'elle a connus, aimés. Elle se laisse envahir, la masse de souvenirs lui arrive dans une profusion, une confusion aussi, mais, en aucune façon, elle ne cherche à classer, ordonner, rationaliser. L'écriture vient du dedans, elle est « une injonction interne » (*idem* : 105) qui trouve à s'incarner dans les mots du livre. La pulsion à l'origine de l'écriture est individuelle, elle est désir, besoin impérieux d'écrire ; elle la pousse à écrire avant même de savoir quoi. Mais l'écrit est collectif :

(...) il y a des choses que je ne reconnais pas dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris. (...) tout vous arrive de tous les côtés. Évidemment, les temps sont différents, ça vous arrive de plus ou moins loin, ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe, ça vous arrive de l'extérieur. (*idem* : 98-99)

Bien qu'étant le fait d'un individu particulier, l'écriture est la somme de toutes les images, de toutes les expériences – qu'elles soient historiques, politiques ou d'ordre privé-emmagasinées au cours de l'existence. Ce faisant, elle résulte de l'ouverture du sujet écrivant à l'autre. Cette appréhension de l'écriture aboutit à l'équivalence de l'auteur et du lecteur, maintes fois réaffirmée par Marguerite Duras

En même temps, cet acte qui engage le corps de l'écrivain a une incidence particulière sur le lecteur. Cette écriture le plonge dans le ravissement, au double sens du terme : il est en effet immergé dans un état de bonheur intense qui le prive de lui-même. Julia Kristeva va même jusqu'à affirmer que l'art durassien « relève (...) de la sorcellerie et de l'envoûtement. » (Kristeva, 1987 : 236) Cette fascination a une emprise d'autant plus redoutable qu'elle s'accompagne du sentiment que cette œuvre est insaisissable. C'est bien ce sentiment que décrit Hélène Cixous dans un entretien avec Michel Foucault : « On ne peut pas connaître Marguerite Duras, on ne peut pas la saisir. Je me suis dit : je connais, j'ai lu et je m'aperçois que je n'ai pas « retenu ». C'est peut-être ça : il y a un effet Duras et cet effet Duras c'est que quelque chose s'écoule qui est très puissant. » (Foucault et Cixous, 1975 : 8-9)

Le Verbe ne se fait plus chair, c'est l'inverse qui se produit, le texte prend la place du corps. C'est pourquoi nous allons nous intéresser aux modalités de cette transsubstantiation.

Évoquant la célébration de la beauté dans la fiction durassienne, nous avons constaté qu'elle faisait le plus souvent l'objet d'un constat fasciné échappant à toute description. L'analyse cédait devant la réitération de l'évidence. Une caractéristique cependant semble récurrente. Les récits, en effet, insistent très souvent sur la minceur des silhouettes féminines, l'adjectif « mince » revient presque invariablement d'un récit à l'autre. La minceur d'Anne-Marie Stretter qui s'est accentuée aux abords de la vieillesse, est de surcroît mise en valeur par sa robe à double fourreau de tulle noir. Le corps de la femme qui dans *La Maladie de la mort*, revient auprès d'un homme, payée par lui, pour partager ses nuits, est svelte aussi : « Elle aurait été grande. Le corps aurait été long, fait dans une seule coulée, (...) Elle est très mince, presque gracile. » (Duras, 1982 : 20-21) En outre, l'adjectif « lisse » est très souvent associé à la minceur. Cette légèreté est liée à l'effacement de la pesanteur naturelle.

Non seulement les silhouettes féminines sont minces mais très souvent elles se trouvent réduites à l'ossature. Ainsi, la minceur d'Anne-Marie Stretter, devenue au fil des ans de la maigreur, laisse deviner « la finesse, la longueur de l'ossature. » (Duras, 1965 : 92) Ce qui frappe dans l'ensemble des évocations des personnages féminins, c'est leur caractère immatériel. À propos d'Anne-Marie Stretter, le narrateur précise : « [elle] portait ces inconvénients – une grande taille, une charpente un peu dure – comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature. » (Duras, 1964 : 15). En se dématérialisant, les corps deviennent « des signes vides, sans aucun référent assignable, signes flottants. » (Borgomano, 1985 : 60)

L'évocation de la main de Lol nous révèle une autre modalité de la dématérialisation du corps féminin : « Sa main (...) rayonnante et unie aux phalanges courbées, cassées, d'une légèreté de plume et qui ont, pour moi, la nouveauté d'une fleur. » (Duras, 1964 : 113) L'allusion aux phalanges évoque bien sûr, une fois encore, la présence de l'ossature cependant que l'association simultanée à la plume et à la fleur suggère l'absence de pesanteur, l'incroyable légèreté du corps féminin. En outre, l'image de la fleur réitère cette impression, à travers la gracilité, la flexibilité de la tige, mais impose plus encore l'image de la beauté fragile, immatérielle. Perdant sa réalité physiologique, le corps devient ce « corps poétique » dont parle Bataille.

Conclusion

La fiction durassienne s'avère bien le lieu de la célébration du corps, en particulier de celui de la femme ; cette oeuvre déborde de la force invincible de l'attraction spontanée qui porte deux êtres l'un vers l'autre. Les récits redisent inlassablement la mutuelle fascination des amants et la font rayonner. Pratiquant avec une intensité particulière l'art de la suggestion, Marguerite Duras ne cesse de magnifier tous les mouvements qui, du regard à la marche, offrent la chance qu'advienne un état de fusion où l'autre se confond avec le même, où la disjonction n'existe plus, où la différence « inexiste » enfin.

Cette écriture ne décrit pas, elle donne littéralement à voir; Marguerite Duras n'a cessé de réaffirmer la primauté du mot sur la phrase. Dès lors, le mot, libéré des contraintes syntaxiques, se fait image. Les personnages, ailleurs simples êtres de papier, deviennent, sous la plume durassienne, présents jusqu'à l'obsession. Le pouvoir du mot s'amplifie sous l'effet de sa répétition. Et, chez Marguerite Duras, la répétition n'est jamais décorative, elle est performative, « elle apporte comme un surcroît d'être à ce qui est répété. » (Noguez, 1985: 29) La fiction ne cherche pas à reproduire le réel comme dans l'esthétique réaliste mais elle se substitue au réel, le constitue : il s'en trouve ainsi théâtralisé. Le lecteur est toujours tenu à distance de l'événement et c'est précisément cette distance qui suscite sa fascination. Dans une grande économie de moyens syntaxiques, cette écriture dépouillée jusqu'au dénuement, atteint à la poésie pure, la poésie la plus orale qui nous enchante et nous envoûte.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland (1975). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- BORGOMANO, Madeleine (1985). « Le corps et le texte », *Écrire, dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles : Édition de l'Université de Bruxelles.
- BORGOMANO, Madeleine (1985). *Duras, une lecture des fantasmes*. Petit Roex (Belgique) : Cistre.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2001). *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion.
- CHENG, Anne (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil.
- DURAS, Marguerite (1944). *La Vie tranquille*. Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1954). « Les Chantiers », *Des journées entières dans les arbres*. Paris : Gallimard.

DURAS, Marguerite Duras (1954). « Le Boa », *Des journées entières dans les arbres*. Paris : Gallimard.

DURAS, Marguerite (1960). *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard.

DURAS, Marguerite (1974). *Les Parleuses*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1977). *Le Camion*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle (1977). *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1980). *L'Homme assis dans le couloir*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1981). *Agatha*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1982). *La Maladie de la mort*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1984). *L'Amant*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1986). *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Paris : Minuit.

FOUCAULT, Michel et CIXOUS, Hélène (1975). « À propos de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89.

KRISTEVA, Julia (1987). *Soleil noir dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.

NOGUEZ, Dominique (1985). « La Gloire des mots », *L'Arc*, n° 98. Le Revest-Saint-Martin : Le Jas.

PAYANT, René (1981). « L'impossible voix », *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale.

STALLONI, Yves (1987). « Un barrage contre le Pacifique, une parabole de l'échec », *L'École des Lettres*, n° spécial Duras.

PRATIQUE DE LA NOUVELLE CHEZ SIHAM ABDELLAOUI

**De la représentation d'une condition féminine à la fictionnalisation d'une réalité
problématique**

Meryème Rami
Université Mohammed V Agdal-Rabat
rmeryeme@yahoo.fr

Résumé : Cet article s'interrogera sur le phénomène littéraire de la littérature féminine en terre arabo-musulmane, à partir de l'exemple de la nouvelliste Siham Abdellaoui.

Mots-clés : Abdellaoui - littérature féminine – modernité – tradition

Abstract: This paper approaches women literature as a literary phenomenon in Arabic Muslim environment, through the writing of the novelist Siham Abdellaoui.

Keywords: Abdellaoui – women literature – modernity - tradition

Vu son foisonnement remarqué, l'écriture féminine suscite de plus en plus d'intérêt et de débat. On ne peut parler de littérature féminine sans parler de la condition et de la cause féminines, sans évoquer le contexte socioculturel qui lui donne naissance ou du moins où elle s'inscrit. Si la lutte pour la cause féminine, en terre arabo-musulmane, est une réalité qui s'impose, on peut considérer le phénomène des femmes écrivaines au Maroc (de plus en plus nombreuses faut le reconnaître) comme l'indicateur déterminant d'une certaine avancée. La femme se met au devant des choses en passant par l'écriture.

À sa manière, elle intègre l'espace public en investissant l'espace littéraire. Il s'agit d'un acte de contestation tout en douceur où donner libre cours à sa voix passe par la voie de l'imaginaire. À ce titre, c'est plus qu'une quête identitaire ; l'écriture devient une proclamation d'existence, un manifeste de vie.

Cet article s'interrogera sur ce phénomène littéraire à partir de l'exemple de la nouvelliste Siham Abdellaoui. On s'intéressera, d'abord, aux fondements culturels et sociétaux qui déterminent son écriture. Ensuite, on s'attardera sur les sources littéraires de la création féminine, ses spécificités techniques et thématiques.

1. Les substrats culturels

1. 1. Modernité et tradition

L'écriture de Siham Abdellaoui relève, à tous les égards, de cette mouvance qu'est la « littérature féminine ». Écrit de femme, ayant pour sujet principal la Femme. Les héroïnes de son recueil de nouvelles *Le Bonheur se cache quelque part* sont des femmes tourmentées exprimant directement, sans fard, sans masque, leur être, plus exactement leur mal-être. Dans son recueil, tout tourne autour de ce thème toujours aussi discutables : le rapport Homme - Femme. Chaque nouvelle est le cadre limité, quantitativement parlant, d'une multitude de questions souvent sans réponses. Chaque nouvelle est l'instant ou l'espace privilégié d'une analyse ; l'analyse d'une situation conflictuelle. Conscience d'une féminité engagée dans une série d'hypothèses à la quête d'un diagnostic exact de la situation.

Au-delà de l'exemple représenté ici, celui de la femme marocaine, se révèle la Femme déchirée entre tradition et modernité, entre conventions et besoin de liberté. En l'absence d'un bon compromis convainquant, l'équation resterait à jamais irrésolue du moins en terre arabo-musulmane.

Écriture forcément intimiste puisque la nouvelle est la mise en scène d'un couple dans des contextes différents et similaires à la fois, car toutes traduisent un malaise. Écriture de l'intimité avec un regard direct porté sur les choses et les événements. L'analyse prend, sans

l'exclure, le dessus sur le lyrisme car Siham Abdellaoui est plus portée au dévoilement nuancé du discours qu'à l'ornement du style. Les non-dits ne sont là que pour dire davantage.

L'originalité de notre écrivaine consiste moins dans les thèmes choisis que dans sa façon de les traiter en tant que matière fictive : d'un côté, et à travers le personnage féminin, le regard porté sur le monde est incisif, pas question de masquer la vérité des choses, de se faire illusion sur les êtres ; de l'autre, le traitement de certaines scènes, amoureuses en particulier, passe par l'ellipse. De même, on préfère la suggestion à l'affirmation. C'est cette contradiction apparente qui fonde la singularité de son écriture.

Sous un autre point de vue, on peut dire que son texte sort des sentiers battus en inaugurant une rupture totale avec ce qu'on pourrait qualifier d'écriture féminine marocaine conventionnelle privilégiant les scènes de Harem traditionnelles, alternant parfois magie et tragédie. Aussi, le recours au conte universel (voir *infra*) est à concevoir comme une transgression ou une forme d'innovation apportée à la nouvelle ; ce qui revient au même. Et c'est cette ouverture qui pourrait fonder, entre autres, la touche particulière de Siham Abdellaoui dans sa pratique du genre.

Relevant implicitement d'une problématique sociale, - Quel regard porter sur la femme ? Quelle place ou quel rôle lui accorder dans la société ?...-, les nouvelles de Siham Abdellaoui sont des tranches de vie de femmes modernes prises dans le tourbillon du rapport éternellement conflictuel homme-femme. Les histoires s'inscrivent crûment dans l'actualité. Le regard vers le passé, – quand il existe –, exprime moins une nostalgie que le fossé des visions, les affres du présent, l'incertitude de l'avenir, bref l'ironie du destin. Par ailleurs, si l'emprunt au conte constitue un partage culturel d'un patrimoine universel, cela n'est nullement en contradiction avec la problématique sociale dont il est question.

L'événement n'est qu'un prétexte. Ce qui intéresse Siham Abdellaoui c'est moins la situation, souvent prise sur le vif, que le débat intérieur qu'elle suscite. Chaque situation, troublante, est l'occasion de soulever toutes les questions imaginables et inimaginables. Introspection à l'extrême. Réflexion de soi sur soi.

Siham Abdellaoui privilégie les moments d'indécision. La certitude n'est qu'illusion ; le doute est suprême. D'où cette prédilection pour certaines images duelles véhiculant en même temps l'idée de la fin pour ne pas dire la mort et la promesse d'un lendemain meilleur. Le titre de la nouvelle *Le Bonheur se cache quelque part*, élu comme celui de tout le recueil, résume parfaitement cette dualité. Mélange étrange d'espoir d'une vie meilleure et incertitude quant à la crédibilité de cet espoir. Promesse réelle ou vaine ? Le lecteur est invité non pas à trancher mais à méditer car la question, simple en apparence, s'avère fondamentalement

ontologique. L'écriture donne à penser, à réfléchir sur cette espérance douteuse, doute au sens cartésien du terme.

La photo choisie en couverture du livre n'est pas moins révélatrice. Image de jour un peu floue prise de l'extérieur d'une demeure (du jardin d'une villa probablement) montrant à l'intérieur une jeune femme élancée, d'apparence moderne, debout entre une porte-fenêtre et le rideau de cette même porte. Des bras nus, levés et collés à la vitre, la jeune femme essaie de scruter quelque chose (le bonheur ?). Bien coiffée et maquillée, la jeune femme est vêtue (avec une touche de nudité) d'un pantalon d'intérieur blanc et d'un léger haut tout rouge.

Dans ce mélange chromatique, – non moins harmonieux –, de pureté et de sensualité, la jeune femme semble dans une position d'expectative (l'arrivée de quelqu'un ? D'un mari ou d'un amant ?) La deuxième séquence, tout en haut de l'image, est vraisemblablement l'extension de la vue, du regard de la jeune femme. Ciel bleu et montagne constituent l'horizon. Désertique ? Le dilemme est là : si l'intérieur est bien dérobé dans l'attente du *lever de rideau*, l'extérieur est certes visible mais inaccessible. La prison moderne n'est pas une enceinte murée, elle ressemble plutôt à une prison joliment vitrée !

1. 2. L'image féminine

La nouvelle intitulée « Cours Leïla, cours... » s'inscrit sans ambages dans la continuité de cet esprit marquant le titre et l'illustration du livre. Elle est intéressante car témoignage de cette mixtion, à dosage problématique, d'une Tradition incontournable et d'une Modernité très sollicitée. Troublante situation d'entre-deux. On est de plain-pied dans le faste : femme active, vie familiale stable, mode de vie moderne, niveau aisé, sorties ou soirées entre amis...

Pourtant, le malaise est là, exprimé par l'héroïne. Le déclic survient avec l'apparition sur le lieu de son travail d'un vieil homme venu de la campagne pour régler une affaire de cadastre :

En péril, avait-il dit. Leïla se console en se disant qu'à la campagne les hommes aiment les femmes replètes et bien en chair, mais elle est blessée. Elle se regarde dans le rétroviseur et se trouve le teint gris et brouillé ; les contours de son visage flous ; sa peau fatiguée pend lamentablement vers le bas. Elle détourne le regard et observe l'horizon devant elle. La lune vient de se lever. Elle est là, dans toute sa splendeur, ronde et pleine, étrangement basse et proche. Sa lumière argentée baigne le ciel d'une lumière envoûtante et magique. Sa vue l'emplit soudain d'une envie irrésistible de renouveau, d'inconnu, de secret (Abdellaoui, 2006: 61).

Leïla mène certes une vie facile mais sans surprise en compagnie d'un mari (professeur de son état dans une école d'ingénieurs) mesquin et inquisiteur frôlant la caricature parfois. On peut affirmer qu'à l'origine de la frustration qu'éprouve notre héroïne, se trouvent la fausseté et l'ambiguïté de sa vie prétendument moderne. L'incident du campagnard, va déclencher un engrenage de remises en question et d'événements surprenants dans une perspective réaliste.

Tout cela va la bousculer et la réveiller du cauchemar latent de ces certitudes faussement sécurisantes. Quelle serait la différence entre le paysan et le mari moderne si ce n'est celle d'un mépris déclaré face à un mépris sournois ? La révélation à point nommé ou prise de conscience assumée de la présence étouffante et même malsaine du mari est celle de l'univers archi-faux où elle vit. Au-delà du fictif, les faux-semblants révèlent un certain héritage, celui des automatismes relatifs à la configuration sociétale.

Dans la bouche du campagnard, le « péril » serait presque un euphémisme pour qualifier l'être maigrichon qui se présente à ses yeux. Le choix du personnage n'est pas fortuit. Le campagnard a une relation directe avec la terre comme symbole vital par excellence. La nature n'est pas un décor à contempler de loin, l'homme se confond avec la vie dans toutes ses manifestations élémentaires est sa sphère de prédilection. La philosophie de la vie est des plus simples. Les nécessités naturelles sont prioritaires. D'où les remarques spontanées du personnage sur l'état amaigri de l'héroïne. Expression sans voile par la voix, le geste et les mimiques d'un sentiment de dégoût.

À partir de là, le billet de deux cents dirhams qu'il glisse dans la main de l'héroïne prête à confusion. S'agit-il d'une aumône faite à son interlocutrice qui aurait besoin de se nourrir au risque d'un « péril certain » ? S'agit-il d'une corruption pour régler rapidement l'affaire de cadastre à l'origine de son déplacement en ville ? Charité prétexte ? Corruption déguisée en aumône ? En tout cas, le « regard de compassion (...) avec une pointe de dégoût » dévoile, au-delà du dédain du « ton paternel » et de la contradiction manifeste de ces sentiments, la supériorité du rustre sur la fonctionnaire représentant une autorité. État réel des choses et des mentalités régnautes ? La fonctionnaire se réduirait tout simplement à la femme qui doit répondre à une image bien précise, bien normalisée ? Débat éternel et incontournable sur le statut des femmes, leur rôle dans la société et par extension dans l'imaginaire collectif.

La remarque inopinée du paysan sur le corps de Leïla engendrera aussi bien un sentiment de blessure profonde qu'un désir de changement après une pause-bilan sur ce qu'est devenue sa vie :

Leïla regarde la lune resplendissante et lisse. (...) Elle contemple l'astre entier dans sa pleine majesté et un désir inouï la submerge, de sortir de la monotonie de cette existence uniforme, sans couleurs ni surprises. Elle a envie d'entrer en crue, de déborder, de sortir d'elle-même, d'envahir à son tour l'espace, de se montrer telle qu'elle est, pleine et généreuse. Elle n'en peut plus de ce rôle dans lequel on l'a cantonnée (*idem*: 62).

Finalement, le fâcheux incident générera une attitude positive : désir de renouvellement véhiculé par les multiples symboles introduits dans le texte, symbole lunaire en particulier.

2. Une écriture spécifique

2. 1. La dimension contique

A considérer l'Histoire des genres, il faut convenir que les frontières entre la nouvelle et le conte ont été minimales, allant jusqu'à instaurer parfois une certaine ambivalence. Mais généralement ce qui caractérise le conte c'est sa prédilection pour l'imaginaire, pour l'in vraisemblable. Quant à la nouvelle, et sans exclure la part de fiction à la base de toute création littéraire, on privilégie la vraisemblance des événements, non leur réalité.

D'après Christiane Chaulet Achour, « la nouvelle est un genre ouvert qui permet innovation et transgression et où les pesanteurs des codes génériques sont ressentis de façon moins contraignante par les créatrices. [Les] Algériennes nouvellistes ne démentent pas les lois du genre qui veulent que la brièveté et la concentration servent une efficacité narrative et qu'autour d'une scène, d'un motif, d'un événement, se profile tout un arrière-fond social, culturel, existentiel, politique » (Achour, 2000).

Dans un autre article, Christiane Chaulet Achour parle du recours fréquent des écrivaines algériennes et françaises au conte. Elles intègrent cet univers spécifique dans leurs créations. De la sorte, elles font sien un bien partagé par toute l'humanité. Les allusions aux contes de France (Perrault, Grimm), en particulier, sont à considérer comme des renvois figés, héritage de l'époque scolaire. Parmi les modalités de cette intégration, la plus intéressante c'est l'*innovation* qui peut connaître plusieurs variations : emprunt au conte de son rythme narratif, de sa structure en tiroirs ; adoption et adaptation de personnages, de situations et d'énoncés... La tendance courante consiste en « une réappropriation créatrice avec incrustation inventive de l'héritage » (Achour, 2003). Certaines nouvelles de Siham Abdellaoui font acte de cette réappropriation dès le titre : « Izza au pays des merveilles », « L'ogre ».

Quoique relevant, dans son ensemble, d'une esthétique réaliste, la nouvelle qui nous intéresse a comme arrière-fond l'univers magique du conte. On bascule, à la moitié du texte et sans heurts, du réalisme au féerique. L'héroïne est décrite comme un être assoiffé de liberté. Sa fugue est en même temps précédée et suivie d'événements invraisemblables soulevant plusieurs interrogations. Sous une optique réaliste, la question sur la motivation de certains choix narratologiques ou événementiels reste posée.

Une fois rentrée chez elle, après la soirée au restaurant, et au lieu de prendre tout simplement la voiture qu'elle conduit dans la première séquence de la nouvelle, pourquoi l'héroïne décide-t-elle de s'enfuir à pied parcourant des kilomètres et des kilomètres à la quête de la mer ? La mention de la forme olympique qui submerge miraculeusement notre personnage dans sa course marathonnienne ne passe pas sans un clin d'œil (témoignage de reconnaissance?) humoristique à deux figures légendaires de l'athlétisme marocain :

Leïla continue de courir (...) Lui viennent en mémoire Aouita et El Guerrouj, ces grands champions olympiques de course, leurs visages maigres et livides, leurs yeux cernés et cette force extraordinaire qui les habite, les contraint à aller encore plus vite, encore plus loin. Aurait-elle des gènes en commun avec eux ? Elle accélère l'allure, fonce libre et fébrile dans la nuit. En péril, lui a-t-il dit. Elle se sent pousser des ailes qui la propulsent vers l'avant. (Abdellaoui, 2006: 66)

Après la soirée entre amis, et en dépit du dîner bien arrosé, le personnage semble doté d'un élément dopant dans sa chevauchée démesurée. Comme si chaussant les bottes de sept lieues, « [elle] a envie de courir, à perdre haleine, à bout de souffle. Bouillonne en elle une énergie que rien ne peut arrêter. (...) Leïla continue de courir, arpentant la ville, engloutissant les kilomètres. (...) Elle arrive dans une banlieue sombre et lugubre. (...) Leïla avance encore. L'air est humide. La mer ne doit pas être loin, à une dizaine de kilomètres tout au plus » (*idem*: 65s).

Il est possible que le besoin de rêve et de poésie dans la vie, que réclame haut et fort l'héroïne, soit à l'origine du glissement vers le merveilleux où les questions logiques du comment et du pourquoi perdent toute valeur. Frôlant progressivement l'irréel, les situations improbables du récit se succèdent : voyage pédestre invraisemblable ; arrivée dans un village ; apparition (par quel hasard ?) d'un jeune homme qui va l'emmener à la mer et se révéler par la suite être l'étudiant de son mari (autre hasard curieux) ; scène presque impossible de natation exténuante « pour rejoindre le reflet lumineux de la lune, se confondre à lui, fusionner à lui, s'imbiber de la force sûre et tranquille de l'astre, lui prendre un peu de sa

beauté pleine et rayonnante, lui ravir un peu de son éternelle jeunesse. Le reflet se dérobe et s'enfuit, elle ne l'atteindra jamais. Ses efforts resteront vains » (*idem*: 67).

L'héroïne s'enfuit, sur un coup de tête, du château où elle se sentait captive. Présentant plusieurs facettes, tout au long de son voyage improvisé et quasi initiatique, on ne peut passer sous silence le rapprochement avec certains contes universels : du Petit Poucet parcourant des lieues et des lieues grâce aux bottes magiques, elle se transforme en Petit Chaperon Rouge en danger et perdue un moment dans la forêt :

Elle arrive dans une banlieue sombre et lugubre. Des chiens aboient. Des ombres inquiétantes avancent vers elle. Elle est peut-être en danger et se cache instinctivement derrière un buisson. Son souffle est bruyant, sa respiration haletante, les battements de son cœur vont la trahir. Elle se fait toute petite, bloque sa respiration. Des hommes passent tout près d'elle sans la voir. Elle reste tapie dans sa cachette jusqu'à ce qu'ils soient éloignés. (...) Elle a eu peur, une peur animale, vraie, viscérale (*idem*: 66) ;

la princesse d'un soir ou Cendrillon (allusion à l'épisode de la perte de la chaussure), sous le regard bienveillant de sa bonne fée, la Lune, va finalement trouver son sauveur ou son prince charmant (un jeune homme de vingt-quatre ans à motocyclette) qui va la mener à sa destination, à la mer dans l'espoir de fusionner avec la Lune.

Le recours au féérique, de par les référents culturels qu'on vient de relever, est une forme d'ouverture du genre, une innovation qui se traduit par un certain dépassement des codes répertoriés de la nouvelle, une certaine transgression de ses règles, pas tant au niveau formel que thématique. C'est de cette manière que Siham Abdellaoui s'approprie le genre sans qu'il y ait une rupture radicale avec ses lois. Dans son ensemble, le récit adopte la structure de la nouvelle ; c'est l'introduction d'événements invraisemblables qui nous fait glisser au conte. Le thème du voyage initiatique y est-il pour quelque chose ?

On relève une structure narrative en boucle dans le sens où la fin rejoint le début : retour au point de départ en attendant le prochain cycle de la nouvelle lunaison. Clôture en suspension du récit. L'épilogue reste ouvert sur deux questions sans réponses qui traduisent l'état du personnage indécis entre deux appels contradictoires, à savoir la résignation et la rébellion : « Mais elle, pauvre Leïla, jusqu'à quand continuera-t-elle à graviter ainsi, à tourner sur elle-même, à brûler sa jeunesse mourante, à s'enflammer pour aussitôt s'éteindre ? // Sa vie ne serait-elle pas cette goutte de rosée, bleuie par un rayon de lune, accrochée désespérément à la corolle d'une fleur ? » (*idem*: 70). À la fin, la nouvelle se résume en

l'histoire de cette femme qui voulait attraper la lune. Mais, aspirer à l'idéal s'avère rapidement une impossibilité face aux contraintes de la réalité concrètement imposantes.

2. 2. La dimension mythique

La force surnaturelle dont témoigne Leïla, à travers sa course fabuleuse, lui donne une dimension mythique rappelant Diane, la déesse romaine, ou Artémis, son équivalente grecque. Contrairement à Artémis, Diane est plus déesse de la lumière lunaire que déesse de la chasse. Sa figure est à rapprocher de Séléné (en latin Luna) qui est la personnification même de la lune. Trois figures s'y rattachent : Séléné dans les nuages, Artémis sur la terre, Hécate aux Enfers et sur la terre de nuit. C'est la déesse de l'ombre lunaire, des nuits obscures, des lieux hostiles à l'image de cette « banlieue sombre et lugubre » (*idem*: 66). Le changement de la chasseresse lunaire qui irradie le tout de sa lumière instaure l'hésitation entre le Bien et le mal caractérisant les Dieux.

La déesse des bois parcourt les montagnes et forêts d'Arcadie accompagnée d'une meute de chiens et d'un cortège d'océanides. Elle avait l'habitude de se baigner nue dans une source. En plus de la scène de bain à domicile où le bain chaud parfumé est destiné à remettre notre héroïne d'aplomb, en préparation de sa soirée après une dure journée de travail, la deuxième scène à retenir est maritime, une baignade froide cette fois-ci : « Se débarrasse de ses chaussures, court jusqu'aux vagues. La mer calme offre une surface lisse, sans l'ombre d'une ride. Un océan d'huile, où se reflète l'image brillante et chatoyante de la lune. Elle se déshabille tout en courant et plonge toute nue dans l'eau. Nage droit devant elle » (*idem*: 67).

La mention des chiens (*cf. supra*) n'est pas sans rappeler un référent mythologique. Les chiens psychopompes aboient pour effrayer les âmes qui montent vers la lune quand elles se hasardent dans des lieux interdits.

A la fin, l'héroïne acquiert une autre dimension que construit le récit de manière progressive. Leïla ressemble au phénix, à cet oiseau fabuleux et mythique qui a la faculté de renaître éternellement de ses cendres : « Une nouvelle lunaison la fera germer dans le champ des étoiles, la fera renaître et flamboyer, passer de l'ombre à la lumière. Un éternel recommencement... » (*idem*: 70). D'où la thématique du feu (« Son regard flamboie » ; « Besoin d'éteindre ce feu ardent qui l'embrase de toute part et la dévore » ; « Un frisson délicieux la traverse ; coule en elle un fleuve de lave » ; « L'astre rond et rieur l'illumine de son feu » ; « continuer (...) à brûler sa jeunesse mourante, à s'enflammer pour aussitôt s'éteindre ? » (*idem*: 64-70) qui parcourt la nouvelle.

2. 3. La dimension symbolique

La lune est un thème littéraire classique, en particulier chez les poètes à l'image de Baudelaire. On peut citer, entre autres, ses poèmes « Tristesses de la lune », « La Lune offensée » et « Les Bienfaits de la lune ». Ce dernier poème en prose évoque, à travers un récit fantasmé, la question du péché originel et de l'ambivalence féminine.

La lune est une figure fréquente chez Siham Abdellaoui. Celle-ci exploite toutes les connaissances dans tous les domaines (scientifiques, littéraires et autres) qu'on peut avoir sur cet astre. À rassembler tous ces passages où il est question de la lune, on pourrait assimiler l'assemblage à un article encyclopédique. Mais, aucune place à l'ennui ou à la lourdeur ; la traduction littéraire est agréable à lire.

Plusieurs données font de Leïla un être de nuit, essentiellement son prénom universel (Nuit en français) et les figures choisies avec soin (la lune, la pleine lune, le croissant). Ce prénom mythique est chargé de toute une symbolique dans l'imaginaire littéraire arabe, du Moyen-Orient précisément. Cela renvoie à la passion et à l'amour éthéré longtemps chantés par les poètes.

Symbole du rêve et de l'inconscient, la lune associe à la nuit les qualités d'humidité et de froid correspondant aux éléments eau et terre. La vie nocturne et tous les éléments qui s'y rattachent instaurent la thématique du double. En dépit de leur dualité, la nuit et le jour s'unissent dans leur beauté respective. Chaque temps la reflète à sa façon. Splendeur, irradiation, faisceau de lumière pour la nuit ; beauté des êtres (enfants) et des choses (villa, quartier résidentiel, école, luxe...) pour le jour. Mais le contraste diurne/nocturne est tout de même présent: beauté artificielle d'un côté, authentique de l'autre. Si le jour dénote une vie qui peut paraître confortable, la nuit est celle de la tombée des masques où l'héroïne se rend compte de la sécurité fausse de sa vie mensongère.

D'où l'idée du « péril » lancée par le campagnard, emblème d'une authenticité crue, celle d'une vie proche de la nature. À partir de là, la comédienne malgré elle, qui « n'en peut plus, de cette vie plate et insipide, de cette triste et vaine aisance » (*idem*: 62), décide de couper les ponts, de ne plus jouer ce rôle social qu'on lui a imposé. L'unique rôle qu'elle choisit désormais d'assumer, c'est celui de l'authenticité. Dans cette perspective, il ne sera plus question de vivre pour les autres, mais de vivre pour elle, de laisser parler son corps, d'ajouter du piment à sa vie jusque-là fade.

Le symbole féminin qu'est la lune sert à établir un parallélisme (« visage flétri » vs éclat lunaire) pour marquer une transition. L'effet est immédiat, magique. Par ailleurs, si la nuit est le moment du rêve, le jour est celui du retour à l'incontournable et amère réalité qu'on

ne peut ignorer ni dissimuler. C'est le miroir de l'effet dévastateur du temps pour la quadra. Après l'escapade nocturne, fini l'effet magique du jaillissement lunaire qui enrobait et faisait briller la cendrillon d'une nuit en lui renvoyant tout son éclat : « Une plaie oblique lui cisaille le front, dessinant une sorte de croissant, une virgule énorme qui se prolonge jusqu'à l'angle externe de son œil gauche. (...) Ses pieds, tachés de goudron, sont enflés ; son talon droit saigne. Son corps endolori est couvert d'ecchymoses » (*idem*: 68s).

La résurgence cyclique qui n'est pas sans rappeler un autre aspect, plus sensuel, bien manifeste dans le texte à savoir le cycle féminin et sa relation avec les quatre phases de la lune :

Sur la terrasse, elle regarde d'un œil mélancolique et reconnaissant la lune complice qui s'est à nouveau levée dans le ciel serti d'étoiles. Elle ressent un sentiment de bien-être. L'astre lui a donné un nouveau départ. Elle se sent apte à entamer un nouveau cycle, un nouveau mois, à replonger dans cette existence morne et creuse. Mais elle ne se fait pas d'illusion. Elle sait que son courage et sa force vont aller décroissants jusqu'à s'anéantir et disparaître totalement. Ils vont progressivement céder la place à une fièvre bouillonnante qui va monter et gronder en elle, la faire sortir de ses gonds, lui faire entreprendre à nouveau quelque folie. Leïla contemple la lune pleine et glorieuse et songe à son cycle perpétuel et identique depuis la nuit des temps. Dans quelques jours, la lune sera moins ronde, perdra peu à peu de son relief et de son aura, deviendra gibbeuse, puis mi-pleine. Elle apparaîtra ensuite sous forme d'un fin croissant et tournera vers la terre son hémisphère obscur, ce qui la fera disparaître quelque temps du ciel. Une nouvelle lunaison la fera germer dans le champ des étoiles, la fera renaître et flamboyer, passer de l'ombre à la lumière. Un éternel recommencement... (*idem*: 70).

Sans soulever le débat pour savoir si cet impact est réel ou imaginaire, on constate que l'héroïne applique la méthode la plus facile pour contacter la lune : fixer le ciel et noter les phases de l'astre. Dans sa démarche de se ressourcer et puiser une énergie profondément créatrice, la femme prend plus conscience de son corps dans sa relation avec l'énergie lunaire. L'harmonie est ainsi réalisée. Dans la nouvelle, la lune fait figure de complice entremetteuse : « La lune l'inonde de sa lumière, l'attire comme un aimant, lui crie d'aller, de courir, de s'évader, de s'extirper de cette prison où elle est cloîtrée. Elle lui clame avec force l'immensité de l'univers, la prodigalité de ses secrets et de ses plaisirs » (*idem*: 65).

La lune change de forme puisqu'elle passe successivement par plusieurs phases. Cette périodicité rappelle les différents rythmes ponctuant la vie. Figure du renouvellement, de l'éternel retour, du passage de la vie à la mort et inversement : si elle disparaît c'est pour renaître par la suite.

Privilégiant les instants de contemplation émerveillée, Leïla s'invente un univers en total rupture avec le monde des apparences fausses. De la sorte, le chemin est tracé vers ce qui pourrait s'assimiler à une quête de l'absolu. Mais, quand elle ne conduit pas à une impasse, la voie place le sujet dans une position de suspension entre *Spleen et Idéal*.

Aux désolantes rencontres mondaines, l'héroïne préfère la retraite d'une vie instinctive. L'ennui la conduit à renoncer (ou du moins à mépriser) les mondanités et toutes les mises en scène qui vont avec. Lors d'une « soirée déguisée », les acteurs jouent une scène muette, répétant des rôles habituels et des gestes rituels sans intérêt, bref tous les ingrédients d'une mascarade ou de ce qu'on pourrait qualifier de représentation théâtrale ratée. Le désir de fuite va de pair avec la quête du Vrai :

Ils arrivent au restaurant et s'installent à la table qu'ils ont réservée. Le décor est beau et sobre, mélange harmonieux de boiserie et d'inox. Les femmes sont élégantes et fardées, scintillantes sous leurs parures ; les hommes bedonnants et sûrs d'eux. Les gens s'observent du coin de l'œil, font semblant de ne pas se connaître, de ne pas se reconnaître. L'ambiance feutrée et fausse la dessoûle d'un coup. Une molle tristesse l'envahit soudain. Leïla ne lui cède pas, se fait servir un verre de vin, le boit d'une seule lampée et pense à la lune et à sa beauté vraie et sans artifice (*idem*: 64s.).

La dialectique baudelairienne traverse tout le texte et marque fortement sa présence dès le départ en guise d'épigraphe : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? // Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». Extraits du poème « Le Voyage » – conçu comme vanité, ces deux vers pourraient se présenter comme une déclaration d'intention qui résume l'esprit de la nouvelle. Chez Siham Abdellaoui, le voyage est une course effrénée contre la fuite du temps.

La dualité se traduit par le déchirement du personnage entre des réalités contraires. Déchiré entre la fatalité du destin (une vie maritale sans surprises) et le poids de la tentation (l'attirance physique à l'égard de son collègue de travail ; la scène intime avec l'étudiant malgré l'ellipse), le personnage devient l'espace intériorisé de métamorphoses dans un tourbillon d'influences antinomiques. Des sentiments confus et entremêlés allant de l'amour tu, à la vengeance sans oublier l'humiliation. La conscience de la faute ne l'empêche pas de savourer son triomphe :

Elle frémit à l'idée du scandale, que pourrait susciter sa conduite de la nuit passée. Quels risques elle a encourus ! Oui elle est coupable, mais au fond d'elle-même elle ressent une jubilation profonde qui lui fait redresser la tête. Elle a transgressé les codes imbéciles et

hypocrites qui régissent sa vie, ordonnent ses choix. Elle s'est écartée pour quelques heures de son cours habituel. Elle a osé se déverser, se répandre hors des limites convenues, s'aventurer dans des chemins inexplorés. Elle en ressent une fierté triste et amère (*idem*: 69)

Si la cohabitation d'éléments antithétiques se fait sans heurts, Siham Abdellaoui choisit la Beauté du Vrai, la poétique de l'Authenticité dans une tentative d'échapper à la Laideur masquée ou à la Fausseté du Monde.

L'intrusion de l'irréel met fin, dans un arrêt du temps, à la résignation du personnage face à l'abîme de sa vie. Dans l'incapacité à changer le monde, fuir le monde serait la seule possibilité. Le rêve permet l'échappée vers un monde paradisiaque. Mais l'évasion est illusoire car ne se détachant pas complètement de la réalité. L'aspiration à l'Idéal ne peut s'effectuer qu'au niveau de l'Imaginaire. L'Idéal est bien évidemment inaccessible car dysharmonique dans un monde parcouru d'obstacles et de paradoxes.

A l'instar de toute écriture féminine, celle de Siham Abdellaoui exprime le rapport litigieux de l'Être au Monde, – litige à l'origine de l'exposition, directe ou indirecte, de soi. Les sources et les réseaux symboliques multiples dépassent largement la sphère locale. En partant de lectures multidisciplinaires (majoritairement mais pas limitativement littéraires) et en usant d'images universelles, l'écrivaine retravaille les concepts en se les appropriant et en les adaptant à son imaginaire personnel pour nous donner, comme produit final, une sensibilité littéraire toute nouvelle quoique bâtie sur des problématiques anciennes.

La nouvelle se révèle finalement comme la fusion de deux esthétiques différentes : celles du réalisme et du merveilleux. Quand elle ne sous-entend pas les choses, Siham Abdellaoui affiche parfois clairement ses codes, réalisant ainsi un dosage subtil entre dit et non-dit, entre dévoilement et expression voilée. L'impudeur est plus dans les idées que dans les mots. C'est tout simplement l'écriture rigoureuse d'une scientifique passionnée de Littérature. La jonction est réussie, le résultat est plus que probant.

Références bibliographiques

- ABDELLAOUI, Siham (2006). *Le bonheur se cache quelque part*. Casablanca: Le Fennec.
- ACHOUR, Christiane Chaulet, (2000). « Les stratégies génériques des écrivaines algériennes – 1947–1999 : conformités et innovations », *Palabres*, « Ecriture – femme en Afrique et aux Antilles », Universität Bremen, Gbanou Komlan Sélom (éd.).

ACHOUR, Christiane Chaulet (2003). « Mémoires littéraires des femmes (Algérie et France). Récits d'enfance, imaginaire du conte et espace théâtral », *L'interpénétration des cultures dans le bassin occidental de la Méditerranée*. Houilles: éd. Mémoire de la Méditerranée, pp. 73 – 85.

CHEVALIER, Jean & GHERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter. [Première édition: 1969].

HAMILTON, Edith (1978). *La Mythologie*. Paris: Marabout. [Première édition: 1940].

VOILEMENTS ET DEVOILEMENTS DANS LA TRADUCTION EN ANGLAIS DE *L'AMANDE* DE
NEDJMA¹

Sathya Rao
Sita Monsef-Rao
Université de l'Alberta
sathya.rao@ualberta.ca

Résumé: L'auteur propose une réflexion critique sur les problèmes culturels posés par la traduction en anglais du roman *L'amande* de Nedjma.

Mots-clés : Nedjma, traduction, érotisme, Maghreb, littérature.

Abstract: The author proposes a critical reflection about the translation into English of *The Almond*, a novel by Nedjma.

Keywords: Nedjma, translation, eroticism, Maghreb, literature

¹ Cet article est la version retravaillée d'une présentation faite à l'Université de Laval dans le cadre du colloque « Traduction, Traductologies et littératures francophones » tenu les 16 et 17 novembre 2007.

Elle m'a parlé en français. Désir de couper les ponts en me traitant non seulement comme un commissionnaire, mais comme un mécréant, à qui l'on signifie qu'on n'a rien de commun avec lui, évitant de lui parler dans la langue maternelle.

Yacine

Dieu a fait de cet objet une bouche, une langue, deux lèvres ; il ressemble à l'empreinte du pied de la gazelle sur les sables du désert.

Nefzaoui

Publié pour la première fois par les Editions Plon en 2004, *L'amande* retrace le parcours de Badra, une jeune marocaine qui fuit un mariage forcé pour se réfugier chez sa tante Selma à Tanger. Sous la tutelle de Driss, brillant cardiologue, elle y découvrira les raffinements, mais aussi les affres, du plaisir amoureux. Si le propos, qui rappelle l'intrigue du *Pygmalion* ou bien la trame des romans d'initiation de Sade à Duras en passant par Flaubert, peut sembler somme toute assez banal, le cadre, celui du Maghreb contemporain, l'est beaucoup moins.

Chaleureusement accueilli par la critique autant que par le public français, le roman ne tarde pas à être traduit en plusieurs langues, dont l'anglais. Cela dit, bien que très proche de la version originale, la traduction anglaise, réalisée par C. Jane Hunter, comporte un certain nombre d'écarts. L'objet de cet article sera justement de prendre la mesure de ces écarts dont nous pensons qu'ils opèrent un « (dé)voilement » à la fois linguistique et culturel de l'œuvre originale, elle-même, nous le verrons, déjà partiellement voilée.

Dans le cadre de cette analyse, nous envisageons, à la suite de Malek Chebel (1988), la notion de « voile »², comme un opérateur textuel à même de rendre compte de cette dialectique complexe de masquages et de mises à nu simultanés, produite par la traduction. Parallèlement, nous interrogerons les modalités singulières, souvent largement

² « (...) le voile n'est pas seulement ce vêtement coutumier qui est chargé de « cacher à l'homme de la rue la femme qui le croise », mais surtout (...) il est un vêtement dont la fonction cachée est de condenser sur elle – en le prohibant aussitôt – le véritable regard de l'homme, autrement dit le regard désirant » (Chebel 1988: 147).

ignorées, de la traduction du fait érotique dans le contexte d'hétéroglossie (Grutman, 1997) de *L'amande*.

Voiles et couvertures

A première vue, c'est à un exercice risqué de dévoilement auquel se livre *L'amande*. Présenté par la critique comme le premier récit érotique écrit par une femme musulmane, le roman de Nedjma lèverait le voile sur un certain nombre de tabous en matière de sexualité féminine (et masculine³). Cette évocation de « l'éveil sexuel d'une femme musulmane » (« *The Sexual Awakening of a Muslim Woman* »)⁴ qui laisse envisager un récit autofictionnel, n'est pas sans rappeler *La vie sexuelle de Catherine M.*, roman avec lequel *L'amande* a d'ailleurs été comparé.

Cette comparaison, qui aura pu tout au mieux servir d'argument commercial, semble dans les faits difficilement tenable, cela même si le roman de Nedjma paraît, sous une seconde version, dans la collection érotique des éditions Pocket qui compte notamment des œuvres d'érotographes reconnues comme Françoise Rey et Maina Lecherbonnier. Remarquons que ce choix éditorial est d'autant plus surprenant qu'il a pour effet de placer au second plan l'engagement politique affiché par l'auteur dans la préface.

Ainsi cette ambiguïté affecte-t-elle directement la réception même de *L'amande* qui en plus de heurter une certaine frange conservatrice de la communauté musulmane (contre laquelle l'auteur se positionne ouvertement) est susceptible de flatter l'imaginaire orientaliste occidental. A cet égard, l'étude du paratexte éditorial, et en particulier le choix des illustrations sur les couvertures des différentes versions s'avère particulièrement intéressant.

La couverture de l'édition française met en scène un cliché de la photographie d'origine albanaise, Ornela Vorpsi, bien connue pour ses études sur le nu féminin. Ce cliché montre un corps dénudé de femme sur lequel se projettent, en guise de vêtement,

³ Pensons, par exemple, aux pratiques homoérotiques chez les jeunes hommes et les jeunes femmes auxquelles fait explicitement référence le roman.

⁴ Notons, au passage, l'ambiguïté liée à l'emploi du terme « awakening » (que l'on peut traduire soit par « réveil » ou soit par « éveil ») qui appartient au registre du religieux et entre en résonance avec « Muslim ».

les barreaux entrecroisés de ce qui pourrait être un moucharabieh, mais qui est vraisemblablement une sorte de palissade. Toutefois, il semblerait que le choix de cette couverture soit guidé moins par la volonté d'inscrire *L'amande* dans un contexte culturel particulier (en l'occurrence celui du Maghreb) que par des considérations d'ordre esthétique.

En effet, les travaux d'O. Vorpsi sont connus pour emprunter à l'imaginaire *SM* japonais plutôt qu'à celui du monde arabe. A moins qu'il ne s'agisse tout simplement pour l'éditeur d'aligner, pour des raisons commerciales, la couverture de l'ouvrage sur celle des autres romans de la collection érotique. Il va sans dire que la présentation du roman dans la collection Press Pocket est complètement différente de la première version parue en 2004 chez Plon qui figure de façon beaucoup plus symbolique une porte dans la pénombre donnant sur un extérieur lumineux.

