

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

---

# Chimères



*Volume XXVII*

*Spring 2003*

● A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE ●

---

O F K A N S A S

# Chimères

---

A Journal of French Literature

---



---

*Volume XXVII*

*Spring 2003*

---

## CHIMERES VOLUME XXVII - SPRING 2003

---

Editor: Maria Gloria Melgarejo

Co-Editor: Daniela Teodorescu

Faculty Sponsor: Professor Caroline Jewers

Editorial Staff:

Frédérique Sevet, Treasurer

Ann Kontor, Secretary

Laura Leonard

Jean-Benito Mercier

Mandy Schick

Delphine Fernandez-Nurdin

Web Page and Cover Design: Angela Fines

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

*Chimères*

The University of Kansas

Department of French & Italian

2103 Wescoe Hall

Lawrence, KS 66045

Tel. (785) 864-4056

Fax: (785) 865-5179

---

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

**Letter from the editor**

*Maria Gloria MELGAREJO* ..... I

**Website for Alumni of the Department of French & Italian**

*David DINNEEN* ..... II

**Carte blanche**

*Anne-Sophie QUERU* ..... III

**Identité, Légitimité et Rhizome dans *Les deux fins d'Orimita*  
Karabegovic de Janine Matillon**

*Muriel PLACET-KOUASSI* ..... 1

**Body, Language and Sexuality in *Oh les beaux jours***

*Marzia CAPORALE* ..... 15

**L'étrangeté des *Cannibales*: ébauche du cru et du cuit  
chez Montaigne**

*Sylvie GOUTAS* ..... 33

**Abomination et Sacralisation dans *Higène de l'assassin*  
d'Amélie Nothomb**

*Nora COTTILLE-FOLEY* ..... 47

**La Littérature vietnamienne entre modernité et traditions :  
étude des romans *Celui qui règnera* et *Frères de sang* de  
Pham Van Ky**

*Souleymane FOFANA* ..... 59

***Les Yeux d'Emma* : Ensemble fendu ou indéchiffrable énigme?**

*Margot MILLER* ..... 77

**Occident/Orient, pour un compromis sans compromissions :  
Le voyage en Orient d'un Suisse francophone**

*Caroline BEAUBOIS* ..... 87

<b>Transgression(s) et transition(s) littéraires et cinématographiques dans la culture vietnamienne</b>	
<i>Carole SALMON</i> .....	101
<b>L'étrangère de couleur au dix-neuvième siècle : Victime de la société française</b>	
<i>Marilyn SHAFFER</i> .....	115
<b>A Bachelardian Reading of Marie de France's <i>Guigemar</i></b>	
<i>Ingrid HORTON</i> .....	131
<b>Voyages:</b>	
<b>Sahel Ouest-Est, août 1999</b>	
<i>Abdourahmane IDRISSE</i> .....	141



---

Maria Gloria MELGAREJO

---

C'est avec un grand plaisir que nous vous présentons ce numéro de *Chimères*, où nous avons la chance de pouvoir inclure plusieurs articles qui portent sur les questions de l'identité et de la diversité culturelle, propices à rendre la couleur et la fraîcheur de ce regard de l'autre et du différent, si importantes dans le contexte de l'entente universelle.

Dans ce même esprit, nous avons invité Anne-Sophie Quéru, ancienne lectrice de français dans notre département de Français et Italien et maintenant professeur d'anglais à l'Université de Paris III, et elle a gentiment accepté d'écrire notre Carte blanche de cette année. Ce numéro inclut aussi une section de Voyages, avec la collaboration d'Abdourahmane Idrissa, étudiant du Niger.

Au moment de la culmination de notre année académique, nous souhaitons une bonne continuation dans sa carrière de professeur à Muriel Placet-Kouassi, qui nous quitte après deux ans de travail dans le département. Nos meilleurs vœux de succès pour nos collaboratrices : Laura Leonard, qui part pour une année à Besançon, Ann Kontor et Hilary Heffley, qui viennent de réussir aux examens du Master et vont continuer leurs études à l'université de Nebraska-Lincoln et à l'université du Wisconsin, respectivement.

Tout en encourageant nos collègues étudiants de maîtrise et de doctorat à nous envoyer leurs articles, je dois remercier notre équipe éditoriale de *Chimères*, et le professeur Caroline Jewers, qui apporte toujours son soutien enthousiaste à notre revue.

University of Kansas

## **Letter from Professor David Dinneen**

### **Website for Alumni of the Department of French & Italian**

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

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

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

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

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

**University of Kansas**

## Quelques réflexions sur l'expérience américaine et internationale

**A** l'été 1999, lorsque j'appris que j'allais partir pour le Kansas, je ne connaissais rien de la région. Après avoir glané quelques renseignements çà et là, je conclus que le Kansas était très plat, qu'il y avait des tornades et que c'était là que Dorothée se faisait emporter par le vent dans *Le Magicien d'Oz*. A moi donc d'être la nouvelle Dorothée, de m'équiper pour affronter un monde imaginaire que d'ailleurs personne ne connaissait. Aller au Kansas, ce n'est pas comme aller à New York ou à Los Angeles. Dans les quelques semaines qui précédèrent mon départ, je finis par trouver une méthode pour expliquer la situation du Kansas à tous les curieux qui voulaient absolument la connaître: regardez une carte des Etats-Unis, pointez le doigt exactement au milieu, et vous trouverez ce que vous cherchez. Mais je les soupçonne de ne pas avoir très bien cherché car encore maintenant, trois ans après mon retour, les gens continuent à me demander si j'ai apprécié mon séjour en Arkansas ou au Texas (on leur pardonnera leur erreur vu que ces deux états finissent également en <AS> et ne sont, finalement, pas si éloignés du Kansas).

A quinze heures de route de la mer par le sud et à douze heures de route par le nord de la "grande ville" la plus proche, Chicago, qu'est-ce que le Kansas pouvait bien avoir à offrir? Au Kansas, point de touristes. Il y a fort à parier que mon mari et mes parents ne se seraient jamais rendus au Kansas si je n'y avais pas résidé. Mais je crois aujourd'hui qu'ils ne sont pas mécontents de l'avoir fait. Il me suffit de me rappeler nos promenades dans la campagne au moment d'Halloween, les yeux écarquillés de mon petit frère devant les maisons aux teintes orangées décorées de milliers de citrouilles. Il me suffit de me remémorer notre entrée dans Chicago où des centaines de vaches multicolores trônaient sur les trottoirs, et notre premier plongeon dans le Lac Michigan, si vaste, qui pour nous n'était rien d'autre que la mer. Je me souviens des dizaines d'oiseaux et d'écureuils qui venaient picorer dans mon jardin qui ressemblait chaque jour à un dessin animé de Walt Disney. Je me souviens de la douceur des étés et de la mi-saison, des feuilles rousses qui jonchaient le sol, et du froid mordant des hivers.

L'enseignement au Kansas était un pur plaisir. Enseigner les rudiments d'une langue à un public enthousiaste est toujours très appréciable. Mais enseigner à des jeunes qui manifestaient une véritable curiosité à l'égard de mon pays et de ma culture le fut d'autant plus. Bien plus que d'enseigner la langue que je parle, j'ai eu l'impression, durant ces deux semestres, de m'enseigner moi pour ainsi dire, d'enseigner ma vie de française et de Parisienne à de jeunes Américains si avides de s'ouvrir à l'étranger.

J'enseigne aujourd'hui l'anglais à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle. En arrivant dans le Département d'anglais pour y commencer leurs études supérieures, nos élèves font la connaissance de matières aussi complexes que la phonologie, l'analyse linguistique, l'art du thème et de la version, la littérature et ce condensé d'histoire que l'on nomme civilisation. Parmi toutes ces disciplines pointues, il est facile de leur faire perdre le sens de leurs études: l'appel, ou devrais-je dire, comme Antoine Berman, "l'épreuve de l'étranger."<sup>1</sup> Une enseignante anglaise invitée dans notre université à qui l'on présentait le cursus a fait cette remarque: "Who teaches them English?" Elle n'avait pas tort. Nous négligeons peut-être l'essentiel. Malgré tout, nos étudiants, tout comme leurs homologues américains, aiment la langue qu'ils apprennent et se lancent à corps perdu dans leurs études. Si nous ne leur apprenons pas ce que c'est que d'être Américain et de vivre de l'autre côté de l'Atlantique, ils vont le découvrir par eux-mêmes.

En effet, pour s'imprégner d'un pays, rien ne vaut le déplacement. J'ai été sur le terrain à deux reprises. Tout d'abord, en 1997-1998, en Irlande du Nord, à l'Université de Coleraine à environ deux heures de route de Belfast. C'était l'année du *Good Friday Agreement*, et j'ai gardé de bons souvenirs de cet événement historique et de l'enthousiasme qu'il a suscité. Dans la petite station balnéaire de Portstewart – où il y avait beaucoup plus de promeneurs que de baigneurs, cela va sans dire – j'étais loin de l'agitation politique de Belfast et j'appréciais les balades au bord de la mer, dans laquelle je ne me suis bien entendu jamais trempée sous peine d'en ressortir congelée. Le climat n'avait rien à voir avec celui du Kansas: il faisait plus ou moins mauvais en permanence. L'hiver, la nuit tombait à seize heures, et heureusement que les pubs du coin étaient là pour mettre de l'ambiance. Parfois les bourrasques de vent nous empêchaient pendant plusieurs minutes de franchir un coin de rue. Tout compte fait, en dépit des nombreux *T-storm warnings* apparus à la télévision à Lawrence, je crois avoir vécu plus de rafales de vent en Irlande qu'au Kansas! Début août, après avoir passé quelque temps chez des amis en Floride, mon mari et moi arrivâmes au Kansas. En ce jour

précis de chaleur étouffante, le ciel devint soudain totalement noir en plein après-midi et nous dûmes rester cloîtrés dans l'hôtel pour le reste de la journée. L'orage se faisait entendre de façon terrifiante. Je me suis demandée à cette époque si cela se reproduirait souvent, mais cela n'est plus jamais arrivé.

Notez que mon arrivée à Belfast sous une pluie battante n'avait pas été bien plus agréable. Pour raisons de sécurité, il n'y avait pas de vol direct entre Paris et l'Irlande du Nord: il fallait absolument passer par l'Angleterre. Arrivée à Manchester, je suis montée dans un coucou microscopique – je ne pouvais pas croire qu'une compagnie comme *British Airways* disposait de tels avions – pour rejoindre Belfast. Croyez-le ou non, je pouvais voir mes bagages (qui auraient dû se trouver en soute, mais je suppose que l'avion était trop petit...) fixés au mur par des sangles, juste derrière moi, là où se trouvait la kitchenette des hôtesses. A mon arrivée, j'ai bien sûr manqué le train pour Coleraine que j'avais prévu de prendre, et ai attendu près de quatre heures dans la gare trônant au milieu de toutes mes valises, sans pouvoir bouger de peur que l'on me dérobe quelque chose. Après avoir tant que bien que mal entassé tous mes bagages dans le train vétuste, qui n'était guère plus fringant que l'avion, j'ai passé près de deux heures à recevoir de l'eau sur la tête par le plafond troué et à entendre les branches craquer contre la carcasse de métal. A nos arrêts dans les petites gares, je posais toujours les yeux sur de charmants graffitis qui disaient "*Brits Out*" ou "*L'IRA vaincra*". Et pourtant, j'ai passé dans ce pays l'une des plus belles années de ma vie. La morale de ces histoires est qu'il ne faut surtout pas se fier à la première impression.

Au Kansas, il pleuvait peu. Mais il fallait subir quotidiennement les bourrasques glacées de l'air conditionné! Dur de s'adapter lorsqu'on est une Française, et de surcroît, très frileuse comme moi! En été, pour supporter le décalage thermique entre l'extérieur et l'intérieur, il fallait tout simplement s'armer d'une masse de gilets avant de pénétrer dans un building. Je me souviens de ma toute première séance de cinéma aux Etats-Unis. C'était dans le New Hampshire. J'y étais allée en short et en T-shirt, dehors il devait faire 35°C. Au bout de quelques minutes, la salle s'est emplie d'un air glacé et je n'avais rien d'autre que mon sac à main pour me recouvrir les jambes. Dès l'apparition du générique de fin, je me suis précipitée dehors. Je n'étais jamais sortie aussi vite d'une salle de cinéma.

Le voilà, notre fameux choc culturel. J'ai beaucoup parlé de ce que j'avais pu apprendre à mes élèves, mais j'ai omis de mentionner que j'ai

énormément appris au contact des étudiants irlandais comme américains. Je crois qu'en fin de compte, ils étaient tout aussi avides de se livrer que moi. Je peux dire à présent que toutes les personnes que j'ai rencontrées et fréquentées au cours de mes voyages m'ont appris quelque chose. Ce qu'il y a de plus formidable, c'est qu'à chaque fois, j'ai reçu autant que j'ai donné. Et c'est cela, au fond, la véritable expérience. C'est celle qui ouvre des horizons et qui nous donne un aperçu, par une porte entre ballée, des multiples vies possibles en ce monde et du goût qu'elles peuvent avoir. C'est cela, bien plus que les préoccupations nationalistes futiles, qui constitue notre identité.

**Université Paris III**

#### **Note**

1. Berman, Antoine: *L'Épreuve de l'étranger: Culture et Traduction dans l'Allemagne Romantique*, Paris: Gallimard, 1984.

## Identité, Légitimité et Rhizome dans *Les deux fins d'Orimita Karabegovic* de Janine Matillon.

---

Muriel PLACET-KOUASSI

**Q**ui suis-je? Qui sommes-nous? Ces questions identitaires, posées de tout temps, font l'objet de débats infinis à différents niveaux: individuel, communautaire, national, culturel, etc.

La notion d'identité détermine ou informe les relations entre individus et surtout entre peuples. C'est elle aussi qui sert de prétexte aux guerres, aux conquêtes territoriales, aux massacres génocidaires et autres.

Affirmer son identité, cela a souvent voulu dire rechercher une légitimité dans et par ses racines, dans et par sa généalogie ou sa filiation. Nous nous proposons donc ici d'analyser dans le roman de Janine Matillon, *Les deux fins d'Orimita Karabegovic*<sup>1</sup>, dans quelle mesure la notion d'identité fondée sur une légitimité généalogique fait violence puisqu'elle implique nécessairement l'exclusion de l'autre. Il nous semble que le processus de légitimation de l'individu fondée sur une identité qui serait donnée par sa lignée (ses origines et sa filiation) est ce qui rend possible (voire, ce qui mène à) des actes aussi destructeurs que le génocide et la purification ethnique qui impliquent la violence, la négation forcée de l'autre, alors que le concept de l'être (ou plutôt de l'étant) dont l'identité serait de l'ordre du multiple, en devenir et en relation avec son entour, rend caduque l'idée d'une légitimation fondée uniquement sur l'identité et l'origine généalogique de l'individu.

Si la notion d'identité est problématique pour l'individu, elle l'est tout autant pour la communauté ou la nation. Ainsi nous assistons ces quelques dernières années en France à de sérieuses querelles au sein de l'Ined, l'Institut National d'Études démographiques. La démographie se donne pour objet de décrire, d'étudier et de dénombrer un peuple ou une population donné(e) en vue d'établir les taux de natalité et de mortalité ou d'analyser une population par sections d'âge ou de profession par exemple. Encore faudrait-il être en mesure de définir par avance quelle population fera l'objet d'une enquête démographique. Et c'est là que le bât blesse au sein des démographes de l'Ined qui ne peuvent s'accorder sur les critères qui font aujourd'hui qu'un français est français. Ainsi, Hervé Le Bras (chercheur à l'Ined) reproche à l'une des ses collègues, Michèle Tribalat, d'avoir au cours d'une enquête démographique introduit la notion d'origine ethnique comme critère de sélection d'appartenance à la population française. Légalement, la nationalité est le seul critère reconnu qui décide si tel ou tel individu est français. Dans l'enquête en question, l'enquêtrice interroge ses interlocuteurs sur deux critères problématiques que sont "l'appartenance ethnique" fondée sur la langue maternelle et "l'origine ethnique" définie par le lieu de naissance des parents. Il est facile d'anticiper les problèmes qui découleront de ce choix de critères quand on connaît l'hétérogénéité de nombreux foyers français. Derrière des prétentions scientifiques, il semble que cette démarche veut redonner un sens à cette fameuse expression "français de souche", notion qui n'est rien d'autre qu'un fantasme ou voeu de hiérarchisation des populations au sein d'une nation.

Le texte qui nous intéresse ici ferait plutôt allusion à la notion de "serbe de souche" (ou "slave de souche") dans l'ex-Yougoslavie. Ce roman de Janine Matillon, publié en 1996 aux Éditions Maurice Nadeau et intitulé *Les deux fins d'Orimita Karabegovic*, raconte l'histoire tragique du personnage éponyme, une jeune femme bosniaque, emprisonnée par les Serbes qui ont décidé de "purifier" leurs prisonnières en les ensemençant.

Ce livre pénètre par touches effroyables dans les méandres de ce procédé eugénique utilisé par un peuple sur un autre, à savoir la purification ethnique. Il ne s'agit pas ici d'un génocide à proprement parler, c'est-à-dire d'un acte visant à l'élimination totale d'une "race" ou d'un groupe ethnique, un acte visant à remplacer une présence par une absence. Le roman de Matillon explore plutôt le procédé eugénique qui relève d'une transformation forcée, d'une métamorphose douloureuse. D'un côté, il y a arrêt brutal (dans le cas du génocide), de l'autre, il y a

passage forcé (dans le cas de la purification ethnique). Ce roman donne à lire le processus de résistance d'un être (Orimita) au moment même où son identité est en crise parce que menacée dans son fondement et dans son devenir, c'est-à-dire niée dans ses origines généalogiques et remise en question dans sa filiation à venir.

Orimita Karabegovic est une jeune femme bosniaque, née de père musulman et de mère croate. Dans un premier temps, les origines paternelles musulmanes d'Orimita seront qualifiées de "regrettables" et réduites à un "accident génétique" par ses geôliers serbes. En vue de corriger ces erreurs originelles, les Serbes ensementeront ces matrices musulmanes ou croates pour créer une légitimité serbe érigée en valeur fondatrice. Le personnage d'Orimita luttera jusqu'au bout en tant que femme, en tant que bosniaque, en tant que musulmane, et en tant qu'intellectuelle: elle contrecarre les projets purificateurs des Serbes en n'enfantant pas (ou presque) et en refusant cette nouvelle identité (rétro-active) que les Serbes forcent sur elle et en elle dans un souci d'eugénisme idéologique.

Pour analyser la notion d'identité qui sous-tend l'ensemble du roman, nous voudrions dans un premier temps rappeler la distinction que fait l'écrivain-philosophe martiniquais, Édouard Glissant, entre d'un côté "l'identité-racine" et de l'autre "l'identité-relation" (notamment dans son essai *Poétique de la Relation*<sup>2</sup>). L'idée de l'identité-racine serait conçue à partir de la croyance au mythe de la création du monde, épisode fondateur qui donnerait tout son sens à une légitimité de la filiation ainsi qu'à une légitimité de la possession du territoire par une communauté. Alors que l'identité-relation serait donnée dans le vécu des contacts des cultures, hors de toute recherche légitimante ou de conquêtes territoriales, dans ce que Glissant appelle "la trame chaotique de la Relation et non dans la violence cachée de la filiation"<sup>3</sup>.

Dans le roman de Matillon, il n'est pas donné au lecteur de remonter jusqu'à cet épisode mythique de la création du monde comme le fait Marguerite Yourcenar dans son texte autobiographique *Archives du Nord* où elle re-crée le début des temps lorsque l'homme n'existait pas encore pour découvrir comment le monde et l'histoire du monde ont accouché d'elle, démarche plus individuelle que communautaire qui échoue puisque la narratrice ne réussit pas à raccorder l'épisode de la Genèse à sa propre filiation ancestrale.

Qu'il s'agisse d'une tentative de remonter sa lignée jusqu'à ce moment fondateur de la Genèse ou bien qu'il s'agisse, comme c'est le cas dans *Les deux fins d'Orimita Karabegovic*, pour les geôliers serbes de rappeler

les évènements historiques déterminants du XIVème siècle, il est clair que nous avons toujours affaire à un passé érigé en valeur fondatrice et légitimatrice du présent. Car c'est en 1389 que les Turcs ont conquis les territoires appartenant aux Serbes. Pour donner une certaine légitimité à la violence, à la guerre, aux tentatives de lavage de cerveau et au viol systématique de ces femmes non-serbes, le personnage qu'on appelle le Professeur (qui est en fait le maître-exécuteur de ce grand programme expérimental que subissent les prisonnières), sollicite le caractère sacré d'un passé qui légitimerait des actes barbares actuels:

Le président de la République de Serbie appelait bien son peuple à se battre jusqu'à la dernière goutte de son sang pour retrouver ses frontières historiques, la terre sacrée de ses ancêtres, son honneur bafoué au XIVè siècle. (19)

Les Serbes ne faisaient que reprendre une terre qui était la leur avant la victoire turque de 1389. Ils renouaient avec le XIVE siècle. (150)

Ainsi, la notion d'identité est ici en prise directe avec l'idée de possession du territoire plus que d'appartenance au territoire. Comme le dit l'écrivain martiniquais, l'identité, "cette revendication ou cette connaissance d'une lignée inscrite dans un territoire [. . .] se gagnera quand les communautés auront tenté, par le mythe ou la parole révélée, de légitimer leur droit à cette possession du territoire."<sup>4</sup>

L'histoire de ce roman s'articule autour du concept de territoire, de conquête du territoire qui serait soit l'effet soit la cause d'une affirmation identitaire. L'auteur ne s'attache pas à relater textuellement la conquête territoriale des Serbes, mais en exposant l'ensemencement de ces femmes bosniaques par leurs geôliers serbes, il explore le concept d'une identité qui découlerait d'un processus d'identification à un peuple, à une communauté voire à une nation, processus lui-même lié à la notion de possession ou de conquêtes territoriales.