Pour sa part, la version britannique présente une odalisque dont le voile de satin bleu ne découvre que le haut du visage, laissant subtilement transparaître, par le jeu des contrastes de couleur avec l'ocre de la peau, des parties du buste (épaule, poitrine). Quant à la couverture de la version nord-américaine, elle montre une femme dont la totalité du corps, excepté la taille, est enveloppée d'un ruban de couleur rouge vif. Enfin, la version allemande, beaucoup plus figurative, présente un motif calligraphique aux allures florales sur fond rose.

Bien entendu, chacune de ces couvertures a vocation à satisfaire des imaginaires érotico-culturels différents tout en orientant le regard du lecteur-cible tantôt sur l'érotisme de l'œuvre tantôt sur l'oppression dont est victime la femme musulmane, tantôt encore sur la combinaison sadomasochiste des deux.

Identités voilées

A cette première forme visuelle de (dé)voilement, s'en ajoute une autre : l'auteur de *L'amande* de même que la traductrice⁵ recourent à des pseudonymes. Cette pratique est relativement commune dans le genre « érographique »⁶, en particulier chez les auteurs

⁵Voir le répertoire des traducteurs de *Words Without Borders*, <http://wordswithoutborders.org/?translator=CJaneHunter>.

⁶ Nous reprenons ce terme à G. Brulotte (1998). Il a l'avantage de ne pas établir de discrimination entre l'érotique et le pornographique, ce qui permet ainsi de maintenir une certaine neutralité méthodologique.

féminins : pensons à Rachilde, Colette, Pauline Réage et, plus récemment, Alina Reyes. Dans le cas particulier de *La vie sexuelle de Catherine M.*, l'effet de pseudonymat est obtenu par le brouillage des frontières entre fiction (« Catherine M. ») et réalité (« Catherine Millet »). Pour ce qui est de *L'amande*, l'emploi du pseudonyme a d'abord pour fonction de protéger l'intégrité physique de l'auteur contre toute menace liée à ses prises de position :

I had to talk about the body...It is the last taboo, one where all the political and religious prohibitions are concentrated. It is the last battle for democracy. I didn't want to write politically, but I did look for something radical. It is a cry of protest (*apud* Destais: 66)

Dans le contexte de l'islam traditionnel, l'écriture érogographique féminine trouve difficilement sa place, même s'il existe depuis quelques années maintenant une littérature féminine marocaine (Gontard, 2005). Tandis que certains auteurs maghrébins comme Siham Bencheckroun font valoir que : « (...) nous [les femmes écrivains] n'avons pas à nous cacher ni, comme à d'autres époques, devoir mentir sur notre identité sexuelle et prendre des pseudonymes pour être éditées » (Bencheckroun, 2005 : 22), d'autres comme Zohra Mezgueldi posent le problème en des termes plus réalistes : « Elles s'exposent ainsi aux multiples risques de transgression qu'entraîne inévitablement toute entrée dans l'espace littéraire, dans le contexte maghrébin, en particulier. Ecrire, c'est nécessairement 'sortir' sur la place publique et donc 's'exposer' » (Mezgueldi, 2005 : 28).

Ainsi donc l'acte d'écrire s'apparentait-il à une forme de dévoilement : dans un cas comme dans l'autre, il est question de s'exposer dans ce « dehors » réservé aux hommes. Cela dit, à la différence d'écrivaines arabes aussi audacieuses que Fatema Mernissi et Ghita El Khayat qui œuvrent à visage découvert, Nedjma fait le choix de masquer son identité. Faut-il voir dans l'adoption de cette identité voilée un manque de courage de la part de l'auteur ou bien l'occasion de mettre en scène sa personne littéraire en se rebaptisant du nom de l'héroïne (à l'identité elle-même ambiguë) d'un roman de K. Yacine ? Il est difficile de se prononcer... Que dire encore du choix de Nedjma d'écrire son roman en français ?

Certes, cette langue lui ouvre les portes d'une mythologie érotique⁷ d'une grande richesse ; mais, dans le même temps, elle l'isole (ou la préserve) en partie du lectorat fondamentaliste qu'elle dénonce ou souhaite éventuellement rallier à sa cause. En définitive, le fait de prendre le seul lectorat occidental à témoin de la frustration dans le monde islamique ne risque-t-il pas de le transformer en public-voyeur satisfait de sa propre condition et réconforté dans ses stéréotypes? Nedjma explique son choix dans les termes suivants: « In any event, if I'd written in Arabic, it would never have been published... Nor will it. It's a thousand years since Muslims have written openly about sex. » (Riding, p.E1).

S'agissant de la traductrice, aucun élément à notre connaissance ne permet d'expliquer son pseudonymat. Tout au plus, pouvons-nous remarquer que, contrairement à l'auteur, elle ne prend pas le temps de s'expliquer sur les motifs de son engagement. Malgré cet apparent silence, nous verrons qu'il est possible de repérer les marques de sa présence dans le corps du texte lui-même.

Le voile de la langue

Dans un roman postcolonial comme *L'amande*, langues française et arabe sont constamment entrelacées. En effet, français et arabe se « traduisent » mutuellement dans une sorte de danse érotique des voiles et des langues qu'une Assia Djebar a su brillamment mettre en scène. Se mêle à ce duo un troisième intervenant qui n'est autre que la langue anglaise. Le désir de Nedjma d'écrire son récit en français pourrait trouver un début d'explication à la lumière des travaux de la psychanalyste Jeanine Altounian (1990) : le détour que permet le français (langue du colonisateur de jadis) faciliterait l'accès à une sexualité refoulée en langue arabe maternelle.

Autrement dit, le voilement dans l'autre langue apparaît comme la condition d'accès à ce qui a été refoulé, et qui se trouve symboliquement représenté par l'amande⁸, dans la langue maternelle, à savoir cette autre langue, qui va de pair avec une mythologie du plaisir, forgée par les Anciens comme Cheikh Nefzaoui (Nedjma, 2004: 15). Dès lors,

⁷ Par « mythologie érotique », nous entendons l'ensemble des modes de codification linguistiques et culturels du fait sexuel.

⁸ L'amande occupe une place de choix dans l'érotisme musulman comme en témoigne la présentation des fruits dans *Les Mille et Une nuits*, en particulier l'*Histoire du Jeune Dour*, vol. XI.

la difficulté de la traduction est de rendre compte non seulement du français, mais également de la relation aussi étroite que complexe qui le lie à l'arabe. Cette relation dialectique exprime le désir de fuir le dogme castrateur de l'Islam, mais également celui de faire retour à une certaine tradition arabe oubliée qu'incarne dans une certaine mesure Driss.

Hormis quelques omissions⁹, les versions française et anglaise sont globalement assez proches. Le lyrisme et l'imagerie typiquement arabes de certains passages sont fidèlement rendus dans la traduction anglaise. Par exemple, dans le chapitre intitulé « En guise de réponse à Cheikh Nefzaoui » (« *By Way of Response to Cheikh Nefzaoui* »), la narratrice loue les vertus de son propre sexe dans les termes suivants :

(...) c'est moi qui ai le con le plus beau de la terre, le mieux dessiné, le plus rebondi, le plus profond, le plus chaud, le plus baveux, le plus bruyant, le plus parfumé, le plus chantant, le plus friand de bites quand les bites se lèvent tels des harpons. (Nedjma, 2004: 10)

(...) I am the one with the most beautiful cunt on the earth, the best designed, the best developed, the deepest, warmest, wettest, noisiest, most fragrant and singing, the one most fond of cocks when they rise up like harpoons. (Nedjma, 2005: 4)

Cet éloge n'est pas sans rappeler la savoureuse liste des dénominations du sexe féminin que dresse Cheikh Nefzaoui dans *Le jardin parfumé*. Sur un registre similaire, le texte original multiplie images et métaphores naturalistes qui renvoient à l'imaginaire oriental classique, en particulier dans la scène centrale du bain (qui constitue un contrepoint narratif à celle du hammam qui figure tout le poids de la tradition) : « effrayée comme un oiseau happé par la tornade » (« *like a bird caught in a tornado* ») ; « comme on dégage une amande verte de sa peau tendre » (« *delicately, the way you loosen the fragile skin from a green almond* ») ; « ouvrir mes pétales » (« *opened my lips* ») ; « comme un pois chiche » (« *hard as a chickpea* ») ; « mon vagin dégorgeait sa joie en de longs filaments translucides » (« *my vagina discharged its joy in long translucent strands* »). D'un point de vue culturel, cette scène du bain est également

⁹ Voir par exemple les pages 63 et 74 de chaque roman : les phrases « Non, elle n'en voulait pas (63) »...et « Pour la première fois de ma vie...(74) » sont omises dans la version anglaise.

intéressante puisqu'elle emprunte autant à l'imaginaire érotique du hammam qu'à la « balaneutique » selon le terme de Gaetan Brulotte, de l'érographie occidentale (Brulotte, 1998: 66-69).

La stigmatisation de l'arabe

Si donc le français et l'anglais laissent transparaître l'imagerie poétique de la langue-culture arabe, ils mettent en scène de façon différente son étrangeté. Tandis que le texte original utilise des notes de bas de page pour expliquer les termes arabes parsemant le récit, la traduction anglaise, quant à elle, propose à la fin de l'ouvrage un glossaire dont l'existence n'est d'ailleurs aucunement signalée. Curieusement, alors que la version française contient 53 notes de bas page explicatives, le glossaire, quant à lui, ne compte que 38 entrées classées par ordre alphabétique. Cette situation est révélatrice non pas tant de la différence de compétence entre lectorats français et anglais, que de la divergence de traitement de la diglossie français-arabe. Ainsi la version anglaise se rend-elle coupable d'ethnocentrisme en figeant doublement la langue arabe : d'une part, le lexique arabe est isolé de son contexte pour être relégué (pour ne pas dire ségrégué) dans un glossaire à la fin du roman, dont la consultation s'avère mal aisée ; d'autre part, le signifiant arabe est coupé de son sens et acquiert de la sorte une aura exotique.

A l'inverse, la version originale s'efforce d'intégrer formellement les deux langues en proposant presque immédiatement au lecteur français une définition du terme étranger en bas de page. Davantage, elle suppose même connue un certain nombre de mots arabes, lesquels sont en revanche quasi-systématiquement traduits dans la version anglaise. Par exemple, le mot « youyou » dans le texte français (Nedjma, 2004 : 54) est traduit par « *ululation* » (Nedjma, 2005 : 53) en anglais et ailleurs par « *cry of joy* ». De même, « hammam », « oulaya » (Nedjma, 2004 : 58) et « mélia » (*idem* : 83) deviennent respectivement « *bath* », « *cheap women* » (Nedjma, 2005 : 58) et « *dress* » (*idem* : 86). Des emprunts naturalisés comme « toubib » (Nedjma, 2004 : 142) ou « loukoum » (*idem* : 116) qui viennent de l'arabe sont, faute de mieux, anglicisés : « *doctor* » (Nedjma, 2005 : 156) et « *Turkish delight* ». Une autre façon de voiler l'arabe dans le texte consiste à le stigmatiser. Tandis que la version anglaise emploie fréquemment des

italiques pour signaler la présence des mots arabes, ceux-ci ne portent pas de marque distinctive dans la version originale.

(...) habillée d'une gondoura ample et presque difforme, je refusais que Driss me touche
(Nedjma, 2004 : 178)

«(...) dressed in a full and almost shapeless *gondoura*, I refused to let him touch me (...)
(Nedjma, 2005 : 198)

La plupart des femmes avaient troqué babouches (...) (Nedjama, 2004 : 72)

«Most of the women had exchanged their *babouches* (...)» (Nedjma, 2005 : 72)

Sans compter que ce choix typographique¹⁰ interfère avec celui utilisé par l'auteur pour distinguer formellement les récits de jeunesse de Badra (en italique) et de sa vie adulte. En somme, il semblerait que la traduction anglaise opère une sorte de « discrimination » du français et de l'arabe. Pour autant, le propos de la traductrice ne semble pas être de franciser le texte. Si l'on en juge par ses choix de traduction, c'est le parti pris de l'adaptation qui semble avoir été le sien. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que la traduction anglaise choisit à la fois de moderniser le texte original (le terme « Nazaréens », qui possède une forte connotation religieuse, est rendu par celui, plus profane, d'« *Europeans* ») et de maquiller ponctuellement une référence à des pratiques homosexuelles :

Qui a veillé que tes garçons ne soient pas enculés et tes filles engrossées au détour d'une rue (...) (Nedjma, 2004: 14)

Who made sure that your boys wouldn't screw around and your girls wouldn't get knocked up around the corner of a street (...) (Nedjma, 2005: 8)

La question de la traduction se met en scène également dans la diégèse sous les traits du personnage de Driss. Familier autant avec la tradition arabe classique qu'avec la culture occidentale, Driss l'Arlequin incarne la possibilité d'un mode de vie hybride qu'envie la narratrice :

¹⁰ Il est à noter qu'Assia Djebar recourt à un emploi similaire de l'italique dans *Les nuits de Strasbourg*.

Parfois, il mettait Oum Koulthoum et se déclarait passionné de lettres arabes et fou amoureux des libertins de l'âge classique. J'ai lu Abou Nawas sous son regard gourmand et humide (...). C'est mon amant qui me parla, le premier, de la passion de Hallaj. Dieu merci, je m'en foutais. Comme je me foutais de la liste des visiteurs illustres qu'il m'égrenait, Nazaréens « amoureux dingues de cette garce paresseuse aux jambes ouvertes, Tanger, mi-loukou mi-cochon, réputé les guérir de la mort » - dont un Paul Bowles qui logeait non loin, un Tennessee Williams au Minzah et un certain Brian Jones qui avait pris quartier chez les musiciens de Jajouka. (Nedjma, 2004 : 116)

L'hybridité culturelle de Driss lui confère une autorité intellectuelle et érotique sur la jeune Badra qu'il formera à la manière d'un Pygmalion en l'éveillant précisément aux plaisirs étourdissants du Multiple. Cependant, cette hybridité s'accompagne d'une certaine instabilité particulièrement notable sur les plans affectif et sexuel : Driss est déchiré entre son amour exclusif pour Badra et ses multiples amants et amantes. Cette tension entre l'Un et le Multiple (qui se trouve sans aucun doute investie d'une connotation religieuse sous la forme de l'opposition archétypal entre monothéisme et paganisme) ne semble pas pouvoir trouver de solution.

La tradition (incarnée par Hmed le premier mari) et la modernité (incarnée par Driss l'amant) se ressemblent dans leurs excès, c'est précisément ce que Badra apprendra à ses dépens. Au terme de son voyage, la narratrice se retrouve à certains égards dans la posture d'une traductrice qui cherche à restituer dans une langue qui n'est pas la sienne l'héritage érotique classique qu'elle a entrevu par l'intermédiaire de son amant. Analogie de Driss sur le plan géographique, le carrefour interculturel qu'est Tanger (qui s'oppose au village d'origine de Badra où monotonie rime avec interdit) constitue l'espace par excellence de toutes les traductions et transactions qu'elles soient langagières ou sociales.

Conclusion

Malgré les apparences, le corps dénudé de la femme musulmane qu'expose Nedjma de même que celui que reconstitue la traduction demeurent encore voilés. En premier lieu, les motivations de l'auteur et de sa traductrice, qui opèrent toutes les deux à visage couvert, ne sont jamais clairement affichées. De ce fait, la force du message

politique de Nedjma risque à chaque instant de se dissiper pour laisser place à sa récupération par un certain voyeurisme orientaliste apparent dans les couvertures des diverses traductions. Deuxièmement, tandis que dans le texte original l'arabe et le français cohabitent naturellement ; dans la traduction anglaise, ces deux langues font l'objet d'une différenciation : l'arabe est clairement stigmatisé (par le choix de certaines conventions typographiques et d'équivalents lexicaux) et le français est adapté.

Plus généralement, *L'amande* pose avec force la question de la traduction de textes érographiques contemporains à l'instar de *La Vie sexuelle de Catherine M.*, de *Putain* (Nelly Arcan) ou des romans d'Alina Reyes. Diffusés dans de nombreuses langues, ces romans français et francophones nous invitent à réfléchir sur les modalités de traduction des imaginaires sexuels. Bien entendu, cette traduction s'avère particulièrement difficile lorsque le texte original est travaillé par des phénomènes d'hétéroglossie où langues et mythologies sexuelles ne cessent de s'entrelacer.

Références bibliographiques

- ALTOUNIAN, Janine (1990). « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie », *Un génocide aux déserts de l'inconscient*. Paris: Les Belles Lettres.
- AZAMI-TAWIL, Bouthaina (2005). « Terre lointaine », *Le récit féminin au Maroc*. Rennes: PUR, pp.13-14
- BANDIA, Paul (2001). « Le concept bermanien de l'«Etranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR* 14.2, pp. 123-129.
- BENCHEKROUN, Siham (2005). « Etre une femme, être Marocaine, écrire », *Le récit féminin au Maroc*. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, pp. 17-23.
- CHEBEL, Malek (1988). *L'esprit du sérail*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- CHEBEL, Malek (1995). *Encyclopédie de l'amour en Islam*. Paris: Payot.
- DESTAIS, Alexandra (2006). « Mode de représentation du corps érotique de la femme musulmane dans *L'Amande* de Nedjma : Du corps contraint au corps libertin », *Nouvelles Études Francophones* 21.1, pp. 62-78.
- DJEBAR, Assia (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Actes Sud: Arles.
- GONTARD, Marc (sous la direction de) (2005). *Le Récit féminin au Maroc*, Rennes: PUR.
- GRUTMAN, Rainier (1997). *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Montréal: Fides – CETUQ.

- MAYLAERT, Reine (sous la direction de) (2006). *Target*, Vol. 18, n° 1, pp. 1-15.
- MEZGUELDI, Zohra (2005). « Les voix du récit féminin », *Le récit féminin au Maroc*. Rennes: PUR, pp. 27-33.
- NEDJMA (2004). *L'amande*. Saint-Amand-Montrond: Plon.
- NEDJMA (2005). *The Almond*. Trans. C. Jane Hunter. New York: Grove Press.
- RIDING, Alan (2005). « A Muslim woman, a story of sex », *New York Times*. 20th June: p.E.1
- YACINE, Kateb (1956). *Nedjma*. Paris: Seuil.

ÉCRITURE FEMME ET LE RETOUR A L'ENFANCE POUR MIEUX SE DEFINIR :
le Baobab Fou de Ken Bugul

Rodah Sechele-Nthapelelang
University of Botswana
rodahsn@yahoo.fr

Résumé : L'identité des femmes a souvent été mise à mal, dans la réalité, et cela a transparu dans les arts aussi, car ils sont le reflet de la réalité. L'écriture-femme a eu pour mission de redresser l'image de la femme, de fournir une meilleure représentation de cette dernière par les femmes elles-mêmes. Au-delà d'une représentation de soi, l'écriture-femme a pour objectif une construction de l'identité : mourir en tant que personne vivante pour renaître en tant que texte. Saisir une identité non pas comme « mêmeté » mais dans sa labilité et faire de l'espace scripturaire un lieu identitaire.

Mots-clés : écriture – femme – transgression – identité – autofiction – labilité

Abstract : Women's identity has often been made difficult; which has been reflected in arts and literature. Beyond self-representation, woman's writing aims to build an identity: die as a living person for a rebirth as a text. Seize one's identity not as selfness, but in its instability, and make the writing place a identity place.

Keywords : women – writings – transgression – identity – autofiction - lability

*L'enfance est cette « spacieuse cathédrale »
où les femmes aiment à revenir, et à se re-
cueillir : là il leur semble retrouver leur vé-*

*ritable identité, comme dans une nostalgie
de leur intégrité originelle.*

Béatrice Didier

Introduction

Aujourd'hui plus que jamais les femmes s'écrivent pour donner une meilleure représentation d'elles-mêmes, de leur identité et d'assumer leur identité en tant que femmes sans pour autant se perdre dans un militantisme féministe qui nie la différence physiologique entre les hommes et les femmes. Une tendance se dessine dans ce qui est connu comme « l'écriture femme », à savoir l'évocation de leurs enfances comme si c'était un *topos*, un lieu inévitable sur lequel il faut revenir pour mieux se définir. Notre questionnement porte sur comment s'opère ce retour à l'enfance dans l'écriture des femmes africaines pour ainsi aborder la question du genre littéraire utilisé.

S'ensuivra la question de savoir le pourquoi de ce retour à l'enfance : serait-ce pour saisir la genèse de la personne ou bien au contraire, pour subvertir et aller au-delà de l'ordre préétabli ? Pour répondre à ces questionnements, nous nous proposons de faire une analyse du roman de Ken Bugul, *Le baobab fou*, pour appuyer nos arguments afin de comprendre la raison pour laquelle les femmes reviennent à leurs enfances et dans quelle mesure elles arrivent à se construire une identité. Cette approche devrait nous permettre d'aborder les questions du genre littéraire utilisé, comment s'opère ce retour à l'enfance et dans quel but ? Enfin nous procéderons à la question de l'identité pour montrer comment ce retour à l'enfance remplit la fonction de quête d'identité.

Ecriture femme et ambition génésiaque

En lisant des récits autobiographiques nous remarquons que la plupart évoquent l'enfance avec nostalgie, blâment l'enfance ; le héros ou l'héroïne fait un retour à son enfance comme si l'enfance était une réponse à tout. Force est de remarquer que les problématiques évoquées ont souvent leur genèse dans l'enfance et par conséquent cela donne l'impression que le retour à l'enfance servira à réhabiliter la situation. Il en est le cas de la problématique d'exil qui a souvent ses racines dans l'enfance. Dans le livre de Ken Bugul, Ken a été *exilée* depuis son enfance, depuis sa naissance elle a subi le premier des exils qui est la naissance comme l'exprime Ben Jelloun en ces termes : « Au commencement la séparation. Sortir du

ventre de la mère est le premier des exils ». Mais son calvaire l'a suivie durant son enfance jusqu'à l'âge adulte.

Dès sa naissance elle était séparée de sa mère ; laquelle est partie en laissant l'enfant sans explications et, par la suite, elle était ballotée d'une famille à l'autre parce qu'elle allait à l'école en ville puisque dans son village il n'y avait pas d'école. Ken évoque l'absence de sa mère durant cette période et les difficultés auxquelles elle a dû faire face sans sa maman et sans ce mentor naturel que doit être la mère. Faute de cet accompagnement, la fille s'est égarée petit à petit des siens et, finalement, la tradition.

Retrouver cet espace paisible qu'est l'enfance où la question de l'identité ne se pose pas, constitue un mouvement simple pour se retrouver. Reprendre son identité à partir de ce point de certitude pour ensuite le quitter car ne faisant plus partie de la contemporanéité, se façonner une continuité avec le présent, composant ainsi une identité qui a des fondements. L'enfance représente l'espace de liberté, qui n'est pas encore corrompu par la socialisation selon les sexes ou les couleurs de peau. Les enfants vivent sans a priori, sans préjugés les uns sur les autres. C'est en étant adulte, en se rendant compte de la perte de repères que l'on se pose la question de l'identité. Autrement dit, la perte de frontières, de repères oblige les sujets à se repenser. A l'instar de l'enfant, les identités sont en devenir, en construction et il faut faire un retour à l'enfance pour ainsi cerner les cadres de l'identité.

Le retour à l'enfance est aussi symbolisé par une figure emblématique du Sénégal ; à la fois symbole national et culturel – l'arbre du baobab, dont l'auteur souligne l'importance en le mettant comme iconographie sur la page de couverture ainsi que comme titre de son roman. Cet arbre, témoin de l'époque de la préhistoire de Ken, évolue avec le temps en figurant le parcours de Ken ; il devient en quelque sorte son double, d'autant plus que le baobab représente les fondements de la tradition sénégalaise. Le baobab reflète aussi l'autre visage de Ken; celui d'une fillette, née dans un village du Sénégal, qui finit par s'aliéner en absorbant des modes de vies étrangers. Reflet de Ken, le baobab vit les mêmes événements que l'héroïne, dont la folie, l'aliénation, symbole d'une mort mentale, sociale et culturelle au sein de sa communauté. Elle part chercher l'« Eldorado », mais garde toujours de fortes attaches avec son pays.

Le fait que le destin de Ken soit lié à celui de l'arbre marque son enracinement à ses origines, au sol africain de la même façon qu'un arbre est enraciné au sol. Le baobab a pour fonction de lui rappeler ses racines. Pour la plupart des écrivaines, la nature incarne un lieu exilatoire positif, un refuge, un ressourcement ainsi qu'un retour à l'enfance. C'est dans les écritures de l'enfance, récit ou fiction, que se lit, comme en écho, notre propre histoire. Le

topos de la nature comme lieu exilaire de régénérescence n'est pas sans rappeler la vision sublimée, magnifiée, des romantiques. Le baobab est en fait représentatif de tout ce qui se rapporte aux traditions et aussi au domaine végétal. La nature, vecteur de ressourcement, possède le pouvoir de reconforter. Ainsi Ken Bugul, après son avortement, dit : « C'était calme, c'était bon, c'était merveilleux. Et les odeurs de la forêt par ce froid qui vous donnait envie de rire, de jouer, de sauter comme un enfant. C'était dans la nature toujours qu'on redevenait enfant » (Bugaul, 1996: 64).

Le retour à l'enfance pour reconstruire une identité

Les écrivaines font de l'enfance le socle sur lequel se construit une identité. L'enfant impressionne du fait même qu'il est encore près des origines : « Nous attendons de lui qu'avec son regard neuf il réinvente le monde, mais aussi qu'il nous révèle des connaissances occultes que nous avons laissées se perdre » (Audiberti, 2003:24). En alignant notre propos à ce raisonnement, nous avançons à un argument qui portera sur le retour à l'enfance non pas pour seulement retrouver une identité mais surtout pour reconstruire cette dernière. Ce parcours de plongeon dans l'enfance demeure avant tout psychanalytique, donc initiatique. Nous prendrons appui sur le postulat de Simone Vierne quant au lien entre la psychanalyse et l'initiation.

En effet la psychanalyse peut se concevoir comme une forme moderne de l'initiation. L'homme qui subit une analyse est amené à descendre en lui-même, dans les ténèbres de l'inconscient, où il retrouve son enfance, et même, avec les analyses jungiennes, les grands mythes traditionnels des hommes, sous la conduite d'un guide. Ce retour, cette régression, est une sorte de mort initiatique, puisque conduite à bon terme, elle permet une renaissance: si la cure réussit, le malade est guérit, c'est-à-dire que l'homme est délivré des chaînes de sa précédente condition psychique. (Vierne, 1973: 35)

Ce retour psychanalytique sur soi, pose la question du genre littéraire utilisé dans ce questionnement de l'identité et dans cette (re)construction identitaire. Nombreuses sont des productions à caractère autobiographique de la part de femmes écrivaines : est-ce un mode littéraire ou peut-être un besoin éprouvé de nos jours où les identités sont en question ? Pierre Nora dans sa préface au premier volume des *Lieux de mémoire* expose les motifs des écritures de soi en ces termes:

Ce que nous cherchons dans l'accumulation des témoignages, des documents, des images, de tous les 'signes visibles de ce qui fut' (...) c'est notre différence, et 'dans le spectacle de cette différence l'éclat soudain d'une introuvable identité. Non pas une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus. (*apud* Augé, 1992: 37)

Les propos ci-dessus corroborent notre argument, à savoir que l'un des objectifs du retour à l'enfance est de comprendre son identité, et ceci en comparant et contrastant la vie antérieure à la vie actuelle pour voir le cheminement de cette même vie. Des études précédentes sur l'écriture-femme ont démontré que les femmes tiennent un langage du corps, écrivent le corps dans le texte : la meilleure façon de parler du ressenti : « parler de soi pour parler des autres et aux autres ». Encore comme l'exprime Jean-Philippe Miraux :

Une fois encore, la problématique de l'autobiographie nous ramène à la question fondamentale de la littérature : parlant de soi, on parle aux autres, puis à l'Autre dont on fait partie ; ce faisant, on adopte la démarche incontournable du retrait et du détour. La plongée intérieure devient amour des autres, et l'écriture en est l'instrument. (Miraux, 2002:106)

L'identité en question n'est pas seulement une identité individuelle, mais une identité de la communauté entière. C'est dans cette optique que le genre littéraire est un compromis entre l'autobiographie et la fiction pour pouvoir sortir de soi en allant vers les autres. Alors qu'évoquer l'enfance dans la plupart des écrits équivaut à l'innocence ou la candeur, dans les récits en l'occurrence, l'enfance va au-delà de l'innocence pour renouer avec des connaissances fondamentales pour une meilleure connaissance de soi et une meilleure représentation de soi. L'enfant impressionne par le fait qu'il est encore près des origines : « Nous attendons de lui qu'avec son regard neuf il réinvente le monde, mais aussi qu'il nous révèle des connaissances occultes que nous avons laissées se perdre ». (Audiberti. 2003: 24).

L'enfance s'inscrit dans un espace-temps délimité. Saisir la genèse de soi par l'enfance équivaut à se représenter une stabilité. L'une des constantes relevées chez les femmes écrivaines c'est le retour ou l'évocation de leurs enfances. Le lecteur se posera la question de savoir pourquoi y reviennent-elles plus que les hommes? Pour répondre à cette question Béatrice Didier écrit : « L'enfance est cette 'spacieuse cathédrale' où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle ». (Didier, 1981 [1999]: 25).

Ce retour à l'enfance plonge les auteurs dans un passé africain avec ses cultures et civilisations et, par conséquent, dans un système de valeurs qui a baigné leur enfance : ils renouent avec une continuité significative. En renouant avec cette continuité, les auteurs meurent et naissent en même temps par le biais de la même écriture : celle de leur vie. Ainsi en exprimant cette idée Louis Marin écrit :

En un sens, donner à une existence le statut écrit d'un texte revient à l'abandonner aux lecteurs de ce texte ; ainsi pour le « je » qui écrit le texte de sa vie, la fin de cette écriture est un commencement car le « je » récupère alors sa propre existence, sa propre vie. Pour le dire métaphoriquement – mais est-ce réellement une métaphore ? – lorsque je nais en tant que texte, je meurs en tant que personne vivante, et lorsque je meurs en tant que texte, je nais à la vie (Marin, 1999: 64).

Bien que le retour à l'enfance soit compris comme une façon de se retrouver, nous pouvons aussi interpréter le retour à l'enfance d'une autre façon : comme transgression. Transgression par les femmes pour reprendre leur vie au moment où on leur interdisait de faire ceci ou cela, et où la société leur dictait la conduite d' « une femme, une vraie femme ». L'objectif de cette transgression demeure la quête d'identité.

Le retour à l'enfance pour mieux transgresser

La transgression se définit comme un acte qui contrevient à la loi, donc contraire à ce qui est prescrit. Ainsi nous pouvons nous demander si le retour à l'enfance pour mieux transgresser permet de créer une nouvelle définition de la femme, de se créer une nouvelle identité ? En effet, la transgression a souvent un côté ostentatoire : on transgresse aussi pour se faire remarquer, on enfreint une loi pour être vu et identifié comme un élément réfractaire, voire rebelle ou dissident ; pour se situer par rapport à un système de valeurs et par rapport à une éthique, un ensemble de règles de comportement. En psychologie, chez l'enfant et chez l'adolescent, la tendance à la transgression des règles correspond à un stade important de formation de la personnalité et de développement intellectuel. Elle peut également être une manière, en particulier pour l'enfant, de tester les limites de ce qui est permis, de ce qui est possible.

Nombre d'études réalisées sur la trilogie de Ken Bugul se fondent sur l'hypothèse de l'absence de la mère comme ordonnant le goût de l'interdit de la narratrice. La séparation

prématurée d'avec la mère a vraiment constitué une faille qui semble irréversible dans sa vie et elle n'aura de cesse, tout le long de son douloureux cheminement, de la combler. Partant de l'opinion de certains pédopsychiatres qui pensent que la relation de l'enfant à la mère détermine la vie sexuelle de tout individu, on peut croire que la vacuité, née de ce que la narratrice appréhende comme un abandon, un manque d'affection de la mère, est l'un des motifs de cette orientation sexuelle, ou plutôt cette transgression sexuelle.

En effet, cette rupture va déterminer tout le vécu de la narratrice, puisqu'elle sera ballotée, dès cet instant, dans différents foyers où, très souvent, elle a du mal à trouver ses marques d'autant plus qu'elle subira des expériences traumatiques. Ces dernières vont générer très tôt chez la narratrice le désir de l'interdit qui s'affirmera lors de son séjour en Europe. Pour l'exemple, on peut relever la première pratique en matière lesbienne qu'elle évoque alors qu'elle avait à peine douze ans et que son corps n'était pas encore éveillé à la sexualité. Sa compagne de lit chez une tante, où elle était hébergée, l'obligeait alors à subir ses attouchements.

Cette expérience, elle la vivra dans une sorte de complicité passive. Elle n'en parle que subrepticement, usant de la technique de l'escamotage se refusant à s'attarder sur un fait qui raviverait la rancune à l'endroit de la mère qu'elle tient, à certains égards, pour responsable de ce qui lui arrive : « La fille avec qui je dormais n'allait pas à l'école et ne me laissait pas longtemps vagabonder en imagination. Elle m'écartait les jambes et se frottait sur moi » (Bugul, 1996: 135).

Le manque affectif durant l'enfance comme facteur d'aliénation chez Ken Bugul

L'idée de la rupture est communiquée par Ken Bugul à son héroïne Ken qui voit sa mère partir un jour, un matin sans lui donner d'explications. Pour cette héroïne, le départ de la mère laisse une béance et fragilise l'enfant dans le sens où l'enfant devient un laissé-pour-compte et doit faire ses choix seule. Au-delà, ce vide affectif créé chez l'enfant s'installe une envie exilatoire, de remplacer la figure de la mère par une autre figure. Cette figure de substitution est modelée par l'imaginaire de l'enfant, et au fur et à mesure des années, l'enfant nourrit cette idée de trouver l'affection ailleurs et c'est en ces termes que lorsque Ken part pour la Belgique elle dit : « J'avais fermé les yeux pour mieux *imager* mon labyrinthe antérieur à travers les dédales d'un monde connu seulement par désespoir, par vide affectif et par manque de forêt sacrée » (*idem*: 38). Le cas de Ken se décline selon ces termes, et elle se représente son exil comme relevant du manque affectif depuis l'enfance.

J'avais une famille sans structures réelles. J'étais née trois jours avant le départ du frère. La première fois que je le vis j'avais dix-sept ans. La communication dont on pouvait tirer la conscience de l'instinct ne s'établissait que par références anodines. Alors le rêve commençait, imbibé d'irréel. Mais aussi et surtout, le colonialisme, qui avait créé la distorsion des esprits pour engendrer la race des sans repères. Le colonialisme avait fait de la plupart de nous des illogiques. (*idem*: 85)

Pour Ken Bugul, le départ de la mère prend une signification hyperonymique pour inclure l'absence de guide social et moral. La mère ici prend la polyvalence de la Protection : la Matrice, la Nourricière, la Protection et surtout le Mentor. Or, depuis son enfance, l'enfant était dépourvu de tout cela hormis la mère nourricière qu'elle retrouvait chez tous les membres de la famille. La mise à l'écart de l'enfant commence au niveau même de la famille. Le mutisme qui régnait dans la famille n'insérait pas l'enfant dans le cercle familial mais la rejetait davantage. Ce qui hante l'enfant, c'est surtout cette absence : à la fois du guide et aussi l'absence de communication avec l'enfant.

Attardons-nous un instant sur la communication, ce qu'elle implique dans une société et surtout ce que son manque impliquerait. La communication est un échange verbal, scriptural ou à travers d'autres signes pour faire un pas vers l'Autre, pour le comprendre et se faire comprendre par cette autre personne. Les synonymes de communiquer sont : « transmettre, donner, publier, échanger, passer », tous avec le même sème de transmission. La communication sert donc de transmission entre deux parties.

Dans une société, la communication revêt la fonction de souder la société car les informations sont transmises et tout le monde se trouve au même niveau. La culture passe par ce partage qu'est la communication, son expression est rendue publique et l'apprentissage de la culture est transmis à travers la communication. L'identité dans le sens de « mêmété », le sens d'appartenir à un groupe se forge à travers la communication jusqu'à parler le même langage, la même langue.

Or, ce qui caractérise cette enfant, Ken c'est le silence avec ceux qu'elle considérait comme les siens. Ce silence nie la culture à l'enfant, nie l'appartenance à l'enfant, car elle ne peut pas s'identifier avec ces gens-là. Elle ne connaît rien de leur culture, de leurs traditions, ni de leur langue. Ses rapports au village sont caractérisés par un silence pesant, voire une distance par rapport aux parents : distance physique et aussi psychologico-sociale.

En début d'hiver, je reçus une lettre m'annonçant la mort du père. J'avais pleuré la perte d'un homme extraordinaire, mais pas celle d'un père. Je n'avais jamais éprouvé de sentiment de fille à père avec cet homme généreux, bon intelligent, disponible. [...] Ce qui m'avait fait pleurer, c'était le fait qu'on me disait orpheline de père, moi qui n'avais jamais eu le sentiment d'avoir un père. Perdre un père que je n'avais jamais eu. (*idem*: 91s.)

Ce franc-parler par l'héroïne traduit une attitude subversive quant à la question des rapports parent-enfant : Ken avait bien un père, elle a vécu avec lui, mais la distance dans les rapports ont fait que l'enfant a manqué de guide social, culturel et spirituel. La transgression de ces propos se place même au niveau de l'utilisation de la langue. Au lieu de l'adjectif possessif « mon », Ken utilise l'article défini, ce qui marque la distance qui caractérise le rapport avec ce parent. Ou encore : « La mort du père confirmait les répercussions du départ de la mère, l'enfance non vécue, le rêve bafoué, l'école française dans laquelle je fouillais en vain, la nécessité de racines pareilles à toutes ces veines qui reliaient l'enfant à la mère, ce cordon ombilical important » (*idem*: 96).

En écrivant sa vie, en se plongeant dans son enfance et en transgressant les règles et normes de la société, Ken Bugul, à travers son personnage, Ken, se crée des racines pour ensuite braver le monde - l'inconnu, et faire de cet inconnu une partie d'elle-même. L'invention de soi suppose la capacité du moi à se fragmenter car l'auteur choisit une partie de sa vie qui va lui servir à s'inventer tel qu'il le souhaite, voire à se dissoudre, pour laisser « briller » le Soi dans ses interstices. La littérature femme africaine actuelle n'a pas pour projet identitaire de trouver une unité à l'identité, une « mêmeté », voire une harmonie de celle-ci, mais plutôt de saisir les positions du sujet, les positions identitaires. Le motif ne semble pas être une obsession de définir les identités pour les réunir. Il semble néanmoins que l'objectif est de rendre compte de leur labilité. Les propos suivants de Ken Bugul, *alias* Mariétou Mbaye, lors d'un entretien corroborent cet argument :

A sa mort [celle du Serigne], je suis allée en ville et j'ai trouvé du travail au bout de trois jours. Car j'étais bien. J'étais redevenue moi-même. Maintenant, je fonctionne en tant qu'individu. J'ai laissé derrière moi l'être arlequin, découpé en mille morceaux que j'étais au profit de l'être humain intégral que je suis devenue. Cela m'a permis de savoir que j'appartenais au monde. Je suis comme un arbre dont les racines sont en Afrique et dont les feuilles s'étendent sur l'univers. J'avais besoin de cela : je suis un être préoccupé, bouleversé par la vie. La rencontre avec le marabout et toutes ces femmes m'a fait un énorme bien. C'était une expérience absolument extraordinaire. (Mendy-Ogunu, 1999)

Pour conclure, soulignons que les femmes africaines s'écrivent encore aujourd'hui, évoquant leur enfance à la fois comme cure thérapeutique pour se retrouver. Mais elles s'écrivent aussi pour se reconstruire et cette reconstruction est véhiculée par l'écriture à caractère autobiographique pour mieux se représenter et représenter les autres.

Pour se reconstruire il est inévitable de passer par la transgression et défaire l'ordre préétabli. Le retour à l'enfance sert aussi à mieux transgresser, car l'enfance est le lieu de toutes les transgressions. L'identité qui ressort est donc une position identitaire: une identité en mouvance. Dans cette construction et représentation identitaires, on peut se poser la question de savoir comment cette construction aide à construire aussi une masculinité positive.

Références bibliographiques

- AUDIBERTI, Marie-Louise (2003). *Ecrire l'enfance: douce ou amère, éclairée par la littérature*. Paris: Autrement.
- AUGE, Marc(1992). *Non-lieux : Introduction à une Anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BUGUL, Ken (1996). *Le baobab fou*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines.
- CHEMAIN- DEGRANGE, Arlette (1980). *Émancipation féminine et roman africain*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines.
- DIDIER, Béatrice(1996). *L'Écriture femme*. Paris: PUF.
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MARIN, Louis(1999). *L'Écriture de Soi*. Paris: PUF.
- MATHIEU, Martine (1994). *Littératures autobiographiques de la Francophonie*. Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994. Paris: L'Harmattan/C. E. L. F. A.
- MIRAUX, Jean-Philippe (2002). *L'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan.
- VIERNE, Simone(1973). *Rite, roman, initiation*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

CORPS FEMININS DANS L'ŒUVRE D'AMELIE NOTHOMB

Stéréotypes, misogynie et puberté

Corina da Rocha Soares
Universidade de Aveiro, CLC
cgwenaelle@gmail.com

Résumé: Dans tous les romans de l'écrivain belge Amélie Nothomb, la présence de caractères féminins est fortement marquée et c'est surtout l'impact de la beauté de leur corporalité impubère, presque asexuée, qui est souligné, la *joliesse*, terme souvent employé par la romancière, étant exclusivement féminine. Dans ses œuvres, le corps est souvent soumis à une description frappante qui le magnifie mais qui en fait aussi un objet de convoitise.

Comment est donc représenté le corps dans la fiction nothombienne ? Par la présence de beautés féminines pré-adolescentes et d'autres clichés culturels ou de lieux communs qui frisent la misogynie, nous semble-t-il ... Voilà ce que nous allons tâcher de vérifier, ce qui nous amènera à déduire si Amélie Nothomb est ou non une écrivain féministe, plus qu'une écrivain au féminin.

Mots-clés: Femmes nothombiennes, stéréotypes, misogynie, puberté.

Abstract : In all novels by Belgian novelist Amélie Nothomb, the presence of feminine features is strongly emphasized and it is above all the impact of their impuberous bodies' beauty, almost asexuated, which is underlined; *joliesse*, term often used by the novelist is exclusively feminine. Body description plays a major role in this novelist's imagination, often in a misogynic way. Amélie Nothomb seems to more a woman writer than a feminist writer.

Keywords : Nothomb's females, stereotypes, misogyny, puberty.

Lorsqu'il s'agit d'observer l'écriture au féminin dans le champ littéraire francophone du XXI^e siècle, il est impossible de ne pas s'arrêter sur une romancière à grand succès : Amélie Nothomb.

Née Fabienne Nothomb, le 13 août 1967 à Kobe, au Japon, il s'agit d'une écrivain belge de langue française. Son père, Patrick Nothomb, est diplomate, ce qui fit qu'elle séjourna dans plusieurs pays comme le Japon où elle passa ses cinq premières années dont elle restera profondément marquée. Puis, elle vivra successivement en Chine, à New York, au Bangladesh, en Birmanie et au Laos, avant de débarquer à dix-sept ans en Belgique, où elle entame une licence en philologie romane. De cette époque, elle ne cache nullement qu'elle garde de douloureux souvenirs : incomprise et rejetée, elle se retrouva confrontée à une mentalité qui lui était inconnue jusque-là. C'est d'ailleurs à partir de cette période – elle a dix-sept ans – que, se disant atteinte de «graphomanie», elle écrit. En 1989, elle retourne au Japon et part travailler comme interprète dans une entreprise japonaise. Cette expérience fut un échec. Elle rentre définitivement en Belgique un an plus tard.

C'est en 1992, alors âgée de vingt-cinq ans, qu'elle fait son entrée fracassante dans le monde des lettres avec son roman *Hygiène de l'assassin*. Depuis, elle publie un roman par an, fictionnel ou autobiographique, lancé systématiquement à chaque rentrée littéraire¹.

Si les options génériques d'Amélie Nothomb sont très hétéroclites (contes fantastiques, tragi-comédies, autofiction, etc.), les thèmes récurrents de son œuvre sont l'amour et la mort, ou, comme l'explique Baptiste Liger, le « mariage entre Eros et Thanatos » (Garcia *apud* Liger, 2006: 37). La perte dramatique de l'enfance, étape divine de l'existence, est un autre thème cher à cette écrivain belge qui perçoit l'adolescence comme le premier trépas de l'être humain, puisqu'il y perd son innocence, d'où la présence d'autres thèmes tels que la peur, l'angoisse du néant et du vide. On retrouve aussi des sujets tels que les rapports à l'autre, la confrontation entre laideur et

¹ *Le Sabotage amoureux* (1993), *Les Combustibles* (1994), *Les Catilinaires* (1995), *Péplum* (1996), *Attentat* (1997), *Mercurie* (1998), *Stupeur et tremblements* (1999, qui reçut le Grand Prix du roman de l'Académie française), *Métaphysique des tubes* (2000), *Cosmétique de l'ennemi* (2001), *Robert des noms propres* (2002), *Antéchrista* (2003), *Biographie de la faim* (2004), *Acide sulfurique* (2005), *Journal d'Hirondelle* (2006), *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007) et *Le fait du prince* (2008), tous publiés chez Albin Michel.

beauté, l'ennemi intérieur, le poids des mots et la force du langage, notamment lors de confrontations verbales².

Dans tous les romans nothombiens, la présence de caractères féminins est fortement marquée, et c'est surtout l'impact de la beauté de leur corporalité impubère, presque asexuée, qui est souligné, la *joliesse*, terme souvent employé par Amélie Nothomb, étant exclusivement féminine. Dans l'œuvre de cette romancière, le corps est souvent soumis à une description frappante qui le magnifie mais qui en fait aussi un objet de convoitise.

Ce qui nous amène, à la lueur du thème proposé pour le numéro de cette revue, à tenter de répondre à la question suivante : comment est représenté le corps dans la fiction nothombienne ? Par la présence de beautés impubères féminines et d'autres clichés culturels ou de lieux communs frisant la misogynie, nous semble-t-il ... Voilà donc ce que nous allons tâcher de vérifier, ce qui nous amènera à déduire si Amélie Nothomb est ou non une écrivain féministe – c'est-à-dire une militante qui exprime ouvertement, dans ses romans, ses revendications en faveur des femmes et qui lutte pour changer les rapports de sexe et la position subordonnée qu'elles occupent dans notre société actuelle, faisant du combat contre les injustices sexistes le thème central de ses œuvres – plus qu'une écrivain au féminin...

Descriptions physiques et stéréotypes

A une ou deux exceptions près, à savoir Bernadette Bernardin du roman *Les Catilinaires* ou la kapo Zdena de *Acide sulfurique*, tous les personnages féminins qui prennent place dans l'œuvre nothombienne obéissent à un même modèle : une beauté

² Nothomb traduit dans ses romans les marques psychologiques par une narration à la lisière du fantastique et du surnaturel, car le surgissement de la souffrance dans une vie humaine est, pour elle, de l'ordre du basculement soudain et irréversible dans une forme de folie. Ses romans peuvent se rattacher à l'une des principales tendances littéraires belges, celle du « réalisme magique » qui, d'après Roland Mortier, relève de « la transgression des bornes du réel. (...) On parlera alors de 'réalisme magique' ou de 'fantastique réel', qui se distingue de la création proprement fantastique ». (Mortier *apud* Joiret, 1999: 3). Cette tendance belge se caractérise par « l'irrationnel, une sensibilité tournée vers le mystère des êtres et des choses, une curiosité tendue vers ce qui se cache derrière le miroir où se reflète le quotidien. » (*ibidem*). Cette présentation de l'auteur et de sa bibliographie est reprise de notre article « La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb. Echos écologiques dans ses romans autobiographiques », présenté lors de la journée de réflexion organisée par Maria João Reynaud et José Domingues de Almeida *Tendances et parcours de la critique littéraire à l'ère postmoderne. Écrocritique & autres tentatives/tentations du Texte et de la Lecture* à Porto, FLUP, le 25 de Novembre 2008. (Soares, 2008).

qui fascine et paralyse³, mais qui n'est peinte qu'avec des traits assez vagues et génériques, comme par exemple le personnage de Claire, ancienne élève du narrateur Émile de *Les Catilinaires* dont le lecteur apprend seulement qu'elle est jeune, intelligente, souriante et au doux visage (cf. Nothomb, 1995: 126) – n'oublions pas qu'Amélie Nothomb se considère plutôt comme dialoguiste que romancière ; ce qui pourrait expliquer cette absence de description détaillée du physique de ses personnages⁴. Toutes ses beautés féminines exhalent une intouchabilité de déesses, une distance qui frôle la froideur. Comme le souligne Jean-Marc Terrasse, les héroïnes nothombiennes (la japonaise Fubuki de *Stupeur et tremblements*, la jeune adolescente au corps frêle, Hazel, dans *Mercure*, l'étudiante Marina de *Les Combustibles*, etc.) représentent « the unbearable seduction of femininity » (Terrasse, 2003: 88). Elles sont sveltes, comme Juliette de *Les Catilinaires* (cf. Nothomb, 1995: 17, 89), gracieuses – rappelons le personnage d'Adèle : « Elle semblait avoir dix-huit ans. Sa fraîcheur et sa grâce coupaient la respiration. » (Nothomb, 1998: 66) et la jeune ballerine Plectrude de *Robert des noms propres* qui « avait aussi ce miracle de sveltesse qui ne la lâchait pas. Plectrude était et restait d'une minceur digne d'un bas-relief égyptien. Sa légèreté insultait aux lois de la pesanteur. » (Nothomb, 2002: 75) – et leur blancheur⁵, proche de la pâleur, est un trait commun. Cette blancheur renvoie, logiquement, à l'idée de pureté virginale et d'innocence qu'Amélie Nothomb veut détacher de ses caractères féminins, lesquels, qui plus est, sont plus proches des pré-adolescentes, puisque le lecteur y reconnaît la maigreur, la *lisseté*⁶ de leur corps, voire l'anorexie. Il s'agit de jeunes femmes-anges impubères – comme la figure de Juliette dans *Les Catilinaires*, (cf. Nothomb, 1995: 82), malgré son âge avancé – qui, parce qu'elles sont asexuées, gardent encore l'innocence de l'enfance et qui dessinent l'archétype de la beauté féminine pour Amélie Nothomb.

En outre, la partie du corps qui se détache le plus chez ses héroïnes est, sans nul doute, le visage d'une impénétrabilité déstabilisante, où les yeux portent un regard sur

³ Ainsi, Omer Loncours de *Mercure* avoue : « Quand j'ai rencontré Adèle (...), j'ai été foudroyé. Vous avez vu son portrait : un ange tombé du ciel. » (Nothomb, 1998: 109).

⁴ Autre explication : la beauté est subjective, donc impossible à décrire en détail...

⁵ Notons ici que la blancheur est aussi désignée par la romancière comme un stéréotype masculin, illustré, par exemple, par Omer Loncours, dont les goûts poussent l'infirmière Françoise à ce commentaire : « Cette passion qu'ont les hommes pour les femmes en blanc ! » (Nothomb, 1998: 87).

⁶ *Lisseté* est un terme inventé et chéri par la romancière.

les autres d'une profondeur magnétisante. Citons, par exemple, l'effet saisissant – proche de l'exagération – du visage d'Hazel de *Mercur*⁷ :

Vêtu d'une chemise de nuit blanche et de longs cheveux épars, le reflet [du miroir en face duquel se trouve la jeune fille] était d'une fée. Son visage était celui qui revient une ou deux fois par génération et qui obsède le cœur humain jusqu'à l'oubli de sa misère. Découvrir une telle beauté, c'était guérir de tous ses maux pour contracter aussitôt une maladie plus grave encore et que la Mort en personne ne rend pas plus supportable. Celui qui la voyait était sauvé et perdu (Nothomb, 1998: 148).

Quant au regard, l'exemple paradigmatique en est Plectrude, héroïne de *Robert des noms propres*, dont les yeux immenses et magnifiques portent un regard énorme de dimension et de signification (*sic*, Nothomb, 2002: 24). Ils firent dire à ses professeurs de ballet : « Elle a des yeux de danseuse. » (*idem*: 75). Le visage est aussi une part importante de la beauté de Pannonique, héroïne du camp de concentration de *Acide sulfurique* dont va s'éprendre la kapo Zdena : « Pannonique avait vingt ans et le visage le plus sublime qui se pût concevoir. (...) Son intelligence rendait sa splendeur encore plus terrifiante. » (Nothomb, 2005: 20-21). De sorte que la kapo Zdena va tomber amoureuse de la jeune fille (*cf. idem*: 23), tout comme les téléspectateurs de ce programme voyeuriste (*cf. idem*: 25).

Toutefois, il existe, dans les romans d'Amélie Nothomb, des caractères féminins qui font exception aux stéréotypes énumérés ci-dessus, le plus connu étant l'obèse Bernadette Bernardin de *Les Catilinaires*, adjectivée de *kyste* par le narrateur (*cf.* la longue description de ce personnage *in* Nothomb, 1995: 90-105), qui contraste avec la généralité des descriptions succinctes de la beauté des autres personnages nothombiens). Cependant, cette obèse, qui ne prononce que des borborygmes et dont les plaisirs simples sont attendrissants, retiendra la sympathie de ses voisins, tout comme celle du lecteur, telle celle que l'on attache à un gros bébé.

Une autre exception est la kapo Zdena, âgée de vingt ans, de *Acide sulfurique*, dont le manque d'intelligence et la cruauté – même si elle se trouvera amoindrie par l'amour qu'elle porte à Pannonique – est réfléchi sur la laideur de son visage :

Les gens ne savent pas combien la télévision les enlaidit. Zdena prépara son laïus devant le miroir sans se rendre compte que la caméra n'aurait pas pour elle les

⁷ *Cf.*, aussi, la réaction de Loncours la première fois qu'il vit son visage (Nothomb, 1998: 117).

indulgences de son reflet. (...) Dans l'abject médiocre, les déclarations des kapos passèrent leurs [les spectateurs] espérances. Ils furent particulièrement révoltés par une jeune femme au visage mal équilibré qui s'appelait Zdena (Nothomb, 2005: 14-15).

Ainsi, les personnages féminins peuvent être des monstres, même s'ils sont porteurs d'une grande beauté, agissant comme des tortionnaires, telles Elena de *Le Sabotage amoureux* envers la narratrice ; Françoise de *Mercur* vis-à-vis d'Omer et Hazel ; la journaliste Nina face à Prétéxat Tach de *Hygiène de l'assassin* ; Fubuki Mori contre la narratrice de *Stupeur et tremblements*, la hautaine Kashima-san de *Métaphysique des tubes*, etc. Les hommes, par contre, sont laids et monstrueux, comme le paradigmatique Prétéxat Tach, Épiphané Otos, le « bouddha triste » Palamède Bernardin ; et ce, à peu d'exceptions près, comme le personnage Emile Hazel de *Les Catilinaires* qui est, selon Jean-Marc Terrasse un personnage féminisé (Terrasse, 2003: 88). Mais tel n'est pas notre propos.

Les caractéristiques des personnages féminins nothombiens sont, en fait, comme d'autres l'ont déjà souligné, le cumul de l'influence de la conception orientale, plus précisément japonaise, de la beauté féminine. Par ailleurs, cet idéal de beauté, marqué par la maigreur et la *lisseté*, est aussi le reflet du modèle de femme propagée par le monde de la mode contemporaine à travers les médias, qui projettent ces icônes, ces top-modèles, aux mesures anorexiques. Dans un autre registre, l'imposition d'une maigreur anorexique qui martyrise le corps des jeunes filles est développée dans *Robert des noms propres*, lorsque la narratrice nous raconte l'enfer vécu par Plectrude à l'école des petits rats de l'Opéra de Paris (cf. Nothomb, 2002: 118).

C'est d'ailleurs cette norme du beau qui est mise en relief dans le roman *Attentat*, lorsque le narrateur Épiphané Otos, épris de la belle actrice Ethel, qui, elle, n'a d'yeux que pour le peintre Xavier, est rattaché au monde de la mode d'une manière surréaliste, si l'on pense à son aspect hideux et repoussant, mais qui agit comme un rehaussement de la beauté des top-modèles qu'il accompagne. C'est surtout lorsqu'il témoigne de son rôle de jury, lors du concours de Miss International, au Japon, que les stéréotypes féminins sont critiqués : Épiphané – ou prise de parole d'Amélie Nothomb ? – parle ainsi du « pedigree » des jeunes miss et, entre autres, il classe le concours de beauté comme une « prostitution déguisée en vente de charité » (Nothomb, 1997: 132-133). Ethel, de son côté, est dégoûtée, outrée par les emprises du monde de la mode, comme nous pouvons le voir dans ce dialogue entre elle et Épiphané :

- Qu'est-ce que tu as contre les mannequins ?
- Je n'ai rien contre elles en tant qu'individus. Ce que je hais, c'est ce système qui est une insulte contre la beauté.
- Tu fais allusion au fric qu'elles gagnent ?
- Ce n'est pas ce qui me choque le plus. Ce que je hais, c'est cette autorité avec laquelle on nous assène la norme du beau. Si la beauté cesse d'être subjective, elle ne vaut plus rien (*idem*: 68).

Plus loin, le héros masculin reprend cette idée de dictature des normes de beauté contemporaine qui sont infligées à tous, sans laisser le droit aux variations individuelles d'appréciation. Il n'existe qu'une forme de beauté, fabriquée par l'industrie de la mode :

On choisit de jolies filles et on les porte au pinacle. A la base, je n'ai rien contre : ça s'est fait à toutes les époques. Mais aujourd'hui, il ne s'agit pas d'honorer la beauté ni même de procurer aux foules un spectacle agréable. Il s'agit de nous fracasser le crâne avec des menaces : 'Vous avez intérêt à trouver ça à votre goût. Sinon, taisez-vous !'. Le beau, qui devrait servir à faire communier les hommes dans l'admiration, sert à exclure. Face à un tel totalitarisme, au lieu de se révolter, les gens sont obéissants et enthousiastes. Ils applaudissent, ils en redemandent. Moi, j'appelle ça du masochisme (*idem*: 75).

Et pourtant, comme le dénonce Ethel avant d'être assassinée par le protagoniste à la fin du roman, l'amour de ce *Quasimodo* hideux pour elle est d'autant plus facile qu'il s'attache à l'apparence physique harmonieuse de la belle, se rattachant ainsi aux normes de beauté qu'il condamnait auparavant :

Elle continua :

- Mais comme par hasard, quand notre Quasimodo-Epiphanie tombe amoureux, ce n'est pas d'une fille laide à l'âme admirable (...). Non, notre héros ne cherche pas de ce côté, dédaigne même les filles au physique peu avantageux.
- A t'entendre, je serai un criminel.
- C'est mon avis. La tartuferie, c'est un crime. Monsieur-la-belle-âme qui se déclare le champion de la beauté intérieure, qui joue au martyr de son apparence, qui met en accusation notre société superficielle, ce monsieur voudrait qu'on l'aime pour ses qualités invisibles. Et moi, c'est pour quelles qualités invisibles que tu m'aimes ? (...) Comment veux-tu être crédible avec tous tes beaux discours sur le combat contre les apparences quand tu as attendu de rencontrer celle que tu trouves la plus belle du monde

pour tomber amoureux ? (...) Tu exiges de moi une grandeur d'âme dont tu serais incapable. Tu attends de moi que je sois aveugle à ton physique et tu joues à la victime parce que je n'y consens pas. Alors que, si j'avais été moche comme toi, tu ne m'aurais jamais regardée ! (*idem*: 148-149).

Le même reproche est fait par Françoise à Omer Loncours, lequel riposte avec une réplique misogyne :

- Et comme tous les hommes, vous allez me dire que les femmes ne devraient pas aimer la jeunesse et la beauté. C'est étrange : il nous est ordonné d'être jeunes et belles et, dès qu'il s'agit de tomber amoureuses, il nous est conseillé de ne pas tenir compte de ce genre de détails.
- C'est biologique : la femme n'a pas besoin que l'homme soit beau pour le désirer (Nothomb, 1998: 115).

Ce qui nous amène ainsi à porter notre attention sur l'existence de commentaires plutôt machistes dans l'œuvre nothombienne.

Propos misogynes

Nul doute que notre société est encore phallogcentrique⁸ et qu'elle demande aux femmes ce qu'Amélie Nothomb illustre dans ses romans : qu'elles ne vieillissent pas et conservent leur corps jeune. En effet, comme le remarque encore Philippa Caine (Caine, 2003: 75-82), l'industrie cosmétique en a fait son cheval de bataille et la culture du corps est aujourd'hui oppressive et prédominante.

Le roman *Les Combustibles* contient aussi des idées préconçues sur la gent féminine : les femmes ont plus froid que les hommes (Nothomb, 1994: 24) ; le désir des femmes est de se marier et d'avoir des enfants (*idem*: 51) ; les femmes sont prétentieuses (*idem*: 53) ; etc. Reste à savoir qui parle, comme d'aucuns pourront nous le faire remarquer. En effet, ces clichés sortent de la bouche du Professeur, personnage masculin qui permet à l'auteur de véhiculer ce que certains hommes pensent des femmes. Sans parler du fait, qu'encore une fois, la jeune fille de l'histoire s'offre sexuellement au vieux personnage masculin, un viol masqué rappelant l'intrigue de *Mercury*.

⁸ Nous employons l'expression utilisée par Philippa Caine (Caine, 2003).

De même, *Attentat*, comme nous l'avons déjà vu, est chargé de considérations sur la beauté des corps féminins, sans parler du fantasme d'Épiphané qui traverse le roman et qui est décalqué du taureau qui viole le corps de Lygie de *Quo Vadis* (cf. Nothomb, 1997: 28-32). On y trouve aussi la soumission de la belle Ethel au peintre Xavier qui, lui, ne veut que son corps, avant de vite s'en lasser⁹. Tout comme le Professeur de *Les Combustibles*, le narrateur Epiphane Otos de *Attentat* est utilisé par Amélie Nothomb comme un exemple typique de l'homme misogyne, notamment par le biais de commentaires machistes tissés par Epiphane sur le narcissisme (cf. *idem*: 34) ou sur la coquetterie des femmes qui s'avère ridicule chez celles dont la beauté fait défaut :

D'une manière générale, le mâle horrible est moins comique à regarder que la femelle repoussante : cette dernière porte souvent des vêtements à grandes fleurs, des lunettes de star et des souliers étincelants. (..) Sauf cas exceptionnels, elle n'a pas de barbe et ne peut donc pas dissimuler ses verrues ou son groin derrière un flot de poils. La femme laide est poignante et drôle (*idem*: 76-77).

Dans *Stupeur et tremblements*, roman autobiographique, la narratrice Amélie a pour son bourreau Fubuki Mori une profonde admiration, subjuguée par sa beauté typiquement japonaise. Mieux encore, elle compatit au destin qui semble échoir aux femmes japonaises, à savoir, selon la narratrice, le suicide ou la soumission absolue aux valeurs machistes nippones (Nothomb, 1999: 86-95). Ce qui est à l'opposé de la posture du narrateur Prétextat Tach d'*Hygiène de l'assassin* qui multiplie ses commentaires misogynes. Confus, si l'on rappelle qu'Amélie Nothomb a maintes fois révélé que l'obèse était son alter ego (« Prétextat Tach, c'est moi ! »).

Le roman *Hygiène de l'assassin* est sans doute l'œuvre qui détient le plus de propos misogynes. Rappelons qu'il s'agit de duels dialogués entre Prétextat Tach, vieil obèse cancéreux mourant, prix Nobel de littérature, et quatre journalistes masculins, rapidement houspillés, suivis de la journaliste Nina qui, elle, parvient à lui faire avouer son crime de jeunesse : il a étranglé sa cousine Léopoldine, le jour de ses règles, afin, selon lui, de la préserver dans son état d'enfance. L'horreur et le dégoût des femmes se

⁹ Désirée Pries défend, d'ailleurs, que les femmes nothombiennes sont vues comme de la nourriture, victimes de la faim incessante des hommes, dont le viol est une des armes. (Pries, 2003: 28). Le viol est, en outre, un fléau repris dans le roman *Acide sulfurique*, lorsque le lecteur comprend, avec Pannonique, que l'enfant de douze ans PFX 150 est abusée sexuellement (Nothomb, 2005: 77).

lit dans presque toutes les interventions du protagoniste¹⁰, surtout lors de son entretien sulfureux avec la journaliste Nina qu'il appelle, injurieusement d'ailleurs, « espèce de femelle ». Les rapports entre femmes sont pétris d'hypocrisie, de jalousie, de méchanceté, de bassesse, le pire ennemi de la femme étant, selon Prétextat Tach, la femme (Nothomb, 1992: 74-75). Le coup de grâce du personnage est donné dans une réplique machiste outrageuse¹¹ :

La femme est inférieure à l'homme, ça coule de source – il suffit de voir combien elle est laide. Dans le passé, aucune mauvaise foi : on ne lui cachait pas son infériorité et on la traitait comme telle. Aujourd'hui, c'est dégueulasse : la femme est toujours inférieure à l'homme – elle est toujours aussi laide –, mais on lui raconte qu'elle est son égale. Comme elle est stupide, elle le croit, bien sûr. Or, on la traite toujours comme une inférieure : les salaires n'en sont qu'un indice mineur. Les autres indices sont bien plus graves : les femmes sont toujours à la traîne dans tous les domaines, à commencer par celui de la séduction – ce qui n'a rien d'étonnant, vu leur laideur, leur peu d'esprit et surtout leur hargne dégoûtante qui affleure à la moindre occasion. Admirez donc la mauvaise foi du système : faire croire à une esclave laide, bête, méchante et sans charme, qu'elle part avec les mêmes chances que son seigneur, alors qu'elle n'en a pas le quart. Moi, je trouve ça infect. Si j'étais femme, je serais écoeurée (*idem*: 75-76).

C'est pourtant une femme, la journaliste Nina, qui laisse sous-entendre une explication pour la misogynie de Prétextat Tach (*cf. idem*: 93): ses sentiments dénigrants éprouvés envers les femmes ne seraient-ils pas causés par la douleur ressentie lorsque sa cousine Léopoldine eut ses premières règles, preuve évidente que rien ne peut arrêter la mutation de l'enfance vers la puberté ? Toute sa rancœur envers le corps féminin ne serait-elle donc pas une espèce de vengeance contre l'espèce féminine dont le corps prouve l'impossibilité de l'éternité?

Suppositions qui soulignent un des thèmes les plus récurrents dans les romans nothombiens, à savoir le traumatisme de la puberté, symbole de mutations corporelles indésirables et du deuil de l'enfance.

¹⁰ *Cf.*, à titre illustratif, Nothomb, 1992: 91-92, 97, 104, 113-114, 119, 133, 136, 137, 138, 145, 159, 161, 164, 172.

¹¹ A moins que ce ne soit le stratagème utilisé par l'auteur Amélie Nothomb pour se révolter contre les problèmes de la condition féminine. D'ailleurs, Prétextat Tach se verra vaincu à la fin du roman, et ce, grâce à l'intelligence de la très belle journaliste Nina...

Le problème de la puberté

Le corps féminin prend toute son importance lors de la puberté. C'est la phase de transition que répudie Amélie Nothomb tout au long de sa fiction romanesque, puisqu'elle souligne le trépas de l'enfance, la « fin de l'éternité » (Nothomb, 1992: 180) et la perte de l'insouciance et de l'innocence qui lui sont inhérentes. Les marques du genre féminin – les rondeurs, les seins, le balancement des hanches, la volupté et l'érotisme du corps, etc. – sont vues avec dégoût, ce qui explique aussi les caractéristiques de la beauté des corps nothombiens et l'absence de marques sexuelles: la *lisseté*, la maigreur, la blancheur virginale, etc. Dans l'œuvre nothombienne, le lecteur averti y retrouve aussi, chez les personnages féminins que sont les adolescentes pubères, la répulsion de leur propre féminité et du désir de la femme. Désirée Pries parle même de la peur du féminin et de ses limitations provoquées par la société patriarcale où nous vivons (Pries, 2003: 32).

La présence de la sexualité est donc un problème. Qui plus est, la sexualité représente aussi la différence des genres et la discrimination sociale qui va souvent de pair avec elle. Dans son roman autobiographique, *Métaphysique des tubes*, l'enfant Amélie apprend, à travers les carpes, la différence qui existe entre les deux sexes. Métaphoriquement, ces carpes hideuses, mises à l'honneur lorsqu'il s'agit de fêter le mois des garçons, alors qu'il n'existe pas de commémoration pour les filles, sont observées et alimentées avec horreur et répugnance par la protagoniste, et elles illustrent sa première découverte des conséquences sociales de la différence sexuelle. Cette répulsion pour les carpes va alors s'étendre au dégoût du genre masculin, de l'homme – rappelons qu'Amélie se souvient de rêver d'être *violée* par les bouches de ces carpes, devenues symboles du phallus...

En outre, le premier roman publié d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, est, selon Désirée Pries, l'expression de l'insatisfaction de la condition féminine, où devenir une femme est une dégradation (Pries, 2003: 25-35), comme le résume Prétéxtat Tach :

Ignorez-vous que les filles meurent le jour de leur puberté ? Pire, elles meurent sans disparaître. Elles quittent la vie non pour rejoindre les beaux rivages de la mort, mais pour entamer la pénible et ridicule conjugaison d'un verbe trivial et immonde, (...) quelque chose comme reproduire, au sens bien sale du terme – ovuler, si vous préférez (Nothomb, 1992: 164).

D'où la *crise* de puberté qu'il s'agit d'éviter au maximum, selon des formules que nous allons ainsi tâcher d'observer.

Quelques solutions

Afin d'éviter l'âge adulte et la puberté, cette transition indésirable par laquelle passe le corps féminin, les personnages d'Amélie Nothomb acquièrent des habitudes de discipline du corps et d'abstinence pour rester pré-adolescentes. Citons, par exemple, la « recette » inventée par Prétextat Tach, qu'il appelle « hygiène d'éternelle enfance » et qu'il suit à la lettre, tout en l'imposant à sa cousine Léopoldine, encore enfant. La journaliste Nina résume :

Persuadé que la puberté fait son œuvre pendant le sommeil, vous décrêtez qu'il ne faut plus dormir, ou du moins pas plus de deux heures par jour. Une vie essentiellement aquatique vous paraît idéale pour retenir l'enfance : désormais, Léopoldine et vous passerez des journées et des nuits entières à nager dans les lacs du domaine, parfois même en hiver. Vous mangez le strict minimum. Certains aliments sont interdits et d'autres conseillés, en vertu de principes qui me semblent relever de la plus haute fantaisie : vous interdisez les mets jugés trop 'adultes', tels que le canard à l'orange, la bisque de homard et les nourritures de couleur noire. En revanche, vous recommandez les champignons non pas vénéneux mais réputés impropres à la consommation, tels que les vesses-de-loup, dont vous vous gavez en saison. Pour vous empêcher de dormir, vous vous procurez des boîtes d'un thé kenyan excessivement fort, pour avoir entendu votre grand-mère en dire du mal : vous le préparez noir comme de l'encre, vous en buvez des doses impressionnantes, identiques à celles que vous administrez à votre cousine (Nothomb, 1992: 136-137).

Ces *rituels* rappellent, évidemment, des habitudes prises par Amélie Nothomb avec sa sœur Juliette en pleine crise de puberté, comme l'indiquent ses romans autobiographiques ou ses confessions lors d'interviews publiques.

L'*eau*, cet élément si cher à la romancière belge¹², symbole de pureté et de purification, est ainsi un des ingrédients nécessaires pour ralentir la puberté. « Water is the cleansing element by which one can cleanse the body and start anew », rappelle

¹² Cf. notre article « La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb. Echos écologiques dans ses romans autobiographiques », *op.cit.*

Désirée Pries (Pries, 2003: 33). On retrouve l'élément aquatique dans la plupart des romans nothombiens et l'on comprend alors pourquoi le narrateur Emile de *Les Catilinaires* raconte avec nostalgie les bains de douche innocents qu'il prenait avec son épouse impubère Juliette, lorsqu'ils étaient enfants : « la nudité de ma femme faisait partie des phénomènes naturels, au même titre que la pluie ou le coucher du soleil, et il ne me serait jamais venu à l'esprit d'y voir de l'érotisme. » (Nothomb, 1995: 79).

Par ailleurs, comme l'a très bien indiqué auparavant Philippa Caine, la *défenestration* – que l'on peut retrouver, par exemple, dans la fiction autobiographique *Stupeur et tremblements* – est aussi une libération du corps, en même temps qu'une fuite psychologique :

Amélie-san's defenestration presents (...) a remarkable inscription of an experience of corporeality familiar to many women in contemporary Western society. (...) She effectively exercises a manner of disembodiment paradigmatic of many women's painful attempts to separate themselves (their 'self') from and objectify a burdensome female body, deemed abject, volatile, too fleshy, too sexual... in/by phallogocentric discourse. (...) Dis-embodiment (...) [is] a 'form of psychological escape'¹³ increasingly typical in young women (Caine, 2003: 75).

Enfin, l'*anorexie* retarde – et ceci est prouvé scientifiquement –, elle aussi, les changements propres à la puberté, comme l'apparition des règles, la croissance des poils pubiens ou des seins, etc. Les effets de l'anorexie sont expressément dénoncés dans le roman *Robert des noms propres*, par exemple, chez les petits rats de l'Opéra de Paris. Toutefois, tout comme l'idéal de beauté, il s'agit d'un phénomène qui peut être interprété comme acte d'obéissance aux normes patriarcales, selon lesquelles les femmes doivent être maigres ; une imposition à combattre du point de vue féministe, comme l'affirme Catherine Rodgers (Rodgers, 2003: 59).

Ce qui nous amène alors, à la lumière de tout ce qui a été dit dans cet article, à interroger le caractère féministe de l'écriture nothombienne.

¹³ Apud Strong, Marilee (1998). *A Bright Red Scream: Self Mutilation and the Language of Pain*. London: Virago, p.8.

Ceci fait-il d'Amélie Nothomb une écrivain féministe ?

Amélie Nothomb a conscience des discriminations et des préjugés misogynes de notre temps, comme elle le prouve dans une interview du 25 janvier 2002 conduite par Susan Bainbrigge et Jeanette den Toonder (Bainbrigge & Toonder, 2003: 178ss) :

Je suis ravie d'être un écrivain du sexe féminin, mais cela me pose plus de problèmes. (...) Je vois que j'ai avec beaucoup, beaucoup de journalistes des problèmes que je n'aurais jamais si j'étais un homme. On reste plus tributaire du corps ; on a besoin, par exemple, que la femme écrivain soit jolie. (...) Est-ce qu'on demande à l'homme écrivain d'être joli ? (...) En plus c'est une question que l'on ne cesse de me poser, et qu'on ne pose jamais aux hommes écrivains, c'est : 'Avez-vous des enfants ?' ou 'Aurez-vous des enfants ?'. (...) Il reste des préjugés misogynes, dans la presse française, qui sont extraordinaires ! Et pourquoi parler toujours de la France ? J'ai vu récemment un article flamand (...) où il y avait (...) un petit dessin se voulant comique. C'était sur le thème AN, et on voyait un homme écrivain qui allait chez un éditeur avec son manuscrit, et qui disait : 'Voilà, j'ai un manuscrit pour vous' et l'éditeur lui disait : 'Désolé, mais, si vous voulez vous faire publier, il faudra d'abord faire une opération de changement de sexe ; comme ça vous aurez du succès comme AN' ! Je me suis dit : 'ah bon ! j'ai du succès parce que je suis une femme : merci'. (...) Comme s'il suffisait d'être une femme ! Jamais on ne soupçonne un homme d'avoir été publié parce qu'il avait couché avec quelqu'un ; je ne compte plus le nombre de gens qui m'ont demandé si j'avais réussi parce que j'avais couché avec quelqu'un. (*idem*: 201-202).

De plus, il est vrai que, dans la vie civile, Amélie Nothomb est membre signataire (et non militante) de « Chiennes de garde », un mouvement vocal et sensationnaliste, contre le sexisme, créé par des figures publiques féminines. Toutefois, la romancière a, depuis, pris un certain recul : « Je ne le suis plus trop aujourd'hui, parce que je trouve que souvent elles se trompent d'objectif. Mais à la base les Chiennes de garde sont nées pour un objectif très spécifique, qui était en réaction contre l'insulte sexiste en politique. » (*ibidem*).

Comme nous avons pu le démontrer, la représentation du corps dans la fiction narrative d'Amélie Nothomb est marquée par la présence de beautés impubères féminines et d'autres clichés culturels ou de lieux communs qui frisent, pourtant, la misogynie, comme le regard porté sur les femmes de Prétextat Tach ou d'Épiphané Otos. Les personnages masculins n'aiment les personnages féminins que pour leur

beauté physique, sans aucune allusion à leurs qualités morales. La société phallocentrique y est ressentie.

Cependant, les beautés féminines ont une aura de divinité virginale, écartant toute charge sexuelle ou érotique de ces personnages. Quant à la façon dont la femme est représentée dans ses œuvres, Amélie Nothomb nous parle de l'ambivalence de deux pôles d'écriture, l'un romantique et l'autre ironique :

L'éternel féminin, et en même temps on se fiche un peu de la gueule de l'éternel féminin (...). C'est très ambigu, mais ça correspond très bien à ce que je diagnostique comme 'une écriture paranoïaque', c'est-à-dire une écriture en partie double. J'écris en tension entre deux pôles, un pôle romantique qui est plein d'archétypes classiques (l'éternel féminin, la pure jeune fille), et l'autre pôle étant le plus grinçant, le pôle ironique, qui co-existe simultanément au pôle romantique, et qui dit : 'mais enfin, mais tu ne vois pas que tout ceci est ridicule ? Est-ce que tu crois à toutes ces énormités ? Enfin, c'est grotesque !' (...) Je crois que c'est ce que je fais continuellement en écrivant : je crée de la beauté, et je la poignarde dès que c'est fini, parce que je me rends compte que c'est ridicule. Et en même temps, j'y crois (*idem*: 189-190).

Par ailleurs, ses fictions narratives ne sont pas explicitement imprégnées d'une écriture engagée ; les trames de ses romans ne visent pas directement la dénonciation des injustices de la condition féminine, même si elles se centrent plutôt sur cette dualité : « L'enfance, c'est l'âge parfait : plénitude absolue, pleine possession de sa propre intensité. L'adolescence vécue comme une monstruosité physique » (*idem*: 188). En outre, plusieurs critiques ont déjà fait remarquer que, même si Amélie Nothomb écrit par son expérience personnelle comme femme, ses drames sentis durant la puberté sont issus d'un phénomène universel, qui touche les deux genres: homme et femme (*cf.* Pries, 2003: 34). Les traumatismes féminins sont aussi vécus au masculin et les solutions adoptées, comme l'eau, sont valables pour les deux genres. Hélène Jaccopard, par exemple, souligne que, dans la pré-adolescence présente dans la fiction nothombienne, le genre des amants est tout à fait accessoire, comme Elena de *Le Sabotage amoureux* ou la narratrice qui s'éprend de celle-ci sans sexe défini, comme le démontre la manière mâle qu'elle utilise pour subjuguier ses ennemis (Jaccopard, 2003: 17). D'ailleurs, Amélie Nothomb préfère le terme « au-delà des sexes » pour les enfants (*idem*: 22).

Pour Amélie Nothomb, l'écriture féminine – elle se réfère au style – n'a pas de raison d'être ; les femmes n'ont pas besoin de l'écriture pour se libérer. De plus, quand elle écrit, elle se sent hermaphrodite ; la preuve : ses narrateurs/protagonistes sont soit masculins, soit féminins...

Du reste, Amélie Nothomb ne cesse de refuser d'être étiquetée de féministe, préférant le terme *civisme* :

Je préfère le mot 'civisme' au mot 'féministe', parce que cette notion me paraît beaucoup plus vaste. Mon attitude féministe s'inscrit dans une attitude civique, qui regroupe bien d'autres attitudes, qui sont comme le racisme ou toute forme d'inégalité. Mais le féminisme en fait partie (Bainbrigg, 2003: 204).

Mais enfin, la question est là : d'après la représentation du corps dans la fiction romanesque d'Amélie Nothomb, pourrions-nous déduire qu'il s'agit d'une écrivain féministe, terme que nous prenons dans le sens défini au début de notre article ?

Difficile de répondre de manière affirmative, puisque cette romancière ne prononce pas ouvertement ses revendications en faveur des femmes et ne dénonce qu'au second degré la position subordonnée que celles-ci occupent dans notre société. Amélie Nothomb n'est pas une écrivain féministe « militante », même si elle est consciente des postures misogynes de certains hommes, comme le sont ses personnages masculins qui cherchent à s'approprier la beauté virginale de la femme. Une beauté qui est un don, un pouvoir, mais aussi une perte – pour elle et pour les autres.

Nous pourrions alors conclure qu'il nous semble que les romans nothombiens sont plutôt le reflet de la vision d'une femme écrivain et non d'une écrivain féministe...

Références bibliographiques

BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.) (2003). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang Publishing.

CAINE, Philippa (2003). « 'Entre-deux' Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb » in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang Publishing, pp. 71-84.

GARCIA, Daniel (2006). « Les silences d'Amélie », *Lire*, n° 348, septembre 2006, pp.32-38.

- JACCOMARD, Hélène (2003). « Self in Fabula : Amélie Nothomb's Three Autobiographical Works », in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang Publishing, pp.11-23.
- JOIRET, Michel et BERNARD, Marie-Ange (1999). *Littérature belge de langue française*. Bruxelles : Ed. Didier Hatier.
- NOTHOMB, Amélie (1992). *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, coll. Le Livre de Poche.
- (1994). *Les Combustibles*. Paris: Albin Michel, coll. Le Livre de Poche.
- (1995). *Les Catilinaires*. Paris: Albin Michel.
- (1997). *Attentat*. Paris: Albin Michel, coll. Le Livre de Poche.
- (1998). *Mercure*. Paris: Albin Michel, coll. Le Livre de Poche.
- (1999). *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel.
- (2000). *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel.
- (2002). *Robert des noms propres*. Paris: Albin Michel, coll. Le Livre de Poche.
- (2005). *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel.
- PRIES, Désirée (2003). « Piscina: Gender Identity in *Métaphysique des tubes* » in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang Publishing, pp.24-35.
- RODGERS, Catherine (2003). « Nothomb's Anorexic Beauties » in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang Publishing, pp.50-63.
- SOARES, Corina da Rocha (2008). « La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb. Echos écologiques dans ses romans autobiographiques », présenté lors de la journée de réflexion organisée par Maria João Reynaud et José Domingues de Almeida *Tendances et parcours de la critique littéraire à l'ère postmoderne. Écocritique & autres tentatives/tentations du Texte et de la Lecture* à Porto, FLUP, le 25 de Novembre 2008. [en ligne], [consulté le 29/03/2010], <URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6485.pdf>>
- TERRASSE, Jean-Marc (2003). « Does Monstruosity Exist in the Feminine? A Reading of Amélie Nothomb's Angels and Monsters » in BAINBRIGGE, Susan et TOONDER, Jeanette den (ed.). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang Publishing, pp.85-90.

**LES VERTUS ET LES SERVITUDES DE L'AMITIE OU LE PARCOURS INITIATIQUE D'UNE
ADOLESCENTE DANS LE ROMAN *ENTRE JOUR ET NUIT* D'HENRIETTE YVONNE STAHL¹**

Rodica Tomescu
Université d'Oradea, Roumanie
rodicatorinatomescu@yahoo.fr

Résumé : L'auteur propose une lecture féminine et initiatique du roman *Entre Jour et Nuit* de l'écrivaine roumaine Henriette Yvonne Stahl.

Mots-clés : Henriette Yvonne Stahl – féminin – initiatique – littérature.

Abstract: The author proposes a feminine and initiatic reading of the novel *Entre Jour et Nuit* by the Rumanian woman writer Henriette Yvonne Stahl.

Keywords: Henriette Yvonne Stahl – feminine – initiation – literature.

*Toute amitié est un drame inapparent,
une suite de blessures subtiles*

¹ N.B. N'ayant pas eu d'accès à l'édition française du roman, nous avons traduit nous-mêmes le titre du roman et aussi certains mots et passages dont nous avons besoin pour notre commentaire.

Henriette Yvonne Stahl (1900-1984), représentante marquante de la littérature féminine roumaine, est née en France à Saint Avald, en Lorraine. En 1901 ses parents, Henry Stahl et Blanche Alexandrine Boeuvre, s'installent en Roumanie, à Bucarest, et leur fille devient citoyenne roumaine. Elle commence à écrire des poèmes en prose à l'âge de 20 ans. Entre 1924-1981, elle a publié plusieurs romans et nouvelles, menant parallèlement une prestigieuse activité de traductrice. Elle a reçu de nombreux prix littéraires en Roumanie mais aussi en France. Son roman *Entre Jour et Nuit* écrit en roumain sous le titre *Între zi și noapte*, et qui fait l'objet de notre étude, a été publié en 1942 et republié en 1971.

En 1969, il a été publié aux Éditions du Seuil, traduit en français par l'auteur même. Dans sa lettre d'acceptation, Paul Flamant, le directeur des Éditions du Seuil à cette époque, affirmait que le personnage d'Ana Stavri, par sa pureté et son expérience dramatique, était l'un des plus beaux de la littérature mondiale.

Le titre du roman, qui est un mélange de roman initiatique et autobiographique, cache une expérience spirituelle décisive. Ana oscille entre la lumière du jour et les ténèbres de la nuit, belle métaphore du bien et du mal, du bonheur et du malheur, de la vie et de la mort, présents à chaque pas dans notre existence. Nous nous sommes proposé de suivre le parcours initiatique d'Ana Stavri, l'adolescente qui veut découvrir les mystères de la vie.

L'histoire de l'amitié qui lie Ana à Zoé, les deux héroïnes du roman, est une histoire peu habituelle et pathétique à la fois. Dans l'atmosphère sombre de la ville de Bucarest qui, pendant l'hiver 1916, se trouvait sous l'occupation allemande, Ana Stavri, l'adolescente âgée de « presque » dix-sept ans, cherche son âme sœur. Sous le poids de la douleur provoquée par le départ de son père pour le front et par la souffrance de sa mère accablée par les soucis de la vie quotidienne, restée sans repères et privée de moindres joies, Ana menait une existence qu'elle considérait sans aucun sens jusqu'au moment où elle rencontra Zoé Mihalcea-Vrînceanu. Quand elle la vit dans la salle d'attente de son dentiste, Ana resta « pétrifiée » et se sentit « troublée ». Ce fut le rendez-vous du jour et

de la nuit, du bien et du mal, « d'un être angélique et d'un ange déchu » (Balotă, 1971: 14). À partir de ce moment, les deux jeunes filles allaient former « un couple inhabituel, dramatique et troublant à la fois » (Negoițescu, 1968: VI).

Le critique roumain I. Negoïțescu fait un rapprochement entre le roman d'Henriette Yvonne Stahl et le poème de Coleridge, *Christabel* où les deux héroïnes, Geraldine et Christabel, représentent les deux principes qui s'affrontent, le bien et le mal. Il insiste sur les éléments de nature romantique que l'on peut retrouver aussi dans le roman *Entre Jour et Nuit* et souligne la ressemblance qui existe entre Ana et Zoé et les héroïnes de Coleridge. Comme chez ce dernier, l'influence du mal, représenté dans le roman d'H.Y. Stahl par Zoé, se manifesterait sous la forme d'une fascination que celle-ci exerçait sur la pure Ana et d'une contamination magique faite par le regard. Selon I. Negoïțescu, Zoé est le symbole du mal dont Ana a besoin pour devenir un être accompli.

C'est une opinion que nous trouvons en quelque sorte injuste vis-à-vis de Zoé qui est un être profondément malheureux. Peut-être est-elle impure, si l'on pense à la souillure qu'elle avait subie à l'âge de l'innocence absolue, mais Zoé ne représente pas le mal en elle-même. Le mal auquel se confronte Ana est plutôt le milieu dans lequel Zoé vivait, sa famille qui n'aurait pas le droit à cette appellation et qui la pousse vers son vice, la drogue, devenu pour elle un remède qui l'aidait à oublier les blessures subies.

Quant à la fascination que Zoé exerce sur Ana, nous allons l'analyser d'une toute autre perspective. Selon nous, cette fascination représente l'éveil d'un sentiment pour lequel Ana était déjà préparée et qui est l'amour ; un sentiment qu'elle confond avec l'amitié. Ce sera une amitié qu'elle vivra comme un véritable amour, un amour d'une innocence désarmante et qui l'aidera à mieux se connaître. Ana et Zoé se sentent attirées l'une par l'autre non pas parce que l'une représente le bien et l'autre le mal mais parce qu'elles se sont rencontrées au moment où l'une était prête à offrir l'amour jusqu'au sacrifice, et l'autre était prête à recevoir l'amour dont elle avait été privée. Ana représente l'innocence et la pureté absolues et elle est à la recherche du bonheur, tandis que Zoé espère retrouver la pureté perdue tout en étant profondément malheureuse.

Les sentiments qu'éprouve Ana lorsqu'elle rencontre Zoé sont ceux provoqués par un coup de foudre. Elle se manifeste comme une amoureuse qui subit une « fascination magnétique » et des charmes auxquels elle n'arrive pas à s'opposer.

L'admiration qui, conformément à la théorie stendhalienne de la cristallisation, représente le début de l'amour, naît dans son cœur au moment même où elle voit Zoé. Elle la trouve « très belle », « bizarre » et surtout « un être original ». Le jeu des regards commence et l'attraction est réciproque. Zoé prend la main d'Ana pour entrer ensemble dans le cabinet du dentiste et par ce geste une grande amitié commence ; une amitié qu'elles confondent souvent, comme nous l'avons déjà dit, avec l'amour. Ana se rend compte que ses pensées sont obsédées par Zoé. C'était comme un piège d'où elle ne savait plus et ne voulait plus sortir, convaincue que cette amitié donnerait un sens à son existence qui traversait des moments de douloureuse solitude spirituelle.

Quand Zoé invite Ana chez elle, son chemin ressemble à un parcours initiatique car elle doit dépasser de nombreux obstacles pour parvenir jusqu'à la chambre de son amie. C'est comme le parcours d'un néophyte qui se propose de découvrir les secrets de la vie. La maison des Mihalcea – Vrînceanu, dont émanait quelque chose de triste et de dément, ressemblait à une forteresse difficile à conquérir. Une première grande porte en métal, des bâtiments d'une architecture bizarre qui rappelaient plutôt un monastère ou une prison, un jeune homme d'un aspect terrifiant et au regard vide qui lui demanda un baiser comme taxe pour la laisser passer auraient dû la faire renoncer.

Malgré le fait qu'elle se sentait glacée de peur, Ana poursuivit son chemin et arriva devant une autre porte qui menait à l'intérieur de la maison. Mais les obstacles continuent à se montrer. Ana se retrouve au milieu d'une pièce prévue de nombreuses portes toutes pareilles. Après plusieurs essais manqués elle trouve la bonne porte mais tombe sur un terrible obstacle, un personnage grotesque, une femme très grosse dont les cheveux étaient en désordre et les yeux étaient traversés par des éclats de folie. Ana eut l'impression que la force animale de la femme allait l'écraser mais, encore une fois, elle surmonta son effroi et se dirigea vers la porte indiquée par cette femme qui n'était autre que la mère de Zoé.

Elle arrive enfin dans une sorte de grenier immense, un vrai labyrinthe plein de dangers quand, tout à coup, un bruit mystérieux et des pas très légers annoncèrent la présence de Zoé. Devant l'apparition d'Ana, toute habillée de blanc et donnant l'impression de propreté, Zoé, habillée de noir, remarqua : « Quand tu marches, tu

ressembles au Printemps de Boticelli. Tu sens bon la propreté, l'air frais comme si jamais rien ne t'avait touché. » (n.t.)

Cette phrase exprime le vrai drame de Zoé, son regret d'avoir perdu la pureté, l'innocence. Tout en les retrouvant dans la personne d'Ana, elle espère que celle-ci pourra la sauver. Ana remarqua, à son tour, le profond désespoir imprimé sur le visage de Zoé, la tristesse qui l'enveloppait comme une voile et son regard qui était celui d'une personne très seule qui n'attendait que la mort.

Ce fut le moment-clé de leur amitié qui justifiait le fluide magique qui circulait déjà entre les deux jeunes filles. Elles représentaient les contraires qui s'attiraient, la pureté d'Ana et l'impureté de Zoé, l'aspiration vers le bonheur de l'une et le malheur sans issue de l'autre.

Lorsqu'elle croisa le regard de Zoé, Ana, malgré sa jeunesse et son innocence, comprit le vide existentiel de celle-ci et ressentit un désir intense de la sauver. À partir de ce moment Ana sera celle qui se dévouera sans limites à son amie tandis que Zoé se contentera de recevoir ses sacrifices. C'est dans ce sens que nous avons interprété leur serment par lequel l'une demande et l'autre offre :

-Tu ne partiras pas...Tu resteras avec moi. Tu auras la force de rester, tu ne me quitteras jamais.....

- Tu sais bien...que...jamais je ne pourrai te quitter....Quoi qu'il arrive. (n.t.)

Pour Ana, qui aimait Zoé d'un amour aussi pur et innocent que son âme, il s'agit d'un vrai serment de fidélité fait au nom de l'amitié et qu'elle respectera jusqu'à la fin.

Le bonheur qu'elle ressentait quand elle se trouvait à côté de Zoé remplissait sa vie. « Je suis heureuse » se disait-elle, convaincue que jamais dans sa vie elle ne vivrait plus de moments aussi intenses. Les mots pleins d'ardeur qu'elle utilisait lorsqu'elle faisait l'analyse de ses sentiments prouvaient le fait qu'elle confondait souvent l'amitié et l'affection avec l'amour mais ils prouvaient aussi une amitié particulière, la sincérité, le dévouement, la fidélité et la délicatesse de son âme. Ana traversait toutes les étapes de la passion y compris la jalousie lorsqu'elle soupçonna Zoé amoureuse d'un homme. Ses sentiments étaient confus : d'un côté elle voulait garder l'amour de Zoé pour elle seule,

d'un autre côté elle aurait accepté que Zoé tombât amoureuse d'un homme dans la mesure où cela l'aurait rendue heureuse.