Ici, c'est bien la femme qui tient lieu de terre à conquérir. Les conquérants se donnent pour mission (en fait une expérience de laboratoire) d'investir les méandres de leur cerveau et les profondeurs de leur matrice. La profession de foi du Professeur n'est-elle pas "toute terre habitée par un serbe est une terre serbe, j'en ajoute une autre: toute matrice fécondée par un Serbe est une matrice serbe" (71). Une telle revendication présuppose que l'homme est le seul garant et continuateur

de sa lignée, ce qui exclut l'Autre (en l'occurrence la femme) qui représente la terre que la conquête transformera en territoire pour reprendre la pensée de Glissant: "Le territoire est une base pour la conquête. Le territoire exige qu'on y plante et légitime la filiation. Le territoire se définit par ses limites, qu'il faut étendre. Une terre est sans limites, désormais"<sup>5</sup>. Cette idée d'une conquête territoriale qui passerait par une conquête de la maternité des femmes n'est certes pas une invention serbe. Les viols sur les femmes dans des situations de guerre sont courants. Même si certains de ces viols sont imputables à une violence individuelle spontanée dans le contexte chaotique de la guerre, il s'agit aussi souvent, et c'est le cas ici, d'une démarche collective délibérée qui aurait pour objectif de prolonger, de re-créeer ou de fonder à nouveau et ailleurs une filiation dont l'homme serait l'unique garant.

L'identité-racine fait violence dans la mesure où elle nie l'existence de l'autre. L'identité-racine n'est concevable que si un individu établit son identité par rapport à une filiation, à une ascendance en ligne droite qui lui permettrait de trouver une légitimité en remontant directement jusqu'à (idéalement) la création du monde. Une filiation en ligne droite présuppose la négation de nombreux éléments généalogiques. En effet, si j'entreprends de remonter mon ascendance, je dois partir de moi-même pour arriver à deux éléments (mes parents) puis à quatre éléments (mes grands-parents) et ainsi de suite avant d'être pris de vertige devant cette multitude d'ancêtres qu'il me sera difficile de compresser et de raccorder au premier couple mythique (ou biblique). De même, et à l'inverse, si je considère le premier couple mythique comme point de départ d'une descendance dont je serai le point d'arrivée, il me sera impossible d'arriver à moi-même en ligne directe sans éliminer ou nier de nombreux éléments de ce schéma généalogique arborescent. Il est intéressant de noter qu'Orimita ne revendique que son ascendance paternelle (elle se dit musulmane) et passe sous un silence révélateur son origine croate (maternelle). C'est donc par l'homme exclusivement qu'on remonterait aux sources; la femme, elle, ne serait que secondaire mais pourtant vitale en ce sens qu'elle tient lieu de terre, de terreau qui reçoit la semence de l'homme, seul véritable porteur et continuateur de la lignée. La légitimité passe par l'adhésion ou par la croyance à la transparence - celle de la filiation directe qui remonterait aux origines, par exemple - mais lorsque le linéaire est subverti par l'idée d'étendue ou de totalité, la transparence se brouille, et la légitimité est remise en question.

Orimita porte en elle toutes les contradictions d'une communauté qui recherche une légitimité dans une filiation qui remonterait au plus

près de la Genèse et qui par là même meurt d'asphyxie en se refermant sur elle-même. Par exemple, quand Orimita s'apprête à passer sa première nuit dans le poulailler (ainsi appelle-t-on ce camp de prisonnières), elle s'empêtre dans sa chemise dont la largeur n'est qu'un indice de plus sur cette maternité imposée, cette fécondation à venir. Cette chemise de nuit est "beaucoup trop vaste pour son corps, beaucoup trop vaste pour n'importe quel corps de femme" (39). L'idée de territoire implique des limites –par opposition à l'étendue sans limite de la terre. La femme est, ici, une terre que la semence serbe va conquérir en vue d'une légitimation identitaire et territoriale. La maternité (symbolisée par la chemise de nuit) est cette terre ouverte, le lieu illimité de possibilités illimitées, l'espace du continuum en étendue, l'espace de la Relation.

Orimita refuse cette maternité comme espace de la Relation. Dans un premier temps, son refus est compréhensible dans le contexte des événements du conflit. Orimita n'a pas consenti à cette maternité, elle est victime d'une série de viols systématiques. Toutefois, son refus va plus loin dans la mesure où elle rejette toute idée de métissage, de mélange contre-nature tant l'idée de l'identité-racine informe sa relation au monde, son être au monde. Une fois fécondée par les Serbes, Orimita refusera toujours de se référer à l'être qu'elle attend si ce n'est en terme de kyste, de tumeur maligne, de maladie. Un jour, elle

eut la vision d'une école dont elle était l'institutrice. Elle avait assis devant elle, sagement, les bras croisés, de pauvres, pauvres petits monstres, difformes et débiles et qui ignoraient qu'ils étaient le fruit d'accouplements contre-nature, entre un esprit dément et un corps disgracié, entre des guerriers poilus et sanglants et des filles à demi folles. (128)

En fait, il nous semble que la nature s'arrange fort de ces accouplements. C'est Orimita, ici, qui ne peut concevoir de tels accouplements. Elle ne peut les concevoir mentalement, pas plus que physiquement d'ailleurs. Ainsi, après avoir accouché, alors qu'elle se prépare à tuer "le produit de sa conversion matricielle", elle se rend compte qu'elle a enfanté un mort-né et se prend bien tard d'une certaine tendresse pour "ce petit bâtard d'un Serbe et d'une Musulmane qui avait eu la sagesse de mourir avant de naître, à seule fin d'éviter un crime à sa mère" (162). S'il avait (sur)vécu, cet enfant aurait été l'agent de perversion de la filiation. La chaîne de la filiation aurait été dissoute à jamais dans l'étendue nouvelle pour reprendre un vocabulaire glissantien.

Dans un chapitre de la *Poétique de la Relation*, Edouard Glissant analyse les mythes fondateurs occidentaux. Le monde occidental - en vue d'assurer la légitimité de son pouvoir sur le reste du monde - a toujours cherché à inscrire sa généalogie dans une projection linéaire qui retracerait l'histoire de l'Occident ou de telle communauté depuis le présent jusqu'à cet acte de la création. Quand le bien-fondé du pouvoir ou de la possession du territoire par un peuple ou une nation est remis en question, on fait presque toujours appel à la filiation pour remonter jusqu'*au plus près* de la Création pour déterminer qui étaient les premiers occupants du territoire en question. Le monde occidental se pense en terme d'Histoire. À cette pensée de la linéarité et de la chronologie qui rassure une communauté quand à la légitimité de son pouvoir, nous opposerons à l'instar de Glissant, la Relation.

La Relation, c'est en quelque sorte, l'énergie poétique du monde, du monde conçu comme une totalité non-généralisante, une totalité où les singularités remplacent les différences, où les histoires remplacent l'Histoire, où l'étendue remplace la filiation, où le rhizome remplace la racine, où l'identité-relation remplace l'identité-racine. C'est la pensée du Divers (du multiple) opposée à la pensée de l'Un (de l'unique). Penser le multiple, ce n'est pas ajouter des éléments les uns aux autres pour construire un ensemble déterminé, c'est plutôt extraire un à un des éléments de la totalité comme l'entendent Deleuze et Guattari dans leur ouvrage commun *Mille Plateaux*:

Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours  $n-1$  (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer; écrire à  $n-1$ . Un tel système pourrait être nommé rhizome.<sup>6</sup>

Et c'est bien de rhizome qu'il s'agit dans l'espace de la Relation où l'idée de la racine unique est inexistante mais où la notion d'enracinement donne à penser une racine démultipliée en réseaux qui n'aurait ni centre ni périphérie. La pensée du rhizome serait à l'oeuvre dans une poétique de la Relation, selon laquelle, pour reprendre les termes de Glissant "toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre."

Dans le roman qui nous intéresse, le tragique provient de ce que les différentes communautés concernées ne réussissent pas à vivre la Relation

pleinement. Le contact des cultures et des spécificités devient une guerre des différences et de l'exclusivité; le chaos-monde doit être ordonné, hiérarchisé, l'étendue nouvelle doit être délimitée en territoire possédé. La conception rhizomatique du monde invalide la notion d'exclusion dans la mesure où le monde est pensé comme totalité. Et la totalité par définition ignore l'exclusion. Penser le monde, la totalité-monde, ce que Glissant nomme le chaos-monde, c'est soustraire la spécificité de l'agencement rhizomatique, c'est écrire à n-1. C'est parce qu'Orimita se pose en différence totale qu'elle ne peut concevoir mentalement pas plus que physiquement l'intrusion du sang serbe dans sa descendance. C'est parce qu'elle souscrit à la pensée de l'Un qu'elle refuse de participer à l'énergie du chaos-monde. C'est aussi parce que le Professeur serbe souscrit à cette même pensée de l'Un, qu'il se donne pour objectif d'assimiler Orimita et ses congénères.

La filiation garantit la légitimité d'un peuple, elle rassure la communauté du bien-fondé de son pouvoir sur un autre peuple ou de son bon-droit à la possession du territoire. Mais dans de nombreux endroits de la planète et de tous temps, des peuples ou des nations se battent quand il y a trop d'Histoire et pas assez de géographie. Alors si la Relation est refusée, si le "ou" exclusif l'emporte sur le "et" qui permet la co-existence des singularités, l'Autre doit être assimilé ou bien détruit. Orimita choisit la destruction, le Professeur, lui, choisit l'assimilation: "À l'élimination du non-serbe, il préférerait sa conversion [. . .]. Une conversion sur la base de l'esprit. Matricielle d'abord. Par ce qu'il y a de plus sacré chez la femme, sa matrice, qui est son deuxième cerveau" (150-1). Ici, l'assimilation se fait en deux temps. Il y a le lavage de cerveau et l'ensemencement. Pour parachever la conversion et compléter un lavage de cerveau problématique, le Professeur va prendre possession du deuxième cerveau d'Orimita, à savoir sa matrice, sa mémoire organique. Cet ensemencement d'une matrice bosniaque musulmane par une semence serbe n'a pas lieu ici dans le contexte d'une mise en contact/ en relation de deux peuples qui donnerait vie à une nouvelle identité multiple et rhizomatique, mais il est effectué en vue d'assimiler l'Autre pour toujours ne faire qu'Un.