L'amour d'Ana est un amour platonique qui se situe dans les sphères de l'idéal, un amour-possession né du désir que la personne aimée n'appartienne qu'à soi. À côté de Zoé, Ana oubliait ses propres souffrances, consciente que la souffrance de son amie devait être plus intense qu'elle ne pouvait l'imaginer. À son amour s'ajoutaient une immense pitié et son désir d'aider qui lui donneraient la force d'affronter tous les dangers qui la menaçaient et qui constituaient autant d'obstacles qu'Ana allait surmonter menée par le désir de déchiffrer le sens de la vie et du bonheur. Zoé, avec son visage d'« ange triste » et de « Christ fatigué », représentait pour Ana la tentation d'un autre monde, plus intéressant et plus attrayant par son inédit que celui où elle vivait et elle s'y jetait avec l'inconscience et le dévouement enthousiaste de l'adolescence.

Nous pouvons évidemment nous demander comment sa mère l'avait laissée cultiver, à 17 ans, l'amitié de Zoé qui appartenait à un monde dont les valeurs étaient opposées à celles de sa famille. Ana, qui a été élevée dans un climat d'amour, de respect et de confiance, se voit confrontée par cette amitié à ce qu'il y a de plus bas dans ce monde : le mensonge, l'inceste, l'alcool et la drogue. Une explication en serait justement la confiance réciproque qui régnait dans sa famille. Sa mère, qui dès le début, n'a pas approuvé cette amitié, lui a fait quand même confiance tout en lui demandant de ne pas la décevoir. Une autre explication serait l'esprit d'indépendance propre à l'adolescence qui faisait qu'Ana voulût choisir elle-même ses amis et trouver toute seule des réponses à ses questions existentielles.

Elle se rendait compte que l'univers clos de la famille n'était plus suffisant pour trouver ces réponses. La métaphore de la cage, évoquée par Ana est suggestive : elle est comme un oiseau qui veut voler de ses propres ailes et non pas rester protégée dans la cage que la famille représente. Parfois, nous avons même l'impression que c'était elle qui protégeait sa famille, cette oasis de paix dont elle avait besoin pour maintenir son équilibre émotionnel. La psychologie confirme nos suppositions :

La formation de la personnalité de l'adolescente peut dépendre en grande mesure d'une identification réussie avec ses parents ; mais une partie d'elle-même cherche de nouvelles possibilités d'identification. [...] Les amitiés entre les filles sont de la plus grande

importance. L'identification à un être identique à soi peut renforcer la conscience qu'a la fille d'être un ego indépendant. De telles amitiés sont des sources d'expérience émotive intense (Deutch, 1949: 85).

Zoé représentait un mystère qu'Ana voulait déchiffrer comme elle voulait déchiffrer les mystères de la vie et le sens de l'existence, elle représentait aussi une révélation des problèmes qu'Ana se posait sur la vie mais aussi sur la musique, la littérature, l'esthétique. Ana s'imaginait que Zoé, plus âgée qu'elle et ayant vécu à l'étranger où elle avait étudié la musique, avait connu des expériences plus intéressantes que celles qu'elle avait vécues. L'amitié de Zoé ouvrait ainsi à Ana les portes d'un monde qu'elle soupçonnait seulement, et l'aidait à devenir consciente de sa propre existence et à parfaire sa personnalité.

Souvent, accablée par ses propres problèmes existentiels mais aussi par les secrets liés à Zoé et qu'elle devait garder, Ana ressentait le besoin de se confesser à quelqu'un pour trouver un appui. Son père lui manquait mais, chose curieuse, une fois celui-ci rentré du front, la seule image qu'elle nous présentât fut celle du bonheur intense de le revoir. Quant à sa mère, elle l'aimait d'un amour absolu mais pensait en même temps qu'elle ne pouvait pas la comprendre. Elle était consciente que les deux mondes, sa famille et celui qu'elle avait découvert par son amie étaient incompatibles. Elle vivra, par la suite, son expérience toute seule, loin de sa famille et préférera choisir comme confident un personnage plus proche du monde de Zoé, Stefan Banea, un noble ruiné, cultivé, bien élevé et vicieux à la fois. Beaucoup plus âgé qu'elle, celui-ci deviendra son père de substitution, confident et ange gardien qui veillera sur Ana dans ses égarements.

Il représente en même temps un prolongement de l'amitié qui la liait à Zoé, la variante masculine de celle-ci et cela explique l'attraction physique qu'elle ressent pour lui. Elle étouffe vite ses instincts, convaincue que les joies du corps ne pourraient pas représenter le vrai bonheur. Les sentiments qui la lient à Stefan ressemblent plutôt à une amitié amoureuse qui pourrait exister entre un adulte et un adolescent dans une perspective initiatique, l'adulte ayant un rôle de formateur qui aide la jeune personne à se découvrir et qui la prépare à la vie.

Lorsqu'Ana découvre l'histoire de Zoé, elle comprend pourquoi la vie avait perdu son sens pour son amie et pourquoi Zoé ne pouvait plus aimer. Elle comprend alors son

dédoublement, le fait qu'elle portait tout le temps un masque et que la vraie Zoé n'existait plus. Mais la chose la plus importante est qu'elle comprend aussi que la vérité et la confiance devaient être recherchées au-delà des faits, dans l'amour et la pitié. Tout en offrant à Zoé un amour sans conditions, Ana espérait la sauver mais, dans ce sens, Nicolae Balotă avait remarqué, à juste titre, que Zoé ne pouvait pas être sauvée par l'amour car elle avait été blessée plus profondément, dans son être le plus intime. C'est pourquoi elle cherchait l'oubli dans les drogues. Fidèle à son serment, Ana transforme son amour dans un dévouement mené jusqu'au sacrifice en acceptant toutes les humiliations possibles et en risquant même sa vie pour prolonger celle de son amie qu'elle aimait « au-delà des faits ».

L'introspection qu'Ana a faite au long de son expérience, favorisée par son attitude spectaculaire, lui avait provoqué passion, exaltation, souffrance et peur, mais l'avait aidée à découvrir ses propres valeurs et le bonheur qui était, en fait, caché en elle-même.

Références bibliographiques

BALOTĂ, Nicolae (1971). *Henriette Yvonne Stahl, între zi și noapte*, « Romania literară », IV, n°. 14 (joi 1 aprilie).

BRACONNIER, Alain (1998). *L'Adolescence aux mille visages*. Paris: Editions Odile Jacob.

COSLIN, Pierre (2002). *Psychologie de l'adolescent*. Paris: Armand Colin.

CROHMĂLNICEANU, Ov.S (1972). *Literatura romană între cele două războaie*, vol.I, București: Editura Minerva.

DEUTCH, Hélène (1949). *La psychologie des femmes, I Enfance et adolescence*. Paris: Quadrige / PUF.

FREUD, Sigmund (1962). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris: Gallimard.

KRISTEVA, Julia (1996). *La révolte intime (pouvoirs et limites de la psychanalyse)*, Paris: Fayard.

NEGOIȚESCU, I. (Prefață la Henriette Yvonne Stahl) (1968). *Între zi și noapte*, București, EPL, p. VI

STENDHAL (1968). *Despre dragoste*. Traducere de Gelu Naum, București: EPLU.

CREOLITE, MIGRANCE ET GENDER : L'OEUVRE DE GISELE PINEAU

Natascha Ueckmann

Université de Brême

Institut d'études postcoloniales et transculturelles (INPUTS)

nueckmann@gmx.net

Résumé : Dans cet article, l'auteur fait l'approche théorique et thématique de l'œuvre romanesque de l'écrivaine Gisèle Pineau ; une écriture marquée par les questions de la créolisation et de la migration.

Mots-clés : Pineau – créolisation – féminin – migration.

Abstract: In this paper, the author proposes a theoretical and thematic of the novelistic work by Gisèle Pineau; writing marked by the issues of creolization and migration.

Keywords: Pineau – creolisation – feminine – migration.

« Ici est un autre »

Gisèle Pineau est née en 1956 à Paris en tant que fille d'une famille d'immigrés d'origine guadeloupéenne. Elle passe son enfance en France qui devient pour elle un pays d'exil. A l'âge de 14 ans, en 1970, elle rentre avec sa famille aux Antilles, tout d'abord en Martinique (1970-72), à partir de 1973 la famille se réinstalle définitivement en Guadeloupe. Après son baccalauréat, elle retourne à Paris et commence des études de Lettres à l'Université de Nanterre. Deux ans après, elle abandonne ses études pour des raisons financières. Elle obtient un diplôme d'infirmière en santé mentale par la suite. Ensuite elle repart pour la Guadeloupe où elle exercera pendant près de vingt ans sa profession au Centre Hospitalier Psychiatrique de Saint-Claude. Elle est mariée et mère de deux enfants. Depuis sa réinstallation à Paris en 2000, elle mène toujours, parallèlement à sa carrière d'écrivain, cette autre profession. Elle est pour ainsi dire un véritable enfant de la postcolonie, un « enfant de la migration » pour emprunter une notion d'Ottmar Ette :

The children of migration do not dissolve completely in the 'here', the actual place, but carry within them the 'there', which once was their parents' and ancestors' indubitable 'here' of a homeplace, however defined. Something unmentionable is ever present. The old flight routes and migrations are stored in the memory transgenerationally and constitute a vectorial (family-) memory at the very point where the parents intended their children to find their orientations exclusively in the new 'here'. But this 'here' is another one: *Ici est un autre* – here is another place, a there (Ette, 2006: 4).

Une géographie renvoie à une autre, une langue aux langues de derrière, des lieux aux lieux de derrière, des textes aux textes de derrière. Même si Gisèle Pineau a grandi principalement en France, elle fait clairement partie du champ littéraire antillais. L'œuvre de Pineau se présente comme une confrontation avec des courants littéraires importants comme la *Créolité*¹ ou la *Créolisation*². Gisèle Pineau discute tous ces concepts culturels, même si

¹ En 1989 deux écrivains, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, en collaboration avec le linguiste Jean Barnabé, publient un manifeste intitulé *Eloge de la créolité*. Dans ce texte, ils font l'apologie de l'identité créole. Ils parlent d'une « oraliture » : revalorisation de la langue créole, de la mémoire collective créole, les *Créolistes* mettent l'accent sur la jonction entre la parole et la littérature. Ils réfutent la *Négritude* – qui véhicule la nostalgie pour une Afrique-mère – et ils condamnent la départementalisation. Sur le plan littéraire, nous pourrions dire que la *Créolité* est une contre-poétique : une tentative d'échapper à la contrainte de la langue française ; résistance à un 'ordre' venu d'ailleurs. Il s'agit pour l'écrivain antillais de faire du créole sa langue d'expression. Il proclame plutôt une identité unique, qui concerne surtout les Antilles.

² Développée par Edouard Glissant, la *Créolisation* est une réponse et une critique à *L'Eloge de la Créolité*. Quoi qu'il partage leur vision du monde, Glissant leur reproche de ne viser que 'l'essence créole'. Glissant préconise donc la *Créolisation* qui est une ouverture, une rencontre, une hétérogénéité ou une forme du métissage de langues et de cultures. Glissant définit dans son *Traité de Tout-Monde* : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec

elle dit d'elle-même : « [j]e ne suis pas un écrivain intellectuel, je suis une sensitive » (Pineau / Belugue, 1998/99: 89). Ses romans défient la théorie et la littérature des « forgerons de la créolité » (Gyssels, 1998: 169), puisqu'elle exige qu'« [i]l fallait aussi raconter les histoires de l'exil créole » (Pineau, 1995b: 291). Un contre-discours identitaire apparaît. Jacques Chevrier a créé pour cette expérience de la diaspora africaine le néologisme de la *Migritude* pour faire apparaître autant la rupture avec la *Négritude* que l'assurance de sa continuité ; un terme qui correspond bien à l'œuvre de Pineau :

Contrairement à leurs aînés, la nouvelle génération d'écrivains africains est mue moins par la Négritude – le célèbre 'être-dans-le-monde-noir' – que par la 'migritude'. Ce néologisme renvoie à la fois à la thématique de l'immigration, qui se trouve au cœur des récits africains contemporains, mais aussi au statut d'expatriés de la plupart de leurs producteurs [...]. (Chevrier, 2004: 96)³

Il faut mettre en évidence le fait que la *Migritude* représente chez elle une source de souffrance et une source d'*Empowerment* à la fois. En comparaison de *Négritude*, la *Migritude* néglige la couleur de la peau et souligne la mobilité, le mouvement et l'errance. L'écrivain haïtien-canadien Emile Ollivier parle même du « bon usage de la migrance », une notion, qui marque la perte, la douleur mais aussi le potentiel créatif et libéral d'une existence migratoire. Ollivier souligne en plus l'ambiguïté et l'inquiétude productive que les migrants introduisent dans les pays d'immigration :

J'ai forgé le mot migrance pour indiquer que la migration est une douleur, une souffrance (la perte des racines, d'une certaine 'naturalité') et, en même temps, une posture de distance, un lieu de vigilance. Je vois très bien les pertes que cette situation inflige: le bain utérin, la langue maternelle, le sol, l'éclatement de l'identité, mais dans le même temps, il y a une contrepartie à cette violence et à cette brutalité, celle d'une individualité polyphonique, celle de naître à un univers décloisonné qui est irisation, rhizome, foisonnement, bourgeonnement de vie et de liberté. [...] je dirais que le migrant est la chance des sociétés d'accueil, du fait qu'il est à la fois protagoniste et otage. (Ollivier, 2000: 25)⁴

Les personnages chez Pineau sont souvent des voyageurs et des migrants. Elle varie toujours des sujets comme le départ, l'arrivée, la perte, l'exil, le retour et le passage. Ses

pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments » (Glissant, 1997b: 37).

³ Il parle également des « écritures vagabondes » (idem: 97).

⁴ C'est lui qui souligne.

premiers romans parlent de la vie familiale en exil français (*Un Papillon dans la cité, L'Exil selon Julia*). Ensuite elle évoque la vie aux Caraïbes (*La Grande drive des esprits, L'Espérance-macadam*), une sorte de ré-enracinement aux Antilles, tout en parlant d'un « retour au pays pas natal »⁵, car les Antilles étaient dès le début un pays des 'transportés'. A partir de son roman *L'Âme prêtée aux oiseaux*, on remarque une ouverture spatiale. Elle réunit de plus en plus des liens entre les différentes diasporas africaines, de l'Europe via les Antilles, en passant par les États-Unis. Elle esquisse d'une façon littéraire la *Migrance*, autrement dit le *Tout-Monde* et un « tableau de la diaspora » au sens d'Édouard Glissant. (Cf. Glissant, 1997a: 809).⁶

« Ecrire en tant que Noire »

L'écriture de Gisèle Pineau peut se définir comme 'créole' et migratoire à la fois, tout en se situant dans une lignée féminine, sinon féministe. En donnant la parole aux femmes, Pineau trace dans ses romans une polyhistoire d'un monde féminin face aux adversités qui sévissent sur ces grand-mère, mère, fille, petite-fille, nièce, épouse, amante, etc. Cette lignée généalogique au féminin sera au centre de mon intérêt. Pineau analyse d'une façon littéraire les implications multiples des colonisé(e)s, qui sont historiquement des blessé(e)s, victimes de la traite, de l'esclavage et de la colonisation. Et elle révèle surtout la transformation de l'impuissance, – face au pouvoir colonial –, en une violence ; une violence qui se montre notamment au niveau de la relation homme-femme et parent-enfant. Il s'agit encore de révéler les conséquences de l'esclavage, de la colonisation et de l'impérialisme culturel dont le sujet féminin souffre doublement, pour des critères de «race» et de sexe.

Dans son essai « Ecrire en tant que Noire » (1995), Pineau insiste sur une certaine différence, en tant que femme et en tant que Noire. Elle insiste sur un reste qui ne disparaît pas au sein d'une culture créole. Le sexe et la couleur de la peau étaient ses premières expériences de différence. Mais elle ne s'enferme pas dans quelque *Noiritude* que ce soit. Au lieu de cela, elle dessine des images des différences sexuelles et culturelles *on the move*. En soulignant la différence sexuelle, elle réagit par rapport à un blanc dans la théorie postcoloniale et surtout dans le discours autour de la *Négritude/Créolité/Créolisation*. Toutes ces théories évoquent l'illusion d'être neutre par rapport au *Gender*, de cette manière on

⁵ Dans *L'Exil selon Julia* il se trouve qu'un chapitre s'intitule « Les cinq plaies du retour au pays pas natal ».

⁶ Pineau est traduite dans le monde entier, elle a été maintes fois récompensée de prix littéraires pour ses nombreux écrits. Citons par exemple, le Grand Prix des lectrices de 'Elle' en 1994, pour *La Grande drive des esprits*, le prix RFO pour *L'Espérance macadam* en 1996, ou encore le prix des Hémisphères en 2002 pour *Chair Piment*.

ignore l'expérience féminine. Ainsi, Ernest Pépin a déjà résumé 1987 quant à la représentation des personnages féminins dans la littérature des Caraïbes :

L'écrivain antillais ne regarde pas la femme antillaise, il ne la contemple pas, craignant sans doute de tomber dans l'exotisme. Les Fideline (Zobel), Ma Tine (Zobel), Mycéa (Glissant) n'ont pas véritablement de corps. Elles incarnent un type abstrait et désincarné. Il n'existe pas davantage une statuaire de la femme antillaise. Tout se passe comme si son trop plein d'existence engendrait un silence de la représentation. (Pépin, 1987: 193).

Le plus souvent, les femmes antillaises ont une fonction symbolique. Les discours de violence et de pouvoir sont souvent racontés et négociés à travers le corps de la femme. On peut critiquer en particulier l'exclusion des femmes chez les fondateurs de toutes les théories franco-caribéennes. Ces auteurs comme Patrick Chamoiseau ou Raphaël Confiant, – et même leurs prédécesseurs tels qu'Aimé Césaire ou Frantz Fanon –, mettent, surtout dans leurs textes théoriques, juste en évidence l'importance du conteur et du marron pour l'histoire collective. Ils négligent souvent l'importance des femmes en tant que gardiennes de la mémoire.⁷

En outre, le créole ne se transmet pas pour Pineau via un conteur abstrait. Elle apprenait le créole par sa grand-mère, Man Ya, pendant l'exil à Paris, quand elle était une *Antillaise en métropole*. C'était sa grand-mère qui l'a profondément marquée, car elle représentait à ses yeux une sorte de pont entre la France et la Guadeloupe comme nous lisons dans *L'Exil selon Julia* :

Vieille grosse négresse illettrée, qui pleurait et dépérissait parce qu'on l'avait charroyée dans ce pays français chargé de malédiction, si loin de sa Guadeloupe. (...). Un pays où le Noir marchait parmi d'autres Noirs, fier. Aussi loin que je remonte, et sûrement grâce aux récits de ma grand-mère Man Ya, j'ai toujours eu envie de raconter des histoires, comme elle, et puis d'inventer, de créer des personnages pris dans les tourments de l'existence, de dire les petites misères et les grands sentiments, de mêler l'imaginaire au réel, de mettre face à face les évidences et la magie. Fascination d'un monde autre, puissant, invisible ou visible, tellement vivant dans les récits de Man Ya (Pineau, 1995b: 290).

La transmission du créole et de l'histoire antillaise est pour Pineau sans doute une activité féminine. A la différence de beaucoup de ses collègues écrivains antillais, Gisèle Pineau ne dispose pas d'une véritable enfance créole (au sens géographique). Dans la banlieue

⁷ Par contre, Chamoiseau présente dans *Texaco* une figure féminine, Marie-Sophie Laborieux, qui raconte plus de cent cinquante ans d'histoire.

parisienne des années 1960, c'était sa couleur de la peau qui lui démontrait d'une manière douloureuse sa différence. Dans son essai « Ecrire en tant que Noire » elle note :

La peau noire, laide, sale, sauvage est repoussante aux yeux des Blancs de mon enfance. Contrairement aux écrivains créoles de ma génération, je n'ai pas vécu une enfance antillaise sous les tropiques. J'ai connu la cité, ses alignements d'immeubles gris, la froidure des hivers de France, la neige, les manteaux de laine et l'indicible sentiment d'être exclue, inadaptée, déplacée dans cet environnement blanc-carré-policé. Seule noire... Bamboula ! Négrresse à plateau ! Retourne dans ton pays !... (...) Parfois la complicité d'un visage noir, frère, sœur (peu importe le pays d'origine), parent, toujours parent par la couleur (Pineau, 1995b: 289)⁸.

Les histoires magiques de sa grand-mère illettrée permettaient à Pineau de faire face au racisme quotidien en France et de grandir en contact avec un imaginaire antillais. Les histoires enraccinaient son identité, elles étaient une source de guérison et de sagesse. Ce contre-monde s'est transporté notamment via le créole et la couleur de peau foncée. Cela explique son affinité avec la communauté africaine en exil. En effet, c'était surtout sa *Négritude* et moins sa *Créolité*, qui l'a principalement marquée.

« De la blessure à sa cicatrisation »

A quoi ressemble une « oraliture », qui a pour thème central les destins des femmes? Dans son autofiction *L'Exil selon Julia*, Pineau met en évidence déjà à travers le titre qui parle, c'est Julia alias Man Ya, la grand-mère qui raconte. L'auteur Gisèle Pineau fonctionne justement en tant que traductrice ou bien médiatrice.

Dans son introduction du recueil *Femmes des Antilles* (1998), – qui porte le sous-titre directif *Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage* –, Pineau nous donne un autre point de repère quant à son positionnement : « Et, petit à petit, de mère en fille, elles ont retrouvé les gestes de leur dignité » (Pineau, 1998: 12). Pineau réunit dans toute son œuvre un lien entre les générations, surtout entre les femmes. Ses textes sont explicitement féministes, – « un tressage de voix féminines, mêlant la voix de l'aïeule, poteau-mitan de la famille matrifocale, et celle de la petite-fille » (Gyssels, 1998: 182). Des figures féminines disposent toujours d'une grande expérience et d'une sagesse. Sa littérature a pour objectif de reconstruire des liens familiaux à travers les femmes. Dans son œuvre, elle évoque un motif récurrent, à savoir : « tout part d'une blessure. L'histoire se bâtit et se reconstruit à partir de

⁸ Elle constate : « Il y avait très peu de Noirs dans les banlieues... et un racisme terrible, dont j'ai beaucoup souffert » (Pineau/Makward, 2003: 1203).

là » (Pineau/Belugue, 1998/1999: 88). Pineau raconte des traumatismes de l'esclavage et des conséquences qui persistent jusqu'à nos jours.

Dans ses textes elle décrit le racisme, la pauvreté, les familles détruites, la violence familiale et sexuelle. Elle évoque les souffrances et les espérances des filles et des femmes aux Antilles. Son œuvre forme un tissu social des grand-mères, des mères, des filles, des nièces, des tantes, des copines, des épouses, des amantes. Il y a des femmes différentes : l'infanticide selon la maxime « Pas d'enfants à l'esclavage »⁹, et des mères qui ignorent l'abus sexuel, il y a des femmes abandonnées, mais également des femmes qui se battent pour des enclaves féminines, et des femmes qui protègent leurs filles contre des actes de violence.

Fran

Il semble qu'à travers la femme, son corps et son esprit, parfois en souffrance, l'auteure guadeloupéenne questionne l'histoire et l'imaginaire de son peuple tout entier. [...] les figures féminines dans ses romans vivent la violence au quotidien et parfois la répercutent entre elles ou sur leurs enfants. Leur corps souffrant est, explicitement ou non, métaphore, du pays lui-même (Simasotchi-Brones, 2003).

Polyhistoire du monde féminin : *L'Espérance-macadam* (1995)

L'analyse suivante abordera notamment le roman *L'Espérance-Macadam* (1995), qui est tout à fait représentatif pour l'œuvre romanesque de Gisèle Pineau quant à l'omniprésence des figures féminines. *L'Espérance-macadam* trace la vie de sa protagoniste Éliette et l'histoire du quartier Savane-Mulet. Ce quartier était fondé par Joab, le beau-père d'Éliette. A l'origine il s'agissait d'un jardin. Mais au fur et à mesure, le quartier s'est transformé en un bidonville.

Pineau donne ici la parole à un collectif de femmes marginalisées. De cette manière, il s'ouvre une mosaïque de destins tragiques de femmes. Le lecteur n'est pas seulement confronté à la vie d'Éliette, mais aussi à plein d'autres histoires. L'histoire de la mère d'Éliette, Séraphine, qui devient folle ou l'histoire d'Hortense, qui est battue et finalement assassinée par son mari Régis ; ou encore l'histoire de la débile Hermancia, qui, régulièrement violée par un groupe d'hommes, devient enceinte, et abandonne plus tard sa fille nommée Glawdys ; cette dernière, maltraitée par sa mère adoptive, tuera ensuite sa propre fille.

⁹ Pineau décrit dans *L'Espérance-macadam* : « Glawdys, la fille qui avait jeté son bébé au bas des Nèfles n'y avait jamais cru, au bonheur. Elle avait fait comme ces Nègresses des premiers voyages qui tuaient leurs nouveau-nés pour pas qu'ils naissent dans l'esclavage, tombent pas dans les pattes des négriers. La fille avait juste tiré son petit de griffes de Babylone, de ses mensonges, ses rêves dorés, son espérance-macadam et ses résurrections, ses actes sur papier timbré, ses lois, ses lumières, ses bourses, allocations, subventions... » (Pineau, 1995a: 243).

Un autre épisode dans ce roman est l'histoire d'Édith alias Sister Beloved, qui est battue par son conjoint et en meurt. L'épisode de Rosette révèle l'histoire d'une femme qui croit être heureuse, mais en réalité nie l'abus sexuel de sa fille par son mari. Pineau écrit : « Rosette avait rien vu, rien entendu [...] dans l'extase de son paradis, occupé à suspendre des étoiles au ciel. » (Pineau, 1995a: 247). Ce sont des femmes victimes et coupables à la fois. On pourrait dire que Pineau pratique une façon chorale de raconter. Elle donne la parole à toutes les voix possibles. La plupart des actes de violence sont des crimes collectifs, parce que les voisins ou les parents évitent d'intervenir. Les gens préfèrent se taire et observer de loin :

Tout le monde entendait Régis donner des coups à l'Hortense avec, parfois, une vieille conque à lambi qui sonnait tocotoc tocotoc sur la tête de la malheureuse. C'était pas rare que du sang se mette à pisser sur les planches, tiqueter trois casseroles et rosir l'eau du seau. (...), Hortense avait rêvé d'une autre vie, glorieuse auprès du gouverneur Régis, avec caresses, attentions et mots-doux, fleurs, sorbets et cocos à l'eau. (...) Mais quand elle quémandait l'amour dans toute sa majesté, ses préludes, son apogée, son épilogue, le rustaud l'assommait d'un coup de poing et puis la prenait sauvagement, à terre, parce qu'une femelle qui demande ces choses-là est d'une espèce trop chaleureuse (idem: 88ss)¹⁰.

Pineau se réfère ici non seulement au comportement agressif des hommes, mais aussi au comportement spectateur de l'environnement.

Le texte se construit d'une façon circulaire, c'est-à-dire qu'il commence et se termine en 1988, l'année où l'énorme cyclone Hugo a dévasté la Guadeloupe. Cet événement se lie avec l'expérience traumatique du cyclone de 1928. Dès que le premier cyclone a déclenché l'oubli et la perte de la langue et de la mémoire d'Éliette, le deuxième cyclone rapporte la mémoire et rend visible le refoulé. Cette expérience est accompagnée par la récupération de la capacité d'agir.

Plus on progresse dans la lecture, plus le roman nous dévoile que le cyclone symbolise aussi l'exploitation sexuelle des filles par leurs pères. L'objectif du roman vise un secret familial : Éliette a été abusée par son père, celui-ci avait eu plus tard encore un fils du nom Rosan, qui a abusé également sa fille, Angela, qui est la nièce d'Éliette. Donc, Angela et Éliette se retrouvent dans la même généalogie paternelle (le père d'Éliette, Ti-Cyclone, est le grand-père d'Angela). Comme un signe de sa dette, Ti-Cyclone doit vivre avec une oreille coupée. Les histoires d'Angela et d'Éliette se déroulent selon une structure parallèle jusqu'à ce qu'elles se superposent à la fin. Les deux femmes partagent le même sort : un père

¹⁰ C'est moi qui souligne.

incestueux, une mère absente, l'effondrement de la famille et la perte de la parole, car la violence massive a fait perdre la voix à toutes les deux. Angela subit silencieusement les viols de son père, elle étouffe ses cris :

Elle poussa un râle qui ne l'arrêta pas. Il écrasa sa bouche. (...) Elle voulut crier encore une fois, mais elle avait perdu la parole (...). Des pleurs sans paroles (...). Des petites larmes de sang et de mort. Pleurs sans paroles. (...) ne pas crier. Juste baisser les paupières comme une morte dans son cercueil. Juste se mordre les lèvres (*idem*: 215-224).

Cette violence entraîne la perte de la voix et du rire. Au lieu d'une propre voix et d'une propre mémoire il y a d'autres voix qui s'imposent. C'est surtout la voix de la mère qui nie les actes de violence, chez Angela, mais également chez Éliette. C'est la mère d'Angela qui invente des contes. Ses *contes* deviennent un modèle de l'interprétation, sans laisser d'espace à d'autres interprétations. Rosette transforme même ses contes en dictées :

Rosette donnait à Angela une dictée de son invention, longue comme un conte. Elle avait toujours cette habitude de puiser dans ses rêves. Et Angela écrivait, docile, sur des feuilles volantes que sa manman rassemblait ensuite dans son armoire, sans jamais les relire...¹¹ (*idem*: 199).

Le silence passe de la mère à la fille et culmine dans la dissimulation de la violence. Rosette doit avouer : « Je sais plus quand Angela a perdu son rire comme on perd la parole. Enfermée dans un silence. Rien à dire. Jamais rien à raconter » (*idem*: 245). « Tout est 'dictée' » souligne Christiane Ndiaye :

(...) chacune reproduit et fait *répéter*, prendre en note le mot à mot d'un texte transmis de génération en génération, de maître en disciple, de pays en pays. Les formes (les textes) perdurent mais les voix se taisent. La problématique explorée à travers ces personnages de *l'Espérance-macadam* est donc manifestement celle de savoir comment échapper à toutes ces 'dictées', ce déjà-dit de la société, comment trouver un espace discursif où loger sa propre parole. La réponse est suggérée par la facture du roman lui-même et par le sort réservé aux personnages 'muets' du roman, Éliette et Angela. La narration du texte se caractérise par un glissement constant de la troisième à la première personne, permettant au lecteur d'entendre souvent 'directement' la parole du personnage qui s'échappe de l'anonymat de la narration omnisciente 'neutre': les récits, les voix se multiplient. (Ndiaye, 2004: 5).

Éliette perd aussi sa voix et sa vivacité par l'inceste et elle se base sur les interprétations de sa mère. Au début du texte, nous apprenons de la part d'Éliette : « Toujours la voix de ma manman s'élevait pour couvrir d'autres sons qui perçaient fond en moi. Elle racontait comment, pour mes huit ans, le Cyclone de 1928 avait démembré la Guadeloupe, m'avait jeté cette poutre au beau mitan du ventre » (Pineau, 1995a: 12).

La voix de la mère est soutenue par des articles de journal sur le cyclone, qui doivent témoigner de ce qui s'est passé. Eliette ne se souvient pas du cyclone et c'est pourquoi le roman raconte les événements à la troisième personne :

Éliette avait huit ans. Le Cyclone l'avait rendue ainsi, lâche, indifférente, faible et molle. Elle avait gardé quelques rares souvenirs des événements. Avec le temps...

Non, en vérité, Éliette ne se souvenait de rien. C'était sa manman qui lui racontait toujours la nuit où le Cyclone avait chaviré et pilé la Guadeloupe. Elle criait ce cauchemar : 'Le Passage de La Bête' (*idem*: 125).

La mère d'Éliette répète sans cesse les événements de cette nuit, ainsi elle rend impossible un souvenir personnel d'Éliette :

Elle disait: 'Éliette, ma fi, cette nuit-là où La Bête est passée, mon Dieu !' personne ne l'attendait. Un cyclone d'une telle méchanceté, non, c'était pas permis. (...) , Éliette, ma fi, remercie Dieu, il nous a épargnées. Mille à deux mille pauvres gens sont morts dans des souffrances infernales. Et tant d'autres disparus. (...) Tu dormais, innocente. (...) J'ai soulevé l'aile d'une planche, juste pour mieux voir. Et c'est à ce moment-là que la queue du cyclone a projeté une manman-poutre qui est venue se planter au mitan de ton ventre, pauvre... Je t'ai déjà dit que ton papa nous avait laissées, la veille du passage de La Bête (*idem*: 127-133).

La Bête fonctionne en tant que synonyme pour l'abus paternel ; le père s'appelle aussi, d'une manière révélatrice, Ti-Siklòn. (*idem*: 239et 288ss). Cet événement représente le pivot de l'histoire. La blessure d'Éliette peut être soignée par une sage-femme, mais elle perd pour plusieurs années sa mémoire et sa voix. Elle reste solitaire et sans enfants. Sa stérilité est globale, l'indifférence devient sa maxime: « Je me mêlais de rien » (*idem*: 35). La perte de la voix, l'amnésie, la stérilité et l'indifférence exprime son traumatisme. Au fond, le texte traite répétitivement de l'espoir d'Éliette, d'un enfant et donc de l'espoir d'un nouveau départ et d'une possible guérison. Cette espérance est déjà mise au point par le titre et à la fin du roman par la réussite de la relation tante-nièce, en l'absence d'une véritable relation mère-fille.

Angela supporte, sourde-muette, la violence de son père, mais au moment où elle a peur pour sa sœur, elle rompt le silence et le dénonce à la police. A la veille du cyclone de 1988 elle trouve protection chez sa tante Éliette, qui la considère comme sa fille. Et à travers cette décision, c'est le souvenir qui revient chez Éliette, à l'âge de 60 ans : « [l]a parole de l'une aura délié le souvenir de l'autre » (Vitiello, 1997: 260). résume Joëlle Vitiello. La voix de sa mère, la voix du refoulement, est remplacée par la mémoire :

- À quoi bon haler tout ça au jour ? Soixante ans de cela ! lui souffla sa manman défunte. Oublie ce temps ! Oublie, ma fille !
- Au contraire, fais parler la mémoire soutireuse ! lui lança une autre voix. Déterre le passé ! Redescends dans ton âge ! Déchire les voiles enfin ...
- Non Eliette, retire ton corps de cette attrape! supplia Séraphine.
- Il n'est plus temps de reculer. Allez, ouvre les yeux! lui intima l'autre voix sans visage. Alors, un morceau de la mémoire d'Éliette se détacha doucement des récifs de l'oubli, (...). Elle vit d'abord un enfant maigre courir et sauter derrière un grand Nègre (...) (Pineau, 1995a: 232).

Eliette doit revivre encore une fois l'événement traumatisant. Cette expérience est douloureuse, mais elle a un effet cathartique. De cette manière, elle devient capable d'agir, et la visibilité de son acte provient de la responsabilité qu'elle prend vis-à-vis d'Angela. Mais ce n'est pas seulement Angela qui reçoit une seconde chance, même Éliette aussi qui peut enfin s'avérer. L'existence de l'une est liée à l'existence de l'autre femme. Cette rencontre signifie pour les deux la fin du silence, la consolation et la guérison des blessures subies :

Vécue soixante ans avec un cyclone niché en dedans d'elle comme un serpent qui étouffait tous les bébés qu'elle aurait pu porter, tous les poupons à qui elle aurait aimé donner ses tétés à sucer. Un cyclone qui avait terrassé l'amour en elle. Une bête longue comme un ver solitaire et sournois qui lui avait mangé les entrailles et la cervelle. Elle serra plus fort la main d'Angela, son bébé Angela qu'elle avait attendu des temps et des temps. La destinée avait fait qu'elles avaient rencontré la même poutre avec son visage grimaçant, ses dents longues et voraces, ses yeux fous. Cyclone ! (*idem*: 280).

Le cyclone de 1988 est finalement une sorte de nettoyage :

Le Cyclone ne terrifiait pas Angela. Elle l'espérait même, se figurant qu'il était un déchaînement envoyé par les cieux pour la débarrasser de son papa Rosan. (...) Angela fit un

vœu et demanda au cyclone de nettoyer son corps au plus profond, de la remettre tout entière comme avant, au temps de l'innocence. (*idem*: 283).

Même le bidonville, le quartier Savane-Mulet, est détruit par le cyclone de 1988. De suite le processus de transformation peut être introduit. La fin du roman *L'Espérance-macadam* se réfère, – au moins pour ce qui concerne les deux personnages principaux Angela et Eliette –, à un avenir prometteur.

Ce qui est remarquable, c'est l'analogie entre le corps féminin et l'île Guadeloupe : l'inceste dévaste l'intégrité de jeunes filles, le cyclone dévaste l'île ; Pineau parle de « cette île violée saccagée » (Pineau/Makward, 2003: 1210). Donc, il ne s'agit pas seulement d'une guérison individuelle, mais aussi d'une guérison collective, après toutes ces expériences de l'esclavage, du colonialisme et de la manipulation. Cette observation est la plus grande différence par rapport aux défenseurs masculins de la *Créolité*. Tandis qu'ils tournent plutôt autour du sujet de la libération, les romans de Pineau traitent des relations constructives. La guérison se réalise à travers des véritables relations qui réussissent et donc guérissent. On peut constater toutefois qu'un simple traitement individuel ne suffit pas: la guérison individuelle et la réintégration sociale doivent être reliées. Les problèmes d'Eliette et d'Angela ne peuvent pas être considérés comme des problèmes individuels, mais plutôt comme une partie d'une plus grande situation sociale.

Le corps féminin, la violence et la langue

Pour résumer : Les figures féminines de Pineau sont pour la plupart victimes d'une violence masculine. Mais l'auteur crée également des femmes qui sont des agents de leur vie. Ses romans visent surtout la problématique de la violence entre hommes et femmes, entre parents et enfants. Gisèle Pineau reflète en particulier le motif de la féminité violée, toujours dans le contexte de l'histoire traumatique :

Dire, fouiller, raconter encore et encore l'existence de ces femmes noires déchirées par les hommes, trompées, violées, debout malgré tout, n'est ni vain ni obsolète. Ces femmes existent. Elles portent parfois des enfants qui sont là par la rage et la haine. (...) Elles pansent chaque jour les plaies qu'ont laissées l'esclavage et les traumatismes de la traite des nègres. Les siècles défilent, la mémoire garde dans ses plis des maux qui ressemblent aujourd'hui à la folie ordinaire, à des tares congénitales, à des vices de vieux nègres... La douleur n'est jamais loin quand l'ongle effleure la peau (Pineau, 1995b: 292ss).

Elle analyse l'interaction de la domination coloniale et la violence dans les relations homme-femme. La femme est colonisée de deux manières ; Ernest Pépin montre cette double discrimination dans son essai « La femme antillaise et son corps » : « Elle est à la fois la cible de l'homme noir, qui veut préserver en elle ce qui reste de sa virilité, et celle de l'homme blanc, qui raffermir au moyen de ses abus le sentiment de sa toute-puissance » (Pépin, 1987: 184). Pineau décrit cette position ambivalente des femmes pendant l'esclavage :

Femmes, possédées et convoitées tout à la fois par les vaincus et les vainqueurs de ce temps de folie. Leurs corps servirent d'instrument pour consoler les uns et satisfaire les autres dans leurs besoins de chair. Elles soulevaient leurs jupes de grosse toile devant le plaisir féroce de Monsieur le Maître, les promesses sucrées d'un affranchissement et les rêves d'un enfant mulâtre (...). Ou bien elles offraient leurs cuisses à l'impérieuse mendicité de leurs compagnons de misère, des nègres sans pays qui s'en voulaient tellement d'avoir survécu à l'enfer de la traversée, et tournaient fous doucement et perdaient la raison, loin, si loin des rives de la terre d'Afrique (Pineau, 1998b: 10).

Dans un tel système, l'homme essaie de compenser sa dévalorisation dans le contrôle de la femme. Les effets sont encore visible jusqu'à nos jours :

... si l'homme fait le fanfaron c'est que ça l'aide à oublier qu'au temps de l'esclavage il a été dépouillé de sa dignité d'homme. (...) Les femmes portaient les enfants mais lesquels, ceux engendrés par le maître? Alors les femmes ont pris l'habitude de composer avec les hommes. Elles savaient aussi que c'était dans leur regard, et seulement dans leur regard, qu'ils pouvaient se sentir des hommes. Ensuite les hommes ont imité le maître dans son droit d'avoir autant de femmes qu'il voulait. Tout cela est resté dans une espèce d'entente tacite, de non-dit qui entretient le malaise, car les femmes, elles, se sentaient traîtresses à cause de leur 'connaissance' de l'homme blanc. (Pineau/Belugue, 1998/1999: 90).

Gisèle Pineau résume pour les femmes de l'époque de l'esclavage : « elles étaient en quelque sorte un pont entre le monde des blancs et le monde des noirs » et c'est pourquoi « la division homme/femme est pire que celle de la race » (Pineau/Makward, 2003: 1205). Pour les hommes de l'époque de l'esclavage, elle constate : « alors que sur la plantation c'était un manche de pioche, un outil, un reproducteur non considéré, il était complètement nié, privé du rôle de père » (*idem*: 1206). Selon le *Code noir*, les femmes et les enfants étaient la possession du maître, du colon. Les hommes asservis ne pouvaient pas se définir en tant que mari ni père, ces rôles étaient occupés par le *maître*.

En outre, on ne doit pas oublier que la *Créolisation* se déroulait à travers le corps féminin. La relation des femmes noires avec des hommes blancs était marquée par une grande ambivalence dans les structures coloniales, car « la femme esclave n'a pas craint de se prostituer au Blanc pour adoucir son sort et celui de ses enfants, pour qu'ils soient sauvés ». (Sempaire, *cité par* Pépin, 1987: 184). Pineau évoque dans un entretien :

Il y a donc une peine que les femmes n'en finissent pas de payer, une sorte de dette inscrite dans leur chair et leur mémoire, subie plus de cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage. C'est comme si elles avaient quelque chose à se faire pardonner alors qu'elles sont victimes au même titre que les hommes (Pineau/Anglade, 2003).

Pour obtenir « un peu de blancheur » (Fanon, 1971: 34), – Frantz Fanon baptise cela la « lactification » ou « blanchir la race », (*idem*: 38) –, beaucoup de femmes noires étaient prêtes à se soumettre. Ernest Pépin analyse cette stratégie :

Par son corps, la femme avait accès au maître, et pouvait espérer le piéger. Nous pouvons donc dire que, dès le départ, la femme pouvait avoir conscience de son corps comme unique possibilité de salut dans un système où la négation de l'être humain était la règle constitutive (Pépin, 1987: 185).

Gisèle Pineau est particulièrement sensibilisée, – à cause de son travail comme infirmière en psychiatrie –, pour des effets de la déportation, de l'esclavage, de l'exploitation et de la pauvreté : « Les griffures de l'esclavage (...) dans les champs de cannes ne sont jamais loin, à peine étouffés » (Pineau, 1995b: 295). Il est frappant que par rapport aux femmes auteurs africaines contemporaines, selon Odile Cazenave, la majorité des auteurs antillaises associent violence et sexualité : « La violence associée à la sexualité – abus sexuels et incestueux – renvoie métaphoriquement au viol premier de la femme antillaise » (Cazenave, 2003: 63).

Par conséquent l'objectif principal de l'œuvre de Pineau vise à habilitier les femmes à devenir des agents de leur propre histoire. Le processus de se souvenir et de guérir se déroule en étroite collaboration. De même, la violence et la perte de la voix sont également liées. La création d'une nouvelle féminité dépend de l'achèvement du silence, du dévoilement des secrets de famille et d'une généalogie féminine. L'expérience de la violence a étouffé la voix des personnages principaux.

Ce mutisme entraîne un renoncement à l'existence du présent. C'est seulement le corps qui se rappelle encore, car les événements s'y sont inscrits indéniablement (Eliette est muette et stérile, Angela perd son rire d'enfant). Des souvenirs traumatisants s'opposent en général à une intégration dans la langue, ils nous renvoient à la limite de la communicabilité. Mais la

théorie du trauma parle d'une présence de la peine qui se manifeste dans des symptômes et des maladies somatiques (Cf. Kopf, 2005: 41). Le corps rappelle la douleur subie. Les romans de Pineau fonctionnent entre autre comme un processus d'intégration d'expériences traumatisantes dans la mémoire individuelle et collective. Les figures féminines se distinguent par leur désir de se libérer de l'enfermement mental qui, longtemps, a empoisonné leur existence.

L'encouragement de briser le silence émane le plus souvent d'une autre femme. Les concernées puisent de ce profond attachement la force de survivre et de ne pas échouer. Ce n'est que lorsque le traumatisme du passé est intégré, une identification positive devient possible. Il s'agit d'un processus communicatif d'écouter et de témoigner activement. Le concept, faire parler une femme par une autre femme, est souvent au centre des romans de Pineau. Il en résulte un dialogue féminin entre les générations. Jacqueline de Weever définit ce dialogue dans son étude *Black Women's Fiction* de la manière suivante :

The identification between mother and daughter can illustrate the identification between a people and its past. The metaphor of motherhood makes this identification concrete and suggests that this relationship between a people and its past (...) bears within the possibilities of healing. (...) The need for foremothers, for connections with a myth in which the female is valued and can pass on her sense of value to her daughters, is a vital necessity of life and literature (Weever, 1991: 161)¹².

Les protagonistes de Gisèle Pineau sortent de leur ombre. A travers la littérature elles prennent la parole et elles se font écouter. Pineau se place ainsi dans une tradition de *Femmes rebelles* comme Alice Walker, Toni Morrison, Calixte Beyala, Mariama Bâ, Véronique Tadjo, Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé et bien d'autres encore. Et en même temps elle continue à enchaîner le tableau de la diaspora africaine. Elle fait partie avec ses romans d'une *Littérature-monde* innovatrice portant sur des identités plurielles. Il s'ouvre « un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires » et qui fait apparaître un « contre-discours identitaire » (Chevrier, 2004: 99) décentré.

Références bibliographiques

BERNABE, Jean/CHAMOISEAU & Patrick/Confiant, Raphaël (1989). *Éloge de la créolité*, Paris: Gallimard.

¹² Weever se réfère surtout à la relation entre Sethe et Beloved dans l'œuvre *Beloved* de Toni Morrison.

- CAZENAVE, Odile (2003). « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°. 151, pp. 58-65.
- CHEVRIER, Jacques (2004). « Afriques(s)-sur-Seine: autour de la notion de 'migritude' », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°. 155-156, pp. 96-100.
- ETTE, Ottmar (2006). « 'Ici est un autre': Writing 'after' Migration and Survival Knowledge in Cécile Wajsbrot and Sherko Fatah », manuscrit inédit, First Annual International Workshop in the Duke-Bremen Series: *Transcultural Humanities – Between Globalization and Postcolonial Re-Readings of History*, 17-19 juin 2006 à l'Université de Brême.
- FANON, Frantz (1971 [1952]). *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1997a [1981]). *Le Discours antillais*, Paris: Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997b). *Traité du Tout-monde*, Paris: Gallimard.
- GYSSSELS, Kathleen (1998). « L'Exil selon Pineau, récit de vie et autobiographie », Crosta, Suzanne (éd.) *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Enracinement, errance, exil*, Sainte-Foy (Québec): GRELCA, pp. 169-187.
- KOPF, Martina (2005). *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djébar und Yvonne Vera*, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.
- NDIAYE, Christiane (2004). « Le dépassement de la discrimination des formes : métissages intertextuels et transculturels chez Pineau, Sow Fall et Mokeddem ». *Tangence. Les formes transculturelles du roman francophone*, n° 75, <http://www.erudit.org/revue/tce/2004/v/n75/010786ar.html>
- OLLIVIER, Emile (2000). « Et me voilà otage et protagoniste », *Boutures*, vol. 1, n°. 2, pp. 22-26.
- PEPIN, Ernest (1987). « La Femme antillaise et son corps », *Présence africaine. Revue culturelle du monde noir*, n° 141, pp. 181-193.
- PINEAU, Gisèle (1995a). *L'Espérance-Macadam*, Paris: Stock.
- PINEAU, Gisèle (1995b). « Ecrire en tant que Noire », Condé, Maryse/Cottenet-Hage, Madeleine (éd.) *Penser la créolité*, Paris: Karthala, pp. 289-295.
- PINEAU, Gisèle (1996). *L'Exil selon Juli*, Paris: Stock.
- PINEAU, Gisèle (1998) (éd.). *Femmes des Antilles. Traces et voix. Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, Paris: Stock.
- PINEAU, Gisèle / BELUGUE, Geneviève (1998/1999). « Entre ombre et lumière, l'écriture engagée de Gisèle Pineau » (entretien), *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 138-139, pp. 84-90.