Tout au long de son calvaire à l'intérieur du camp serbe, Orimita force son cerveau à se remémorer et à réciter des vers de Mallarmé. Ces nombreuses bribes mallarméennes, disséminées dans le roman, ne sont qu'images de *bloc de glace*, de *froid*, de *gel*, de *givre*, de *hiver*, de *glaciers*, de *blancheur*, de *nuit de glaçons*, de *neiges cruelles*. Le cerveau d'Orimita, torturé, "pris dans les glaces d'un lac hyperboréen" (8) nous rappelle que

“contrairement à l’idée reçue [. . .], le désespoir n’est pas noir, il est blanc” (61). Le bloc de glace illustre bien la perception identitaire d’Orimita. Qu’est-ce qu’un bloc de glace sinon un élément liquide, fluide, éternellement en mouvement qui sous l’effet du gel se glace, se fige en un bloc compact. C’est lorsqu’elle se sent menacée par le programme de conversion serbe, qu’Orimita se réfugie de façon obsessionnelle dans une série d’évocations lancinantes de gel et de blocs de glace comme pour “geler”, pour arrêter son identité bosniaque. C’est un gel péremptoire qui nie le caractère fluide et perpétuellement en mouvement (l’eau) d’une identité-relation. Déjà, à la première page du roman, Orimita “se voyait en rêve traverser les massacres *intacte*” (7, souligné par nous), comme si son identité était complète, achevée, donc inaltérable. Le rêve lui laisse ses illusions de perfection identitaire, la réalité, elle, les brisera. Elle se veut intacte maintenant et à jamais. Pourtant, “l’émiettement en cantons ethniques” (189) de la carte de son pays, divisée en taches de couleurs symbolisant chacune un groupe ethnique particulier, ne lui rappelle que trop son trouble identitaire: “Elle, Orimita, musulmane mâtinée croate, se trouvait écartelée entre les taches vertes et jaunes noyées dans de grandes taches roses. Elle ne voulait pas être écartelée” (189). Elle qui veut croire à une identité-racine et qui dit être née “de la neige, congelée là-haut dans les régions sidérales” (103) se retrouve face à un “moi” problématique. Elle rejette la notion d’une identité en construction, toujours différée. C’est pourquoi elle s’évertue à cristalliser (à geler) son identité qu’elle voudrait parfaite, c’est-à-dire achevée. L’intrusion de l’autre (l’élément étranger, serbe ici) dans sa propre identité (musulmane) la déstabilise et provoque en elle un sentiment d’aliénation. Le drame d’Orimita est total puisqu’en excluant la présence de l’Autre dans sa propre identité, elle s’exclut elle-même. Son être, ou plutôt son étant n’est-il pas déjà dispersé dans l’étendue de la Relation? Son existence, c’est-à-dire sa venue au monde, n’a-t-elle pas déjà brisé la linéarité d’une filiation en ligne directe? Elle est née de père musulman et de mère croate. À l’instar des Serbes qui investissent l’homme du pouvoir exclusif de garantir une filiation, Orimita se considère musulmane et revendique cette identité patrilinéaire. Pourtant, son identité - qu’elle n’a jamais interrogée lors de son enfermement dans le camp serbe où elle se pensait en terme de différence, c’est-à-dire de “musulman” - devient trouble lorsque, libérée, elle se retrouve au milieu de ses camarades musulmans. “Elle sentait qu’elle se dédoublait. Orimita considérait Orimita” (194). L’identité individuelle d’Orimita (identité en émergence malgré elle) est confrontée à une identité collective “cristallisée” lorsqu’elle arrive à la Grande Mosquée, et qu’elle

ne peut trouver sa place dans la foule musulmane où “des groupes compacts la bousculaient et la rejetaient” (215). Elle est donc exclue par cette identité “compacte” et “parfaite” qu’elle revendique et au nom de laquelle elle-même exclut.

Le caractère double de cette exclusion est inscrit tout entier dans le titre du roman. L’auteur offre sans choisir deux fins: la mort ou le meurtre. Dans l’avant-dernier chapitre, Orimita se jette dans un brasier pour sauver un taureau appartenant à un vieux couple de paysans. Cette fin s’apparente à une mort volontaire qu’elle anticipe comme un soulagement. Dans le dernier chapitre, elle tue cinq Serbes avec un fusil acheté à un Moudjahidine, puis s’en va faire ses préparatifs en vue d’un très prochain voyage d’études à Paris. Orimita ne peut embrasser le Divers, elle ne peut fonctionner et se penser qu’à travers le prisme de l’exclusion et de l’identité unique et finie. Soit elle se nie (par la mort volontaire), soit elle nie l’autre (par le meurtre). Qu’elle fasse taire sa voix ou celle de l’autre, qu’elle nie sa singularité ou celle de l’autre, c’est la même chose, c’est la relation qu’elle tue. Cette naissance rétro-active promise par le Professeur, cette filiation recommencée ailleurs n’aura pas lieu. Orimita rétablit la linéarité de sa filiation en y effaçant toute intrusion de sang serbe lorsque sa matrice expulse un mort-né. L’exclusion de l’Autre est à l’œuvre aussi bien dans le corps que dans l’esprit d’Orimita. Le Professeur avait choisi Orimita et ses camarades prisonnières pour son programme purificateur en raison de leur culture européenne: “Et comme vous avez la culture, je vais vous donner la naissance” (43), leur déclare-t-il. Le Professeur n’avait choisi, pour son programme de conversion, que des jeunes femmes musulmanes éduquées, notamment en littérature et culture française. Ainsi, considère-t-il sa mission à moitié accomplie en ce sens que leur esprit est déjà “occidentaliser” par la culture qu’elles ont reçu grâce à laquelle elles sont déjà (toujours selon le Professeur) “virtuellement revenues à [leur] origine naturelle, qui est slave et orthodoxe” (43): “Vos pensées, vos réflexions, que sais-je, vos rêves nocturnes, vous renvoient à Voltaire ou à Mallarmé, à Chaucer, Schiller, Cervantes, à Dante, au délicieux Jules Laforgue. Et non point à Mahomet, n’est-ce pas? (léger rire)” (42).

Tout au long de son internement, et de manière obsessionnelle et exclusive,

Orimita oblige sa mémoire défaillante (gelée) à réciter des vers de Mallarmé. Mais, le jour où elle essaie de se remémorer les mots d’un poète croate, elle se retrouve confrontée à l’impossibilité de faire co-exister - dans son esprit - la culture croate et la culture française. Ainsi, cherche-t-elle à se “libérer de Mallarmé” (152), tel un “gros kyste dans son cerveau abominablement” (167). “Mallarmé la brûlait, c’était sa fièvre, sa blessure

à elle” (181). Ce cerveau gelé ne peut embrasser la poésie croate qu’au prix de la négation de Mallarmé: “Et avec ce poème, qu’elle avait appris à l’école il y avait bien longtemps, elle eut la certitude qu’elle était en train d’expulser Mallarmé, dans la joie et dans la douleur” (203). Elle expulsera Mallarmé comme elle a expulsé son enfant mort-né innommable (puisqu’étranger à elle), cette “chose qu’elle sentait venir” (160) et que son corps (à l’instar de son esprit) n’avait pu concevoir. Lorsqu’Orimita enfante dans la joie et la douleur, ce n’est pas pour donner la vie mais la mort, pour se débarrasser de ce qui éclate et diffracte son identité-racine, pour résister à toute altération du moi. Afin de dépasser le caractère réducteur d’une construction identitaire qui relèverait du principe de référence à un modèle, il serait moins stérile de se définir par un “processus de singularisation” pour reprendre la formule de Félix Guattari. De sorte que, si affirmer son identité “ne saurait avoir d’autre forme que narrative, car se définir c’est toujours en fin de compte se raconter”<sup>7</sup>, alors il faudrait se raconter (appréhender son identité) à n-1, c’est-à-dire en soustrayant sa singularité de la relation, de la totalité rhizomatique, sans exclure l’Autre qui est partie constituante du “Je” qui se construit, de cette identité toujours en devenir.

University of Kansas

## Notes

1. Janine Matillon, *Les deux fins d'Orimita Karabegovic* (Éditions Maurice Nadeau, 1996). Toutes mes références sont à cette édition et j'indiquerai dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.
2. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990).
3. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990)  
158
4. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990)25
5. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990)166.
6. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Minuit, 1980) 13.
7. Voir, Paul Ricoeur, *Temps et récit* (Paris: Seuil, 1985).

---

**Ouvrages cités**

Matillon, Janine. *Les deux fins d'Orimita Karabegovic*. Éditions Maurice Nadeau, 1996.

Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gillimard, 1990.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1985.



## Body, Language and Sexuality in *Oh les beaux jours*

---

Marzia CAPORALE

Up until the late 1950's, Beckett's plays do not display a great interest in gender issues and male/female relationships. Too concerned with showing the misery of the human condition, his theater is filled for the most part with characters who are ill, old, paralyzed, physically incapable of moving and/or mentally unable to produce coherent thoughts. From this perspective, *Oh les beaux jours* represents a step in a new direction. Not only is the protagonist, Winnie, a female when all the main characters until now, in theater and fiction, had been male;<sup>1</sup> she is also a *feminine* character who in her monologues brings up issues of female sexuality and desire, thus placing the female body at the center of the play. The roles of the characters, their gender, are not in the least interchangeable. Winnie is a woman and approaches life and its absurdity from a completely feminine perspective: from the desire to be admired by the other sex to the refusal of motherhood, her character deals with problems that pertain specifically to women. By making the protagonist a seemingly still attractive woman who is still aware of her sensuality and does not want to simply await death, Beckett temporarily shifts the focus of his writing from a general metaphysical interrogation of the meaning of existence for all mankind to a more specific exploration of the dynamics of female (and male) bodies, their desires and the (im)possibility to realize them.

Winnie, a woman in her fifties, is trapped in a mound of dirt, she is obviously menopausal, and cannot create life. In spite of that, she will find alternative ways to not give in to death and will fight to find meaning even where there seems to be none. As her body disappears and is buried in the ground from act one to act two, she hangs on to language as the only way to affirm her identity as a woman and as a character. The *logos* while problematized, torn apart, deprived of its referential coordinates, still remains a powerful tool to get through the day and create a presence in a desert where absence is the only dominating principle.

The first mark of such absence, other than the barren decor, is the body itself, and the female one in particular. As Katherine M. Gray rightly observes, Beckett's theater over the years tries to do away with the traditional notion of character, stripping the body down to its bare essentials and sometimes eliminating the body from the stage, leaving only parts of it and thus nullifying the notion of a unified subject. The physical as well as the psychological elements that make up a character are gradually reduced so that in the late theater characters signify more by what is not shown than by what the spectator can see. When compared to the characters of later plays who are either just voices without bodies or nameless sexless beings, Winnie can still be considered somewhat "traditional." Gray defines Winnie as a "factic" body which still "operates within the familiar conventions of western representation" (4). She acts and speaks according to the cultural and social model in which she is inscribed. She does not belong to an abstract world which has no connection with reality. She behaves and performs as should be expected from a woman and a wife in her fifties who still wants to look attractive to others while at the same time is in an unsatisfying marriage.