PINEAU, Gisèle / MAKWARD, Christiane (2003). « Entretien avec Gisèle Pineau », *The French Review*, 76. vol., n°. 6, pp. 1202-1215.

PINEAU, Gisèle/ ANGLADE, Chantal (2003). « Les femmes des Antilles chuchotent beaucoup dans les cuisines » (entretien), Anglade, Chantal/Simasotchi-Brones, Françoise (éd.). *Les racines*

SIMASOTCHI-BRONES, Françoise « « Regarder pour demain l'espérance », Anglade, Chantal/Simasotchi-Brones, Françoise (éd.) : *Gisèle Pineau – « Planter mes racines dans la terre créole... déracinée pour l'éternité... »* (dossier), http://www.remue.net/cont/Pineau_02etude.html

VITIELLO, Joëlle (1997). « Le corps de l'île dans les écrits de Gisèle Pineau », Rinne, Susanne/ Vitiello, Joëlle (éd.) *Elles écrivent des Antilles... (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*, Paris: L'Harmattan, pp. 243-263.

WEEVER, Jaqueline de (1991). *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*, New York: St. Martin's.

LE CORPS DE LA FOLIE OU COMMENT UNICA ZÜRNER ECHAPPE A HANS BELLMER

Ania Wroblewski
Université de Montréal
a.wroblewski@umontreal.ca

Résumé: L'exploration du soi dans les œuvres des femmes associées au mouvement surréaliste se fait très souvent par le biais du corps. Néanmoins, le regard que posent celles-ci sur leurs corps est forcément double : elles cherchent à reproduire leur propre image tout en tenant compte du regard posé sur elles par les hommes surréalistes, - souvent leurs compagnons, leurs maris, leurs amis. Il s'agira dans cette étude de nous pencher sur l'image dérangement, obsédante et fantaisiste qu'Unica Zürn, écrivaine-artiste surréaliste, élabore d'elle-même à la lumière de la production artistique de son compagnon, Hans Bellmer. Plus précisément, nous nous concentrerons sur la manière dont Zürn met en exergue certains aspects de la féminité glorifiés par les surréalistes en représentant, dans son œuvre *L'Homme-Jasmin* (1970), non seulement les exaltations mais aussi les souffrances d'un corps et d'un esprit féminins aux prises avec la folie.

Mots-clés: surréalisme – corps féminin – folie

Abstract: The exploration of the self in the works of women associated with the Surrealist movement is very often centered on the body. Nevertheless, the gaze these women place on their bodies is necessarily double: they seek to reproduce their own image while taking into account the way they are perceived by Surrealist men, - often their companions, husbands, friends. In this study we will focus on the disturbing and haunting image that Unica Zürn, Surrealist writer-artist, creates of herself, in light of the artistic production of her companion, Hans Bellmer. Specifically, we will focus on how Zürn highlights some aspects of femininity celebrated by the Surrealists and represented in *L'Homme-Jasmin* (1970), not only the exaltations but also the suffering of a feminine body and mind faced with madness.

Keywords : surrealism – female body – madness

Introduction

Dans l'ouvrage *L'autobiographie*, Éliane Lecarme-Tabone soutient que « les autobiographies des femmes se révèlent soucieuses de dire la spécificité du corps féminin, tout en renouvelant ou en subvertissant les discours attendus sur le sujet » (1999: 95). Alors que cette constatation ne s'avère pas toujours vraie, elle paraît juste dans la discussion sur la mise en scène du corps féminin dans les œuvres autobiographiques des auteures-artistes surréalistes. Mary Ann Caws, Whitney Chadwick, Georgiana Colvile, Katharine Conley et Renée Riese Hubert, entre autres, réfléchissent toutes sur la manière dont les femmes associées au mouvement surréaliste s'écrivent, se dessinent, se peignent et se photographient. Un consensus entre les théoriciennes s'établit aisément : l'exploration du soi dans les œuvres des auteures-artistes surréalistes se fait très souvent par le biais du corps. Effectivement, dans l'expression de la subjectivité féminine, le corps constitue un point de départ tout à fait « naturel ». Néanmoins, le regard que posent les auteures-artistes surréalistes sur leurs corps n'est point simple, mais, forcément, double : elles cherchent à reproduire leur propre image tout en tenant compte du regard posé sur elles par les hommes surréalistes, – souvent leurs compagnons, leurs maris, leurs amis.

Comme l'indique très bien André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), les surréalistes entretiennent avec les femmes un rapport de domination : « L'essentiel n'est-il pas [rumine-t-il] que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? » (Breton, 2005: 28). Les « femmes ravissantes, ma foi » (*idem*: 27) qu'il mentionne dans son texte, ne sont que des muses, des objets dont l'homme, rêveur définitif, est amené à faire usage (*idem*: 13) dans ses éloges de la beauté dite « CONVULSIVE » (Breton, 1964: 190). Le langage comme la femme lui furent donnés pour qu'il puisse s'écarter des contraintes de la logique afin de se livrer à la puissance émotive du merveilleux, ou, autrement dit, pour qu'il puisse en faire des créations surréalistes.

L'attitude paternaliste de supériorité masculine est très évidente dans les représentations de la femme faites par les surréalistes. Dans leurs œuvres littéraires et artistiques, ils se servent de la femme et de son corps à leur gré, comme s'il suffisait tout simplement de décider de l'agencement des mots, des jambes ou des seins pour arriver à la perfection du poème ou de la peinture. Dans son article « An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism and Self-Representation », Chadwick précise les nuances de l'image que les surréalistes se font de la femme. Surtout, elle est l'Autre. La femme est également visionnaire, criminelle, enfantine, folle. Elle est fascinante mais parfois dangereuse, belle et fragile mais aussi sorcière et nocturne

(Chadwick, 1998: 9). Son corps peut être désarticulé, ses organes et ses membres manipulés et déplacés dans des contorsions sadiques ou érotiques. Comme un fétiche, la femme doit être vénérée. Bref, pour les surréalistes, la femme n'est qu'une surface, une image (*idem*: 6), un matériau malléable.

Chadwick étudie également les autoreprésentations des auteures-artistes surréalistes afin de souligner les différences entre celles-ci et les représentations de la femme faites par les surréalistes. Chadwick soutient que le corps féminin représenté dans la plupart des œuvres des auteures-artistes surréalistes est souvent hybride. La femme entre en communion avec les royaumes animal, végétal et minéral. Elle s'aventure également vers les mondes du fantasme et du rêve, se livre à des démultiplications et à des mascarades, et se préoccupe des pouvoirs psychiques de la féminité. D'après Chadwick, ces diverses techniques d'autoreprésentation sont les défenses « *against fears of non-identity* » (*ibidem*). Il n'est guère question chez les auteures-artistes surréalistes de la représentation de l'éternel féminin ni de la construction d'une féminité universelle, mais plutôt de l'expression d'une féminité qui cherche à mettre en plein jour ses nombreuses facettes.

Dans cette étude de nous nous pencherons sur les techniques de la mise en scène du corps féminin dans les pratiques scripturaires et picturales d'Unica Zürn, femme-artiste surréaliste d'origine allemande, romancière, compositrice d'anagrammes, artiste de nombreux dessins automatiques à l'encre de Chine et compagne de Hans Bellmer, peintre, graveur, sculpteur, dessinateur et photographe surréaliste. Plus précisément, nous nous concentrerons sur la manière dont Zürn met en exergue certains aspects de la féminité glorifiés par les surréalistes en représentant, dans son œuvre *L'Homme-Jasmin* (1970), non seulement les exaltations mais aussi les souffrances d'un corps et d'un esprit féminins aux prises avec la folie. En examinant les figures de la femme-bâtiment, de la sorcière et de la femme automatique, nous tenterons de cibler la manière dont Zürn intériorise, tout en le détournant, le discours masculin sur le corps féminin. Ensuite, nous porterons notre intérêt vers l'acte de la désincarnation pour voir comment et pourquoi la narratrice de Zürn dans *L'Homme-Jasmin* se libère, quoique brièvement, de sa féminité. Dans la deuxième partie de notre étude, une sélection de dessins effectués par l'auteure-artiste pendant la dernière décennie de sa vie aussi bien que certaines images grotesques du corps féminin désarticulé, ligoté et figé produites par Hans Bellmer nous serviront

de point d'appui dans l'analyse de l'image dérangeante, obsédante et fantaisiste que Zürn élabore d'elle-même.

Pour Zürn, la victime d'un frère violent, d'une mère prédatrice, d'un père absent, qui subit au cours de sa vie de nombreux avortements clandestins et qui, on le soupçonne, souffrit de schizophrénie (Marshall, 2000: 21), le corps est un lieu de honte, de souffrance et de maladie. Par conséquent, il n'est pas surprenant de remarquer que quand Zürn s'arme de sa plume pour écrire ou dessiner, elle ne peut faire autrement que de rendre compte en même temps d'un corps défaillant et compliqué, source de mystères, de magie et, parfois, de cauchemars. Le but de notre démarche est de souligner le fait que lorsque Zürn, qui « n'a jamais (...) écrit une seule ligne qui ne fût pas identique à sa vie par les signes, par l'image ou par les faits » (Henry, 1971: 115), se livre à la description des impressions et des hallucinations d'une malade mentale, elle finit par construire l'image d'une féminité et d'un corps féminin différent de celui dépeint et décrit par les hommes surréalistes. La féminité, pour Zürn, n'est ni univoque ni éternelle, mais elle est hybride. Le corps féminin de Zürn n'est point fragmenté comme le veut Bellmer, mais existe en constante métamorphose ; c'est un corps toujours en mouvement, un corps de la folie, qui échappe aux désirs prédateurs de l'homme.

La métamorphose

Le corps qui change de forme: l'intériorisation du discours masculin

D'après Whitney Chadwick, les auteures-artistes surréalistes intériorisent profondément le regard que les surréalistes portent sur le corps féminin: « For women artists, the problematics of self-representation have remained inextricably bound up with the woman's internalization of the images of her 'otherness' » (1998: 8-9). Le refus obstiné des hommes de représenter la femme comme un être cohérent et complet et leur positionnement de celle-ci sous le signe de l'Autre, est reflété, par la suite, dans les œuvres produites par les femmes : elles se dédoublent, se fragmentent et se projettent (*idem*: 14) au moment de se raconter ou de se dépeindre.

Dans *L'Homme-Jasmin*, Unica Zürn évoque la même intériorisation de manière très explicite. En effet, son héroïne, « elle », qui est aussi la narratrice du récit, entend la voix d'un poète « qu'elle connaît et qu'elle vénère » (Zürn, 1971: 34), la voix de Hans Arp plus exactement, réciter une anagramme dans les profondeurs de son propre ventre. Ainsi, le discours

masculin sur la femme est assimilé directement à l'intérieur du corps de la narratrice. Elle ne peut s'en distancier car ces paroles font littéralement partie d'elle-même. De plus, en privant sa narratrice d'un corps et d'une identité fixes, Zürn reprend également de manière plus subtile les constructions surréalistes de la féminité. Le corps de sa narratrice change de forme, de structure ou de nature de nombreuses fois tout au long du récit. Souvent, c'est précisément le corps féminin vu à travers le regard des hommes que Zürn choisit de mettre en scène.

Comme Rose, la fillette faite de briques représentée par Hans Bellmer dans sa gravure *Rose ouverte la nuit*, la narratrice de *l'Homme-Jasmin* n'est parfois qu'une surface, un extérieur, une architecture, une femme-bâtiment. « Elle » se décrit comme étant une maison (*idem*: 17), une banque non pas cambriolée mais « belle et bien enlevée » (*idem*: 23), et « une petite boîte inutilisable » (*idem*: 16). Elle est un contenant qui abrite des objets précieux et des secrets ; elle est traversée par « quelqu'un qui voyage » (*ibidem*). Toutefois, à l'encontre de Rose qui expose ses entrailles aux ombres de la nuit, la narratrice demeure résolument fermée : « On tourne en elle des clefs, l'une après l'autre, mais elle ne s'ouvrira pas » (*ibidem*).

En outre, la narratrice prend de temps en temps l'allure de la femme-sorcière surréaliste telle que dépeinte par Roland Penrose dans sa toile *Domino ailé (portrait de Valentine)*. Elle accomplit des rituels d'autodafé de mouchoirs dans le but d'invoquer des esprits (*idem*: 29) et elle se livre à l'incantation magique en lisant à haute voix ses anagrammes pour conjurer des apparitions (*idem*: 45). De plus, par la seule force de son désir, elle fait tourbillonner dans l'air des feuilles mortes (*idem*: 140-141). Comme Valentine, elle inspire de la méfiance aux personnes qui l'entourent, – « On la regarde avec effroi » (p. 38) –, mais à l'encontre de celle-ci qui est aveuglée et rendue muette par des papillons nocturnes, seule la piqure du médecin constitue un antidote aux puissances ténébreuses de la narratrice.

Finalement, à plusieurs reprises, la narratrice semble incarner une femme automatique, c'est-à-dire, une femme qui est « admirée surtout dans son aspect inquiétant, telle une machine moderne » (Conley, 1993: 69). Comme Lee Miller, – qui par sa ressemblance convaincante à un robot de sexe féminin dans une photographie de Man Ray suscite chez le spectateur « un choc quasi-électrique » (*idem*: 70) et, grâce à ses seins dressés comme des fusils semblant le pointer directement, inspire en lui la fascination –, la narratrice, elle aussi, dérange le lecteur au moment où elle est réduite à l'état d'une machine. Les ombres d'une grille sur la peau de Miller font d'elle une femme-métal ; les grondements métalliques qui retentissent dans le corps de la

narratrice font d'elle une femme-gong (Zürn, 1971: 69). Au lieu d'être ravissante dans son état robotique comme l'est Miller, au lieu de devenir un objet de désir, la narratrice devient une femme-machine grotesquement vide. Elle perd très vite toute « agentivité ». Elle ne peut plus lire ni écrire, elle marche de manière « raide et gauche comme (...) un robot » (*idem*: 117), et elle réduit des trous dans de vieilles chaussettes, jour après jour « à la façon d'un automate » (*idem*: 99).

Il est évident que Zürn est consciente des différentes manifestations de la féminité représentées par les surréalistes. Cependant, au lieu de les rejeter, elle les assume toutes à la fois afin d'en faire autre chose : elle insiste sur l'aspect maléfique, inhumain et laid des multiples incarnations de la femme exotique et sensuelle selon les surréalistes. Par conséquent, la narratrice ne reste pas entière ni complète tout au long de l'histoire, mais, au contraire, elle se divise en une multitude d'avatars d'elle-même, – dont les plus évidents sont la femme-bâtiment, la sorcière, et la femme automatique –, qui mettent au grand jour les nuances inquiétantes du regard surréaliste fixé sur la femme.

Le corps qui assiste à sa propre métamorphose

À vrai dire, s'éparpiller en de nombreux morceaux signifie simultanément se démultiplier, se rendre pluriel. Chadwick affirme dans l'article cité plus haut que les auteures-artistes surréalistes se dédoublent souvent. Elles se représentent comme Autre afin de pouvoir entrer en dialogue avec leurs doubles, autrement dit avec elles-mêmes (Chadwick, 1998: 29). La technique de la mise en scène d'un soi multiple décrite par Chadwick se manifeste dans l'œuvre de Zürn par l'acte de la désincarnation. Plus précisément, l'acte de se désincarner permet à la narratrice d'être « sa propre spectatrice » (Zürn, 1971: 122), d'assister aux métamorphoses de son corps, et de poser un regard critique de l'extérieur sur elle-même.

La narratrice ne se revêt de son corps ni avec facilité ni avec grâce. Il lui est difficile de subvenir à ses besoins primaires : elle oublie fréquemment de manger, elle ne se lave pas, elle ne dort plus. Au lieu de maîtriser ses gestes, elle témoigne de la gaucherie dans les mouvements de son corps (*idem*: 123). Elle avoue se tortiller en de douloureuses et difficiles contorsions (*idem*: 42). Son sens de l'orientation est souvent perturbé (*idem*: 117). Ce n'est pas seulement pendant ses crises qu'elle se sent étrangère dans sa propre chair, mais le sentiment d'être ailleurs d'elle-même fait également partie de sa réalité aux moments, quoique peu nombreux, de sa dite

« lucidité ». Toutefois, loin d'être angoissée par sa propre maladresse, l'état d'altérité à elle-même semble libérer la narratrice « [d]es limites, [de] l'étroitesse, [de] la monotonie qui sont parfois celles de la vie d'une femme » (*idem*: 89). Dissociée de son corps, la narratrice peut vivre sans en souffrir physiquement les moments difficiles qui font partie de la vie féminine. Dans trois situations particulièrement douloureuses, notamment au moment où la narratrice se taille le chiffre 6 dans la paume avec une lime à ongle (*idem*: 38-39), quand elle se remémore l'accouchement de son fils (*idem*: 50), et finalement, quand la narratrice-scorpion se donne la mort avec son dard (*idem*: 127), elle affirme n'avoir rien ressenti : « Elle n'éprouve aucune douleur » (*idem*: 50), confirme la narratrice à trois reprises. Autrement dit, en se désincarnant, la narratrice se libère des contraintes d'un corps féminin fragile, souffrant ou malade.

D'ailleurs, l'acte de se désincarner offre à la narratrice la possibilité de délaissier entièrement sa propre féminité afin de pouvoir se livrer à des métamorphoses spectaculaires. Par exemple, lors d'une longue hallucination décrite aux pages 122-127 de l'œuvre à l'étude, la narratrice devient à la fois danseuse et compositrice dans le théâtre de son corps. Sa colonne vertébrale se convertit en serpent, ses jambes et ses pieds s'allongent jusqu'à ce qu'elle devienne une flèche. Ensuite, elle prend la forme « d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes » (*idem*: 123). Elle se transmute à plusieurs reprises en fleur monstrueuse, en feuille de papier, en fusée mourante d'un feu d'artifice, en grand oiseau des tropiques, en tigre et en fuite devant le tigre, et finalement, en scorpion. Grâce aux transformations fabuleuses qui la font littéralement rayonner de joie, la narratrice outrepassé toutes les classifications de la féminité. N'étant plus ni femme-« objet » ni femme-« animal » ni femme-« idée », ni femme tout court, elle n'entre plus dans aucun cadre. Son corps malléable se conforme aux notions les plus abstraites qui traversent son esprit.

La narratrice est tout à fait consciente de l'importance de pouvoir se voir changer de forme : « Quand on a sous les yeux le spectacle de son propre corps, du pouvoir qu'il a de se métamorphoser (...) on peut alors être convaincue que l'on est le mime le plus grandiose de tous les temps » (*idem*: 126). Le regard qu'elle porte de l'extérieur sur elle-même lui permet, en effet, de s'éloigner du théâtre fou du corps polymorphe pour annoncer lucidement que ce spectacle est dû à la folie : « Dans son état les choses les plus incroyables, le jamais vu deviennent réalité. Si donc des images lui apparaissent dans le ciel nocturne c'est qu'elles existent réellement » (*idem*: 28).

Le corps qui se regarde mourir et la figure de la Vierge Marie

Dans son article « La femme automatique du surréalisme », Katharine Conley avance l'idée que Zürn aligne le corps de sa narratrice avec celui de la Vierge Marie, l'emblème subversif par excellence du surréalisme. Puisqu'elle conserva son corps humain au moment de l'ascension dans le ciel, la Vierge « est capable d'exister dans deux dimensions à la fois » (Conley, 1993: 72), notamment, dans les dimensions historique et éternelle. D'après Conley, c'est par la mise en scène du corps comme site physique de lutte entre la santé et la maladie mentale que Zürn situe sa narratrice à la fois dans le monde rationnel et dans le monde irrationnel.

Effectivement, par le fait de se désincarner, la narratrice s'inscrit directement dans l'espace liminal entre la vie et la mort, la folie et la raison, l'ici et l'au-delà, l'intérieur et l'extérieur tant célébré par les surréalistes. À vrai dire, c'est seulement au moment où elle accède à cet espace privilégié que la narratrice peut assister au spectacle noir et terrifiant de son propre anéantissement. Ce désir est difficilement réalisable dans la vie réelle, – il suffit d'évoquer soit la nuit à Wittenau pendant laquelle la narratrice tente de s'ouvrir les veines avec des tessons émoussés de bouteille, soit le matin à Berlin où le regard indifférent de deux chats lui fait enlever le nœud coulant passé autour de son cou pour comprendre les contraintes du monde rationnel et celles de la dimension historique. Comme la fillette dans *Sombre printemps* qui se contemple dans le miroir et qui se trouve ravissante avant de se jeter par la fenêtre, la narratrice de *L'Homme-Jasmin* force les limites de « la frontière qu'il ne faut pas franchir » (Zürn, 1971: 28), c'est-à-dire, celle de la vie, de la raison et de l'ici, quand, fascinée, elle se regarde enfoncer son propre dard de scorpion dans « l'éclatante blancheur » (*idem*: 127) de son plexus solaire. En abandonnant son corps, la narratrice peut se purger, du moins pour un moment « du poids des années accumulées en elle » (*idem*: 26) afin d'explorer les possibilités illimitées et même cauchemardesques que lui offre sa folie.

Finalement, il est intéressant de noter que selon le *Petit Robert*, le verbe « se désincarner » compte deux définitions, dont la première est concrète, notamment : « se dégager de son enveloppe charnelle » et dont la deuxième, est plus abstraite : « s'éloigner de la réalité ». À l'intérieur de cette technique de la représentation du soi employée par Zürn dans *L'Homme-*

Jasmin, une technique qui permet à la narratrice d'être en soi tout en étant ailleurs, se trouve déjà un certain aspect ou du moins un brin de folie.

Le mouvement

Le corps féminin selon Bellmer: fragmenté, immobile, mutilé, meurtri

Il est rare que les œuvres artistiques ou littéraires d'Unica Zürn soient abordées par la critique sans que soit mentionné son partenaire Hans Bellmer, celui qui la poussa vers le dessin, qui l'initia à l'art des anagrammes, et qui, selon certains, la conduisit à la folie¹. Nombreux sont ceux qui considèrent Zürn comme l'incarnation « en chair et en os » (Zürn, 1971: 143) de la célèbre poupée de Bellmer ou bien celle qui, d'une certaine façon, prit la suite de la Poupée dans son imaginaire érotique (Rabin, 1998: 235). Cette association n'est pas sans fondement : Zürn ressemble étrangement à certaines poupées de Bellmer en dépit du fait qu'elles furent créées bien avant la rencontre de l'artiste avec sa muse. De plus, les deux partagent une vision artistique recentrée sur la mise en scène et l'étude du corps.

Le rapport entretenu par Bellmer avec le corps féminin est particulièrement dérangeant. Jean-François Rabin explique les sentiments du spectateur confronté aux dessins, aux photographies, et aux poupées de Bellmer : « On ne peut rester indifférent face aux [œuvres] de Bellmer, qui expriment à la fois la beauté, l'horreur, l'extase, souvent le sadisme, la perversion polymorphe dans tous ses états » (*idem*: 234). Non seulement Bellmer présente-t-il la femme comme l'Autre mais il la prive, en outre, de toute dignité et de tout respect dans son état d'altérité. La femme n'existe littéralement qu'en fragments toujours recomposés autrement. Son corps est conçu, manipulé, déchiqueté et dominé par le désir masculin.

Dans la photographie *Les jeux de la poupée*, par exemple, les parties les plus intimes du corps féminin sont démultipliées et livrées sans pudeur au regard du spectateur. La femme est composée uniquement de seins et de vagins, assemblés l'un sur l'autre comme des raisins formant une grappe. La poupée elle-même se trouve dans l'impossibilité de fixer son interlocuteur, d'expliquer sa nudité car les orbites de ses yeux sont vides et sa bouche est dissimulée derrière une poitrine hypertrophique.

De même, dans le dessin à craie noire *Étude pour le bon sens*, la femme n'est qu'un amalgame de seins, de fesses, de vagins et de phallus. Cette fois-ci, son visage, quoique très

¹ Pour savoir davantage sur la relation compliquée entre Zürn et Bellmer, voir le chapitre « Self-Recognition & Anatomical Junctures : Unica Zürn & Hans Bellmer » | *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*. Lincoln-London, Nebraska UP, 1994, pp.141-171, de Renée Riese Hubert.

petit, est clairement visible, mais son regard est détourné. Les lignes évidentes et nettes tracées par l'artiste attestent de ses habiletés exceptionnelles dans l'art de la représentation des figures humaines tout en trahissant son penchant pour la femme-phallus. Il n'y a rien d'hésitant dans cette femme monstrueusement érotique. Elle est le portrait des fantaisies les plus noires de Bellmer ; elle est figée dans les contorsions sadiques de son désir.

Ce qui émane des œuvres artistiques de Bellmer est une certaine lourdeur, une certaine bassesse. La femme « écartelée ou ligotée, désobjectivée, comme une masse de chair sans âme et indifférenciée » (*ibidem*) ne peut pas se déplacer parce que son corps est pris dans une position impossible, inhumaine. Comme les grosses folles de Wittenau, de l'hôpital Sainte-Anne et de La Fond, des montagnes de chair morte, hideuses et puantes dans leurs pires états d'hébétude psychique, de complète dépression (Zürn, 1971: 160), les femmes, les fillettes et les poupées de Bellmer sont repoussantes, souffrantes.

Zürn et Bellmer: une comparaison problématique

Dans son article « La femme muse et artiste », Whitney Chadwick identifie le piège de la comparaison des œuvres des hommes surréalistes à celles des auteures-artistes surréalistes : « L'œuvre des femmes artistes est reçue comme une confirmation de celle des hommes plutôt que comme une recherche de nouvelles directions » (1995: 90). Si une auteure-artiste surréaliste donne naissance à une technique de représentation innovatrice ou bien si elle atteint une quelconque position idéologique, ceci n'est pas perçu par les surréalistes comme le fruit de son intelligence, de son raisonnement ou de sa clairvoyance, mais est plutôt attribué à son intuition surprenante ou son instinct subversif.

Effectivement, au premier abord, il paraît tout à fait évident que Zürn se met en scène dans *L'Homme-Jasmin* comme une poupée bellmerienne, une poupée fragmentée par sa folie, ligotée par la camisole de force, et rendue silencieuse parce qu'elle est ignorée, enfermée dans un asile. Il se peut également que ce soit précisément de cette manière-là que Zürn se voit, faute d'avoir intériorisé trop profondément le discours des surréalistes sur la femme. D'ailleurs, la narratrice dévoile à de nombreuses reprises sa fascination pour *L'Homme-Jasmin*, *l'Homme Blanc*, *l'aigle blanc au magnifique regard bleu*, *le grand hypnotiseur*, *le manipulateur de marionnettes*. En se décrivant comme un petit poulet masochiste (Zürn, 1971: 22) qui « rive ses yeux sur l'aigle tournant dans le ciel et qui se laissera tordre le cou dans une admiration

hystérique » (*idem*: 88-89), la narratrice témoigne également de sa propre subordination à la toute-puissance du régisseur et du maître de sa vie.

Néanmoins, la narratrice laisse transparaître, de temps en temps, des indices d'une prise de conscience de sa maladie et d'une certaine prise de contrôle sur la réalité. Elle avoue que « c'est elle-même qui s'hypnotise en laissant constamment sa pensée tourner autour de la même personne » (*idem*: 22), et affirme qu'elle est probablement folle, à vrai dire, depuis quelque temps déjà (*idem*: 70). Au lieu de se laisser totalement dominer par l'Homme-Jasmin, – et par Bellmer –, peut-être la narratrice (et donc, naturellement, Zürn) sont-elles tout simplement « disposée[s] à se prêter à la comédie » (*idem*: 77)?

Les dessins d'une folle: l'autoreprésentation picturale de Zürn

Alors que les surréalistes représentent le plus souvent l'Autre dans leurs tableaux, leurs dessins et leurs photographies, les femmes artistes surréalistes ont « une volonté constante de faire figurer dans leurs tableaux une image d'elles-mêmes repérable, même s'il ne s'agi[t] pas à proprement parler d'autoportraits » (Chadwick, 1985: 66). Les nombreux dessins effectués par Zürn à l'époque des internements successifs mis en scène dans *L'Homme-Jasmin* illustrent toutes les métamorphoses et toutes les défaillances du corps de la folie si minutieusement décrites par la narratrice sans pour autant représenter Zürn directement. Il n'est pas question d'autoportraits figuratifs de Zürn elle-même, mais de représentations picturales de créatures qui semblent incarner les relations compliquées qu'elle entretient avec son propre corps.

Dans son article « Self-Recognition & Anatomical Junctures: Unica Zürn & Hans Bellmer », Renée Riese Hubert affirme que les figures humaines dans les dessins de Zürn se livrent à une technique d'autoreprésentation paradoxale : en fait, les créatures « display their features at the same time as they try to camouflage their identities » (1994: 154). Prises dans un labyrinthe de lignes confondues, croisées et éclatées, les créatures de Zürn font partie d'un être à la recherche de son complément : « Each [figure] features an undefinable look manifesting as great an eagerness to see as to be seen » (*ibidem*). Cette distanciation qui est simultanément un rapprochement et une entrée au cœur de la matière, rappelle justement l'écriture à la troisième personne par laquelle Zürn se dévoile tout en se dissimulant dans *L'Homme-Jasmin*. Selon la narratrice, au moment où elle prend en main la plume et l'encre de chine, elle ne peut faire autrement que de se mettre à dessiner la « famille » qu'elle n'a jamais eu (Zürn, p. 153) et de se

laisser adopter ou même assimiler. Quand elle dessine, elle est emmenée par les divagations de sa propre folie : d'où il est possible que les dessins de Zürn puissent être interprétés comme des manifestations d'une partie d'elle-même ou comme l'expression de l'un de ses nombreux avatars.

Le corps fluide plutôt que fragmenté

Les dessins de Zürn mettent au jour très clairement la manière dont Zürn dépasse au lieu d'incarner la femme fragmentée de Bellmer. À l'encontre des poupées de Bellmer qui sont figées dans leur fragmentation sadique, leur brisure érotique et leur éclat violent, les créatures dessinées par Zürn sont fluides. Ni solides ni épaisses, elles coulent, pour ainsi dire, aisément. Elles sont composées d'un chaos de lignes très fines, continues, dessinées à l'encre de Chine ou au crayon, qui se replient sur elles-mêmes et se redessinent infiniment. Pareilles à des ailes qui encerclent la narratrice de *L'Homme-Jasmin* déployant une inquiétante gravité et une certaine noblesse (*idem*: 37) durant une hallucination, les formes dessinées par Zürn évoquent le silence, éveillent la curiosité. Tout en grimaçant, elles semblent sourire à celui ou à celle qui les contemple. Certaines formes sont suspendues dans l'air : elles planent, elles flottent, elles semblent attendre ; d'autres épousent la forme de leur contenant et remplissent complètement la feuille blanche.

Il ne suffirait que d'un simple geste de la main pour les faire reculer, ou pour convertir ces créatures hybrides en poissons, en serpents ou en oiseaux, – formes assumées tout à fait naturellement par la narratrice de *L'Homme-Jasmin* au cours des spectacles fantastiques du théâtre de son corps. Il ne suffirait que d'un souffle léger, d'ailleurs, pour que ces formes à la fois animales et végétales se transforment en portraits tremblants et tressaillants de Zürn elle-même.

Dans *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*, Mary Ann Caws pose le problème suivant :

Headless. And also footless. Often armless too ; and almost always unarmed, except with poetry and passion. There they are, the surrealist women so shot and painted, so stressed and dismembered, punctured and severed: Is it any wonder they have (we have) gone to pieces? (1997: 53)

À la lumière de ces quelques dessins, il serait faux de soutenir que le corps mis en scène par Zürn est un corps féminin fragmenté. Au contraire, c'est un corps en mouvement, un corps-pirouette, un corps-gambade, un corps-convulsion, un corps-frisson. Les dessins laissent transparaître un désir d'accéder à l'éternité par la continuité, par la possibilité illimitée de métamorphoses. Le corps de la folie de Zürn n'est point fragmenté ni arrêté dans une contorsion éternelle, mais il est insaisissable.

Au lieu d'intérioriser les pratiques artistiques inquiétantes de son partenaire, Zürn offre une alternative viable au corps féminin complexé, malade et maladroit : plutôt que de tomber en miettes, Zürn propose à la femme de livrer son corps à la volonté de son imagination et de sa folie. Comme la narratrice, qui ne décide jamais à l'avance des gestes de sa plume mais qui lui permet de « nage[r] en hésitant sur le papier blanc » (Zürn, 1971: 152), Zürn atteste, par ses dessins, de merveilleuses possibilités offertes au corps par l'espace mental, le lieu de l'ultime liberté.

Conclusion

Évoquons, pour terminer, Mélusine, l'une des femmes mythiques préférées de Breton. Dans les premières pages de *L'Homme-Jasmin*, la narratrice décrit un rêve qu'elle fit de cette fille-serpent, belle et dangereuse:

Cette créature médite la destruction du monde qui l'entoure. Alors, au cours d'une opération effectuée avec le plus grand soin, on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction. On lui enlève le cerveau, le cœur, le sang et la langue. En tout premier lieu on lui enlève les yeux, mais on oublie de lui enlever les cheveux. C'est là l'erreur. Car, aveugle, exsangue et muette, la créature acquiert maintenant une telle puissance que son entourage ne peut que trouver son salut dans la fuite. Que peut bien signifier tout cela? (*idem*: 17)

Ne trouvons-nous pas, peut-être, dans cette description chacune de nos auteures-artistes surréalistes – réduites à des images, à des surfaces, à des fragments par les surréalistes qui les adorent, les louent, les mythifient et les possèdent, mais qui leur permettent toujours de créer, de s'écrire?

Dans les dernières pages de *L'Homme-Jasmin*, la narratrice avoue qu'il existe une certaine vérité dans la constatation suivante : « C'est l'esprit qui forme le corps » (*idem*: 159). N'est-ce pas, plus précisément, l'esprit créateur qui forme le corps? Comme Mélusine, qui est, selon Mary Ann Caws « *invincible* because she changes » (1997: 28), Zürn et les auteures-artistes surréalistes, ne sont-elles pas également puissantes parce qu'elles sont dépeintes, par elles-mêmes, en métamorphose, en mouvement.

Références bibliographiques

Corpus primaire

ZÜRN, Unica (1971). *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard.

Corpus secondaire

BRETON, André (1964). *Nadja*, Paris: Gallimard.

BRETON, André (2005). « Manifeste du surréalisme » (1924), dans *Manifeste du surréalisme*, Paris: Gallimard, pp. 13-60.

CAWS, Mary Ann (1997). *The Surrealist Look : An Erotics of Encounter*. Cambridge, London: MIT Press.

CHADWICK, Whitney (1985). « La femme muse et artiste », *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris: Thames & Hudson, pp. 66-102.

CHADWICK, Whitney (1998). « An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism, and Self-Representation », *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, sous la direction de Whitney Chadwick. Cambridge-London: MIT Press, pp. 2-35.

CONLEY, Katharine (1993). « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, pp. 69-80. (17 juin).

HENRY, Ruth (1971). « Rencontre avec Unica », postface à *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Belfond, pp. 93-115.

LECARME, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone (1999). « L'autobiographie des femmes », *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, pp. 93-112.

MARSHALL, Jennifer Cizik (2000). « The Semiotics of Schizophrenia : Unica Zürn's Artistry and Illness », *Modern Language Studies*, vol. 30, n° 2, pp. 21-31.

RABAIN, Jean-François (1998). « Quelques roses pour Unica Zürn », *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, textes réunis par Georgiana Colvile et Katharine Conley. Paris: Lachenal & Ritter, 1998, coll. « Pleine Marge », coll. « Colloque de Cerisy », pp. 233-251.

RIESE HUBERT, Renée (1994). « Self-Recognition & Anatomical Junctures: Unica Zürn & Hans Bellmer », *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership*. Lincoln-London: Nebraska UP, pp. 141-171.

**L'ŒUVRE ROMANESQUE DE CALIXTHE BEYALA ET LA PROBLÉMATIQUE D'UNE ÉCRITURE
AFRICAINNE AU FÉMININ**

Jean Soumahoro Zoh
Université de Bouaké - Côte d'Ivoire
zohjean@yahoo.fr

Résumé : Très prolifique (elle a publié de 1987 à 2007 quatorze romans et deux essais), Calixthe Beyala est devenue l'une des romancières les plus importantes de la littérature féminine africaine. Ce qui frappe le lecteur qui aborde pour la première fois ses romans, c'est, entre autres, la présence d'une subjectivité féminine cherchant à se dire (souvent au prix d'un viol des codes sociaux et langagiers) ; la permanence du féminin, de la femme et du corps. Par cette manière d'écrire, proche de ce à quoi nous ont habitués les grandes écrivaines et théoriciennes de la littérature féminine, elle illustre ce qu'est une écriture au féminin.

Mots -clés : écriture féminine - littérature africaine - Calixthe Beyala

Abstract : Prolific (she has published fourteen novels from 1987 to 2007 and two essays), Calixthe Beyala has become one of the most important novelists of the African women's literature. What strikes the reader in the first approach of her works is, among other details, the presence of a female subjectivity trying to express itself, the permanence of Women, Women and body. By this way of writing, close to what great women writers do and theorists of women's literature deal with, we can state that it illustrates feminine writing.

Keywords: Women's writing – African literature – Calixthe Beyala

Introduction

Qu'est-ce qu'une écriture féminine ? Existe-t-il une écriture spécifiquement féminine ? Ce problème du rapport entre les sexes et une forme particulière d'écriture est l'une des questions controversées ayant trait aux écrits des femmes. De fait, les écrivains et critiques ont du mal à établir des frontières étanches entre écriture féminine et écriture masculine. Ainsi, les efforts pour trouver aux écrits des femmes une particularité / des traits distinctifs se sont souvent soldés par un échec¹. Ce qui a fait dire à Patricia Smart que « la spécificité féminine d'un texte sera aussi insaisissable que sa spécificité nationale ; et la tentative de l'identifier tout aussi politique » (Smart, 1987: 334). Heureusement, depuis quelques décennies, les recherches entreprises par certaines grandes théoriciennes du courant de l'écriture féminine ont permis de dégager quelques spécificités. Dans leurs écrits, ces femmes ont montré et démontré l'existence d'une « écriture féminine » différente de l'écriture qui a été privilégiée au sein de la tradition occidentale. Elles rejettent l'idée de l'écriture comme exercice purement mental.

Ainsi pour Béatrice Didier, la particularité de l'écriture–femme se situe dans la présence du corps et des sensations féminines :

La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples (Didier, 1981: 35).

Quant à Marguerite Duras, elle estime que c'est par l'expression du désir que la femme peut donner à son œuvre un caractère particulier : « La femme c'est le désir.

¹ Lors d'une session de table ronde consacrée à l'élaboration d'une théorie de la voix narrative masculine et de la voix féminine à l'occasion de la convention de l'African Literatures Association (ALA) de 1987⁸, les participants ont essayé d'identifier les traits spécifiques de l'écriture femme. A l'issue des travaux, le seul élément qui fut retenu pour identifier l'écriture féminine africaine fut la « sexualisation de l'espace » ou, si l'on préfère, la différence des espaces habités par les femmes et par les hommes, et ce, en accord avec leurs cultures respectives. Mais lors de cette même table ronde, les travaux ont finalement débouché sur une sorte de « scepticisme de bon aloi », les participants soulignant les limites de la critique théorique en la matière et mettant, par ailleurs, en question l'intérêt d'une telle entreprise.

On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat » (Viart, 1999: 96).

Mais c'est sans doute Laura Cremonese qui nous donne la définition la plus claire de l'écriture dit féminine :

J'estime utile de dégager les traits communs, les grandes lignes de force de l'écriture féminine contemporaine, autour desquels s'articulent les différences : la revendication de la spécificité de la "parole" ou de "l'écriture" féminine, la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus des mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable (Cremonese, 1997: 17).

Comme on peut le remarquer, écrire au féminin déborde largement la question du thème abordé par son auteure pour prendre en compte tout le processus d'écriture. En effet, si l'écriture d'une auteure comme Hélène Cixous est considérée comme féminine, c'est parce qu'on est en permanence question du féminin, de la femme, dans les thèmes, mais aussi dans la manière d'aborder ces thèmes, puisque, de l'avis de Luce Irigaray, « la femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. Fluant » (*apud* Frémont, 1979: 324). En définitive, il s'agit pour la femme de « transgresser les systèmes de la langue rattachés à l'univocité traditionnelle de la représentation » (Cremonese, 1997: 74), pour dire la femme qui n'est souvent pas dite ou mal dite par les hommes.

Par la conception du roman qu'elle défend depuis 1987, date de son apparition sur la scène littéraire, l'œuvre de Calixthe Beyala illustre l'idée qui guide notre démarche à travers cette contribution, la postulation d'une écriture féminine qui se dégagerait d'une écriture produite par les femmes en Afrique noire francophone. C'est que dans ses récits, Beyala ouvre la voix à un nouveau roman féminin africain qui place la femme en avant, n'hésite pas à mettre son corps en scène et à le faire parler autant que d'en parler. A propos de son écriture, elle déclare :

J'écris l'épanouissement des corps
J'écris l'inexplicable né du palpable
J'écris l'impalpable fille de l'explicable
J'écris le désir [...]
J'écris la femme (*apud* Gallimore, 1997: 20).

Pour l'analyse, nous nous intéresserons plus particulièrement à trois textes : *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Femme nue, femme noire* (2003).

1. La revendication de la spécificité du langage féminin

Chez l'auteure de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, on note une liberté dans l'écriture. D'abord dans la construction des phrases. Beyala marque son insubordination aux règles de construction en se livrant à des constructions « fantaisistes », voire incorrectes, par rapport aux normes. Son œuvre « brise (la) loi grammaticale en remplaçant le principe de la dépendance liée à toute subordonnée par celui de l'autonomie syntaxique » (Gallimore, 1997: 153). Ainsi, au lieu de « si elle sautait par la fenêtre, elle tomberait », Beyala, dans sa tentative de suppression des règles de grammaire, instaure une autonomie entre la subordonnée et la proposition principale. Elle écrit alors : « Si elle sautait par la fenêtre. Elle tomberait » (Beyala, 1997: 23).

L'auteure marque également sa préférence pour les phrases courtes ou émaillées de signes de ponctuation : « J'ai devant moi l'arrogance. Je la classe, je la parque, comme la vieille ma mère, comme, avant elle, la mère de la vieille ma mère » (Beyala, 1988: 18). On retrouve des passages similaires à la page six de *C'est le soleil qui m'a brûlée* :

J'écoutais, je compatissais, je me proposais de l'aider de mon mieux. J'appelais les astres, je chamboulais les états d'âme, personne ne m'écoutait, personne ne me regardait, j'attendais, je vieillissais, je m'affaïssais (...) je voulais... je voulais... Et la question ne venait pas, la question n'allait pas venir, j'allais mourir dans mes vœux, sans avoir remonté ses sources, sans m'être levée une fois d'entre les morts... Aujourd'hui, j'en ai marre ! J'ai envie de parler... Je puis dire sans attenter à la vérité c'est sa faute... Tout est sa faute... Et elle... Il a fallu qu'elle séduise les étoiles pour survivre (Beyala, 1997: 26).

Dans ces deux passages, nous dénotons l'usage abusif de signes de ponctuation qui obligent le lecteur à faire de nombreux arrêts inopportuns. Les descriptions sont souvent rendues dans des propositions composées de quelques mots, voire souvent d'un seul mot. Nous n'énumérons pas tous les cas ; nous présentons seulement quelques exemples récurrents : « Je les revois. Regards extasiés. Bouches élargies. Gestes imprécis » (Beyala, 1988: 83) ; « Je me réveille. Nuit pleine. Lumière tamisée. Moustiques. Corps du vieux au repos... » (*idem*: 92) ; « Armoires. Tiroirs. Malles. Briser le mur du passé. Déchirer la mémoire » (Beyala, 1997:

59) ; « Un. Deux. Trois mille. Tumeur de villes. Grasseux. Graisseux. » (Beyala, 1988: 102) ; « Cul. Billet. Fesse. » (Beyala, 1997: 8) ; « Garce...Pute...Salope... » (*idem*: 12) ; « Aujourd'hui. Demain. Après-demain. Aimer. Posséder » (Beyala, 1988: 32).

Par la multiplication des signes de ponctuation, la romancière semble rechercher « les caractères de l'« éphémère », du « non-art » : inachèvement, refus de la « phrase » qui indiquerait une articulation de type phallique : « Virginia Woolf jugeait déjà la phrase 'masculine' trop 'lourde' pour une femme » (Legars, 1990: 366). L'écriture devient en quelque sorte une « écriture-flux » à l'image du sang menstruel, comme l'ont stigmatisé Marie Cardinal, Emma Santos, Jeanne Hyvrard. L'écriture de Calixthe Beyala confirme bien les remarques de Gabrielle Frémont relativement à ce qu'elle appelle « l'effet-femme » dans la façon dont les femmes s'expriment : « Qu'une femme, ça ne parle pas comme un homme, que ça ne parle pas 'pareil' paraît l'évidence même : voix intonation, hésitation, silences, ruptures, lorsqu'il s'agit du discours oral ; fluctuation, approximation, fluidité, ponctuation en manque ou en trop, quand il s'agit de l'écriture » (Frémont, 1979: 324).

Souvent aussi, nous assistons à l'usage de structures antithétiques : « J'irai sans voir, les yeux ouverts et je verrai, les yeux fermés. Je fermerai mon parapluie sous la pluie et l'ouvrirai dans le désert, partir vers les lieux sans terre » (Beyala, 1988: 5). L'antithèse est souvent créée par l'énumération de termes ou de propositions sémantiquement opposés : « Briser, détruire, construire » (Beyala, 1997: 100) ; « Elle rit et pleure » ; « Je n'ai qu'un amour : la haine » (Beyala, 1988: 22) ; « Je n'existais plus seule. Pourtant j'étais seule » (*idem*: 15) ; « J'entendais mon cœur battre, pourtant je n'ai pas de cœur » (Beyala, 1997: 32) ; « Je ne la connaissais pas, pourtant je la connais » (Beyala, 1988: 30).

Elle est également exprimée par la mise en rapport d'un énoncé avec son contraire. En voici quelques exemples les plus significatifs : « Ateba écoute ou n'écoute pas » (Beyala, 1977: 21) ; « Je m'approche de lui en m'éloignant » (Beyala, 1988: 22) ; « Betty revenait ou ne revenait pas » (Beyala, 1997: 63) ; « On l'écoute ou on ne l'écoute pas » (*idem*: 118) ; « Il ne savait plus ce qu'il savait » (*idem*: 10).

Dans une entreprise de démystification, Beyala, récuse « tout ce qui s'appelle langage de maîtrise : métalangue, théorisation poussée à l'extrême, logique qui ne se remet jamais en question, système cartésien, positiviste, scientifique » (Frémont, 1979: 324). Elle adopte un style plus libre, libéré de la rigidité, du conformisme masculin. A l'image de nombreuses femmes, l'auteure camerounaise ressent le langage comme imposé, parce que masculin dans sa conception :

Mais c'est justement au moment de la "venue à l'écriture" que les femmes écrivains ont pris conscience d'une réalité qui n'avait jamais été, auparavant, objet de discussion : pendant des siècles la parole écrite (et donc aussi la littérature) a été le monopole d'une élite d'hommes cultivés. Les rares femmes qui ont réussi à inscrire leur nom dans l'histoire de la littérature mondiale n'ont pas vraiment compté dans la destinée et son évolution. Cela fait que le langage et les formes du discours dominant portent les marques de l'idéologie masculine et que la femme, au moment de prendre la parole, se trouve à s'exprimer dans un langage qu'elle ressent comme étrangère (Cremonese, 1997: 25).

Comme le montre Laura Cremonese, Beyala semble réagir à l'insatisfaction que provoque en elle l'obligation d'un langage qui n'a pas été fait par la femme et pour la femme par l'utilisation de blancs, lacunes, marges, espaces, silences, trous, dans le discours.

Pour tout dire, l'écrivaine opte pour « une écriture éclatée, morcelée, fragmentaire, lapidaire, hostile aux effets d'unité ou d'unicité stigmatisée dans l'écriture masculine, insistant, au total, sur l'idée d'une multiplicité spécifiquement féminine » (*idem*: 328).

2. Une thématique spécifiquement féminine

Le deuxième élément caractérisant l'écriture de Beyala et permettant de la rattacher à l'écriture féminine est le thème développé par les romans. De fait, l'écriture dite féminine développe des thèmes relatifs à la condition féminine. Dans son ouvrage intitulé *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, la critique Lilyan Kesteloot considère le roman féminin comme « l'honnête roman de mœurs » et parvient à la conclusion selon laquelle les romans féminins, dans leur grande majorité, décrivent « un univers féminin spécifique » :

Toutes [les romancières] restituent avec des talents divers les affres du mariage, avec l'amour, la jalousie, la concurrence, l'adultère, l'abandon, la stérilité, et puis les enfants, les tensions, les ruptures. Dans le contexte du conflit tradition / modernisme, elles abordent les problèmes des croyances et pratiques traditionnelles, de la condition féminine, de la famille étendue et ses contraintes (Kesteloot, 1992: 482).

Pour Kesteloot, le roman féminin se distingue du roman masculin par son contenu thématique, un contenu en rapport direct avec les problèmes de la femme. Comme Béatrice Didier qui, dans *Ecriture-femme*, considère « l'œuvre des femmes comme un tissu qui permettrait une thématique commune », Kesteloot tente de relever les thèmes communs aux

œuvres des femmes. Ces thèmes sont, entre autres, « les affres du mariage », les « croyances et pratiques traditionnelles », « la condition féminine », « la famille étendue et ses contraintes ».

A l'analyse des textes de Beyala, l'on se rend effectivement compte que l'auteure développe une thématique féminine. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, par exemple, plusieurs récits entrecoupent le récit principal qui gravite essentiellement autour de la quête de libération de la femme par Ateba. L'histoire de la vie de Betty, les récits de la vie conjugale de Grand-mère, d'Ekassi, d'Irène (toutes des femmes) forment des récits secondaires qui s'enchevêtrent avec l'histoire de l'existence et du devenir de la femme.

Tu t'appelleras Tanga présente à peu près la même organisation. Ici aussi, il n'existe pas de thème servant de fil conducteur à l'ensemble du récit mais une multitude de thèmes tous en rapport avec la femme. Ce sont la condition de la femme, la prostitution féminine, la révolte de l'héroïne et la tradition avec son impact sur la femme. On pourrait faire la même analyse pour presque toutes les œuvres romanesques de l'auteure.

Le constat est donc net : la quasi-totalité des sujets abordés dans les textes de Beyala ont un dénominateur commun : la condition de la femme africaine. Ce thème structurant de toute sa création connaît un approfondissement dans certains romans. Pour Calixthe Beyala, depuis la nuit des temps, la femme africaine a été subjuguée par l'homme, comme l'illustrent certains passages déjà cités : « La femme est née à genoux aux pieds de l'homme ». Cette domination de la femme par l'homme a poussé celui-ci à la considérer comme un objet. Pour l'homme, elle est « bonne pour la reproduction non pour la caresse ». L'auteure estime donc que la femme n'a pas que des devoirs, elle a aussi droit à la liberté, à la parole et aux plaisirs. Aussi dénonce-t-elle avec force la pseudo-égalité entre l'homme et la femme.

Il apparaît donc clairement que, si Beyala s'inscrit à un degré moindre dans le sillage des autres écrivains africains de la période postcoloniale, à savoir, la critique sociale, politique et culturelle, elle tire son originalité de la bataille qu'elle engage pour non seulement permettre à la femme de prendre conscience de sa situation, mais surtout de se libérer en s'assumant pleinement.

Il s'agit donc pour la romancière de mettre en évidence le maximum de féminin. Ce désir est perceptible à la lecture de la plupart des romans : de leur paratexte au contenu. Ainsi, certains titres montrent déjà l'importance accordée à la femme : *Maman a un amant*, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Assèze l'Africaine*, *La négresse rousse*, *La petite fille du réverbère*, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, *Femme nue, femme noire*.

Si, à en croire Gabrielle Frémont, « tout langage est politique », il s'agit pour l'écrivain-femme, « consciente de sa situation d'exil, de passer dans ses textes le plus de 'féminin'

possible, de subvertir du même coup les codes idéologiques en vigueur » (Frémont, 1979: 317). A ce propos, on notera avec intérêt les remarques faites par Kesteloot concernant le roman *L'ex-père de la nation* d'Aminata Sow Fall. *L'ex-père de la nation*, affirme-t-elle, est « un roman qui aurait pu être écrit par un homme » (Kesteloot, 1992: 482). Si l'on s'en tient à cette déclaration de Kesteloot, on peut conclure qu'une œuvre de femme qui ne traite pas de sujets féminins ou qui ne textualise pas la femme passerait aisément pour une écriture masculine.

3. La recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme

Le dernier trait distinctif de l'écriture féminine que nous avons décelé, à partir de l'analyse des textes de notre auteure, est relatif à la représentation de la femme. De fait, la plupart des écrivaines africaines semblent rejeter la manière d'écrire des hommes. « Les chants nostalgiques dédiés à la mère africaine confondue dans les angoisses d'hommes à la Mère Afrique ne nous suffisent plus » (Bâ, 1981: 6-7), disait Mariama Bâ. Pour l'auteure sénégalaise, la femme africaine actuelle est devenue une réalité concrète, elle doit prendre son destin en mains. Elle ne doit plus être l'objet de l'écriture des hommes, mais sujet et objet de sa propre écriture. La femme africaine n'a plus besoin « de la bénédiction de mâles » ; il faut qu'elle dise, il faut qu'elle « émette sa parole de femme ».

Comme on peut le remarquer, l'écriture dite féminine doit remettre en question l'image de la femme véhiculée par la littérature masculine. Ainsi, on note que Beyala reprend les mythes anciens (en les adaptant) et invente de nouveaux mythes où les femmes occupent une place centrale. A la « dictature des couilles », pour reprendre l'expression chère à l'auteure, répond une « guérilla féministe » qui n'hésite pas à réécrire l'histoire et les livres saints. Ainsi, au mythe biblique d'Adam et Eve, l'auteure franco-camerounaise substitue-t-elle, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, un ancien mythe cosmogonique Eton qui place en son centre la femme, étoile déchue, descendue du ciel sur terre et maintenue captive par l'homme qu'elle était venue secourir.

Cette réadaptation des mythes conduit à la production d'une image littéraire de la femme qui n'a plus grand-chose à voir avec celles créées et inventées par les écrivains hommes. Pour la romancière, la représentation de la femme a enfermé celle-ci dans des valeurs dites naturellement féminines telles que la beauté, la douceur, la docilité, l'instinct maternel et la compassion magnifiées dans la poésie de Léopold Sédar Senghor. C'est pourquoi, dès les premières lignes de *Femme nue, femme noire*, la narratrice prend ses

distances vis-à-vis de cette vision senghorienne de la femme africaine : « 'Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté...' Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique » (Beyala, 2003: 11).

Pour déconstruire ce mythe littéraire de la femme belle et soumise, Beyala met en scène des femmes fortes qui s'opposent avec acharnement à la domination de l'homme. C'est, par exemple, le cas d'Ateba qui tue son agresseur. En tuant son violeur, Ateba refuse la position de « la femme à genou aux pieds de l'homme » (Beyala, 1997: 121). C'est aussi le cas de Tanga, qui face à l'insistance de Jatte à vouloir « pondre un œuf dans [sa] chaire » décide de lui offrir « sa plus belle mort ». Chez l'auteure, les pôles de focalisation du récit sont le plus souvent les épisodes au cours desquels les femmes luttent avec acharnement pour la fin de la domination masculine.

De fait, face à l'oppression masculine, les femmes optent le plus souvent pour la légitime défense. Pour elles, « La violence n'est qu'une réponse, une réponse précise et nette, une réponse sans digression » (Beyala, 1988: 64). Rudesse, sévérité, force, courageuse, hardiesse, sadisme, agressivité et audace sont en effet les dénominateurs communs des femmes de papier mises en scène par l'auteure.

A l'analyse, l'on se rend bien compte que la femme s'attribue des caractères qui sont considérés par la société comme ceux de l'autre sexe. C'est pourquoi, il ne serait pas faux de dire que chez Beyala et Djébar, les femmes acquièrent un tempérament d'homme.

Au vu de ce qui précède, on peut dire que l'auteure déploie diverses stratégies littéraires pour mettre à mal les idées reçues sur la femme et imposer à son sujet un regard différent. Cette dernière est représentée, non comme un objet du discours, mais en tant que sujet qui mène les actions de grande envergure.

4. Un langage de la corporalité

Dans l'œuvre de Calixthe Beyala, nous assistons à la mise en scène du corps alors que, contrairement à la littérature maghrébine où il existe une tradition d'écriture et de poétique du corps et de la sexualité, les écrivains subsahariens ont toujours montré une certaine réserve à en parler. « Essentiellement le corps a fonctionné dans un premier temps comme signe de la souffrance psychologique des femmes » (Cazenave, 1996: 175). Odile Cazenave cite, à cet effet, le cas de *Chant écarlate* (1981) de Mariama Bâ et de *Juletane* (1982) de Mariam Warner-Vieyra. Néanmoins, elle note que dans tous ces exemples, « le corps reste à la périphérie du roman en tant qu'élément de la souffrance du personnage, mais le corps, en soi ne constitue pas l'objet d'un discours séparé » (*idem*: 181).

Face à cette tradition, Calixthe Beyala innove véritablement car, chez elle, le corps est passé de périphérique à une position primordiale. Eloïse Brière, dans son ouvrage intitulé *Le roman camerounais et ses discours*, affirme que « l'écriture de Beyala s'enracine dans le corps féminin, pour créer un discours qui se différencie clairement du discours masculin » (Brière, 1993: 231).

Ainsi, les pratiques de marquage et de contrôle du corps n'ont pas échappé à la romancière camerounaise. De fait, le corps est l'objet de plusieurs manipulations dont le test de virginité et l'excision, qui portent atteinte à son intégrité. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'héroïne est soumise au test de l'œuf à la demande de sa tante Ada qui veut garder :

Elle [une vieille] demande à Ateba d'enlever sa culotte et de s'accroupir devant elle. Ateba hésite. Elle reçoit une tape sur le dos. Alors, elle roule son pagne sur son ventre, s'accroupit les jambes largement écartées. Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'œuf... Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la fouillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures. Travail achevé en deux minutes ? En dix minutes ? Ateba ne sait plus. Ateba ne veut pas le savoir. La voix chevrotante de la vieille clamant qu'elle est intacte la sort de son engourdissement torpide (Beyala, 1997: 54).

A l'instar d'Ateba, d'autres personnages féminins ont été victimes de ce rite destiné à vérifier la virginité de la jeune fille. Chez l'auteure, les rites et autres manipulations du corps pratiqués en catimini, et absents de la plupart des textes d'auteurs féminins, sont portés au grand jour.

Mais l'écriture du corps n'est pas seulement l'expression de la douleur. Elle exprime aussi la joie et le plaisir. De fait, face à la brutalité et à l'absence de sentiment chez l'homme, certains personnages féminins refusent tout contact avec le sexe opposé. Pour combattre le désir sexuel né du conflit entre l'attraction et la répulsion vis-à-vis du corps masculin, ils sont obligés de s'adonner à des actes dont l'objectif est l'autosatisfaction. C'est le cas d'Ateba qui était habituée à se caresser avant de s'endormir :

Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait, le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double (*idem*: 17).

En écho aux préceptes d'autoreprésentation de Luce Irigaray, Beyala nous prouve que « le corps féminin ne reste pas l'objet de discours des hommes ni de leurs divers arts mais [devient] enjeu d'une subjectivité féminine s'éprouvant et s'identifiant » (*apud* Cazenave, 1996: 180). L'écrivaine nous décrit le corps dans ses états : joie, peine, plaisir, jouissance, mais aussi souffrance. Elle brise tous les tabous concernant le corps et la sexualité. Elle parle de la chair et la décrit dans sa réalité, sans rien cacher et sans honte. Elle utilise, pour ce faire, un registre, vulgaire, voire obscène à certains moments. Chez elles, « la libération du corps va de pair avec l'affranchissement du texte, ce qui signifie à la fois subversion des codes littéraires habituels et élaboration d'un nouveau discours romanesque » (*idem*: 64) marqué par la violence.

Ainsi, on note la prolifération du lexème « sexe » ou toute expression s'y rapportant. Les mots ou expressions tels que fesse, cul, entre les cuisses, pute, putain, jambes dénudées, chair dressée, seins nus, clitoris,... jalonnent le texte. Les organes génitaux sont fréquemment décrits et le plus souvent avec une liberté déconcertante. Ateba regarde dans la glace et découvre « ses seins aigus, son ventre durci par l'effort, ses cuisses longues fines, son sexe de femme » (Beyala, 1997: 38).

Dans ce même roman, la narratrice qualifie l'un des personnages féminins de « fesse courte, grasse et débordante ». Dans *Femme nue, femme noire*, la narratrice, dès le début du roman, nous prévient que durant tout le récit, elle optera pour la violence langagière.

Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou des gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision (Beyala, 2003: 11).

Pour joindre l'acte à la parole, elle expose dans un langage cru dépourvu de toute métaphore les relations sexuelles. En voici une illustration :

J'ai tout essayé. Je l'ai étrillé. Je l'ai titillé. Je l'ai bichonné. Je l'ai agacé de mes quenottes. Je l'ai flatté et gobé ses burnes, sans succès. Et ce n'est pas tout ! J'ai gratifié son sexe de mille massages au beurre de karité. Le pagne, imprégné de camphre, n'a pas donné plus de résultats. J'ai utilisé les positions les plus scabreuses : celle du singe perché se balançant sur une branche ; celle de l'âne cabré assis sur ses fesses ; celle du poisson-chat pétardant à la nage... ! Toute cette thérapie n'a servi à rien... Sa tempête refuse de se déchaîner (*idem*: 119).

La narratrice et protagoniste, Irène Fofo, veut rompre avec le tabou lié au sexe : « je vis une terre où on ne le nomme pas. Il [le sexe] semble ne pas exister. Il est comme une absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision » (Beyala, 1988: 12). Elle aborde également des sujets comme le lesbianisme et l'amour à plusieurs :

Nos langues se serpentent, s'enroulent, se cajolent, jusqu'à extraire les derniers sucres d'inhibition. Quelqu'un me caresse, quelqu'un m'embrasse. Est-ce Fatou ? Est-ce Ousmane ? Je l'ignore. Je veux ma part de ravissement. Je ne crois pas au communisme des plaisirs, mais à leur individualité (*idem*: 41).

Ces descriptions et leur fréquence montrent que « Beyala refuse les conformismes linguistiques, signes fréquents d'acceptation des règles » (Borgomano, 1996: 73). Elle écrit tout ce que la société préfère couvrir de voile. Chez elle, la représentation du corps et de la sexualité, par comparaison avec ses consœurs, apparaît visiblement plus provocante. On passe ainsi d'un silence de la représentation, qui caractérise la littérature féminine africaine antérieure, à une corporalité vécue. Le corps est rendu visible de manière systématique, représenté dans ses parties les plus intimes.

A la lumière de ces quelques exemples, il est donc licite de parler d'une véritable érotisation du corps féminin, désormais nommé, dévoilé, voire proclamé et célébré. En exhibant le corps féminin, Beyala rejoint ses consœurs françaises. En effet, dans *Écriture-femme*, Béatrice Didier souligne cette caractéristique qu'elle voit comme une constante chez les écrivaines françaises.

Si le corps est aussi présent dans les œuvres féminines, c'est parce que la femme est écriture, elle est mots, elle est phrases.

Je me figurais la phrase elle-même sous les traits d'une grande et svelte mariée taquine et cela ajoutait à mes troubles encore un frémissement : qu'une phrase puisse être une personne et venir à moi sous son nom en excitant mon corps jusqu'au bout de mes seins, qu'il se passe entre nous des choses aussi renversantes et brutales qu'entre un peintre et sa toile ou entre les sexes sur leurs gardes ! Nous étions du même semblant, trompeuses ensemble (Cremonese, 1996: 69).

Dans cette fusion/confusion, le texte devient un corps : « Chaque texte, écrit Cixous, [est] un autre corps. Mais dans chacun la même vibration : car ce qui de moi marque tous mes

livres rappelle que c'est ma chair qui les signe » (*apud* Zupan, 1995: 7). Ainsi, à travers l'écriture, la femme s'écrit, vit son écriture, y fait vibrer sa chair. Elle fait corps avec son œuvre. Elles ne font plus qu'une et même personne. Irma Garcia corrobore l'idée de Cixous lorsqu'elle soutient que l'étroite liaison entre l'écriture et le corps s'inscrirait comme phénomène inhérent non seulement à la littérature contemporaine des femmes, mais représenterait une particularité distinctive des textes des femmes, ne serait-ce qu'après 1848, date à laquelle elle place le début de ses lectures. Pour elle, il s'agit de « cerner cette chair linguistique qui est à rattacher à la vie de l'écriture, à sa respiration (...), à son désir de rendre compte de tous les mouvements intimes qui animent les femmes » (Garcia, 1981: 9).

Dans l'entendement de la femme, l'écriture doit donc passer par le corps. Comme l'explique Hélène Cixous dans *La jeune née*, elle naît du corps, elle naît dans la bouche, comme la voix, mais sans qu'écriture et parole ne soient opposées. On a plutôt la notion que l'écriture passe par tous les pores du corps. Le texte écrit est ressenti comme une vibration du corps ou même comme un produit du corps plus que de l'esprit. Laura Cremonese le mentionne si bien à propos de l'œuvre de Cixous : « Les textes [de Cixous] explosent de mots, la langue coule comme du lait, des larmes et du sang (le lait et le sang sont des métaphores de l'écriture souvent employées par les écrivains) » (Cremonese, 1997: 32).

Ainsi, pouvons-nous affirmer sans grand risque de nous tromper, que :

Pour la femme, l'œuvre écrite [tient] lieu de corps narcissique et que son écriture à elle soit si près de l'imaginaire, du langage du rêve et des fantasmes, que toute énonciation de sa part devienne projection hallucinée de son corps : mise à jour, mis à nu, mis en jeu et mise en mots d'elle-même (Frémont, 1979: 321).

Tout se passe en fin de compte comme si le succès de cette écriture dite féminine dépendait de sa capacité à étaler le corps féminin. Ce qui fait dire à Gabrielle Frémont qu'« à trahir son corps et ses origines, (...) c'est à l'échec même de son écriture que la femme s'expose, chez elle, mots et corps sont indissociables, lettre et *soma* font corps » (*idem*: 321).

Mais contrairement aux écrivaines françaises, Beyala ne se contente pas de parler du corps féminin, elle décrit également celui de l'homme. Les textes de l'écrivaine camerounaise mettent simultanément en évidence deux aspects : le corps de l'homme et la sexualité masculine. En effet, les hommes sont, à quelques exceptions près, présentés comme des êtres aux appétits sexuels inassouvis. Cette peinture dégradante de l'homme transparaît dans la description du viol d'Atéba : « Il [l'homme] l'empoigne par les cheveux, il la force, elle

résiste la bouche pleine de sa chair. Il se balance, il veut sentir le sommet de sa gorge. Il va tout au fond avec les petits coups secs, rapides. Il souffle, il râle, elle la reçoit, la nausée dans le ventre » (Beyala, 1997: 121). Pour la plupart des personnages féminins les hommes sont tous des « idiot[s]avec une idiotie entre les jambes » (*idem*: 98). L'homme a également un « sexe imbécile » et une « sève inutile » (*idem*: 40). Le corps masculin est ridiculisé, ironiquement réduit à ses parties ou à ses caractéristiques : « Le tas de gras dort, bras poilu hors du lit » (*idem*: 106), « Le tas de gras fond, ébloui par l'excès de lumière » (*idem*: 101). Celui qui tente de violer Ateba est ridicule avec « ses chaussettes à mi-mollets, sa chemise qui coupe les fesses en deux comme deux demi-coco [avec] une flèche qui pointe de son bas ventre » (*idem*: 105). Quant à Monsieur John, le prétendant de Tanga, il est assimilé à un « corps moisi, une putréfaction » (Beyala, 1988: 55).

L'examen du corps de l'homme constitue un fait nouveau. C'est ce qu'écrit Odile Cazenave : « Si généralement, les écrivains négro-africains sont pour la plupart assez réservés sur tout ce qui est description sexuelle et description du corps, les auteurs femmes de la seconde génération ont introduit le corps au premier plan, corps féminin certes, mais aussi corps masculin » (Cazenave, 1996: 239).

En parlant non seulement de son corps mais aussi de celui de l'homme, en parlant de sexualité, la femme parvient à se faire une place dans le champ de la littérature et à y inscrire sa différence.

Conclusion

Comme nous venons de le montrer, avec Calixthe Beyala, on peut désormais parler d'une écriture africaine véritablement féminine. Notons cependant que si son écriture est féminine ce n'est pas parce qu'elle est d'emblée sexuée comme produite, sécrétée, distillée par une femme, mais parce qu'elle met en texte ou « thématise » la femme, c'est parce qu'elle est le produit, le fruit de la « centralité de la femme-écrite », selon l'expression maintenant consacrée. L'on parvient ainsi à lever l'« équivoque » qui tend à déplacer le centre d'intérêt du texte vers le sujet femme ou à confondre la 'réalité biologique' du sexe avec la 'réalité psychologique' » (Frémont, 1979: 328). D'ailleurs, des critiques littéraires ont prouvé l'existence d'une « écriture féminine » chez certains écrivains masculins. Inversement, une femme pourrait « écrire au masculin ».

Mais, comme l'écrit Gabrielle Frémont, « rien n'est définitif dans la manière d'écrire des femmes, ni les effets stylistiques, ni les éléments thématiques, ni même les aspects proprement idéologiques » (*idem*: 323). Dans la mesure où « cette écriture reflète la condition

féminine (assujettissement, exclusion, aliénation...), elle doit sans cesse repenser et renouveler sa parole, reformuler et structurer son discours » (*ibidem*).

Références bibliographiques

Corpus de base

BEYALA, Calixthe (1997). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Stock, coll. « Libro ».

BEYALA, Calixthe (1988). *Tu t'appelleras Tanga* (1997). Paris: Stock, coll. « J'ai lu ».

BEYALA, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel.

Ouvrages et articles cités

BEYALA, Calixthe (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris: Mango.

BORGOMANO, Madeleine (1996). « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », *Notre Librairie*, n°. 125, janvier-octobre, pp. 71-74.

CAZENAVE, Odile (1996). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan.

CREMONESE, Laura (1997). *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris: Didier Erudition.

DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture-femme*. Paris: PUF.

FREMONT, Gabrielle (1979). « Casse-texte », *Etudes Littéraires*, n°.12, 3, décembre, pp. 315-330.

GALLIMORE, Rangira Béatrice (1997). *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan.

GARCIA, Irma (1981). *Promenade femmilière*. Paris: Editions des Femmes.

KESTELOOT, Lilyan (1992). *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*. Paris: Edicef.

LEGARS, Brigitte (1990). « Le féminisme dans l'édition et la littérature », *Encyclopaedia universalis*, corpus 9, pp. 365-369.

SMART, Patricia (1987). « Entre la maison, l'eau et le cosmos : l'écriture féminine », *Voix et image*, n°. 35, pp. 334-338.

VIART, Dominique (1999). *Le roman français au XX^{ème} siècle*. Paris: Hachette.

ZUPAN, Metka (1995). « Corps intégré, corps sacralisé dans la littérature contemporaine des femmes », *Religiologiques*, n°. 12, automne, pp. 191-206.

**LA PAROLE MANIFESTAIRE : LECTURE DE LA PREFACE DES *ORIENTALES* DE
VICTOR HUGO**

Larissa Drigo Agostinho
Université Paris IV-Sorbonne
larissa_drigo@yahoo.com.br

Résumé : Il s'agit ici d'une lecture de la préface de Victor Hugo aux *Orientales* à partir des théories que font du manifeste (et textes similaires comme la préface) un genre littéraire, avec une forme et un dire particuliers.

Mots-clés : manifeste – romantisme - parole pamphlétaire - littérature française.

Abstract: We intend here to read the preface of Victor Hugo's *Orientales* after the contemporary criticism that establish the manifesto (and similar texts such as the preface) as a literary genre, with particular language and other characteristics.

Keywords: manifesto – romantics - French literature - pamphlet.

Introduction

Le manifeste comme genre littéraire

Le terme de manifeste s'applique, selon Abastado (1998 : 3) *stricto sensu*, à des textes courts, publiés dans des journaux ou revues, au nom d'un mouvement politique, social, philosophique, artistique, littéraire, etc. Ainsi le manifeste se définit par opposition à d'autres types de textes comme par exemple la préface, dans la mesure où ce texte introduit et en explique un autre.

Cette forme textuelle est datée. Elle appartient à la deuxième moitié du XIX siècle et au début du XX. L'avènement de la presse au XIX siècle a élargi l'opinion publique et transformé la presse dans un « quatrième pouvoir ». La lecture et le théâtre constituaient la totalité des loisirs : « les journaux, les préfaces de recueils poétiques ou de roman, la scène des théâtres servirent alors de tribunes à l'action manifestaire ». (*ibidem*)

Mais le manifeste peut être compris aussi par rapport à sa réception ou dans la mesure il installe une relation injonctive forte, c'est-à-dire, il prend violemment la parole. De cette manière les distinctions entre manifeste, préface, appel, proclamation sont plus fragiles. « Par comparaison – et par anachronisme - on appelle 'manifeste' tous les textes programmatiques et polémiques, quelles qu'en soient les formes. » (*ibidem*)

Gleize part de cette prémisse pour établir les points communs entre préfaces et manifestes. Elle considère le manifeste et la préface comme deux variantes du discours de prescription.

Entre les points en commun de la préface et du manifeste l'auteur distingue, tout d'abord, le désir d'ordre dans leur l'intention de fonder une théorie légitime ; sur le plan « formel » les deux possèdent le caractère didactique, pédagogique, polémique.

Ces caractéristiques du genre manifestaire sont distinguées par de nombreux critiques, parmi eux, nous prenons comme exemple les réflexions d'Abastado et Angenot.

Le manifeste, selon Angenot, décrit, prescrit et justifie au lecteur une pratique. Il s'agit d'un genre adjacent au pamphlet et à la polémique. Ce qui distingue le manifeste est son caractère démonstratif, sa rhétorique explicite. Le manifeste pose fortement et clairement ce qui ailleurs pouvait être seulement suggéré. Cette caractéristique est fortement présente dans la préface, où l'auteur décrit sa pratique et argumente en sa

faveur. Dans le cas d'Hugo, nous pouvons remarquer qu'il justifie la thématique de ses *Orientales*, il recommande et prescrit la liberté de l'écrivain pour choisir son sujet, et par conséquent il écrit un manifeste pour la liberté dans l'art, au sens plus large du terme. Il s'agit d'une préface ayant ce que Abastado nomme « fonction de manifeste ».

L'Hugo des *Orientales*

Dans la préface de 1822 à ses *Odes*, Hugo écrivait que la poésie est ce qu'il y a d'intime dans tout, ou que « l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses. » (Hugo, 1972 : 80)

C'est vers 1825 que l'œuvre de Hugo change de ton, la royauté française sacralisée et le ministère spirituel du poète y font place à des expériences nouvelles de forme et couleur. Du Moyen Age à l'Orient le poète est en quête de matériaux visibles et sensibles. Ce changement a coïncidé, comme le montre Bénichou, avec le déclin du royalisme hugolien, après le renvoi de Chateaubriand. L'idée d'une Restauration régénérante n'a pas résisté non plus au long ministère de Villèle. Mais il ne faut pas croire que le poète missionnaire, désenchanté, ait tourné sa voix vers un monde sensoriel, aux exercices de sa fantaisie comme simple fuite. Au contraire cette période correspond à « un temps de maturation spirituelle décisive ».

A cette époque la critique chrétienne du classicisme se change en désaveu contre le siècle de Louis XIV. C'est alors que le mot d'ordre de la liberté dans l'art apparaît dans ses écrits, (notamment, dans la préface des *Orientales* comme nous avons cité, mais aussi dans la préface des *Odes et Ballades* en 1826, la préface d'*Hernani* et dans *La lettre aux éditeurs*), aussi bien que la dénonciation des règles et bienséances traditionnelles.

C'est le moment de l'écriture des *Ballades* et des *Orientales* qui signale chez Hugo le moment de passage du romantisme chrétien à une nouvelle mythologie. Il s'agit d'un retour à l'essence, à une poétique originelle.

La préface, forme de la « bataille » romantique

L'histoire du manifeste se confond avec l'histoire du romantisme. Au XIX^e siècle, étant donné la croissance de la presse et l'espace qu'elle occupait dans la vie sociale, les manifestes politiques et aussi esthétiques interviennent bruyamment dans

l'espace public. C'est, justement, comme le montre Burger, à partir de controverses suscitées par le romantisme que date l'entrée du manifeste dans la sphère publique.

Le manifeste est indissociable dans un monde en crise. Le manifeste prend la crise comme thème, dénonce et appelle à agir. L'écrivain exerce à travers ces écrits son rôle social, éthique, voir dans le cas romantique, sacré.

Mais les premiers manifestes de cette époque sont en fait des réactions de la part de l'Académie, contre le mouvement romantique, comme par exemple le manifeste contre le romantisme d'Auger prononcé en 1825.

Ces écrits figurent la crise où le romantisme est inséré, d'une crise langagière, des œuvres qui obscurcissent l'horizon d'attente dé-familiarisant le lecteur et perturbant l'ordre littéraire.

La « bataille romantique » est, selon Burger, la première manifestation de ce phénomène littéraire par le fait que les manifestes romantiques affirment un lien entre la modernité littéraire et l'état de la société, ils refusent un ordre ancien au nom d'un nouveau.

Ce refus est figuré d'après Burger (2003 : p. 162) dans les préfaces qui « ré - signifient l'enjeu et la portée manifestaire des œuvres ». Chez Hugo, notamment la préface joue un rôle essentiel : « Celles qui ouvrent 'Odes et Ballades' permettent de redéfinir l'essence de la poésie par touches successives, et représentent à bien des égards une trace privilégiée de l'histoire manifestaire romantique. Hugo est en effet, l'un des initiateurs de la nouvelle pratique littéraire ; il devient rapidement la figure emblématique du mouvement et endosse un rôle de médiateur lucide ». (Burger, 2003 : 162)

La parole manifestaire assume son caractère prophétique. On retrouve ici, comme le montre Angenot, un thème proprement romantique, qui peut expliquer l'abondance de textes de ce genre pendant cette période, qui confère à ceux qui sont en marge, comme l'enfant, le fou, le sourcier, le mage (dans le cas d'Hugo), le pouvoir de dire le vrai.

La préface des *Orientales*

Selon Charles-Wurtz les *Orientales* achèvent un processus en opérant la fusion des éléments hétérogènes que les Odes et Ballades seulement juxtaposait. Cette

transformation esthétique actualise pour la première fois l'utopie lyrique qui caractérise la poésie hugolienne.

Ce lyrisme utopique hugolien a été défini par l'auteur comme ayant pour visée « constante l'actualisation d'un régime de communication idéal qui doit servir de miroir critique à la communication en vigueur dans la société ». (Charles-Wurtz, 2001 : 104). Cette société à la veille de la Révolution de 1830, cloisonnée et inégalitaire, où le droit de tous à la parole n'est pas encore rentré dans les faits.

Si les *Orientales* sont la réalisation de cette utopie, sa préface est sa prescription et sa description : « Il est fréquent que le projet manifesté soit à la fois philosophique, politique et esthétique. On aspire à des nouvelles formes d'art et on rêve en même temps de changer la vie et de bouleverser l'ordre social (...). La pensée manifestaire pratique l'amalgame et elle est toujours, à quelque degré, utopique. » (Abastado, 1998 : 6)

Le caractère prophétique du manifeste qui dénote le rôle de l'écrivain dans la société n'est possible que si le poète possède une complète et absolue liberté, une autonomie à l'intérieur de son métier, liberté qui devrait être celle de la société en général. Telle est la revendication de cette préface. « Le poète est libre. Il s'agit d'instaurer une liberté qui n'existe pas dans une autre sphère sociale. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut en faisant ce que lui plait : c'est la loi. » (Hugo, 1972 : 80)

Cette idée du Poète comme un créateur, égal de Dieu, se reflète dans la forme même du manifeste, ou de la préface. Dans ces textes le langage assume un caractère performatif. Le prescriptif, comme il est aussi nommé, est dominé par l'illusion de la toute puissance des mots et des idées, à commencer par la puissance de l'acte manifestaire ou préfaciel. Selon Angenot, dans ce domaine performatif du langage « Les mots ne sont pas substitut du réel, mais un *moyen d'agir* en dévoilant. La parole est un acte ; elle est serment, sacrement, agression et risque ». (1982 : 97) Le langage miroite la haute mission transformatrice du Poète, il est aussi son moyen d'action. Le poète agit sur le langage comme il voulait agir sur le monde et la société.

Instaurer une liberté dans la sphère poétique, qui ne correspond à la liberté de l'individu dans la sphère sociale, est une action pleine de conséquences. Elle implique une autonomisation de l'art, une séparation entre l'art et la société, c'est l'art pour l'art :

« que signifie ce livre de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d'une session ? »

Bénichou dans son analyse de Hugo a bien explicité ce qu'était l'art pour l'art selon cette génération romantique. Selon lui, ce terme apparaît pour la première fois chez Victor Cousin dès 1818, il proclame l'indépendance de l'art en élevant le Beau, qui est sa fin, à la dignité métaphysique du Bien et du Vrai. Dans le spiritualisme de Cousin et de Jouffroy l'art prend une valeur qu'il n'avait pas dans la philosophie classique. « Par là, tout en émancipant l'art, on le faisait se transcender lui-même vers quelque chose de supérieur, l'Infini, Dieu, l'Humanité et ses destinées. » (Bénichou, 2004 : 1244). Cette conception a été celle de tout un siècle. L'erreur de la critique consiste à séparer l'art et sa mission, et ne voir qu'un double mouvement qui élève l'art en la rendant à une haute mission de pensée.

Nous pouvons demander, comme le fait Bénichou, s'il y a lieu de croire que Hugo fasse la gloire de la futilité dans ses poèmes même si quelques lignes après cette affirmation, il les justifie en invoquant les mouvements d'idées qui tournent l'Europe vers L'Orient.

Inutile signifie

n'ayant de valeur qu'en lui-même, et par rapport à rien d'autre, et d'autant plus chargé de prix. Cette sorte de défi, qui proclame comme gratuite la valeur la plus haute, est le propre de toute religion. En se mettant sous le signe de l'Art, les poètes l'établissaient comme principe par lui-même souverain, délié de tout vasselage à l'égard des autres valeurs consacrées, connaissance ou moralité : l'Art, qui ne prétend pas s'opposer à elles, relève pourtant d'une inspiration propre qui les dépasse. (Bénichou, 2004 : 373)

Enfin, Bénichou finit par conclure que si le romantisme a instauré la royauté de l'Art, ce n'est certes pas pour la réduire à un pur jeu de formes ; c'est au contraire pour en faire « le lieu d'une haute contemplation de la condition et des événements humains, toujours génératrice de communion, d'enseignements et de prophétie. » (Bénichou, 2004 : 1244) Cette démarche a constitué et instauré véritablement le sacerdoce de l'Art romantique.

Puisque la poésie a éprouvé un renouvellement de son statut, elle éprouvera aussi un besoin de changer de formes. Hugo a pris la tête du mouvement.

La poésie devait répudier l'étiquette, les bienséances, l'esprit qu'elle tenait de l'ancienne société, l'imitation des modèles latins et grecs et l'empreinte des mœurs et des goûts courtois. La nouvelle poétique se tourna nécessairement vers l'audace des formes, des couleurs et du langage. On cite toujours, comme manifeste de l'art sensoriel et irresponsable, la Préface des *Orientales*. (*ibidem*)

La préface des *Orientales* est l'acte de rupture avec l'art ancien et aussi l'acte de fondation d'une nouvelle poésie. Dans le cas de cette préface hugolienne il s'agit de rompre avec l'art classique en instituant une autre mythologie, celle de l'Orient: « si on lui demandait ce qu'il a voulu faire ici, il dirait que c'est la mosquée ». Il continue son argumentation pour un nouveau imaginaire, une nouvelle mythologie, bref une nouvelle littérature :

Il ne se dissimule pas, pour le dire en passant, que bien des critiques le trouveront hardi et insensé de souhaiter pour la France une littérature qu'on puisse comparer à une ville du Moyen Age. C'est là une des imaginations les plus folles où l'on puisse s'aventurer. (...) Le château de Versailles, la place Louis XV, la rue de Rivoli : voilà. Parlez-moi d'une littérature tirée au cordeau !

Les autres peuples disent : Homère, Dante, Shakespeare. Nous disons : Boileau. (Hugo, 1972 : 80)

Selon Burger le refus romantique de l'ancien ordre se construit à partir du distinguo entre « norme » et « naturalité » propre aux manifestes politiques. La norme est configurée par les impositions rhétoriques qui imposent l'imitation d'un modèle. La naturalité tient au génie créateur du poète. Hugo revendique le « beau sans règles », une « poésie originelle », reflet d'un « ordre naturel » au détriment du « beau de convention », d'une « littérature artificielle », cette démarche a été possible, comme l'a indiqué Bénichou grâce au développement de l'idée de souveraineté, elle assure au poète une place privilégiée dans la mesure où seulement la poésie est capable de dire le naturel et originelle, et le poète est la voix de cette seule vérité.

La pratique que le poète revendique réordonne le monde et le social. Le thème de l'ordre devient fondamental aussi bien que le lien entre le poétique et le social.

Pour les académiciens, le « réel » du modèle reflète l'organisation même du monde. Au contraire, pour le préfacier romantique, le modèle n'est qu'une abstraction anachronique. De manière décisive, les poètes en tant que citoyens sont tenus pour responsables du monde qu'ils construisent : au « créateur qui ordonne » s'oppose le « désordre » de « l'imitateur qui régularise ». Le créateur « procède selon les lois de sa nature ». L'imitateur se contente de suivre « les règles de son école. » (Burger, 2003 : 167)

Nous reprenons la parole du poète : « Il lui semble que jusqu'ici on a beaucoup vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV et l'Antiquité dans Rome et Grèce : ne verrait-on pas plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le Moyen Age et l'Antiquité dans l'Orient ? » (Hugo, 1972 : 80)

Il ne s'agit pas tout simplement de substituer une ère pour une autre ou une mythologie grecque pour une mythologie orientale, il s'agit surtout d'élargir les horizons de la poésie, non en copiant des modèles antiques mais à travers l'imagination du poète. C'est à travers le regard du génie que la mythologie orientale renouvelle la poésie.

Ensuite Hugo argumente en faveur de l'Orient, cette argumentation est construite en utilisant le pronom « on » qui permet au poète de s'insérer dans un groupe, un mouvement collectif :

Peut-être trouvera-t-on moins étrange la fantaisie qui a produit ses *Orientales*. On s'occupe aujourd'hui, et ce résultat est dû à mille causes qui toutes ont amené un progrès, on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. (Hugo, 1972 : 81)

Une caractéristique qui distingue la préface du manifeste, selon Gleize, est le fait que celui-là est, majoritairement, un discours à la première personne, l'auteur expose, propose et impose comme tel type d'auteur, il construit de soi-même une image. Néanmoins ce discours cède le pas à un énoncé impersonnel quand il s'agit d'étayer l'affirmation singulière par des vérités fondamentales.

Hugo n'écrit pas à la première personne il se réfère à lui-même comme à un autre : « l'auteur de ce recueil (...) », « l'auteur insiste sur ses idées (...), « ce n'est pas

l'auteur de ce livre (...), Il regrettera (...) » (Hugo, 1972 : 80-81), etc. Les exemples sont multiples. La stratégie contribue, certainement, à instaurer et renforcer ce caractère de complicité qui appartient à la préface.

D'autre part l'auteur qui apparaît comme une troisième personne revendique plus de validité à ses dits, il annonce ses idées nouvelles comme celles qui sont partagées par un groupe, le « il » implique ainsi un « on » : « **On** s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait ».

Cette stratégie lui permet de se placer à l'extérieur pour juger et attaquer la critique : « L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, telle couleur (...) » Comme s'il s'agissait de décrire une vérité indubitable : « Hors de là, la critique n'a pas de raison à demander, le poète pas de compte à rendre ».

L'emploi de la troisième personne et des formes comme « il faut dire », expriment un sujet et un point de vue collectif, caractéristique du manifeste, ils ont pour fonction, selon Burger, de situer l'auteur hors des polémiques et controverses littéraires, l'enjeu psychosocial du manifeste par excellence : « Hugo, en effet, se départit de son identité de « poète » pour apparaître littéraire en général. Et même pour s'affirmer comme un être raisonnable en dehors de toute pratique d'écriture. Par là transparaît l'enjeu manifestaire du texte littéraire : il s'agit d'élever le propos au-dessus des rumeurs, de la désinformation et des luttes partisans, mais il faut également redimensionner le texte en situant ses enjeux au-delà de la Littérature dans l'espace public en général ». (Burger, 2003 : 167)

Conclusion

L'histoire du manifeste, comme genre, et de la révolution poétique qu'il veut opérer est aussi l'histoire de la poésie hugolienne et du rôle que ce poète a assumé dans son temps. La vie d'Hugo, mais surtout son œuvre poétique, démontre l'intimité entre poésie et politique, poésie et société. Hugo a fait de la poésie, le chant de l'homme, tout personnel et émotive, mais aussi le chant du citoyen, de la société. La poésie dénonce, dévoile la société, permet une compréhension mais aussi une critique et fait appel aux changements.

Le manifeste, comme le romantisme, unit art et histoire. Le poète est la voix des nouveaux temps. Révolutionnaire, le manifeste en critiquant la poésie ancienne, fait la critique de sa société et propose un monde nouveau chanté par une autre poésie. Le manifeste est l'espace où le poète revendique, prophétise. Politique et social car public, le manifeste est l'espace de la contestation mais, tout d'abord parce qu'il est le lieu de la liberté, de la défense de l'imagination et de la création poétique.

Références bibliographiques

ABASTADO, C. (1998). « Introduction à la lecture des manifestes » in *Littérature*, n° 39.

ANGENOT, M. (1982). *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*. Paris : Payot.

BENICHOU, P. (2004). *Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes. Les mages romantiques. L'école du désenchantement. Romantisme français I et II*. Paris : Gallimard.

BURGER, Marcel (2003). *Les manifestes : paroles de combat de Marx à Breton*. Lonay (Suisse) Paris : Delachaux et Niestlé S. A.

CHARLES-WURTZ, L. (2001). « Des odes et ballades aux Orientales : le lyrisme comme parole utopique. » in Dumasy, L. et Massol, C. *Pamphlet, utopie, manifeste (XIXe- XXe siècles)*. Paris : L'Harmattan.

GLEIZE (1998). « Manifestes, préfaces ». in *Littérature*, n° 39.

HUGO, V. (1972). *Poésies I*. Paris : Seuil.

INNOCENCE ET CRUAUTE

Approche anthropologique de la poétique d'Eugène Savitzkaya¹

José Domingues de Almeida
Universidade do Porto
jalmeida@letras.up.pt

Résumé : L'une des caractéristiques marquantes de la première phase de publication (1977-1993) de l'écrivain belge de Minuit, Eugène Savitzkaya, a trait au travail particulier de l'écriture moderne, que d'aucuns ont qualifié d'"hermétique". Concourent certainement à l'élaboration de cette œuvre romanesque, outre l'activation de maints fantasmes liés à l'univers de l'enfance, et une forte dose autofictionnelle, pour ne pas dire psychanalytique, une stratégie scripturale singulière qui se nourrit de l'introduction dans le récit d'éléments grammaticaux garantissant le maintien de l'ambiguïté dans la définition des personnages, des lieux et des actes posés dans leur animalité primordiale. Nous nous proposons de passer en revue et d'illustrer les stratégies narratives à l'œuvre dans des textes tels que *Mentir*, *La disparition de maman* ou *Les morts sentent bon* ; "romans" où l'auteur installe définitivement l'ambiguïté comme marque et marqueur de son discours.

Mots-clés : Savitzkaya – modernité – littérature – ambiguïté.

Abstract: One of the most impressive characteristics of the first novels (1977-1993) by the Belgian Minuit writer Eugène Savitzkaya, is about their specific modern pattern that some critics have called "hermetic". Many factors contribute to this feature: childhood remembrance; self-fiction; psychoanalysis. Therefore, grammatical elements ensure characters, places and behaviours' ambiguity and undefinition. We will illustrate the narrative strategies in novels like *Mentir*, *La disparition de maman* or *Les morts sentent bon*; "novels" definitely based on ambiguity.

Keywords: Savitzkaya – modernity – literature – ambiguity.

¹ Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet «Interidentidades» de L'Institut de Literatura Comparada MargaridaLosa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

0. Introduction

Eugène Savitzkaya, écrivain belge de langue française publiant pour l'essentiel de son œuvre aux Éditions de Minuit, s'inscrit en faux contre la tendance de renouvellement romanesque détectée par la critique dans le tournant des années quatre-vingt. La première phase de publication, qui va de 1976 à 1993, se signale en effet par une poursuite du travail formel et hermétique moderne du récit et un «prolongement» (Delmez, 1991: 35) de textes et d'auteurs «forts» lus pendant l'adolescence : Rabelais, Simon, Beckett ou Guyotat (*ibidem*), dont l'écriture se caractérise par ce que Christian Prigent considère comme étant deux soucis majeurs de la modernité : la «négativité» et la «nomination du mal» (Prigent, 1991: 33-47).

Dans ce cadre, la première fiction savitzkayenne met en scène l'intime parenté et la connivence des gestes du corps et de l'écriture : «Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture (...). Les mêmes mains accomplissent toutes les tâches» (Savitzkaya, 1994a: 13).