The apparently mimetic nature of the play is, however, quickly undermined by the grotesque situation the characters find themselves in. The couple on stage are indeed husband and wife and the play portrays the banalities of married life. Winnie apparently fits the stereotype of the petulant wife who talks without pause about all sorts of unimportant events while Willie plays the role of the bored and distracted husband who ignores her and keeps reading the newspaper or sleeping, barely responding to her monologues. At the beginning of act one, while Winnie is buried up to her waist in a mound of dirt, Willie is behind her, half hidden from view, and asleep. The place where they live is unidentifiable except for the fact that it is obviously a desert, since nothing grows there and all one can see is an "étendue d'herbe brûlée," "un ciel sans nuages"

and “une plaine dénudée” (11). Everything in the decor suggests images of void and absence of life.

Winnie, who is the main voice on stage, nevertheless stands in open contrast to the hostile environment that surrounds her. As I stated earlier, she is the incarnation of femininity itself. Her physical appearance, her purse, her props, her gestures: everything points to a woman who is conscious of her sexuality and is proud of her body. Unlike most Beckettian characters, she is neither old nor dying. Winnie is indeed immobilized in the mound that hides her up to the waist, and in this sense she is no different from more conventional characters like those in *Fin de partie* who are stuck in garbage bins or confined to a wheelchair; however, she is not ill nor seemingly anywhere near approaching death. On the contrary, her physical description at the opening of the play states that she is a sensual woman, in spite of her not so young age: “blonde, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse” (11-12). Although the lower part of her body is buried in the ground, the upper part, which she can still show, creates the image of a woman who has not given up hope of being attractive. Winnie is always *coquette*: she puts on lipsticks, files her nails, looks at her image in the mirror. Her character, so full of life, is in open contrast with that of her husband who is passive and powerless. Willie has no “will” in spite of his name and has no sexual energy either, despite what the little pun with his name suggests in English (“willy”).

The marriage between the two characters is clearly a failure. Winnie herself states that Willie is “bon qu’à dormir” (15). He barely speaks throughout the play, and passively sits by his wife, occasionally responding to her monologues by short fragments of sentences or by quotations from the newspaper he is reading. Apparently, he is unable to produce any original thought and translate it into language. Shari Benstock has remarked that Willie’s failure to talk and communicate with Winnie and his hiding behind the mound suggests that he is subjugated: in her words, he “takes up the position the female has traditionally played in Western society — hidden, silent, called upon to attend” (180). Winnie, on the other hand, has her own voice and dominates the stage regardless of her immobility. Her language, which for the most part consists of memories of the *beaux jours* past, fills the void created by an absent body. During her long monologues, Winnie celebrates times far happier than the present, times when she was not trapped in the mound, when her husband was not reduced to an animal-like condition. In particular, Winnie relives the days of her youth, when her body was her main device for

seduction, when she still had use of her legs, her sexual organs were not hidden from the eye, and her desires were still (theoretically) possible.

At present, Winnie's sexual energy is frustrated. Her desires, which still exist, (her sexual desire in particular), must find different means of expression. On the one hand, the props replace the desired object by becoming Winnie's focus and the center towards which she directs all her energy; on the other hand, her memory will help her rebuild her youth and relive the time when pleasure was not forbidden. The objects that come out of Winnie's purse are a continuation of herself. Metonymically, she turns her desire towards the contents of the purse and towards the props that surround her. She keeps going back to them, looking at them with great surprise every time she extracts them from the bag. Since her desire is trapped and has no way to realize itself, Winnie works by substitution: instead of giving in to an overwhelming sense of paralysis and failure, she diverts her attention elsewhere. The male/female relations which are impossible under the circumstances find a sort of correlated correspondence in the objects of the purse. The props are a mixture of typically feminine paraphernalia (the lipstick, the mirror etc) and phallic symbols: the umbrella, the toothbrush, the revolver — the symbol of a love which generates death instead of life.

The revolver is the only one among Winnie's props which clearly does not belong to the feminine universe: most of the objects she pulls out of her bag fit, more or less, the category of "toiletries" and are all indicators of that feminine *coquetterie* that is a mark of Winnie's character. As Alain Benoist observes, these objects (mirror, file, toothbrush) do not create a contrast with the "referential universe": on the contrary, they stem directly from it. In his words, "les objets tirés par Winnie de son sac sont liés entre eux par une référence calquée sur le réel, qu'on pourrait appeler la toilette du matin" (280). The revolver, however, does not fit in the same group and represents an instance of rupture with the "référence au réel." The revolver should not really be found among the other objects it is associated with. While Winnie's toiletries are representative of an all feminine world, the revolver introduces a typically masculine element, suggesting aggression, violence and death. Paradoxically, however, it is necessary because in Winnie's eyes it probably represents the exaggerated virile masculinity that is absent in her husband and which therefore complements her femininity. When she first extracts it from her purse, the stage direction tells us that Winnie "lui donne un baiser rapide" (18), an action apparently incongruent with the type of object she is holding but perfectly coherent with the symbolic function of the revolver as the

replacement for her husband, a surrogate of the partner she does not have. It is not by accident that when all the other props disappear and her body is all buried in the mound, the revolver still remains by her side.

In act two, when Winnie is buried up to her neck in the ground and no longer has use of her arms, the lipstick, the nail file and the mirror lose all purpose. Since Winnie does not have use of her hands, they have no reason to appear on stage anymore. The revolver, however, remains, the faithful companion to Winnie's solitude, signifying not by its immediate meaning (a lethal weapon is fairly useless if no one is going to pull the trigger) but by what it represents symbolically. In fact, even though the most evident reason for its presence would probably be to suggest the idea of Winnie's suicide, such an idea would be impossible to put into practice since Winnie's arms are buried and Willie does not seem capable of such drastic measures. Also, suicide for Beckett and his characters is not an answer to the absurdity of life: Winnie in particular wants to keep living and making it through the day in the best way possible and fights every moment to ensure that her life has some sort of meaning. Rather, the revolver's status as phallic symbol indicates that in Winnie's eyes it replaces the masculine features her husband no longer possesses.

In order for Winnie to keep talking about her femininity there has to be another term in the equation. It would be fairly useless to hang on to the terms of her womanhood if there is no male element to listen and counterbalance. While Willie is technically her auditor, he has lost all marks of virility. When Willie climbs Winnie's mound at the end of the play, she is not sure whether he is trying to reach her or the revolver: "C'est moi que tu vises, Willie, ou c'est autre chose?" (75). Either way, his attempt can only fail. This mock representation of sexual intercourse can never work if the phallic symbol is not a part of the husband's body anymore, but lays on the ground, completely detached from it. So in the end, while both characters have lost the parts of their bodies that made them men and women respectively, only one of them, Willie, has also lost his "self." By being silent, by giving up language, he can find no alternative to the deterioration and disappearance of the body and is the ultimate failure. Winnie, on the other hand, never gives up believing in words as the only possible makers of meaning in a world that has lost everything else.

Winnie's speech constantly goes back to past loves and is filled with sexual references, to her own sexuality as well as other people's. Clearly, the issue of sexuality is cause for an internal conflict. While Winnie's body is still attractive, the mound hides it, immobilizes it and prevents her

from having any physical contact with Willie or with any other male, if there was ever one in this desert. The image of the mound that entraps Winnie becomes more and more tragic as the play moves from the first to the second act. Winnie undergoes a radical transformation: she will eventually become one with the earth. The double meaning of the word *mamelon* in French suggests not only that Winnie is going to be swallowed by the mound, but also that she is going to metamorphosise herself into the very thing that the *mamelon* seems to represent here: a female breast. The situation is paradoxical: this *mamelon* which is the emblem of female sexuality denies Winnie the possibility of living her own sexuality by keeping her prisoner. Most importantly, the mound blocks all access to the sexual organs which are invisible and therefore (in theatrical terms) non-existent.

In any event, even if Winnie were free to walk around and her organs were not buried in the ground, the search for pleasure would still most likely fail. In the first act, the upper part of Winnie's body is still visible and she is well aware of the fact that her *poitrine* still holds some seductive power. Yet Willie is not capable in his role as a husband and the place where they live is deserted. Nobody can appreciate what is left of her sensuality. In fact, throughout the play Winnie is obsessed with her breasts and with the fear of not being able to seduce. Even if the absurdity of her condition makes it impossible for her to actively look for ways to realize her sexual desire, she never gives up her femininity. She wants to know that her body, at least during a happier past, had the power to attract the male gaze. For this reason she asks Willie: "Fut-il un temps, Willie où je pouvais séduire? (Un temps.) Fut-il jamais un temps où je pouvais séduire?" (38) But Willie does not know how to answer.

Winnie is aware that, once the earth has covered her body, the part of her body that is hidden from the eye will not exist anymore. Her monologues show an increasing preoccupation with this inevitable disappearance: "Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurais jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins" (46). Her fear soon becomes a reality. At the beginning of the second act, her breasts have indeed disappeared, creating another absence. All the signs of Winnie's sexuality have been hidden. Even her hands are buried so she cannot play her typically feminine games of putting on the hat, the lipstick and toying with the mirror.

Following the same process of disintegration of the body, the language becomes more and more fragmented. Winnie's commentary on her condition during the second act does not contain a verb. She names

the parts of the body as if, by saying them out loud she could recreate them: "Mes bras. (Un temps.) Mes seins. (Un temps.) Quels bras? (Un temps.) Quels seins?" (61). The sentence shifts from an affirmative to an interrogative mode. Since the arms and the breasts are no longer visible, she begins to doubt that they ever existed. The only way to recreate them is through memories; for this reason, she evokes the words of the last people that passed through this desert and admired her: "Pas mal la poitrine, dit-il, j'ai vu pis. (Un temps.) Pas mal les epaules, dit-il, j'ai vu pires" (70). The couple in question displays a sexual curiosity towards Winnie and her bizarre situation. After having commented on her breasts and shoulders, the male of the couple, a so called Mr. Piper, or Cooker as Winnie recalls, wonders if Winnie is naked inside the mound ("Est-ce qu'elle est à poil là-dedans?" [70]). Although the comments are indiscrete and although the couple sees woman as an object more than as a human being (they never address her directly but talk about her in the third person), Winnie recounts the anecdote with a certain degree of pleasure because it was a moment when someone other than Willie, looked her and her body and commented on it. Also the couple is a projection of what her own life could be like if she were not trapped in the mound: a mixture of clichéd romantic moments (the couple holding hands "main dans la main," which she repeats twice) and distorted sexual curiosity.

The awareness of the bareness of the present and of the impossibility of fulfilling her desires and of having full control of her body increases the conflict between Winnie and her own sexuality: now that all her reproductive organs are buried and useless, she finds other people's sexual pleasure an outrage. The postcard that Willie shows her is a clear indication of this conflict: "Non, mais c'est de la veritable pure ordure! (Elle examine la carte) —De quoi faire vomir — (Elle examine la carte) Tout être qui se respecte" (24). Clearly the postcard portrays individuals engaging in sexual relations. Winnie's reaction at what she sees is exaggerated and contradictory: she is fascinated and disgusted at the same time. Her words and her gestures do not coincide, thus creating a comical moment: she says that what she sees is disgusting and yet she examines it closely to better see the details of the scene. Her body and her language therefore operate on two separate levels.

It is clear from what Winnie remembers about her own sexual life that her desire never found fulfillment even during the *beaux jours* she keeps talking about. In particular, her relationship with Willie from this point of view is evoked with a tone of deep melancholy which is normally not associated with positive memories of past love experiences: "la tristesse

au sortir des rapports sexuels, celle-la nous est familière, certes” (69). Even the evocation of a typically happy time like her wedding day is marked by sadness and bitter tones: “Ce jour-là (Un temps.) Le champagne rose (Un temps) Les verres flûtes. (Un temps) Enfin seuls. La dernière rasade, les corps se touchant presque. Le regard (Un temps long). Quel jour-là? Quel regard?” (72). Winnie moves from traditionally romantic images to potentially sexual images of the newlyweds finally alone after the ceremony, but the climax of the scene is abruptly cut by the last two questions: as the question marks suggests, perhaps this day of happiness and Willie’s longing gaze never existed. The episodes which should have represented the culminating moments of love and passion were apparently just a utopia or a creation of her own mind.

All sexual references in the play acquire a negative connotation. The seemingly innocent anecdote of Mildred and the mouse running up her thigh that Winnie recounts in act two continues the idea of the *pure ordure* of act one and at the same time suggests the somewhat shocking image of a rape. The mouse climbing up Mildred’s leg causes the little girl to start screaming and let go of her doll. When the parents run to the scene to see what had caused such a stir, Winnie comments “Trop tard [. . . trop tard” (71). Her words are ambiguous and are decontextualized because we have not been told what they arrived too late for: maybe it was too late simply to keep the girl from screaming and being terrified by a silly accident, or maybe too late to prevent a sort of mock sexual violation. That the story has sexual undertones is made clear by the fact that Winnie is bothered by it, so much that she feels she must change the subject abruptly and drop the disturbing memory of Mildred and her mishap with the mouse. In fact, Winnie had already tried telling this same story earlier but had had to stop at the crucial moment when the mouse had started climbing up Mildred’s leg. She recalls that Milly “entra dans la nursery et se mit à deshabiller Fifi. (Un temps). S’enfila sous la table et se mit à deshabiller Fifi. (Un temps). La grondant cependant. (Un temps) Soudain, une souris — (Un temps long)” (67). The climactic moment is postponed until a few minutes later when Winnie goes back to the scene just as she had gone back to look at the postcard over and over. In her eyes, these examples of “distorted” sexuality are disturbing and fascinating at the same time. After all a dysfunctional kind of sexuality is all Winnie has ever known, even when she was free from the ground: being buried up to her neck is not necessarily a horrible punishment from her point of view: while it keeps her sexual organs inactive, it also protects them from undesired attacks like that of the mouse in Mildred’s story.

Winnie's entrapment in the ground, her sexual paralysis and consequent sterility do not undermine her sense of femininity but do prevent any possible connection between Winnie and motherhood. In fact, by placing the female protagonist in a mound of dirt that blocks all access to her organs and greatly limits her freedom of movement, Beckett reverses traditional feminine myths. The mound where she lives is a part of the earth, of the *terra mater*. Traditionally, mother earth is fertile and generates life as does the woman's uterus. However, if the earth is not fertile, Winnie will not be either. In spite of her strong sensuality, Winnie, although somewhat maternal towards Willie at times, is not a mother figure: after all, her uterus is buried with her other organs and cannot be accessed and cannot function. For her however, this sterile condition is not necessarily a curse. On the contrary, after noticing that the ground around her does not produce any sign of life she remarks: "Quelle bénédiction que rien ne pousse, imagine toi si toute cette saloperie se remettrait à pousser" (41). The grass is burned and there is no hope that life will ever come out of this place. The mother earth has become rather like the evil step-mother. It holds Winnie prisoner and does not allow the cycle of life to continue. In this respect, her position is not very different from other Beckettian characters who associate the moment of birth with death and who curse their parents for bringing them into this world. Hamm in *Fin de partie* cannot forgive his father for having generated him and accuses him openly, as if giving life was a crime: "Salopard, pourquoi m'as tu fait?" (69); "maudit progeniteur" (24); "maudit fornicateur" (25). Parenthood is seen as the ultimate sin as it can only give way to pain. Winnie's idea that sterility is a blessing is nonetheless new in Beckett's theater because this time it is a woman who rejects the traditional notion of motherhood as a blessed event and of birth as a new joyful beginning. Winnie goes not only against her nature but also against societal constructs which want a woman to be first of all a wife and a mother: she wants to be a woman but not a mother, since she is well aware that there is no possibility for life to be born here and even if it were, it would only cause more misery.<sup>2</sup>

Inevitably, the few episodes during the play which may suggest the possibility of a (re)birth prove themselves to be illusory. Winnie who is worried that Willie is spending too much time under the hot sun, encourages him to go back in his "trou." This image could be read as a sort of *regressio ad uterum*: the hole in this case would be the mother's vagina, where Willie should go to (possibly) be reborn.<sup>3</sup> At the same time, Willie's somewhat animal nature which makes him creep like a reptile or

walk on all fours like a dog suggests that the hole Winnie is referring to is also a burrow where he can go hide when he wants. In any event, whether we see him as a “baby” or as an “animal,” by going back to the hole Willie proves that he is not able to satisfy Winnie’s desires. He is unable to pronounce the word “fornication” as if it were a taboo. The little pun created by the mix-up between fornication and “formication” set in motion by the arrival of an ant creates the other image which could theoretically evoke the idea of motherhood and birth. The ant, which is one of the rare living creatures to have passed through this desert, resembles a mother carrying a baby, as Winnie observes, “Elle a comme une petite balle blanche dans les bras” (36). But again, this is nothing other than illusory. Although it looks like a mother, it is not a mother and birth proves once again to be an impossible task here.

Clearly, in a desert sterility is the norm. Paradoxically though, the mound where Winnie is buried, in its function as *mamelon* or breast of the mother earth should be able to generate life and it does so in a way. The main function of a mother’s breasts is in fact to give life to the newborn babies through the milk they produce. Here, the only flow that comes out of the *mamelon* is represented by Winnie’s words. One can say that Winnie’s outpouring of language does create life, much like the above mentioned milk. Of course, it is a “life” that has many limitations. Her words are not linear but rather circular, made of repetitions, returns, *déjà vu*. In other words, language and time follow a similar pattern and are equally detached from the physical world the characters live in. Time has also lost its linear progression: tomorrow is going to be a re-enactment of today, more anecdotes, more questions that will not be answered. Many times, Winnie’s language is rooted in the past and is made up of fragments of memories. The present after all does not offer her much to talk about and past memories are the only weapon Winnie has to fill the emptiness of her days.

Winnie spends the final moments of the play alone with her memories and monologues while Willie, who remains silently by her side, seems to have lost the power even to respond with the monosyllabic phrases of the first act. The play ends with the failed attempt on Willie’s part to climb Winnie’s mound, the *mons veneris* according to Kristin Morrison (30). His last effort to touch his wife and supposedly attempt the sexual act can only have one possible ending. Winnie, however, notices her husband’s painful efforts and tries to encourage him. “Il fut une époque où j’aurais pu te donner un coup de main (Un temps). Et une autre, avant, où je te donnais un coup de main. Tu avais toujours bougrement besoin

d'un coup de main [. . .] Essaie encore une fois, Willie, je t'acclamerai" (75-76).

Evidently, Willie has never been able to satisfy Winnie's desire. At present, both members of the couple are unable to have sexual relations. Winnie has become as powerless as her husband. Her hands, her body do not exist anymore. Her desire remains an impossible task to realize.

Willie's last word after his final failure is "win." His language is never very articulate and his remarks, as Martine Antle observes, are often just repetitions of pieces of Winnie's phrases (564). Here, Willie cannot pronounce his wife's name in full. He can only utter a fragment of it because Winnie herself is not whole anymore. Language only reproduces the process of dismemberment that the body is subject to. Ironically though, Willie's final word also suggests the idea of victory, but there is no victory for him. Willie has failed as a husband and as a human being. In the end, unable to satisfy neither his desire nor Winnie's, he is still on all fours like an animal or a baby who has not yet learned how to walk. He is defeated while Winnie is at least partially victorious. Willie's voice pronounces at least a portion of her name and for her that is proof that the world has not yet ended, that she is not left all alone. Even though she cannot see her husband, his voice confirms his presence which gives her reassurance.

While we can assume that Willie is sexually impotent throughout the play and has been for some time. Winnie, as I have discussed, is a sensual woman who must hide her body and repress her sexual drive. In a way, her desire still to look attractive to others makes her a part of that male oriented cultural model that Luce Irigaray wants to undermine when she says: "la femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie encore une assignation pour elle à la passivité: elle sera le bel objet à regarder" (25). In fact, Winnie does want to be seen and admired. Throughout her monologues, she worries more and more about the possibility of not being seen anymore, and of losing the marks of her femininity. However, in spite of her passivity which derives from being trapped in the mound, unable of moving or showing her body, she is not in a subordinate position. Her ability to speak and be the undisputed protagonist of the performance puts her in a position of power normally destined to the male. With regard to her relationship to Willie, she is the one in charge: she tells him what to do, she tries to control his actions. But most of all, she has *la parole*, something her husband does not have.

Positioned at Winnie's feet, incapable of speaking as well as of performing his duties as a husband, Willie can only listen and watch. Winnie on the other hand overturns the traditional binary opposition which sees woman as "other" from man, relegated to a subordinate position and speaks to demonstrate that words and language are not dead. Her constant need to look in the mirror in the first act might suggest that Winnie subscribes to the cultural codes dictated by society for which a woman should always look attractive even under adverse circumstances: however, as Shari Benstock remarks, "Winnie does not consult her mirror for reassurance of her place in the signifying chain of patriarchal approval [ . . . ] The series of questions she poses the mirror suggests a need for understanding the mystery of her condition" (176). Her apparently futile gestures of looking in the mirror or putting on makeup are in reality her attempt to create meaning in her day, to fill a blank page which would remain tragically empty without her words and limited but important actions.