Entre ces deux «tâches» s'inscrit un continuum instaurant une poétique du corps sous toutes ses formes, foncièrement marquée par le souci du maintien de l'équivoque sur l'identité personnelle, et permettant d'entrevoir une scène primitive sauvage, en marge du discours social, où se joue la contiguïté de l'homme et de l'action en amont de la loi et de la conscience. Dès lors, une certaine conception anthropologique se dégage à la faveur de la fiction.

Les récits de Savitzkaya ne nous mettent pas en présence de «personnages», mais plutôt d'«êtres de chair» (Delmez, 1991: 27). En effet, la chair constitue la «donnée première de toute perception» (*ibidem*), une obsession et une «référence obligée du récit» (*ibidem*). Jean-Christophe Millois y voit l'«un des axes principaux à partir duquel les phrases de Savitzkaya se déroulent» (Millois, 1995: 38).

À travers les pratiques instinctives du corps, les personnages des premiers récits se placent en marge de la culture logique et instaurent l'équivoque aussi bien au niveau de la diégèse que de la lecture. Ni rationnel, ni vraiment irrationnel, le (anti-)héros savitzkayen est avant tout charnel et sensoriel.

À cet égard, il n'a pas surmonté sa propension infantile à entreprendre l'apprentissage du monde et des matières par le biais de ses sens. Marin, fils du narrateur de *Marin mon cœur*, roman célébrant la naissance du fils de Savitzkaya, Marin, donne l'exemple de cette «ingestion du réel» : «Tout passera par sa bouche, Marin s'en fit le serment. Il devra d'abord digérer le monde avec sa salive afin de le rendre visible et limpide» (Savitzkaya, 1992: 26).

Aussi, notre lot se définit-il, pour Eugène Savitzkaya, en fonction de cette condition corporelle que nous avons en partage avec les règnes animal et végétal, voire les minéraux. En fait, la chair constitue une mécanique jouissive et violente hors de toute maîtrise sociale ou rationnelle. Comme le rappelle Françoise Delmez à propos de ces premiers textes, le corps exclut toute sémantique théologique ou transcendante. Par son primat, il annule toute tentative d'explication logique ou de justification morale des actes ; ce qui lui confère une sorte d'innocence originelle et l'inscrit dans une mécanique entomologique (Delmez, 1991: 27).

Les pratiques de ces «êtres de chair» trahissent un mépris pour la «déchirure irréparable» dont parle Pierre Bergounioux (1995: 15), laquelle a foncièrement séparé le cerveau de la main, l'esprit de la chair, le dire du faire. Selon l'heureuse expression de Jean-Christophe Millois, ce divorce aurait «(...) exilé nos consciences loin de ce corps» (Millois, 1995: 39) ; ce qui dégage un espace ambigu où évolueront les personnages de ces récits.

Jean-Pierre Richard y voit un lieu de réconciliation avec «l'expérience du corps propre», à savoir «l'espace, quasi-fusionnel, d'une série d'absorptions et d'extases excrétoires» (Richard, 1996: 106). Ce faisant, la matière et les sens procurent au récit un moyen d'autocontestation et d'ambiguïté ; et à l'autofiction, les moyens d'un jeu identitaire pluriel.

1. La condition charnelle

Les morts sentent bon (1983) s'apparente à un conte initiatique où évolue un personnage muet, Gestroi, sans racines, repères ou famille, accompagné d'un ours et en mission pour un roi appelé Victor. Ce voyage se transforme vite en apprentissage de toutes les variations d'un corps disponible, une tentative de tout vivre, tout connaître, tout assimiler par ce corps. Très proche de l'animal, il n'a du monde qu'une approche sensorielle.

Sur ce «corps-espace», «lieu d'inscription», «matière brute, malléable et magique» (Delmez, 1991: 28), le narrateur multiplie les marques : «Je vais graver un beau dessin sur ton front ou sur ta tempe (...)» (Savitzkaya, 1983: 82), mais opère aussi des assemblages :

Puis ils s'adonnaient au feu, se brûlaient les cheveux et les poils des sourcils. Ils s'endormaient emmêlés. Au matin, il fallait les déloger comme des larves et les séparer au couteau, pénétrés et pénétreurs ne voulaient pas se détacher, les peaux se déchiraient, les membres se distendaient et se tordaient (*idem*, 105s)

Parfois, la conception animiste renforce la malléabilité. Aussi le corps de Gestroi se démantèle-t-il et se réanime-t-il successivement : «Et sa tête fut tranchée. Elle roula sur l'herbe et tomba dans le trou» (*idem*, 71). Après quoi, «sa tête repoussa et Gestroi revint à la vie» (*idem*, 72).

Conscient des pleins pouvoirs de la chair, le narrateur devient modelleur de créatures hybrides, comme cet oiseau insolite qui s'acharne sur Gestroi endormi : «Cette tête prend naissance sous l'aile droite et elle est très colorée (...). La deuxième tête est avide de coccinelles (...). Si la troisième tête venait à être meurtrie, une quatrième germerait dans le croupion et le cou d'origine deviendrait le cul» (*idem*, 33s).

La ductilité de la chair n'entraîne pas seulement la construction plastique de créatures fantastiques. Elle véhicule aussi l'imagination fertile du narrateur, ses dérives oniriques et son penchant pour l'équivoque. En témoigne ce passage où il est question de Gestroi : «En août, Gestroi, tu te baigneras nu avec les enfants de ton âge. Avant de plonger, vous vous couvrirez de poivre et de boue (...). Sous l'eau, tu seras saumon, ton cou aura enflé et tes bras se seront brisés» (*idem*, 87).

Le délire onirique fera engendrer un être indéfinissable : «Mi-aigle, mi-poisson, ta voix semblable à celle d'un homme qui pleure, tu appelleras tes amants et tes maîtresses, offrant aux uns et aux autres ta bouche et ton cul (...)» (*idem*, 88), tandis que Gestroi, réjoui, observe les mutations de son corps : «Des cornes avaient déjà commencé à lui pousser (...)» (*idem*, 89).

La facilité avec laquelle les corps se transforment, s'interpénètrent et s'assemblent suggère à Jean-Christophe Millois «la marque d'une liberté d'inspiration» (Millois, 1995: 37) par laquelle Savitzkaya se rapproche de Lautréamont, Michaux, mais également du peintre Jérôme Bosch. C'est d'ailleurs à plusieurs tableaux de Jérôme Bosch que l'écrivain belge apporte un commentaire libre et fragmenté dans un autre ouvrage (1994b).

Or, comme le signale la quatrième de couverture, cette rencontre met en évidence une impressionnante proximité de vues quant à la conception du corps et de l'approche entomologique de l'existence :

Cependant, dans ce livre, à aucun moment Savitzkaya n'a nommé le peintre Jérôme Bosch ou cité un élément de son œuvre. Et pourtant, tout au long des pages ensorcelantes, sous son écriture si dense et si belle, jamais lecture de Bosch n'a été plus évidente au point que l'on se perde à chercher qui de l'un ou de l'autre est à l'origine de la rencontre (*idem*, quatrième de couverture).

La contemplation des tableaux de Jérôme Bosch renforce, tout en la concrétisant par l'illustration picturale, l'idée ambiguë que le narrateur se fait du corps et de l'existence humaine. En outre, plusieurs passages soulignent la cohérence thématique unissant ce «commentaire» et les textes romanesques précédents.

D'une part, le narrateur insiste d'entrée de jeu sur une de ses convictions les plus ancrées : «Notre chair ne produira que de la chair». À cet égard, l'univers de Bosch lui suggère le dégageant d'un corps disponible et transitif, matière brute à façonner et à meurtrir : «J'ai mon corps en dépôt. Je peux en user à ma guise (...)» (*idem*, 88).

Cette conscience purement physique et plastique de soi favorise le désir d'un repli jouissif sur le corps. Ici aussi, la corporalité résulte d'un assemblage aléatoire et incertain d'organes et de membres autonomes : « Je ne peux me contenter d'un regard, j'ai besoin de palper, de serrer dans mes bras, de me rendre compte au plus près de la consistance de mes larmes, de l'onctuosité de ma salive, de la douceur des cendres, de la température de mon lait » (*idem*, 22).

L'autopalpation et l'introspection viscérales étaient déjà à l'œuvre dans *La disparition de maman*, récit où évolue une «petite sœur» indéfinissable, dont le corps est livré à des inscriptions et sévices: «ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou» (Savitzkaya, 1982: 7).

Après avoir «mangé l'aigle» (*idem*, 86), elle s'acharne avec la même violence «innocente» sur un cygne. Mais dévorer ne suffit pas. Il faut pénétrer, sonder et palper les entrailles : «(...) puis suçant et léchant, promena son doigt dans les moindres cavités de la bête morte (...)» (*ibidem*). On retrouvera la même obsession chez l'ogre de Kracovie, personnage inquiétant et merveilleux, à l'égard des enfants : «(...) il enfonce deux doigts dans les trous dilatés (...)» (*idem*, 70).

Sang de chien (1988), texte annoncé en fausse piste comme «roman» et où le narrateur nous fait part de considérations personnelles éparées, accentue ce penchant à la découverte intérieure et à l'érotisation du corps intérieur:

Si je possédais une ouverture naturelle par laquelle je pourrais accéder à mon foie, j'aurais du plaisir à le toucher, à en caresser les fibres. S'il existait un accès naturel vers mon cœur, j'aurais du plaisir à le titiller d'un doigt (...). S'il existait une issue, un orifice (...) pratiqué de préférence à l'arrière de la tête (...), j'aurais du plaisir à caresser (...) et éventuellement à la faire lécher par mon amoureuse (*idem*, 52)

Le corps en assemblage instable dessine, aussi bien chez Bosch que chez Savitzkaya, une scène et un lieu uniques et inclassables. À ce propos, Michel de Certeau n'a pas manqué de voir dans un tableau comme «Le jardin des délices» : «la transcription d'un système textuel» (Certeau, 1982: 72). Si, comme le suggère de Certeau, «être chassé de ce paradis (constitue) la condition du discours» (*idem*, 73), la poétique d'Eugène Savitzkaya passe par ce balbutiement discursif initial, ce réapprentissage naïf et primitif du corps, matière brute et pourvue de pouvoirs magiques.

Les accointances ne s'arrêtent pas là. Michel de Certeau insiste également sur l'efficacité, simultanément et paradoxalement provocatrice et décevante, de la peinture de Bosch face à nos rares «trajectoires interprétatives» (*idem*). Bosch aurait, selon lui, opéré une conversion du fonctionnement du lexique iconique vers sa fonction «poétique», vers son repli signifiant ; ce qui, pour un peintre du XV^{ème} siècle, trahit une démarche moderne avant la lettre, et légitime une comparaison critique décalée dans le temps avec les motifs et les techniques narratives savitzkayennes.

La convergence thématique, pour ce qui est du traitement de la corporalité, s'appuie sur une entente parfaite entre un commentaire plutôt libre, prose en dérive, mais somme toute fidèle aux soucis et aux fantasmes en jeu dans toute l'œuvre autofictionnelle qui le précède, et l'élaboration picturale d'«un lieu pour se perdre» (*idem*, 45ss).

Aussi, à l'instar de la peinture de Bosch, le texte suscite-t-il sans cesse la mise en scène équivoque de «l'un dans l'autre» (*idem*, 85), c'est-à-dire la capacité d'enchâssement des corps. Tout comme chez Bosch, «les parties (des êtres) ne font l'objet d'une analyse et d'une anatomie si précises que pour être, ou combinées, ou substituées à d'autres selon des règles défiant les normes» (*idem*, 92).

Le «tableau» suivant, extrait de *Les morts sentent bon*, aurait pu sortir de l'imagination de Hyeronimus Bosch. Gestroi y assiste au déshabillage d'un vieux roi. Toutefois, la description dérape bien vite sur des dérives combinatoires purement fantasmatiques du corps : «Le roi montra son cul et fit se dresser son sexe dont le gland, presque pointu, déclotté depuis belle lurette, se colora, bouffit, cria, ouvrant péniblement sa petite bouche de poisson qui avale l'eau à grosses bouffées (...)» (Savitzkaya, 1983: 102).

2. Ductilité et gémellité

La poétique savitzkayenne multiplie les descriptions de postures rituelles ou d'images de repos impliquant la fusion et l'accouplement des corps. Ainsi, un souci constant de complicité, de symétrie ou d'inclusion dans l'autre est exprimé assez régulièrement dans ces premiers récits.

Cette hantise fusionnelle, que la peinture boschienne partage, constitue l'une des caractéristiques de cet univers fictionnel à laquelle Mathieu Lindon fait allusion et qui rend cette écriture inclassable et hermétique dans le contexte romanesque contemporain (Lindon, 1993: 13). Ainsi, *La disparition de maman* décrit les guerriers mythiques ou enfantins Evoé et Eloé comme étant toujours «inséparables», «tête contre tête, cheveux mêlés et mélangés» (Savitzkaya, 1982: 73) ; tandis que les jouets, considérés sous un jour animiste, dorment «entassés, croisés, mêlés, ensanglantés» (*idem*, 61). Plus tard, ces deux guerriers dormiront «front contre front» (*idem*, 74).

De même, l'animisme de *La disparition de maman* conçoit souvent les personnages de telle sorte que leurs extrémités se touchent, que leurs membres se croisent ou que leurs corps s'enchâssent et fusionnent naïvement et lascivement : «Ils [les amis de l'ogre et les guerriers de Pouri-Fou] dorment au fond des barques amarrées dans les joncs, l'un sur l'autre, l'un dans l'autre, tête contre tête sous le linge, inséparables et nus (...)» (*idem*, 83).

Remarquons aussi, dans une même logique de fusion gémellaire, cette scénette d'une guerre inoffensive sévissant dans ce même récit où trois enfants se cachent pour ne pas être repérés. Elle illustre les effets d'anacoluthie narratologique dont le narrateur imprègne son récit autofictionnel : «(...) nous nous dissimulons derrière le soleil, l'un contre l'autre, tête contre tête, serrés (...)» (*idem*, 122).

Les morts sentent bon accentue ce fantasme de fusion physique et sensorielle. Il instaure une gémellité poétique que Michel de Certeau, à la contemplation de la peinture de Bosch, désigne par «union onirique» (Certeau, 1982: 98).

Ainsi, au début de son périple, Gestroi aperçoit «deux frères (qui) buvaient dans la même coupe» (Savitzkaya, 1983: 29). Plus tard, il croise deux bœufs qui «meurent ensemble parce qu'ils s'aiment à ce point et sont tellement attachés l'un à l'autre (...)» (*idem*, 51). Plus loin encore, alors que Gestroi dort, des enfants jouent «à s'imiter dans les moindres mouvements, deux à deux, face à face, le plus rusé avalant l'autre (...)» (*idem*, 64).

Vers la fin du récit, une locomotive éventre «un cèdre dans le tronc duquel dormaient enlacés les jeunes gens du village (...)» (*idem*, 105). Une fois à Kasan, les personnages dorment comme suit : «Gestroi dans la même chambre que le machiniste. L'ours dans l'étable avec le cochon» (*idem*, 118) ; alors que, peu avant l'arrivée à Liège, au bout d'un périple identitaire sans conclusion, le narrateur signale «deux grands garçons (en train de) déféquer de concert assis sur le même seau dos à dos» (*idem*, 124).

D'autre part, à l'instar de l'imaginaire pictural de Bosch, ce texte cultive l'ambiguïté sémantique et exégétique des corps démembrés ou morcelés «comme les poupées de Belmer, tombant en pièces dont l'artiste se saisit pour fabriquer ses bijoux» (Certeau, 1982: 98). Rappelons, à cet égard, les scènes de mutilations et de réassemblages animistes de *Les morts sentent bon*: «Si l'oiseau est décapité, la seconde tête remplace la première (...)» (Savitzkaya, 1983: 34).

3. L'identité androgyne

Tout comme dans la riche symbolique corporelle de Bosch (Certeau, 1982: 98), Eugène Savitzkaya réhabilite une sorte d'androgynat primitif par le biais d'une transitivité des formes à laquelle concourt une faible définition sexuelle et sexuée des personnages, poursuivant, de la sorte, un souci d'ambiguïté identitaire et générique, un androgynat originel, qui lui tient à cœur : «J'ai horreur de ce qui est définitif, je pense que le sexe n'a pas de genre» (Guibert, 1982: 11).

Les personnages vivent, dès lors, sans drame le glissement indécis du masculin vers le féminin, le rapatriement des codes sexuels distincts aux sources androgynes de l'identité et de l'être, qu'elles soient mythologiques ou génétiques (Badinter, 1992: 62ss).

Chez le premier Savitzkaya, l'androgynat trahit avant tout le «beau désordre» (Savitzkaya, 1992: 71) nécessaire au maintien d'une écriture en spirale, c'est-à-dire foncièrement équivoque, sans repères fixes.

Par ailleurs, l'extrême malléabilité des corps que Savitzkaya contemple chez Bosch, et dont l'androgynat n'est qu'une facette, suscite également l'hermaphroditisme, à la faveur d'un mélange des caractéristiques génétiques du genre humain avec celles, plus puissantes, des règnes animal et végétal avec lesquels il vit en continuum.

À cet égard, Gaston Bachelard rappelle que : « (...) l'inconscient, dans ses formes les plus primitives, est hermaphrodite » (Bachelard, 1948: 149). La poétique savitzkayenne cautionne cette intuition : «Je me ronge les ongles et les talons ne sachant où je commence ni où je finis (...). Au paradis, je couvais des œufs, j'étais l'ovaire productif, le pistil et les étamines (...). J'avais l'acidité propice du vagin et le sucre du sperme » (Savitzkaya, 1994b: 18).

Le traitement du personnage de la mère dans *Mentir* (1977) ressortit également à ce souci de l'équivoque identitaire. Par un travail fantasmatique, la mère se transforme imprévisiblement en panthère : «Et la métamorphose du visage, très lentement et, parfois, comme par à-coups, par heurts réguliers (...) » (*idem*, 62). La métamorphose ne suppose pas forcément l'assomption d'un autre sexe. Tout porterait même à envisager une panthère femelle : «Le lait qu'elle aurait dû boire»² (*idem*, 74).

Laurent et Christian Demoulin se sont d'ailleurs longuement penchés dans une étude critique sur les prolongements symboliques et psychanalytiques des fluides, et notamment du lait «originel» dans la fiction narrative d'Eugène Savitzkaya (Demoulin, 2007: 68-70)³.

Toutefois, le fantasme profite de l'intense malléabilité des corps et de leur indétermination. Il opère un glissement vers la version expressément masculine du fauve maternel : «Et la façon d'uriner, puissamment contre le plancher de la cage. Et l'érection»⁴ (*idem*, 59). Ce détail révèle l'incapacité du narrateur, dans ce texte fragmentaire construit à partir de photos⁵, à se dessaisir d'une «mère archaïque» (Kristeva, 1980: 119) ; fauve équivoque et bisexué.

² C'est nous qui soulignons.

³ On lira également avec profit l'article intitulé « L'enfant dieu selon Savitzkaya » où Laurent et Christian Demoulin avancent une lecture psychanalytique du rôle axial des personnages-enfants chez Savitzkaya (Demoulin, 2006: 35-51).

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ Cf. à ce propos l'entretien que Savitzkaya livre à Hervé Guibert en 1982 et où il met en contexte la construction de *Mentir*: « C'étaient les photographies de ma mère, elles étaient sur mon bureau quand j'écrivais » (Savitzkaya, 1982b: 6).

Le refus de la linéarité au profit de scénettes autonomes et juxtaposées sous forme d'anacoluthes narratologiques incite l'alternance du masculin et du féminin et la confusion des repères syntaxiques et logiques.

À ce propos, Isabelle Asselin a judicieusement mis en lumière les implications identitaires, chez Savitzkaya notamment, de cette construction narrative fragmentée : «Bien sûr, la perception (de soi) est mise en cause par le point de vue, de même que la mémoire et partant, l'identité. La fragmentation dans le récit contemporain apparaît comme le symptôme d'un individu qui examine, qui s'examine tout autant qu'il crée» (Asselin, 2003: 154).

Ainsi, par exemple, dans *La traversée de l'Afrique*, récit où un groupe de gamins projette un voyage imaginaire en Afrique pour voir les lions, alors que le lecteur a perdu de vue tout personnage féminin et qu'il n'est question que d'un Basile, Fabrice, Jean ou d'un Firmin, surgit subrepticement un «elle» qui s'installera jusqu'à la fin du fragment : «Ainsi Basile parlait des lions (...). Jean nous avait depuis longtemps devancés (...). Depuis la maison faiblement éclairée, nous parvenaient encore les cris de l'oiseau (...) que Firmin aurait volontiers étranglé (...). Elle devait alors pleurer (...) »⁶ (Savitzkaya, 1979: 61).

De même, le narrateur de *La disparition de maman* fait appel à ce procédé équivoque pour mettre à mal toute fixité du genre et l'exégèse du texte. Le «je» masculin du narrateur se dédouble d'un «se» spéculaire avant d'adopter le genre féminin : « (...) je fus en Afrique dans la région des lacs... se taisant dans l'ombre (...). J'étais la porteuse d'eau (...) »⁷ (Savitzkaya, 1982: 82).

L'alternance des genres se veut complice de l'incessante hésitation de la lecture et de l'interprétation. C'est le cas dans *La disparition de maman*, où le narrateur passe en un simple changement de paragraphe du *elle*, petite sœur ravageuse, «Elle avait mangé le paon. Elle avait mangé l'aigle (...) » (*idem*, 86) au *il* : «Il marche sans bruit (...) » (*ibidem*).

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ C'est nous qui soulignons.

La même indéfinition et incertitude apparaît plus loin. Le narrateur passe cette fois du *il*, plutôt autobiographique⁸, au *elle* autofictionnel. Le fragment : «J'étais presque un homme. Je t'aimais déjà. J'allais à Coblenz (...). J'habitais à Liège, j'étais heureuse, j'étais triste (...) » (*idem*, 111-113) connaît une dérive autofictionnelle dans ce fragment suivant : « (...) apparaîtra Raphaël, jeune homme et jeune fille, sauveur » (*idem*, 71). Aussi jamais auparavant Savitzkaya ne s'était-il confronté aussi intensément à l'équivoque de l'image féminine et maternelle que dans ce récit chaotique et fragmenté.

Or, l'absence d'une identité univoque relève d'un rejet jouissif des lois sociales. Comme le souligne Julia Kristeva, elle implique la prise en charge de l'abjection : «l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutile, alors que la jouissance exige une *abjection* dont s'absente l'identité» (Kristeva, 1980: 66).

Remarquons, dès lors, que chaque action entreprise par les personnages implique systématiquement une bravade énigmatique entraînant une sanction : «Malgré l'interdiction» (Savitzkaya, 1982: 126). Aussi, au lieu de fuir le «'for intérieur' de l'autre, le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel» (Kristeva, 1980: 65), le narrateur de *La disparition de maman* entend-t-il se l'approprier. Il en profite même pour afficher provisoirement son identité : «Moi Moi Moi» (Savitzkaya, 1982: 142).

4. La jubilation scatologique

Dans toutes les sociétés, l'attraction du puissant et incontrôlable univers féminin place culturellement le sujet devant le dilemme de l'abject. Il s'agit de se séparer d'avec la mère archaïque et d'avec la femme démoniaque (Kristeva, 1980: 20) dont les sécrétions internes (lait, sang menstruel, liquide amniotique) représentent un danger réel de contamination et activent une «logique binaire de séparation» (*idem*, 89) par laquelle le risque de souillure est mis à distance : «La peur de la mère archaïque s'avère essentiellement être une peur de son pouvoir procréateur. C'est ce pouvoir, redouté, que la filiation patrilinéaire a charge de dompter» (*idem*, 92).

⁸Le texte «Un jeune Belge» apporte un éclairage sous forme de confidence sur les origines slaves des parents de l'écrivain et leur parcours migratoire jusqu'en Belgique, plus précisément à Liège. (Savitzkaya, 1980: 425-427).

Dans le désordre qui les régit, les personnages défont à plusieurs reprises les conventions assurant le maintien social de la domination masculine propre aux sociétés primitives, toujours menacée par l'aptitude féminine à procréer, à nourrir et à sécréter ; celles-là mêmes qu'ils étaient tenus d'observer afin d'éviter la confusion incestueuse avec la mère et ses dérivés métonymiques : lait, règles, etc.

Ainsi, par exemple, les insultes des bateliers sur la rive d'un fleuve incertain de *Les morts sentent bonne font* qu'accentuent un état de souillure dans lequel le personnage initiatique, Gestroi, se complaît : « (...) tu es sale comme la terre dont tu te nourris et la glaire de ta maman est restée collée dans tes cheveux comme de l'ordure (...) » (Savitzkaya, 1983: 79).

De son côté, le commentaire que donne Savitzkaya des tableaux de Bosch trahit une convoitise des pouvoirs procréateurs féminins et maternels : « Je serais volontiers une jeune fille (...). Je sentirais couler en moi des flux (...) et je soutiendrais mes seins avec mes bras croisés (...). J'aurais un ventre semblable à celui de ma mère (...) » (Savitzkaya, 1994b: 58).

En fait, l'attraction des fluides internes féminins ne constitue qu'un aspect du corps ductile et de la corporalité équivoque. Le corps se signale aussi par sa capacité à produire des excréments communs aux deux sexes, de telle sorte que les matières visqueuses, « urine, sang, sperme, excrément (ajoutons larme, salive, bave, morve, crachat) viennent rassurer (par une juste contrepartie) un sujet (masculin) en manque de son 'propre' » (Kristeva, 1980: 65).

Qui plus est, en tant qu'« être de chair », l'homme est malgré lui producteur de sécrétions diverses dont le rôle dépasse largement le bon fonctionnement des rouages du corps. En effet, ces fluides opèrent des échanges vitaux et permettent une évaluation vitaliste des ressources du dedans.

Ainsi, par exemple, dans *Mentir*, la mère, une fois transformée en panthère fantasmagorique, attire surtout l'attention du narrateur par ses excréments : « Et la façon d'uriner puissamment sur le plancher de la cage » (Savitzkaya, 1977: 59). Ce procédé anaphorique et fragmentaire autour de symbole du fauve est repris dans *La traversée de l'Afrique*. À nouveau, les sécrétions fascinent le groupe d'enfants dans leur périple africain imaginaire : « au commencement, ces maudits lions urinaient et s'épanchaient devant nous, et se maculaient (...). Au commencement, ils urinaient dans notre direction (...) lâchant leurs liquides dans le courant du fleuve (...) » (Savitzkaya, 1979: 74).

De son côté, *La disparition de maman* fait évoluer une petite sœur morveuse aux fluides abondants. Les sécrétions visqueuses s'avèrent un bien précieux sans cesse renouvelé. Elles concourent au partage, à la fusion et à l'échange, et suscitent une réhabilitation spontanée du bas : «De combien d'enfants as-tu bu les larmes ? De combien, l'urine ? De combien, le sang et le fiel, les liqueurs (...) ?» (Savitzkaya, 1982: 44).

Les morts sentent bon élève à un niveau paroxystique la jubilation scatologique devant les pouvoirs sécréteurs du corps. Les personnages se cherchent des prétextes pour manipuler leurs fluides : « (...) profitant des taches d'humidité pour peindre le foutre qui gicle et la semence qui s'est répandue (...) » (Savitzkaya, 1983: 78) alors que porcs et chiens «sales, grossiers, lubriques» cherchaient « (...) la crotte de renard, la cervelle de lapin, l'œil de carpe (...), la glu, la morve, le sperme, et l'huile fine et brillante (...) » (*idem*, 93).

Les sécrétions du corps activent un festin de vitalité suscitant une euphorie des sens, un optimisme quant aux capacités infinies de renouvellement de la matière. Elles surviennent comme une surprise, un cadeau du dedans en vue d'une libation, et n'appellent aucun jugement moral de la part des personnages. C'est ainsi que Casimir « (...) se frotte les bras et les jambes (...). Ses cheveux se hérissèrent, sa semence jaillit, sa salive coula. Il s'enferma dans le cabinet pour chier (...) » (*idem*, 136).

La chair apparaît ainsi perpétuellement lubrifiée et renouvelée. Elle est le théâtre d'incessants échanges vitaux : «Millet n'a plus de salive, son fils lui en donne» (*idem*, 127).

En outre, les excréments communes aux membres d'un clan ou d'un groupe renforcent la cohésion des liens de parenté. Elles en constituent l'essence même : «Voici celui à qui je suis lié par un fil de salive» (Savitzkaya, 1988: 17). Cette phratricie gluante et morveuse s'élargit d'ailleurs considérablement à la contemplation des toiles de Jérôme Bosch : « (...) et je lègue mes morves au purin dont jamais je ne pourrai me départir ni me dépêtrer» (Savitzkaya, 1994b: 14).

5. Le continuum animal

Espace de toutes les modulations possibles, le corps du personnage est confronté, en plus de l'instance féminine et maternelle, au premier élément tabou constitutif de l'abject social : l'animal. À ce sujet, Julia Kristeva rappelle que « (...) par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité » (Kristeva, 1980: 20).

Or, chez Savitzkaya, cette zone animale, représentant le «meurtre et (le) sexe» (*ibidem*) s’empare de l’humain et le contamine. L’humain ne se démarque pas du règne animal par une quelconque spécificité ou une quelconque plus-value culturelle.

Au contraire, dans ce continuum énigmatique, il y retourne sans cesse comme pour mieux se ressourcer et prendre pleine conscience de ses pouvoirs insoupçonnés et de ses origines immémoriales: «Je suis fait de boue et de bulles comme la mare où naissent les têtards, les libellules et les protozoaires (...)» (Savitzkaya, 1994b: 12). Et il est évident que la cohabitation en milieu rural (fermes, champs, prés, campagnes, basses-cours) ; cadre qui a fort marqué l’enfance wallonne de l’auteur et qu’il transpose dans ses récits (Savitzkaya, 1980: 426) « (...) induit un rapprochement sensible entre l’homme et les règnes animal et végétal» (Delmez, 1991: 30) et favorise les échanges et le dégagement d’une identité inclassable.

Le continuum entre les espèces repose sur une existence partagée et compatible. Dans une telle approche anthropologique, c’est forcément le genre humain qui se voit dépouillé de ses privilèges, et qui finit par être assimilé à l’animal si proche : «Le rat est mon camarade. Ses mouvements sont ceux de ma pensée, son zigzag est mon signe et sa queue nue, l’incongruité de mon état» (Savitzkaya, 1994b: 12).

Dans les deux premiers textes narratifs, la contiguïté animale est encore timide et se manifeste par des métamorphoses et des métaphores subtiles, mais toujours fantasmatiques. Dans *Mentir*, la mère obsédante se transformait çà et là en panthère à la faveur d’un délire discursif: «La façon dont la panthère tournait dans la cage, dans la chambre, dans cet espace limité» (Savitzkaya, 1977: 58)

Toutefois, le glissement devient de plus en plus subtil vers la fin de ce texte et dans *Un jeune homme trop gros* (1978), où le personnage principal, alias Elvis Presley, s’identifie souvent aux fourrures ou aux peaux qu’il porte et qui lui confèrent une allure animale.

Les textes suivants illustreront plus explicitement ce continuum. Dans *La traversée de l’Afrique*, les enfants cohabitent avec des fauves rendus très proches par l’onirisme : «Là, ainsi passait le jour parmi des lions qui couraient à travers champs, qui ne pleuraient jamais, qui urinaient et déféquaient loin de nous» (Savitzkaya, 1979: 60). *La disparition de maman* renforce ce sentiment de cohabitation avec le genre animal : « Mais toi ; jeune Raphaël, c’est dans la maison merveilleuse que tu apparaîtras, c’est dans la maison claire (...), où tu vivras en bon voisinage avec les pigeons et les hiboux (...), où tu partageras les baies avec les merles et étourneaux et les racines avec de nombreux rongeurs (...)» (Savitzkaya, 1982: 22).

Par ailleurs, *Les morts sentent bon* met l'accent sur la compatibilité génétique et éthologique entre Gestroi et les animaux qu'il croise sur son périple jusqu'à Liège. Gestroi s'accouple en effet avec des divers animaux (Savitzkaya, 1983: 43) ; tandis que *Sang de chien* élargit la portée de cette continuité en intégrant le règne végétal et les minéraux : «Tu ne caresses pas seulement les êtres humains, mais aussi les pierres, l'argile et la surface de l'eau. Tu ne mourras pas» (Savitzkaya, 1988: 65).

Le commentaire fictionnel que la peinture de Jérôme Bosch inspire à Savitzkaya confirme cette même intuition de contiguïté équivoque entre l'humain et l'animal, et résume la conception anthropologique sous-jacente à cette écriture, ainsi que l'idée que l'auteur se fait de notre condition et de notre statut sur terre: «Que nous sommes des quadrupèdes juchés sur l'un des versants de l'infini (...)» (Savitzkaya, 1994b: 6).

Références bibliographiques

- ASSELLIN, Isabelle (2003). «Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya», in Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 153-164.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1995). *La cécité d'Homère*. Paris: Circé.
- CERTEAU, Michel de (1982). *La fable mystique. XVI^e - XVII^e siècle*. Paris: Gallimard.
- DELMEZ, Françoise (1991). «Un Autre (de même)», in *Écritures*, n° 1, pp. 22-43.
- DEMOULIN, Laurent & Christian (2006). «L'enfant dieu selon Savitzkaya», in *La clinique lacanienne*, n° 10, pp. 35-51.
- DEMOULIN, Laurent & Christian (2007). «La beauté cachée du lait. Enfance et boisson chez Eugène Savitzkaya», in *Interval(les)*, I, 2, pp. 66-78.
- GUIBERT, Hervé (1982). «Lettre à un frère d'écriture», in *Minuit*, n° 49, pp. 2-5.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- LINDON, Mathieu (1982). «La perversité, si simple et si douce», in *Minuit*, n° 49, pp. 12-15.
- MILLOIS, Jean-Christophe (1995). «L'écriture en vie», in *Prétexte*, n° 8, pp. 36-41.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.

- RICHARD, Jean-Pierre (1996). «Chaos et C^{ie}», in *Terrains de lecture*. Paris: Gallimard, pp. 93-115.
- SAVITZKAYA, Eugène (1977). *Mentir*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1978). *Un jeune homme trop gros*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1979). *La traversée de l'Afrique*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1980). «Un jeune Belge» in *La Belgique malgré tout*, Université de Bruxelles, pp. 425-427.
- SAVITZKAYA, Eugène (1982). *La disparition de maman*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1982b). «Entretien avec Hervé Guibert», in *Minuit*, n° 49, pp. 5-12.
- SAVITZKAYA, Eugène (1983). *Les morts sentent bon*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1988). *Sang de chien*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1992). *Marin mon cœur*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1994a). *En vie*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1994b). *Jérôme Bosch*. Paris: Flohic.

ACTEURS DE LA CAUSE FRANCOPHONE : APORIES ET AMBIGUÏTES

Nicolina Almeida
Université de Porto
nicolealmeida@hotmail.fr

Résumé : Le dossier publié par le *Magazine Littéraire* en 2006 sur les littératures francophones engage à une réflexion sur les auteurs dits « francophones » en opposition aux auteurs dits « français » et à l'espace qu'ils occupent dans le monde de l'édition. Les premiers évoluant dans un contexte de diglossie, l'auteur s'interroge sur les aspects linguistiques et culturels de leurs productions et évalue différents critères soumettant ainsi un ensemble de constations.

Mots-clés : littérature francophone - littérature française – édition – culture - langue française.

Abstract: A special report on Francophone literature, published in *Magazine Littéraire* in 2006, leads to a reflection on the so-called “Francophone” authors, as opposed to the so-called “French” authors, and their place in the world of publishing. The former being in a situation of bilingualism, the author takes a closer look at the linguistic and cultural aspects of their writings and analyses various criteria, giving an account of his observations.

Keywords: Francophone literature - French literature – publishing – culture - French language.

Lorsque, en mars 2006, *Le Magazine Littéraire* publie son dossier : « 2006 : Année des Francophonies – Défense et illustration des langues françaises », il le fait dans le cadre d'une année des cultures francophones marquée par le XI^{ème} Sommet de la Francophonie à Bucarest¹. Dédié aux technologies de l'information dans l'éducation, ce dernier verra la réélection du Secrétaire Général de la Francophonie, Abdou Diouf par les chefs d'Etat et de gouvernement pour un mandat de 4 ans.

Ce dossier, coordonné par Valérie Marin La Meslée, est un prélude au *Manifeste pour une 'littérature-monde' en français*², signé par quarante quatre écrivains et paru dans *Le Monde des livres* le 16 mars 2007.

La journaliste signalant avec justesse « qu'il n'y a pas de francophonie sans littérature » (Marin La Meslée, 2006: 28), il convient d'évoquer les auteurs francophones et leur vision d'un espace littéraire où la langue française se mêle à d'autres langues et où l'imaginaire est métissé.

C'est ainsi que Romuald Fonkoua (2006) dans son article pour ledit magazine, nous rappelle que : « La francophonie désigne non seulement des lettres venues d'ailleurs mais aussi des manières autres de voir le monde. » (Fonkoua, 2006: 30)

Littératures francophones versus littérature française

La francophonie littéraire ne connaît pas de frontières. Considérant l'aspect sociolinguistique, on peut avancer que la présence de la France hors de l'Hexagone depuis l'ère de la colonisation a créé des situations diglossiques³ où s'unissent langue française et autres langues comme c'est le cas, par exemple, du créole haïtien ou réunionnais dans sa cohabitation avec le français⁴.

On la retrouve [la Francophonie littéraire] aussi bien en Afrique noire qu'aux « Indes occidentales », en Orient qu'aux Amériques, dans des territoires qui recouvrent aujourd'hui d'autres nations parlant d'autres langues officielles. Déterritorialisée, cette littérature francophone ne saurait s'enfermer dans des espaces bien déterminés. (*idem*: 31)

¹ A ce propos voir OIF - XI^{ème} Sommet de la Francophonie à Bucarest (2006) - *Technologies de l'information dans l'éducation* - <http://bucarest.francophonie.org/> (Consulté le 14/04/10).

² A ce propos voir http://www.lianes.org/Parution/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais_a128.html (Consulté le 14/04/10).

³ Notons qu'il y a plusieurs définitions du concept de « diglossie ». Nous partirons de la définition originale de Charles Ferguson (1959), qui l'appliquait à une situation où il y avait deux dialectes distincts en cause : « deux langues apparentées génétiquement et structurellement, de statut social inégal et dont les distributions sont complémentaires. » (*Glottopol*, 2010: 105)

⁴ Nous lirons avec profit *Glottopol - Revue de sociolinguistique en ligne* (Janvier 2010).

L'un des thèmes qui nous convoque ici est l'émergence d'une littérature de langue française affranchie du lien national et ne connaissant plus de frontières si ce n'est celle de l'esprit. Tel est le propos du *Manifeste pour une 'littérature-monde' en français* signé par des auteurs estampillés « francophones » en opposition aux auteurs « français ».

Parmi eux, le Djiboutien Abdourahman A. Waberi, l'Africain Alain Mabanckou, le Martiniquais Edouard Glissant, la Guadeloupéenne Maryse Condé, le Libanais Amin Maalouf, qui ont signé le *Manifeste* en 2007. Mais l'on compte d'autres écrivains sans frontières comme le Haïtien Emile Ollivier, l'Irakien Naïm Kattan, l'Égyptienne Andrée Chedid ou le Québécois Réjean Ducharme, pour ne citer qu'eux.

Tous ces écrivains francophones voient le monde autrement, chacun évoluant dans son propre univers, imprégné de son Histoire, de sa culture, ce qui les conduit à l'usage d'un processus linguistique et discursif distinct de celui d'un auteur français et cela même s'ils possèdent une langue commune.

En effet, comme le rappelle José Domingues de Almeida (2008) dans son « Aperçu des discours théoriques et critiques sur les desseins et engagements francophones : évolutions, dérives, ambiguïtés » :

(...) la langue française, et ce contrairement aux autres grandes langues européennes de communication internationale, n'a pas développé un cheminement d'inclusion de la diversité, ne s'est habituée à dire des histoires autres que la saga républicaine française, et ce en dépit de son passé colonial et de sa conjoncture multiculturelle ; ce qui induit un sentiment de dépossession linguistique et discursive dans les périphéries francophones. (...) Dès lors, 'dénationaliser la langue' (Jacob, 2006), c'est-à-dire, quelque part, la 'déterritorialiser', devient une tâche, voire une revendication consensuelle dans les cahiers de doléances francophones. (Almeida, 2008 : 68)

A cet égard, on peut s'interroger sur l'intérêt ou non de circonscrire la frontière entre littératures francophones et littérature française. Concrètement, qu'est-ce qui distingue un écrivain français d'un écrivain francophone ? Est-ce la langue qui détermine si un auteur est français ou s'il est francophone ? Est-ce le territoire dans lequel il vit ? Prenant l'exemple des auteurs Belges et Suisses, font-ils partie du corpus littéraire national ? Faut-il les exclure, les intégrer, les « folkloriser » ?

Et Dominique Wolton de s'interroger :

Comment parler de diversité culturelle dans la francophonie, si celle-ci est incapable de reconnaître sa *propre* diversité linguistique ? Les écrivains de langue française ne sont-ils pas partout dans le monde les premiers créateurs d'une langue en perpétuelle invention ? Ne faut-il pas enfin cesser de hiérarchiser les auteurs selon qu'ils sont français ou francophones ? Quel sens y a-t-il à vouloir distinguer les deux ? (...) Pourquoi les auteurs français ne se considèrent-ils pas autant francophones que français ? (Wolton, 2006: 91et110)

Autant de questions auxquelles le « Manifeste » répond sans appel par « la mort de la Francophonie ». En effet, du « totem à la Marianne » (Kiyindou, 2004: 68), il n'y a qu'un pas:

Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? Or c'est le monde qui s'est invité aux banquets des prix d'automne. A quoi nous comprenons que les temps sont prêts pour cette révolution. (A.A.V.V: 2007)

Il est vrai que cette alternative met un terme à toute ambiguïté en finissant avec un critère d'inscription propre à chaque auteur. De fait, ceux-ci inscrivent leurs œuvres dans un pays et il est difficile d'assimiler un écrivain belge parlant de la Belgique à un écrivain français d'autant plus que le rapport à la langue et l'histoire diffèrent. Par ailleurs, comme le rappelle Bernard Mouralis dans *La Condition de l'écrivain francophone* (2006) :

(...) l'écrivain francophone écrit en situation de diglossie et dans un contexte marqué par la coexistence d'une littérature de langue française et de littératures, orales et/ou écrites, produites dans d'autres langues que le français : flamand, allemand, italien, anglais, créole, wolof, peul, bambara, swahili, etc. (*apud* Marin La Meslée, 2006: 38)

Indubitablement, la question linguistique est essentielle. Mais pas seulement, l'image dont la langue française est porteuse dans les anciennes colonies en raison des circonstances historiques de son implantation l'est tout autant.

A la fin de la période coloniale, l'on aurait pu prévoir la fin de la littérature de langue française. Ainsi que le rappelle Michel Tétu : « En Afrique noire, dans le monde arabe et en général dans les pays qui ont accédé à l'autonomie ou à l'indépendance, on a parfois pensé qu'il fallait se débarrasser de la langue française, outil étranger, qui ne correspondait pas aux besoins profonds d'expression du pays. » (Tétu, 1997: 55) Cependant, le nombre croissant des

titres publiés et la contribution apportée par les femmes ont démontré le contraire. Comme le souligne Mouralis concernant le panorama littéraire africain :

(...) la production de langue française n'est qu'une des composantes du paysage littéraire africain, à côté de littératures orales et écrites – et éditées – dans les langues africaines. Ainsi, avant de revenir au français, le Sénégalais Boubacar Boris Diop a écrit un roman en Wolof au risque de se couper du monde littéraire français. (*apud*, Marin La Meslée, 2006: 39)

Toutefois, de nombreux écrivains rejettent la langue française malgré le peu de lecteurs des langues régionales ou nationales. Leur attitude est dictée par l'engagement politique et la volonté d'enrichir leur culture. Le français est un vestige de la colonisation qu'ils subissent et dont ils se veulent débarrassés.

De toute évidence, les littératures francophones interpellent le modèle de fonctionnement de la littérature française. Se pose alors la question de l'éditeur. D'une part, il faut tenir compte de certaines circonstances culturelles, comme du fait que les auteurs belges, contrairement aux suisses, trouvent moins facilement à se faire publier chez eux et donc s'exportent plus.

D'autre part, l'auteur dit « francophone », dès lors qu'il est publié en France, se met à jouer un rôle dans la littérature française. Être publié par une maison d'édition française reste le passage obligé d'un auteur francophone vers la reconnaissance littéraire. Rappelons-nous de cette phrase devenue célèbre de Bernard Pivot :

(...) voulant complimenter la directrice du 'Devoir de Montréal', Mme Lise Bissonnette, après la publication au Québec de son roman *Choses crues*, lui dit tout de go : 'Vous avez un grand talent de romancière. La qualité de celui-ci vous autorisait à être publiée chez un éditeur parisien.' (Bouillon de culture 5 juin 1996) Il ne voulait pourtant pas du tout être condescendant. (*apud* Tétu, 1997: 63)

L'on peut également remarquer le discours parfois contradictoire des éditeurs :

(...) tantôt [l'édition] considère le développement de la littérature francophone comme une extension, dont on ne peut que se féliciter, de la langue et de la littérature française, tantôt voit dans ce développement des formes et des thèmes nouveaux dont la littérature française aurait tout intérêt à s'inspirer pour se régénérer (...). (*apud*, Marin La Meslée, 2006: 39)

Nous ne pouvons oublier que dans le cas de l'Afrique le lectorat n'était pas ce qu'il est aujourd'hui, même s'il reste très maigre. Les écrivains africains qui souhaitaient faire connaître la situation de l'Afrique sous le régime colonial, n'avaient d'autre choix que de

s'adresser au public français et bien souvent étaient édités par des français. Le mouvement de « la négritude » dans les années 1930 à 1950 s'était aussi cela, s'ouvrir au monde, s'internationaliser.

Rappelons que de cette négritude francophone naîtra la négritude africaine lusophone dont l'une des caractéristiques est l'existence de poèmes « négritudinistes » écrits par des blancs. Cette particularité est d'autant plus surprenante, lorsque l'on sait que la négritude est l'expression littéraire, surtout poétique, de l'âme noire, le narrateur ne pouvant qu'être noir (Laranjeira, 2000).

En ce qui concerne la critique, selon Bernard Mouralis, elle persiste à chercher dans les textes une spécificité culturelle et il s'interroge : « (...) est-il logique pour les éditeurs de créer des collections réservées à ces écrivains [africains] et pour les libraires de leur consacrer des rayons particuliers ? » (*apud*, Marin La Meslée, 2006: 40)

Nous ajouterons que certains de ces auteurs francophones gagnent des prix littéraires « parisiens » tels que le Goncourt pour Patrick Chamoiseau⁵ avec *Texaco* en 1993 ou le Renaudot, attribué pour la première fois à un Africain en 1968 à Yambo Ouologuem⁶ pour *Le devoir de violence*. (Tétu, 1997: 57)

L'écrivain francophone a par conséquent de nombreux obstacles à franchir. Il ne peut ignorer ses origines pouvant à tout moment marquer son écriture, tout comme il ne peut rester indifférent aux discours tenus sur la langue française. Par ailleurs, être édité en France peut s'avérer être un tour de force comme l'évoquent Barrat et Moisei :

(...) la littérature francophone hors de France était encore considérée, à la fin du siècle dernier, comme un genre mineur. C'est pourquoi la France commence, avec beaucoup de retard, à s'ouvrir à des littératures francophones produites en dehors de l'Hexagone. Quelques maisons d'édition françaises et belges tentent cependant de mieux faire connaître aux lecteurs des pays de l'OIF les productions littéraires les plus représentatives de la diversité de la Francophonie. (Barrat & Moisei, 2004: 147)

Ajoutons que selon eux le mieux serait de regarder du côté de l'ex-Europe de l'est : « (...) nombreux sont d'ailleurs les auteurs qui ont décidé d'y écrire... en français. Les intellectuels roumains sont, à ce niveau, particulièrement remarquables. » (*idem*: 148)

Autre aspect intéressant, celui de la réception des œuvres. Remarquons qu'il est tout à fait possible de lire un auteur belge ou suisse sans se poser la question de sa nationalité,

⁵ A ce propos voir Potomitan (2009).