The disappearance of Winnie's body, her physical paralysis, her being stuck in a mound of dirt could be read metaphorically as implicit to the feminine condition in society and culture and could suggest that Winnie is a victim, incapable of escaping her constraints, unable to set herself free from an unfulfilling marriage. Hélène Cixous defines the feminine condition in society as "decapitation" and argues. "Women have no choice other than to be decapitated, and in any case the moral is that if they don't actually lose their heads by the sword, they only keep them on on condition that they lose them — lose them that is, to complete silence, turned into automatons" (481). Winnie, however, escapes such definition because she never loses her head, both in the literal and the figurative sense. While the rest of her body progressively disappears, the head remains, and with it its ability to think and talk. Winnie is not silenced in the sense that Cixous intended. She speaks in order to continue living as a woman and as a character. As I have demonstrated, the play does not perpetuate a phallogocentric view of the world in which the dominant cultural code sees woman as subject to the male power. Traditionally, in the husband-wife relationship, the husband is the term of priority: the male holds all the power. Here, on the contrary, while the play does not want to promote the superior role of women in society, it ultimately creates a clear reversal of the traditional roles by making Winnie the "winner" and Willie the loser. Winnie is one of the few characters in Beckett who manages to successfully fight the tragic situation she is in (at least from her perspective). She learns to make the most of what she

has: words, language, memories, anecdotes — all of those to be used sparingly throughout the day, as she observes, because if she ran out of things to say she would be confronted with silence and an intolerable absence. The absence of the body she can deal with, but language must stay, in order for the performance and for life to go on.

Willie does, nonetheless, have a role in the context of the play. Winnie needs him as the spectator to her performance: without an audience, her monologues would be wasted, there would be nobody to listen to her and validate her existence following the Berkleyan axiom *esse est percipi* that is at the base of all of Beckett's plays. While Willie is incapable and useless as a husband, he fulfills the role of "auditor" fairly well. In fact, he is (almost) silent, as a spectator should be watching a play being performed. As Winnie exclaims: "Ah, si seulement je pouvais supporter d'être seule!" (26). But Winnie cannot stand being alone. Winnie acknowledges that her partner is good for nothing, spits on him after rinsing her mouth with the toothpaste (although perhaps accidentally, since her movements are limited) and throws the bottle of medicine behind the mound hitting Willie on the head and making him bleed. The scene is grotesquely comical, almost reminding the audience of certain devices of the *commedia dell'arte* where laughter is often derived from the characters beating each other — the famous *coups de bâton* — and from other forms of (mild) physical violence. Here Winnie takes on another role traditionally reserved for the male in unhappy marriages: that of the abuser. The husband is the abused in this case: regardless of the treatment he receives, he sits faithfully by his wife and does not complain. At the same time Winnie begs Willie to stay with her, to listen to her talk because his presence is not accessory but necessary: "Je t'en prie, mon cheri, sois gentil, ne te rendors pas. Je pourrais avoir besoin de toi" (18). As Carla Locatelli observes, the problem of self-identification is a central issue in Beckett's theater and *Oh les beaux jours* is no exception. She remarks that "self is established only as the object of a dialogical self-awareness [. . .]: the establishment of one's own identity is again shown to be dependent on a strategic communication between the self and the other, or between the self and the self as other" (125). Winnie's need to speak would be nullified if Willie was not there to listen. A speaker necessarily needs an auditor, or the whole act of speaking becomes futile.

Of course, no real communication takes place here, since the auditor is for the most part silent and unresponsive, but his presence is enough to keep Winnie's monologue going, to justify the utterance of her words. Often Winnie expresses her anguish at the idea that Willie might die or

disappear and that she might be left without her audience, making her words useless. Speaking of his presence next to her, she admits: "C'est ce qui me permet de continuer, de continuer à parler, s'entend. Tandis que si tu venais à mourir [. . .] ou à t'en aller en m'abandonnant, qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pourrais bien faire toute la journée [. . .] simplement regarder devant moi, les lèvres rentrées. [. . .] Plus un mot jusqu'au dernier soupir, plus rien qui rompe le silence de ces lieux" (27). Although it appears at times that Winnie wishes to engage in some sort of dialogue with Willie, it is soon clear that communication as such between the two members of the couple is not possible and that Willie's words are often just a pretext for Winnie to start fantasizing about her own past and about her own love experiences that do not include her husband, thus reaching complete separation from him. A few words from a newspaper article that Willie reads aloud and contain the name Carolus Chassepot evoke in Winnie memories of a former lover named Charlot Chassepot, as she reminisces being "assise sur ses genoux" during the "beaux jours de bonheur" (21). And again, memories of past romances bring on more of the same. Through language, through fragments of her memories, Winnie is able to relive the times of her youth and happiness. Willie is not an interlocutor but merely a spectator, almost forced to the voyeuristic role of having to listen to his wife recount her past love experiences that do not involve him: "Mon premier bal! Mon second bal! Mon premier baiser [. . .] Un kinési ou un mécanothérapeute. Demoulin ou Dumoulin . . . voire Desmoulines, c'est encore possible. Moustache fauve très dure." (22) An example, the latter, of that stereotypical masculinity that Willie does not possess.

Winnie's quest to keep her "self" alive in spite of her solitude and in spite of the disappearance of her body must necessarily go through language as the only possible way to keep her identity from disappearing. Her speech has no choice but to revert back to the times when the body was whole, as a way to give meaning to the words she utters. It is useless to talk about her present situation when only pieces of her old self exist and her body has lost its unity: in M.C. Hubert's words, "la partie ne peut venir représenter un tout puisque l'unité n'est pas perçue [. . .] Le corps est donné à voir comme un mode existentiel. Le corps est béant, une brèche a été irrémédiablement ouverte. A l'image, manquera toujours un morceau" (208).

As Winnie herself acknowledges, to speak of her current situation and to name the different parts of her body that are buried under the mound is equivalent to saying a series of words that are empty and out of

context. In order for the word “leg” or “breast” or other to produce meaning there must be a direct correspondence between the signifier and the referent. If the latter is absent from the picture, the whole notion of sign as unit of meaning will lose its value. Winnie’s constant return to the past is an attempt to hold on to the referent and to restore the linguistic sign to its original communicative function. In her own words: “Je parle de lorsque je n’étais pas encore prise de cette façon et j’avais mes jambes, et pouvais me chercher un coin d’ombrage [. . .] ou un coin ensoleillé quand j’étais lasse de l’ombre comme toi, et ce sont tous de mots vides” (45). The legs, the corner in the shade, the corner in the sun are all equally decontextualized: they are not a part of Winnie’s present anymore, therefore they do not have any referential value since time itself — the notion of past, present and future — is insignificant.

It is clear that although the play continues to experiment with ways of theatrical expression that go beyond mimesis and question the traditional coordinates of time and space as well as the notion of logos as the center of all truths, it cannot escape the aporia which is inherent to language and representation themselves. As Patrice Pavis observes in his study on theater semiotics, “text and stage operate on different levels: one is based on a linguistic system of arbitrary signs, the other is founded on iconic signs which present a figurative form of that reality of which they are signs” (150). In both cases, the sign is an essential unit of meaning that cannot be annulled. He also adds that avant-garde theater (including Beckett) shows a fundamental distrust towards the sign and tries to free itself from it “but always succumbs to it in the end” (182). While the play calls the body and its possibility to signify into question and shows dysfunctional language mechanisms, it cannot eliminate the two very elements which are at the essence of performance itself. Text and stage both rely on the sign for communication: it can be broken down, hidden, rewritten but it will continue to signify. In Winnie’s case, the disappearance of her body does not lead to the impossibility for this hidden body to convey meaning. Simply, rather than communicating by presence it will talk by absence. Similarly, language which is elliptic, broken, without a context cannot be eliminated; in fact, it replaces the visual element when the latter fails. Since the spectator cannot see Winnie’s legs or breasts, she talks about them in order to bring them back to a presence.

*Oh les beaux jours* makes language, Winnie’s speech, the center of the play while at the same time rejecting the notion of logocentrism. The word, its ability to signify is called into question just as the body is. As Derrida states when talking about language and language production

before he proceeds to deconstruct it, "reading and writing, the production or interpretation of signs, the text in general as fabric of signs [. . .] are preceded by a truth, or a meaning already constituted by and within the element of the logos" (14). In the play, the concept of essence, truth, origin, transcendence is but a signifier whose signified had been lost or misplaced. One of the most obvious examples can be found in Winnie's prayer at the opening of act one. She is said to be praying an inaudible prayer and no one knows exactly what she is saying. And it could not have been otherwise. Since there is no God, the very act of praying is but an empty gesture which is all form and no meaning. Winnie enacts the ritual of prayer by going through all the necessary motions, as described in the stage directions: "Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine, ferme les yeux. Une prière inaudible" (12). The only words that are heard mark the end of this inaudible prayer ("Jesus-Christ Amen"). The text however remains a void unfilled but necessary in the economy of the play and of Winnie's day which apparently always starts out with the same ritualistic act. Therefore, the very word "prière," like other words in the play such as those referring to Winnie's hidden limbs, has no immediate correspondence with reality, no referential value that can be attached to it. In spite of that, it needs to be said as part of Winnie's own strategy to render the world "meaningful" to herself through words.

Winnie's affirmation of her own identity and of her femininity through her gestures, when possible, as well as through language, suggests an inner belief on her part that life is not worthless and that in spite of a lack of logic and meaning in her world, she is not ready to be buried and disappear. Even when hope seems lost and she is indeed buried up to the neck in the ground, Winnie is "plus que jamais attachée à défendre sa propre survie" (Streheler 215). While the world around her seems to be approaching its end, she certainly does not want to accept her fate and fights every morning to repeat those same gestures and rituals that let her know she is still alive and she is still not completely alone, as long as Willie remains by her side and she has an audience to perform for. Again her strength and her refusal to give up clash with a traditional cultural construct which sees the wife as the weak element of the couple. Not only does Winnie fight for her own survival, she also fights in order to keep her partner alive and at her side. The husband, Willie, on the other hand does nothing of the sort: he lets the day pass by him and, like many Beckettian characters, awaits the end without ever trying to help Winnie in her endeavors.

As I have tried to demonstrate, *Oh les beaux jours* deals with some gender specific issues which would not have had the same result had the protagonist been a male. The power of the play comes from the complex dynamics of the husband and wife relations and by the fact that the traditional roles of husband and wife are reversed. In particular, Winnie is Beckett's first theatrical female character who discusses her sexuality, her desires and the need to keep them alive for as long as possible, if not through actions at least through language. As the play progresses, Winnie becomes increasingly aware of the need to hold on to her femininity as a way to cope with her shifting self. During the second act, since only her head is left out of the mound, Winnie cannot perform those typically feminine gestures of the first act which helped reinforce her identity as a good-looking woman. Her hands are not free anymore so she cannot reach for the feathered hat, file her nails or look at herself in the mirror. Therefore, Winnie cannot rely on external accessories to keep establishing her "self" — she must work with what she has left: words. As the marks of her sexuality disappear from view and are buried into the ground, she feels the need to talk about them, to name different parts of her body in order to keep them from disappearing in the ground and being forgotten forever. In the end, her sense of self is not lost precisely thanks to her language which even under the most adverse circumstances always succeeds in replacing the void left by her husband's silence and by the disappearance of her own body. While her actions cannot keep perpetuating the female stereotype she incarnates, her words can certainly do so. For this reason she will keep talking regardless of her husband's silence and she will continue to create meaning in a meaningless world where body and language seem to have no purpose and where there is no possibility to generate new life.