⁶ A ce propos voir African Success (2008).

simplement parce qu'il n'y a aucune référence qui soit détectable dans son écriture. Prenons l'exemple d'Amélie Nothomb, elle porte bien plus la culture nipponne dans ses écrits que la culture belge dont elle est originaire.

Ses œuvres sont classées parmi celles de la littérature française non pas de la littérature francophone et son livre *Stupeur et tremblements* a été couronné Grand prix de l'Académie française en 1999⁷. Alors, quelles conclusions en tirer ? Amélie Nothomb vit au Japon, bien que d'origine belge et écrit en français. Auteure française ou francophone ? Comme l'affirme le Manifeste : « on n'écrit pas en francophone ». Dans ce cas, écrit-on en belge ou en suisse ?

Sous une autre perspective, l'on doit admettre que pour un écrivain francophone il est préférable d'avoir des connaissances sur le terreau linguistique et culturel. Les textes qui sont le reflet de son auteur sont très à la mode, nous pensons par exemple à Amin Maalouf ou à Alain Mabanckou. Les différences culturelles comme dans le rapport au temps, à l'espace, à la famille captivent toujours. Notons qu'il y a très peu de place pour le merveilleux dans la littérature française contrairement à celle des écrivains africains et autres. On pense à *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou, prix Renaudot 2006, c'est un roman haut en couleur imprégné de la culture africaine. Alain Mabanckou est un autre exemple du dilemme opposant écrivain francophone et écrivain français : né au Congo-Brazzaville, il vit aux Etats-Unis où il enseigne la littérature francophone, écrit en français et l'un de ses romans est couronné par un prix français.

Le doute perdure. En termes géopolitiques, les déplacements engendrés par les auteurs francophones contribuent fortement à brouiller les cartes.

Il est aussi question de moment culturel, chaque pays a une histoire différente, ceux qui ont connu la tutelle étrangère sont marqués par la colonisation ce qui ne peut qu'influencer leur écriture.

Autre aspect, l'héritage littéraire contraste entre les cultures, les Francophonies du Sud, du Maghreb ou des Antilles, sont plus proches du conteur, de la légende en cela elles diffèrent des Francophonies du Nord comme celles de la Roumanie, du Québec, de la Suisse ou encore de la Belgique :

(...) ces littératures [francophones] partagent, certes, une même langue, le français, mais cultivent aussi leurs propres traits différentiels car chacune d'entre elles reflète leur société, leur culture et leur histoire. Cependant que se soit la littérature africaine, antillaise ou maghrébine, toutes trois laissent entrevoir un même malaise, celle d'une société déchirée,

⁷A ce propos voir Noël Blandin (2009).

abîmée par les mains du colonisateur et incapable de rétablir un équilibre harmonieux. Les divers articles qui nous sont proposés montrent ainsi, de par leur analyse, l'engagement et le combat de ces écrivains francophones visant à dénoncer à travers leurs œuvres, la situation critique dans laquelle vit leur peuple et les maux qui rongent leur société. (Verdú, 2007: 257)

De nombreux auteurs engagés dénoncent la colonisation, leur écriture voulant montrer au monde la misère sociale et humaine dans laquelle vivent les peuples qui ont été opprimés afin d'obliger le colonisateur à prendre ses responsabilités. C'est le cas de Mongo Béti dont l'écriture n'a que ce seul but : « car pour ce grand auteur de la littérature africaine, “parler” de son pays, c'est ne faire référence qu'à une seule réalité, la colonisation et ses effets dévastateurs. (*ibidem*). Il se veut réveilleur de conscience, pointant du doigt la mort de la culture africaine, la corruption faisant la loi dans son pays et qui se voit donc obligé de supporter les séquelles de la colonisation.

Amina Sow Fall fait également parti de ces écrivains insurgés qui dénoncent les régimes totalitaires mais aussi la condition de la femme qui n'a qu'une valeur, celle de propager l'espèce. Nous pensons à *Syngué sabour - Pierre de patience* d'Atiq Rahimi dont ce modèle de femme est le personnage principal. C'est un roman qui illustre bien à quel point les auteurs francophones du sud sont proches de leurs légendes. L'auteur va chercher son inspiration dans la mythologie perse pour évoquer la souffrance des femmes d'Afghanistan ou d'ailleurs. Ce récit est écrit à la mémoire d'une poétesse afghane sauvagement assassinée par son mari (Rahim, 2008). D'autres auteurs suivent la même ligne de dénonciation comme l'écrivain afro-brésilien Femi Ojo-Ade⁸ :

(...) qui dépeint sur un ton ironique et acerbe le destin tragique de millions d'hommes exilés, arrachés à leur patrie et assimilés de force à une autre culture. L'exil, l'acculturation, la perte d'identité et le désespoir qui s'en suit du fait de l'hybridité, sont tous des thèmes leitmotiv qui ne cesse d'illustrer la littérature africaine mais aussi antillaise et maghrébine. Femi Ojo-Ade dénonce également le comportement de certains de ses compatriotes qui ayant bien appris la leçon, rejettent leurs propres origines. À travers l'histoire d'un jeune étudiant exilé en France, il montre comment malgré tout, il est possible et surtout primordial de préserver ses racines et de refuser l'aliénation afin d'être en paix avec soi-même. (*idem*: 258 et 259)

Autant d'écrivains qui en termes métalinguistiques défendent un concept « d'oraliture » que le critique Maximilien Laroche considère comme « la source de matières

⁸ A ce propos voir *Mots Pluriels*, n°7 (1998).

premières pour la littérature et le double de toute écriture. » (*apud* Castera) Prenant le cas de la littérature haïtienne, Georges Castera, dans son article « De la difficulté d'écrire en créole », s'oppose pourtant à ce point de vue invoquant le dénigrement de l'histoire littéraire haïtienne :

Un tel point de vue, à mon avis, s'accroche désespérément à une espèce d'essence culturelle en faisant fi des avancées réalisées par l'écriture créole à travers l'histoire littéraire d'Haïti. Nous ne sommes plus en 1910, à l'époque où nos romanciers réalistes truffaient leurs romans de mots et de chansons créoles dans un souci de vraisemblance. Nous ne sommes pas non plus en 1953 où le poète Félix Morisseau-Leroy s'inspirait des contes créoles et d'autres formes orales dans *Diacoute*. Cette fausse essence culturelle empêche de saisir les nouvelles tendances littéraires qui relèvent d'autres temporalités, d'autres affinités entre des écrivains haïtiens et leurs homologues français, canadiens, suisses, sénégalais, etc. Des expériences en cours vont dans le sens opposé de supposées matières premières. (Castera, [2001]: 4)

L'oraliture a donc pour but de conserver une nature orale à la parole écrite. Alors, à quoi l'œuvre s'affronte et quels moyens mets elle en œuvre pour y parvenir ? Les auteurs francophones octroient une dimension « carnavalesque » (Lucas, 200) au récit lorsque par exemple ils dépeignent un espace géographique, historique ou culturel et ont recours aux contes parlés et chantés, aux devinettes, aux proverbes, aux jeux sur les fausses étymologies, aux mythes, etc. Par ailleurs, « pousser la réflexion en dehors des mots, de l'oralité » est l'argument de leurs détracteurs et notamment de Georges Castera :

Les formes orales et discursives, que des auteurs accablent du terme *oraliture*, existent. Elles ont interpellé mon enfance et je continue à en faire l'inventaire. C'est aussi notre tâche d'écrivain. Mais en même temps, j'ai aussi la passion de l'écriture. Je dois avoir à cœur de pousser la réflexion au-delà des mots, donc en dehors de l'oralité. Et à partir de ce moment, nous avons affaire à un tout autre phénomène sonore qui nous arrive à l'oreille, savoir: les rythmes de tambours, les bruits d'avertisseurs, l'orgasme des chats et les chants des coqs la nuit, la pluie sur les toits en tôle, les clics de la conversation, les «alsiyis» (les soupirs amoureux), les «kata» (rythme d'accompagnement des tambours vodou). Bref, tout ce véritable orchestre du jour comme de la nuit qui imprègne le poète et qui converge vers les autres sens pour se disséminer dans un corps aimant. (Castera, [2001]: 5)

Ainsi, d'après Roland Barthes, il y a une dichotomie entre le traitement de l'histoire dans le cadre d'une « écriture blanche »⁹ qui est assimilée à la littérature française et la littérature francophone.

En effet, rappelons que la chronique a disparu en France mais est toujours répandue dans d'autres cultures. De même, l'on ne trouve plus de sagas ou de fresques historiques telles que celles de Zola ou de Jules Romain. Par contre, le « roman archéologique » est d'actualité, « le présentisme » (Hartog, 2003) est à la mode. A partir du présent on interroge l'histoire, c'est un genre peu présent dans la littérature francophone. Notons également la disparition des romans épiques qui toutefois ont court dans les pays en construction.

Considérant tout ces aspects, l'on peut avancer que l'apport des écrivains francophones est substantiel et malgré la jeunesse de leur littérature, ils n'entendent pas être le « parent pauvre » de la littérature française : « La langue française me colonise ; je la colonise à mon tour. » affirmait l'écrivain congolais Tchipayya UTam' Si (*apud* Ngamountsika, 2006: 221). Et de rappeler Michel Tétu que :

Africain, Maghrébins ou Québécois, chacun veut s'expliquer dans son lexique : il lui faut décrire ou faire sentir les réalités de son pays et pour cela il ne veut plus se sentir à l'étroit dans la langue de l'Hexagone. Il veut adapter la langue à ses besoins ou alors changer de langue. De même que le poète a depuis longtemps rejeté l'alexandrin, disons la métrique et la prosodie traditionnelles, le romancier ne s'embarrasse plus des conventions des siècles précédents, il change l'architecture de son œuvre mais aussi en modifie la langue. (Tétu, 1997: 51)

Par conséquent, l'écrivain francophone qui décide de jouer la carte du français doit s'astreindre à la localiser, à l'adapter à sa culture afin qu'elle colle mieux à sa réalité.

En définitive, reprenant le titre de l'article de Jean-Marie Borzeix¹⁰ publié dans « le magazine littéraire », posons-nous différemment la question, les écrivains francophones : « des mal-aimés ? » :

⁹ A ce propos voir - COLLOQUE « ECRITURES BLANCHES » (2001) Institut Universitaire de France - Maison des Ecrivains - <http://remue.net/bulletin/TB020223.html> (Consulté le 21/04/10) ; Ainsi que - FABULA – La recherche en littérature – BORDAS, Eric (2009) – *Etude de style d'une « écriture blanche »* - [Écritures blanches](#) - sous la direction de Dominique Rabaté & Dominique Viart, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux-Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Lire au présent », p 366 - <http://www.fabula.org/revue/document5268.php> (Consulté le 21/04/10) ;

¹⁰ Notons que Jean-Marie Borzeix est l'ancien Directeur de France Culture, Conseiller du Président de la BnF et Président du festival « Les Francophonies » en Limousin.

(...) La rumeur court depuis longtemps : les écrivains francophones seraient des mal-aimés. Victimes de leurs origines lointaines – qu’elles soient géographique, culturelles ou raciales –, ils seraient l’objet d’un complot tenace. La plupart des critiques et des lecteurs français se détourneraient d’eux à cause de ce fond de préjugés narcissiques, prétentieux, snobs, autrement dit parisiens, jacobins, aristocratiques et chauvins qui dessinent la caricature de notre cher et vieux pays. (*apud*, Marin La Meslée, 2006: 42)

L’auteur fait trois constats décrivant et résumant ainsi le panorama actuel de la littérature francophone : le premier étant que « (...) le milieu littéraire parisien ne porte pas une attention particulière aux auteurs francophones. » ; le second que « (...) les médias dominants, et notamment la télévision, les ignorent le plus souvent ‘l’après Pivot a commencé depuis longtemps’. » Troisième constat : « (...) la plupart des écrivains français, estampillés comme français de France, semble les ignorer tout autant. » (*idem*: 42 et 43)

Cependant, il est intéressant de constater que la situation de l’écrivain francophone n’est pas aussi préoccupante qu’elle le paraît. Il est vrai que les journalistes leurs préfèrent bien souvent les auteurs anglo-saxons, bien plus *glamour* que les écrivains africains, maghrébins ou suisses. C’est simplement de cette façon que les français s’expriment devant des écrivains étrangers qui s’expriment en français. Comme un miroir aux alouettes, ils tombent dans le piège de leur propre identité.

Heureusement, il existe quelques critiques bien informés et passionnés qui se battent pour imposer la sortie du dernier roman antillais ou libanais, des associations, des libraires, des festivals, des foires du livre, etc.

Tout un univers auquel appartiennent certains écrivains francophones qui ne sont pas contre un peu d’aide pour se faire connaître. En fait, ils s’en sortent tout aussi bien que n’importe quel écrivain français débutant en quête de reconnaissance et de lecteurs. Dans une certaine mesure, l’on peut donc s’autoriser à dire que les auteurs francophones ne s’en sortent pas si mal, d’aucun considérant que leur position est même plutôt enviable.

Références bibliographiques

AAVV (2007). *Manifeste pour une « littérature-monde » en français*, in *Lianes*, http://www.lianes.org/Parution/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais_a128.html [Consulté le 14/04/10].

AFRICAN SUCCESS (2008) – Le portail de l’Afrique en mouvement - Yambo OUOLOGUEM - <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?id=329&lang=fr> [Consulté le 21/04/10].

ALMEIDA, José Domingues de (2008). « Aperçu des discours théoriques et critiques sur les desseins et engagements francophones : évolutions, dérives, ambiguïtés ». In. *Document pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde*. « L’émergence du domaine et du monde francophone ». (Jean-Yves Mollier et Gérard Vignier dir.). Clichy: SIHFLES, n° 40/41, pp 63-76.

BLANDIN, Noël (2009). « Biographie. Qui est Amélie Nothomb ? » in *La République des Lettres*, <http://www.republique-des-lettres.fr/10872-amelie-nothomb.php> [Consulté le 20/04/10].

BORDAS, Eric (2009). *Etude de style d’une « écriture blanche » - Écritures blanches* - sous la direction de Dominique Rabaté & Dominique Viart, Saint-Étienne : Publications de l’Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux-Centre interdisciplinaire d’études et de recherches sur l’expression contemporaine. Lire au présent », p.366, <http://www.fabula.org/revue/document5268.php> [Consulté le 21/04/10].

CASTERA Georges [2001]. « De la difficulté d’écrire en créole », http://www.institutfrancais.com/librairie/derniers/pdf/143_000.pdf [Consulté le 21/04/10].

FONKOUA, Romuald (2006). « Pour une histoire littéraire de la francophonie » in *Le Magazine littéraire*, n°451, pp. 30-33.

GARCÍA, Lydia Verdú (2007). *Resenã de Francophonie littéraire du Sud. Un divers singulier Afrique, Maghreb, Antilles* de Najib Redouane (dir.), in *Francofonía*, n° 16, pp. 257-261, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/295/29511602019.pdf> [Consulté le 21/04/10].

Glottopol - Revue de sociolinguistique en ligne, n° 14, janvier, 2010 [*Nouveaux médias et dynamiques des langues dans l’espace francophone*], http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_14/gpl14_complet.pdf [Consulté le 14/04/10].

HARTOG, François (2003). *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Editions du Seuil.

KIYINDOU, Alain (2008) – *L’arbre à palabre domine la forêt électronique – apud Francophonie et mondialisation* – Editions Les Essentiels d’Hermès – CNRS Editions Paris.

LUCAS, Rafael (2002). « L’Esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne », *Revue de littérature comparée* 2002/2, n°302, pp.191-211, http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_302&ID_ARTICLE=RLC_302_0191 [Consulté le 21/04/10].

- MABANCKOU, Alain (2006). *Mémoires de porc-épic*, Paris : Editions du Seuil.
- MARIN la MESLÉE, Valérie (coord.) (2006). « 2006 : Année des Francophonies – Défense et illustration des langues françaises », in *Le Magazine Littéraire*, n°451, pp. 28-65.
- OJO-ADE, Femi (1998) *Problématique de la négritude brésilienne*, in *Mots Pluriels*, n°7, <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP798foa.html> [Consulté le 21/04/10].
- NGAMOUNSIKA, Edouard (2006). « Les tentatives d'appropriations du français dans la littérature congolaise : l'exemple de sylvain Bemba », in *Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne du Maghreb et de l'Océan Indien. Actes des Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature*, Dakar, pp. 221-227, <http://biblio.critaui.auf.org/29/01/Microsoft Word - ArtEdouar%C2%ABngamountsika.pdf>[Consulté le 14/04/10].
- OIF - XI^{ème} Sommet de la Francophonie à Bucarest (2006) - *Technologies de l'information dans l'éducatio*, <http://bucarest.francophonie.org/> [Consulté le 14/04/10].
- PIRES LARANJEIRA, José Luís (2000). *Négritude Africana de Língua Portuguesa – Textos de Apoio (1947-1963)*, Braga: Angelus Novus.
- Potomitan (2009) - *Site de promotion des cultures et des langues créoles - Annou voyé kreyòl douvan douvan* (Consulté le 17/04/10)
- RAHIMI, Atiq (2008). *Syngué sabour. Pierre de patience*, Paris : Editions P.O.L.
- TÉTU, Michel (1997) – *Qu'est-ce que la Francophonie ?*, Paris, Hachette.
- WOLTON, Dominique (2006) – *Demain la francophonie*, Paris, Flammarion.

« **TU ES HEUREUX, TU ES EN FAUTE** »... A NE PAS CROIRE!

Le bonheur selon Philippe Delerm

Ruth Amar
Université de Haïfa
ramar@research.haifa.ac.il

Résumé: L'auteur propose une réflexion critique sur le sens éthique et esthétique du bonheur et du quotidien dans l'écriture minimaliste de l'écrivain français contemporain Philippe Delerm.

Mots-clés: Delerm, bonheur, quotidien, éthique, littérature, minimalisme.

Abstract: The author proposes a critical reflection about the ethical and esthetical meaning of happiness and daily life in the minimalist writing of contemporary French writer Philippe Delerm.

Keywords: Delerm, happiness, daily life, ethics, literature, minimalism.

Songer à l'âme, y songer une fois au moins dans le désordre de chaque tourbillonnante journée, c'est bien le commencement du salut

Georges Duhamel

Le bonheur. Voici un mot qui a intrigué bien des philosophes, des hommes de lettres, les gens du commun. Le bonheur ne serait-il pas la seule affaire de l'homme ? Sa seule ambition ? La question se pose. Qui n'a pas réfléchi au moins une fois dans sa vie à cette dimension ? Qui n'a jamais eu envie de se donner des règles de conduite quotidiennes qui guideraient à cet état propre à chacun et que nul ne peut définir pour l'autre ? Déjà Pascal soutenait que le désir d'être heureux est universel :

Tous les hommes recherchent d'être heureux ; cela est sans exception ; quelques différents moyens qu'ils y emploient, ils tendent tous à ce but. Ce que les uns vont à la guerre, et que les autres n'y vont pas, est ce même désir, qui est dans tous les deux, accompagné de différentes vues. La volonté [ne] fait jamais la moindre démarche que vers cet objet. C'est le motif de toutes les actions de tous les hommes, jusqu'à ceux qui vont se pendre (Pascal, B 425).

Pourrait-il en être autrement ? En examinant la période contemporaine, on s'aperçoit que peu d'écrivains, de philosophes n'ont pas touché à cette question de manière directe ou indirecte. Car le bonheur, thème philosophique aussi bien que poétique, sociologique et psychologique qui, sous certains aspects, est un concept général, est tout de même très intime, s'édifie à la mesure de chacun et est l'un des sujets les plus universaux. L'angoisse sert la gorge, la quête du bonheur sous toutes ses formes est encore présente aujourd'hui à la source des écrits.

Qu'est-ce que le bonheur alors ? Serait-on en mesure un jour d'en donner la définition ? *Le Petit Larousse* nous dit dans le commentaire premier que c'est l'« état de complète satisfaction, de plénitude ». La deuxième signification en est : « chance, circonstance favorable, joie, plaisir ». Voici donc pêle-mêle les états suscités par différentes situations à différents moments de la vie : le bonheur de la rencontre d'une personne, le bonheur d'un mariage, d'une naissance, et jusqu'à la dégustation d'un gâteau à la crème.

Derrière tous les paradoxes qui accompagnent le bonheur, les ambiguïtés se multiplient concernant les sentiments et les passions les plus proches. Est-ce l'état décrit dans les philosophies hellénistiques et romaines, stoïques et épicuriennes où l'on désire à tout prix réaliser « l'état doux, joyeux, heureux, stable, fixe, à savoir le bonheur » ou celui des hédonistes (cyniques) où l'on est désireux « d'incandescence, de brûlure, de furie jubilatoire, de mouvement, en l'occurrence, de plaisir » (Onfray, 2000: 31).

Le bonheur aujourd'hui ?

A notre époque, il semble qu'un changement s'effectue et que le bonheur devient une nécessité. Selon Pascal Bruckner, le bonheur est devenu une obsession omniprésente dans la société européenne contemporaine : « notre époque est passée à une sorte d'obligation du bonheur. Nous avons tout, donc nous devons être heureux, et si nous ne le sommes pas, c'est que nous avons mauvais esprit » (Bruckner, 2000a: 19). Cette idée avait déjà été avancée par Alain dans *Propos sur le bonheur*, où il expliquait que le bonheur était un devoir, car au XX^e siècle, ère où tout est permis, où toutes les chances lui sont offertes, l'homme conçoit l'idée du bonheur comme devoir et non comme droit:

Nous ne supportons pas le spectacle des gens malheureux, déprimés ou malades parce que nous mettons en avant une idée du bonheur qui est éminemment tyrannique. Il faut donc partir du bonheur pour aller vers la souffrance, et non pour percevoir la souffrance en tant que telle (*idem*: 20).

Il serait donc bon de reconnaître que formulée d'une manière ou d'une autre, la question du bonheur surgit dans les textes postmodernes malgré les deux guerres mondiales et Auschwitz. Comment alors oser aborder un tel sujet ? Oui, il faut un courage évident afin de traiter le thème du bonheur dans la littérature contemporaine. Si la plupart des écrivains n'osent le faire que de manière indirecte, un groupe d'auteurs nommés par Vincent Engel¹ les « minimalistes positifs » écrivent le quotidien, avançant que celui-ci peut mener vers le bonheur, un bonheur simple et intime. Bertrand Visage a

¹ Professeur de littérature contemporaine à l'université catholique de Louvain.

appelé ces auteurs les « moins que rien » et annonce en 1998 le « surgissement d'un courant littéraire » (Visage, 1998: 5).

L'un de ces écrivains est Philippe Delerm. Entre récits et essais, l'appartenance générique de ses textes est incertaine. Cependant le succès de cette œuvre ne se conteste pas surtout que depuis la publication de *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* (1997) elle semble se créer à partir d'un nouvel art d'écrire articulé autour du quotidien, dont on peut repérer l'éclosion, en littérature, dans le courant des années quatre-vingt².

Or il est difficile de désigner ces textes par le terme de « roman ». En effet, ils nous font penser à ce que Barthes désignait par « romanesque sans roman », qu'il définissait en ces termes : « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à ce qui se passe dans la vie » (Barthes, 1993: 1403) ; un romanesque à peine rehaussé par un élément, çà et là, qu'il nomme *l'incident* dont il donne la définition suivante : « simplement ce qui tombe, doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie » (cf. Sheringham, 2003: 135-158). De même, Delerm choisit d'écrire en utilisant la *diction* plutôt que la *fiction* (cf. Genette, 1991), mais en situant tout de même son texte dans une atmosphère littéraire.

Le recours à l'enfance, aux sensations, à l'impressionnisme, aux dessins de Folon, à la Normandie permet à Delerm d'incorporer de manière simple et efficace dans de courts chapitres, des sortes de bulles d'écriture qui ne sont ni des récits à proprement parler, ni des essais. Cette écriture nouvelle se nourrit d'un quotidien dont les caractéristiques interrogent la relation féconde entre le réel et la fiction. Par un choix de mots justes, Delerm déploie le réel, dévoilant l'intensité de chaque instant vécu mais tout en repérant des significations nouvelles. Ethique et esthétique sont astucieusement mises en œuvre afin d'éclairer au mieux les mouvements d'approche du quotidien.

D'autre part, Delerm a été considéré par les critiques (et notamment par Rémi Bertrand (2005)) comme un des éminents représentants du groupe des « minimalistes positifs », c'est-à-dire les écrivains qui désignent la fragmentation du réel et ce qu'elle implique : une manière spécifique d'être au monde, considérant le présent comme temps

² On retrouve dans ce groupe Eric Holder, Pierre Bergougoux, Pierre Michon. Pour la liste d'autres écrivains, voir l'essai de Rémi Bertrand *Philippe Delerm et le minimalisme positif* (2005: 16).

unique et le quotidien comme seul espace d'accomplissement possible. Or, ce quotidien n'est-t-il pas le bonheur même pour Delerm ?

« Une quotidienneté qui nous empoisse » ?

Le bonheur, souvent considéré comme une affaire publique et parfois un souci collectif de l'humanité, semble au contraire être pour Delerm une obsession intime. Il reprend à l'aristotélisme cette conception de la vie: le bonheur est ce vers quoi tend explicitement sa quête et son écriture qui semble aller à l'encontre de quelques thèses sur le bonheur selon lesquelles il doit être fait de suspens, de changements, d'ambitions. Or, à en croire Pascal Bruckner, écrivain (philosophe), le quotidien est ce qui tue le bonheur et, dans *L'euphorie perpétuelle*, il explique que « s'il faut se libérer maintenant, c'est bien de cette quotidienneté qui nous empoisse » (Bruckner, 2000b: 92).

Dans ce même essai, il développe l'idée que les habitudes créent une technique d'économie d'énergie qui naît du principe de conservation. Elles permettent de maîtriser ce qui nous rebute, attestent de notre fidélité : « Du quotidien, on peut affirmer deux choses contradictoires : qu'il se répète autant qu'il nous exténue. Il nous submerge par le retour des mêmes choses, fait du lendemain la réplique d'aujourd'hui qui lui-même reproduisait hier avec une constance de disque rayé » (*idem*: 97). Les lois du quotidien sont donc implacables : identité, conformité, équilibre, principes, lois, règles. Pas de suspens, pas de frémissement, pas d'attente. Bref, c'est, toujours selon Bruckner, le « triomphe de l'incolore ».

De même, la répétition consiste à faire disparaître le temps à force de revenir à l'identique. En effet le paradoxe du quotidien tient à cela : abolir le temps, car il semble que les jours qui se suivent se ressemblent tant qu'ils finissent par se confondre en un seul jour dans un éternel présent sans futur ni passé. Le quotidien devient alors « une grimace de l'éternité ». Ce n'est pas la régularité qui est ennuyeuse mais plutôt l'incapacité de l'homme à la magnifier dans un art de vivre qui transformerait n'importe quel petit événement au niveau d'une cérémonie.

Il y a deux manières d'appréhender la durée : « ou la tuer en abrégeant ce qui se répète ou s'en faire une alliée en l'élevant au niveau d'une liturgie » (*idem*: 95). La

première solution est celle de la commodité, de l'immédiateté ; l'autre est plutôt celle qui voit dans son patrimoine de l'intelligence, de la finesse. Le manque d'attente, de frémissement, de suspens peut devenir attrayant pour qui désire se laisser vivre, se laisser guider par la routine au sein de laquelle il est même possible d'éprouver une jouissance tranquillisante, équilibrante et rassurante que rien ne vient jamais contrarier. Et c'est bien cette atmosphère-là qui émane des textes de Delerm.

Les personnages delermiens limitent leur champ d'action à leur entourage le plus proche où ils se focalisent, si bien qu'ils négligent les grands thèmes de l'univers pour se restreindre au quotidien et à l'intimité. Or s'il faut du courage pour affronter les désastres de la planète, il est sans doute encore plus difficile d'écrire non seulement le bonheur mais surtout les moments de bonheur dans la vie quotidienne, la félicité personnelle. Si la guerre et la misère constituent la réalité quotidienne de millions d'individus, Delerm estime que cela ne doit pas entraver son bonheur personnel. Au contraire, il y verra presque l'obligation d'être heureux. Son point de départ est simple : si la guerre et la violence sont quotidiennes, le bonheur doit l'être aussi : « Tu es heureux, tu es en faute. Voilà ce que certains me disent, et je ne les crois pas... j'aime beaucoup ce que tu fais mais *on pourrait te reprocher* de ne pas traduire la violence du siècle. La violence du siècle; je la ressens, je la côtoie. Je ne la dirai pas. (Delerm, 1998: 16s)

Dès que la décision est prise, comme un pacte avec lui-même, Delerm n'écrira que les activités du quotidien. A propos de ces activités, Bruckner s'exprimait sévèrement, signalant la monotonie et l'ennui dont elles sont faites : « Il ne m'arrive rien mais ce rien est encore de trop : je m'éparpille en milles tâches inutiles, formalités stériles, vains bavardages » (Bruckner, 2000b: 100). Or, pour Delerm, ces activités « ennuyeuses » sont au contraire tout autre chose : derrière les habitudes et les instantanés du quotidien, les petits riens, les moments fugitifs tels que l'achat de gâteaux du dimanche matin, l'écossage des petits pois, l'odeur des pommes ou l'action de prendre un porto, derrière ces sensations et activités minuscules, se cache une réelle lecture du monde et de la société. Extraire la quintessence des choses, savoir apprécier les petits moments du quotidien, voilà ce à quoi incite l'approche de Delerm. Le quotidien prend alors une toute autre tournure : d'insignifiant il devient marquant, d'anodin il devient impressionnant.

Si *La première gorgée de bière* nous engageait dans les sentiers de la plénitude permettant de nous accrocher à une luminosité propre à l'enfance, le moteur du *Bonheur tableaux et bavardages* se trouve plutôt dans une pensée qui surgit entre les tableaux, essentielle à la saisie du quotidien. Alors que dans le premier livre il n'y avait aucun jugement sur l'état des choses, mais plutôt une intensité de l'instant, accentuant la valeur des choses, ici, Delerm porte un regard philosophique sur la vie et la signification des événements. En effet, dans *Le bonheur. Tableaux et bavardages*, le quotidien est conçu comme ce qui fuit et ne peut-être compris qu'après-coup. Or, ce phénomène implique, du coup, une révision des choses, créant ainsi un écart entre le senti et la transmission de la sensation. Pour Delerm, il s'agit beaucoup moins de comprendre et de juger que d'observer.

Selon Rémi Bertrand, l'écriture devient le lieu d'une « traduction du quotidien » et l'amplification du réel pose le risque de retomber dans la morne réalité lorsque vient le temps de la voir sous notre propre regard. Bertrand nous rappelle que « le bonheur minimaliste est (...) inconcevable sans la connaissance de la finitude » (Bertrand, 2005: 152). Ce bonheur, c'est la vie elle-même en tant que telle. Les traversées, d'autre part, laissent des marques, font entrevoir la fragilité des choses.

Le seul et véritable événement : raconter

Il y a une nostalgie évidente, dans l'écriture de Delerm, d'un temps où la lenteur et les contacts humains se faisaient par autre chose que l'intermédiaire de la technologie. Un désir de sortir d'un temps rapide pour entrer dans un temps où la lenteur, et même la paresse, prennent le contrôle. En effet, dans presque tous ses livres, surgit le désir de sortir de la fonctionnalité de plus en plus poignante du monde moderne et de la remplacer par un art de vivre au quotidien, celui-ci ayant pour principale caractéristique d'être fuyant, et c'est donc pour cela qu'il faut tout faire afin de le capter.

Ainsi l'acte de raconter lui-même est le seul et véritable événement, le quotidien facile d'accès, le matériau même du récit. Dominique Viart remarque, à cet effet, que « le plaisir narratif s'impose à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement. Et les nouveaux venus ne sont pas en reste, prêts

parfois à faire du romanesque avec presque rien » (Viart & Vercier, 2005: 6). Ce sont là autant de manières de fabriquer un récit qui mettent au jour, par ailleurs, le désir de faire travailler la mécanique même du roman un peu comme c'est le cas chez Toussaint. Le quotidien est donc devenu un prétexte pour écrire encore, une contre-voie pour continuer à écrire malgré tout et composer avec « les ruines du romanesque » (*idem*: 159).

«A chaque risque le bonheur est là » (Delerm & Delerm, 2001: 30), c'est dans ces termes que Philippe Delerm exprime dans *Fragiles* le rapport entre le bonheur et le danger omniprésent de le rater ou de le perdre à chaque instant. Le bonheur de nos jours, c'est d'être conscient d'une perte éventuelle qui nous guette : il faut donc, selon Delerm, opter pour le risque.

Ses textes reflètent les observations de situations quotidiennes, courantes, transmises par un narrateur observateur qui rapporte minutieusement des faits divers, des scènes plutôt courtes qui forment des chapitres. L'épigraphe de *Le bonheur. Tableaux et bavardages* reprenant un texte de Félix Leclerc, « Pieds nus dans l'aube », reflète bien le contenu du livre, étonnant par sa simplicité et en même temps par sa diversité et son rythme poétique :

Lorsque la famille était réunie à table, et que la soupière fumait, Maman disait parfois:

- Cessez un instant de boire et de parler.

Nous obéissions.

-C'est pour vous faire penser au bonheur, ajoutait-elle.

Nous n'avions plus envie de rire.

Ici, le bonheur est conçu, la perception délimitée, précisée à partir de sensations traduites et résumées par la mère dans la phrase : « C'est pour vous faire penser au bonheur ». Le seuil est vite franchi de la sensation au sentiment, faisant place à la confirmation durable du bonheur. Le livre est construit sous forme de tableaux où, dès le prologue, le narrateur s'adresse à une deuxième personne confrontant ainsi le lecteur à la question du bonheur:

Le bonheur est fragile. Tu n'es pas funambule et tu avances pas à pas. Tu ne sais rien des jours, tu glisses sur un fil, au loin tu ne vois pas. Si tu regardes en bas c'est le vertige, ne

regarde pas. En bas tous les oiseaux se glacent et tous les hommes se protègent. Tu marches un peu plus haut, mais le bonheur est difficile. Tu risques à chaque pas, tu avances docile. A chaque risque le bonheur est là. Tu avances vers toi; le bout du fil n'existe pas.

Jouissance liée à une passivité presque euphorique prescrite, à une sorte d'abandon, un laisser-aller ou un laisser-vivre. Le bonheur est à portée de main, si facile à saisir - bonheur stoïque dont la clé est de se réduire, d'éviter les malheurs, de ne rien exiger, surtout, de n'avoir besoin de rien que de ce que l'on a déjà. Aucun mystère. Alors même qu'il est possible d'admettre que la banalité des petits moments nuls est ce qui nous détruit (selon Bruckner), intervient ce texte où les petits événements les plus insignifiants deviennent ceux qui nous façonnent et font notre bonheur.

Pas d'objet convoité, pas d'intention, pas de visée déterminée : un heureux délassement. Ce qui fatigue les autres, l'habitude, le ressassement, tout ce qui généralement tue le bonheur ne semble qu'enrichir celui de Delerm. L'extase permanente, la sortie de soi tout cela est mis de côté dans le livre. Pas de moments forts, pas d'irruption. Ce récit, comme d'ailleurs presque toute la prose de Delerm, témoigne d'observations de situations quotidiennes, courantes : « C'est la première étape du bonheur : avoir quelque chose à pousser, à planter, à cueillir, à travailler, à inventer, à aimer, peut-être. Sans rien de tout cela, difficile de se confondre avec le mouvement du monde. Plus difficile encore de l'arrêter (Delerm, 1998: 54).

Le narrateur observe son environnement et rapporte ainsi un ensemble de faits et gestes s'inscrivant dans un univers spécifique, en un texte qui reflète une paix intérieure obtenue par le hasard:

On n'arrive jamais au début de l'opération. On traversait la cuisine pour aller au jardin, pour voir si le courrier était passé...

-Je peux t'aider ?

Ça va de soi. On peut aider. On peut s'asseoir à la table familiale et d'emblée trouver pour l'écosage ce rythme nonchalant, pacifiant, qui semble suscité par un métronome intérieur. C'est facile d'écosser les petits pois. Une pression du pouce sur la fente de la gousse et elle s'ouvre, docile, offerte (Delerm, 1997: 13s).

L'intimité et le sensualisme des gestes rapportés, le bonheur de l'irréflexion, nul potentiel métaphorique dans l'écosage des petits pois - rien de plus que le littéral dans cette écriture dépouillée qui accompagne la révélation de la simplicité du bonheur dans la plénitude de l'immédiat. Malgré le caractère spécifique de la journée décrite dans sa banalité quotidienne, il est possible de déceler les éléments d'une félicité simple. Un instant privilégié où, soudain, sans raison apparente, l'être tout entier est envahi par un sentiment de sérénité. Sans rien chercher particulièrement, sans rien vouloir provoquer, durant quelques secondes, le narrateur et sa compagne sont envoûtés dans le bonheur de l'instant, le bonheur est là dans l'activité d'écosser les petits pois ! Pourquoi chercher les causes du bonheur? Le bonheur n'a pas de causes ! Il survient précisément là où on ne s'y attendait pas, quand il n'y a aucune observation du réel selon le critère de ce qui va nous causer des émotions agréables ou désagréables.

Le texte de Philippe Delerm n'est pas propice au suspense, encore moins à l'aventure. Une attente de la part du lecteur non averti se crée mais qui ne sera jamais comblée, et c'est justement ce qui devient passionnant chez Delerm. Comme le souligne René Audet : « Cette attente de l'inattendu dans le récit s'inscrit difficilement dans l'exercice de la peinture de la vie courante, qui se caractérise justement par l'absence de singularités ou de faits marquants ». Le texte de Delerm illustre bien cette réduction à la propre séquence d'actions qui devient le cœur du texte et qui singulièrement fait tout son charme.

Les conditions de la vie ordinaire évoquées par Delerm suggèrent en effet une familiarité puisqu'elles touchent profondément, non seulement le narrateur-personnage, mais en même temps le lecteur qui, d'une manière ou d'une autre, a aussi vécu des moments comparables aux situations décrites. Ces scènes de l'existence exposées accentuent la prédilection de l'auteur à exprimer la vie psychique, les pensées et les sentiments des êtres virtuels que sont les personnages. Une simple impression, un bruit de papier froissé, une odeur de chouquettes sucrées, le toucher de la nacre d'un couteau, et nous accédons sans détour à une sensation oubliée, à un souvenir enfoui et souvent même à une réflexion philosophique. Cette intimité mise en évidence est une complicité qui s'établit avec le lecteur-témoin.

On aura compris que le texte de Philippe Delerm intègre des situations qui s'enchaînent de manière sélective par lesquelles est acquis alors un effet de cumulation, une sorte d'effet-mémoire où chaque objet, chaque situation déchiffrée participe à l'évolution d'un espace fictionnel signifiant pour le lecteur qui se trouve renvoyé, à sa propre expérience du monde. Ce phénomène est obtenu par l'utilisation d'éléments renvoyant à la généralité : d'une part, Delerm décrit ses petites activités quotidiennes intimes, mais d'autre part, celles-ci peuvent très bien être aussi celles de n'importe quel individu qui aurait ressenti la même sensation, si ce n'est la même situation. A cette fin, le pronom indéfini « on » bien connu de Delerm est utilisé constamment. Citons quelques exemples dans lesquels le pronom fait son apparition dès les premiers mots du texte : « On dit cela avec une infime réticence, une affabilité restrictive. Bien sûr, on n'est pas de ces rabat-joie... on jouera sa partie, mais tout petit, mezza voce, à furtives lampées » (*idem*: 16).

Le « on », dit impersonnel, revêt ici en plus une autre acception : il est renforcé par une « délivrance de soi-même » : « C'est comme au cinéma ; vous bougez simplement dans le champ de la caméra pour un ralenti de bonheur impressionniste. Moi je ne suis plus rien ; une image me voit, elle m'arrête, elle m'invente...je deviens l'inverse d'une caméra. Une image me regarde (*idem*: 14).

Le narrateur est délivré de lui-même : la sensation est remplacée par le rien. Pas de psychologie, seul un abandonnement paisible, quand le narrateur est soudain absorbé dans l'excès du réel et défaille d'un coup dans une sorte de torpeur. On découvre ainsi une bénéfique dépersonnalisation, loin de la dépersonnalisation pathologique analysée par Alfred Binet (*cf.* Binet, 1892: VIII). Le but du morcellement du moi décrit ici est plutôt de se laisser aller, une vitalité de petits bonheurs.

Dans le texte de Delerm, nous restons toujours aux prises avec un monde privé, fait d'appréciations et d'humeurs intimes. Dans le choix du pronom « on » le style particulier de l'écriture, qui généralement objective le propos, ne produit dans le cas de Delerm aucune froideur, aucune neutralité, car le lecteur se sent convié à participer ayant lui-même la sensation d'avoir vécu ces mêmes situations.

Le bonheur avec un petit *b*

De manière surprenante, Philippe Delerm ignore volontairement toutes les théories du bonheur obligatoire, voire illusoire, rejetant ce qui fait de nous des « machines à jouir ou machines à désirer » (Bruckner, 2000a: 16) qui semble être l'idée sur laquelle se base la société contemporaine. Au contraire, c'est à la lumière de rencontres familières, de l'échange simple, que s'effectuent les menus plaisirs qui engendrent le bonheur. Les axes autour desquels se déploient les récits delermiens sont les menus imprévus de la vie quotidienne, la chaleur des mots qui réconfortent, la magie des saisons. En effet, en ne cherchant rien, en ne voulant rien provoquer, nous sommes, durant quelques secondes, pur accueil de ce qui se donne, et la joie est là ! Il ne faut surtout pas en chercher les causes, car on risque de ne jamais les trouver ! Elle survient précisément lorsque le narrateur cesse de regarder le réel selon le critère de ce qui va lui causer des émotions agréables ou désagréables.

Il s'agit donc d'un bonheur qui serait plutôt un état qui ne correspond pas seulement à la satisfaction de tous nos désirs, de tous nos espoirs, selon les lois de la consommation et de la production contemporaines, mais d'un bonheur qui se concentrerait au contraire, sur le pur sentiment de l'existence.

Adoptant une perspective stylistique assez étonnante de par sa simplicité et l'atmosphère sereine qui émane du texte, Delerm, dans le premier chapitre du *Le bonheur. Tableaux et bavardages* nous plonge d'emblée dans le dévoilement de charmantes scènes conçues dans un bonheur simple et tranquille fait de petits riens. La compagne du narrateur et son fils Vincent sont les protagonistes principaux. Ils font le bonheur du narrateur. La vie quotidienne est pleine d'instantanés magiques qui deviennent des tableaux impressionnistes : « C'est comme au cinéma; vous bougez dans le champ de la caméra pour un ralenti de bonheur impressionniste ». Ce n'est pas pour rien que Delerm relie ces instants de bonheur à la peinture de ce mouvement.

L'impressionnisme (le mot revient plusieurs fois dans le texte) est une peinture de la réalité mais qui, nécessairement, passe par la subjectivité. En effet, ce mouvement dont les plus illustres représentants sont des peintres français est avant tout un mouvement réaliste. Néanmoins, si les impressionnistes peignaient la réalité, ils la représentaient à travers leurs émotions. Car, si la main se doit de suivre l'œil, ce sont les émotions de

l'artiste qui l'emportent. De la même manière, chez Philippe Delerm, ce sont les sentiments, les émotions qui, en fin de compte, vont engendrer le bonheur. Cette approche rejoint la philosophie de Kant pour qui l'idée de bonheur est conditionnée par une subjectivité radicale.

Néanmoins, en lisant Delerm une question évidente se pose : s'agit-il du véritable Bonheur avec un grand *B* ? On ne peut s'empêcher de penser que le bonheur ne peut être réduit au plaisir ou à la jouissance immédiate. Le monde est une source intarissable d'illusions: nous identifions spontanément le bonheur avec l'amour, la chance d'avoir une famille, les formes de plaisir ou même la possession de connaissances. Or, ces biens ne peuvent toujours déterminer nécessairement un état de sérénité. Ils ne constituent nullement une condition nécessaire et suffisante pour faire naître cet état de félicité : ils sont hors de nous, contingents et infiniment fragiles. Oui, nous dira Delerm c'est *ça* le Bonheur, il n'en connaît pas d'autre :

Le siècle a mis dans le cœur de chacun cette idée de bonheur. Il aime à laisser dire cependant que le bonheur est impossible, ou ennuyeux. Je sais qu'il est possible. Et pour l'ennui... Ce qui est menacé ne peut être ennuyeux. Longtemps j'ai aimé la mélancolie parce qu'elle n'était que l'envers du bonheur, et qu'il la menaçait à chaque battement de cœur – cela s'appelle l'espérance (Delerm, 1997: 163).

Que répondre à Delerm ? Que certains, comme Bruckner, souhaiteraient « un bon désastre » plutôt que cette vie épuisante, tant elle est monotone et qui surtout n'est jamais à la hauteur d'un drame ? On ne peut s'empêcher cependant de nous laisser aller aussi à cette approche qui, même si elle paraît un peu rudimentaire, peut aussi de la manière la plus simple, mais en même temps féconde, nous intégrer à l'existence du bonheur... avec un petit *b* donc.

Références bibliographiques

- AUDET, René (2007). « Fuir le récit pour raconter le quotidien », *Temps Zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document84>> [consulté le 22 décembre 2008].
- BARTHES, Roland (1993). *Œuvres complètes*, t 2. Paris: Seuil.
- BERTRAND, Rémi (2005). *Philippe Delerm et le minimalisme positif*. Monaco: Editions du Rocher.
- BINET, Alfred (1892). *Les altérations de la personnalité*. Paris: Alcan.
- BRUCKNER, Pascal (2000a). « La tentation du bonheur », *Le Magazine Littéraire*, n°389, 1^{er} juillet, p.19.
- BRUCKNER, Pascal (2000b). *L'Euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir du bonheur*, Paris: Grasset.
- DELERM, Philippe (1997). *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. Paris: Gallimard.
- DELERM, Philippe (1998). *Le bonheur. Tableaux et bavardages*. Monaco: Editions du Rocher.
- DELERM, Philippe & DELERM, Martine (aquarelles) (2001). *Fragiles*. Paris: Seuil, coll. «Points».
- DUHAMEL, Georges (1918). « L'avenir du bonheur », *Les écrits nouveaux*, t. II, n° 11, octobre-novembre, pp. 251-262.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- ONFRAY, Michel (2000). « La diététique antique du bonheur », *Le Magazine Littéraire*, n° 389, 1^{er} juillet, p.31.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*, B 425.
- SHERINGHAM, Michael (2003). « Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie », Marielle MACÉ et Alexandre GEFEN (dir.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris/Québec: Editions Desjonquères/Nota Bene, pp. 135-158.
- VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

VISAGE, Bertrand (1998). « Les Moins-que-rien », *La Nouvelle Revue Française*. Paris: Gallimard, janvier, p. 5 (540).