University of Nebraska-Lincoln

## Notes

1. There is the exception of Maddy Rooney in *Tous ceux qui tombent*. The play however, was written for the radio, not the stage and it is a “choral” play where many voices interact, Maddy Rooney being the most prominent one.

2. The only female protagonist who preceded Winnie is, again, Maddy Rooney who fits the more traditional role of mother and who obsesses throughout the play about sterility and childlessness which she sees as a curse.

3. Cf *Fin de partie*. Hamm: “Ici nous sommes dans un trou” (56); “Mon petit, dit-il comme si le sexe avait de l’importance. D’où sortait il? Il me nomma le trou” (72).

## *L'étrangeté des Cannibales: ébauche du cru et du cuit chez Montaigne*

---

Sylvie GOUTAS

**D**e tous les essais de Montaigne, *Des Cannibales* est sans aucun doute celui qui marque le plus, de par son caractère insolite, les lecteurs de cette oeuvre. A cet égard, comme le souligne Franck Lestringant dans *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, « on remarque, dans l'emploi du mot-titre, la volonté de créer la surprise. » Selon Lestringant, cet insolite reflèterait un paradoxe: « Au titre à sensation, lourd des connotations les plus féroces et les plus impures, répond un éloge inattendu. Délibérément, Montaigne a joué de l'écart inscrit entre le nom des Cannibales et la matière d'un chapitre qui parle de tout *autre chose* » (101). Avant d'étudier ce que peut recouvrir cette autre chose, tâchons de nous intéresser aux *connotations féroces et impures* de ces cannibales, qui contribuent à favoriser, comme nous le verrons, l'existence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté. Nous étudierons en l'occurrence comment ce concept freudien est révélateur de la pensée mythique de Montaigne, tout en nous aidant des catégories empiriques du cru et du cuit, mises à jour par Lévi-Strauss, avant d'examiner la pertinence du recours aux cannibales dans les *Essais*.

Les *connotations féroces et impures* qu'amène l'évocation des cannibales dans les *Essais* de Montaigne sont des notions qui accompagnent l'avènement historique des cannibales et du cannibalisme. Celui-ci correspond, comme le rapporte Lestringant, à la découverte de

l'Amérique par Christophe Colomb. Le célèbre explorateur ne découvre pas seulement les cannibales, mais il les invente (43): êtres hybrides aux traits empruntés bien plus aux légendes, qui façonnaient alors l'imaginaire des ses contemporains comme du sien, qu'à la réalité de ses observations. La description initiale des cannibales contribue ainsi à la fondation d'un mythe, lequel, comme tout objet de mythification, se métamorphose au fil du temps et des compilations de récits de ces premiers voyages au Nouveau-Monde. Quelles qu'en soient les formes, ce premier type de cannibalisme est teinté de cruauté et de férocité et de tels traits le caractériseront jusqu'à la moitié du seizième siècle (Lestringant, 55). Par la suite, le cannibalisme sera davantage considéré pour sa valeur symbolique, pour l'acte de vengeance auquel Montaigne, entre autres, le reportera.

Ces deux façons d'envisager les cannibales, de par leur caractère original à cette époque, ne pouvaient alors que renvoyer à la notion d'*inquiétante étrangeté*, telle que la définit Freud dans son texte homonyme et qui « ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante » (213). Cette définition liminaire s'applique à la perfection à la réception des lecteurs et témoins de la première phase du cannibalisme, ceux qui s'affrontèrent aux figures à la fois mi-humaines et mi-monstrueuses, évoquées ci-dessus. Il faut cependant attendre que Freud précise sa définition pour que celle-ci puisse également s'appliquer aux revendicateurs du cannibalisme vindicatif. En effet, il poursuit en affirmant que « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (215). Or il est vrai que tant le cannibalisme de la cruauté que celui de la vengeance offrent des aspects familiers aux lecteurs-témoins européens. Dans le premier cas, les cannibales renvoient aux légendes de l'Antiquité et de l'Orient, omniprésentes dans l'imaginaire de la Renaissance, tandis que dans le deuxième cas, la vengeance de ceux-ci rappelle l'idéal chevaleresque, durable, de l'époque médiévale. En outre, dans les deux cas, l'acte anthropophagique américain rappelle l'anthropophagie de survie que diverses villes européennes durent pratiquer tout au long de l'histoire lors des sièges de certaines villes (Lestringant, 141).

Dans ses *Essais*, même si l'évocation des cannibales projette sur toute l'œuvre de Montaigne une étrangeté diffuse, on ne pourrait soutenir que celle-ci se limite à ces derniers. Montaigne a en effet recours, tout au long de son œuvre, à une série de termes qui évoquent cette notion: *estrangé*, *estrangeté*, *fantasmes*, *monstres fantasques*, *fantaisies forcenées*, *chimères*, *imaginations*, *visions*, *enchantement*. En outre, il

n'a de cesse de dénoncer la cruauté et la férocité, tout en illustrant ses propos d'exemples propices à l'angoisse et l'épouvante. Chez lui, et à l'instar des descriptions freudiennes, la source de cette épouvante est déterminée: c'est de l'individu même qu'elle provient, sans que celui-ci ne soit en mesure de la dompter. Dans l'essai « De la peur », Montaigne décrit la peur telle « une estrange passion » qui n'épargne personne (75), tandis qu'il en fait l'origine de la cruauté dans l'essai « Couardise, mère de la cruauté ». En réalité, la cruauté repose sur « la fortune » plus que sur la raison et sur une capacité à contrôler ses propres vices. Montaigne déclare haïr « cruellement la cruauté, et par nature et par jugement, comme l'extrême de tous les vices » (429). Cette déclaration est ambivalente, puisqu'elle suppose que Montaigne est susceptible, lui aussi, de cruauté et, par prolongement, que tout un chacun peut l'être. Tout appelle ainsi son contraire et, conséquemment, son double.

Dans *Montaigne en mouvement*, Jean Starobinski explique ce dédoublement par les circonstances du postulat initial de Montaigne présidant à l'écriture des *Essais*: « Le souci d'écrire est [. . .] la conséquence d'une intrusion de l'étrangeté, qui a fait violence au libre vouloir de l'âme » (60). Montaigne devient, à ce dessein, « spectateur du monde » autant que de « soi-même. » Il est « son propre théâtre. » Or, pour embrasser la totalité du monde, il est nécessaire de faire une place provisoire à la dualité (52-53), de « recueillir la pluralité irréaliste et discontinue des *chimères et monstres fantasques* » (56), puis d'en résoudre la contradiction par la « coexistence des contraires, par la réconciliation de l'identité et de l'altérité » (64).

Ainsi peut-il paraître moins déroutant de noter que Montaigne fait le choix de ne pas associer les cannibales à des actes de cruauté. En cela, il ne se rattache pas aux premiers témoins du cannibalisme. Il ne va pas non plus se rallier aux cosmographes qu'il critique, d'ailleurs, lorsqu'il déclare à leur sujet dans « Des Cannibales »: « Les fines gens remarquent bien plus curieusement et plus de choses, mais ils les glosent [. . .] ils ne vous présentent jamais les choses pures, ils les inclinent et masquent selon le visage qu'ils leur ont vu [. . .]. » Si, à son époque, la validité de cet énoncé était évidente pour Montaigne, on ne peut que la mettre en perspective de nos jours, puisqu'à la suite du cannibalisme d'honneur, les cannibales furent perçus différemment (Lestringant, 28-29). Il serait de surcroît tout à fait envisageable d'appliquer les propos de Montaigne à son propre discours sur les cannibales, ne serait-ce qu'en le comparant à celui d'André Thevet, dont il s'est inspiré. Thevet, en effet, est le premier à établir cette différence entre les deux premiers types de cannibalisme: celui de la cruauté

et celui d'honneur, de vengeance (Lestringant, 91). Cette dualité, cruauté/vengeance, est néanmoins conservée par Montaigne, mais celui-ci va l'appliquer différemment. En effet, il oppose, dans « Des Cannibales », le caractère cruel de sa propre société au comportement guerrier des cannibales, qui n'agissent que pour « représenter une extrême vengeance, » et finit par prendre le parti de ceux-ci: « Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer, par tourmens et par gênes, un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux [...] que de le rostir et le manger apres qu'il est trespasé » (Montaigne 209). Montaigne, contrairement à Thevet, qui étudia directement les Indiens dont il parle, *glose* lui aussi ce qu'il croit savoir des cannibales. Il s'apparente ainsi aux cosmographes qu'il rejette.

Néanmoins, ces propos de Montaigne ont l'avantage de laisser transparaitre une dualité qui revient fréquemment dans toute son oeuvre. Cette dualité repose sur deux notions que souligne Lestringant dans *Cannibales*: le cru et le cuit. Mais, si celui-ci nous renvoie à ces notions et à l'oeuvre homonyme de Claude Lévi-Strauss, c'est en considérant une différence de coutumes culinaires à l'intérieur de deux tribus cannibales distinctes étudiées par Jean de Léry: les Tupinamba et les Ouetacas. Lestringant affirme dans ce sens que: « La présence ou l'absence du feu de cuisine décide de la pertinence du cannibalisme et de sa fonction supposée. Les Ouetacas sont réputés vampires et anthropophages, ils mangent leurs semblables pour se nourrir. Les Tupinamba cuisent leur viande: ils se vengent » (Lestringant, 126).

Dans ses *Essais*, on ne peut retrouver une telle division puisque Montaigne prend le parti de regrouper les cannibales de manière uniforme, sans se référer nommément à une tribu particulière (Essai I-31). Il les utilise en les opposant aux nations européennes et inaugure ce que Lestringant nommera « une révolution sociologique, » qui consiste à « invertir les positions respectives de l'observateur et de l'observé, de l'ethnographe et de l'indigène » (Lestringant, 101). En effet, dans « Des Cannibales » les *indigènes* semblent servir de prétexte à Montaigne pour établir une critique de la société occidentale: « Nous les [les cannibales] pouvons donq bien appeller barbares, eu egard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie » (210).

Cependant, les notions de cru et de cuit n'en demeurent pas moins pertinentes dans les *Essais*, si on les envisage comme Claude Lévi-Strauss le fait, dans *Le cru et le cuit*. Selon lui, ces deux notions sont des

*catégories empiriques* utilisées comme *outils conceptuels* de façon à définir des *notions abstraites* qui s'enchaîneront en *propositions* (Lévi-Strauss, 9). La détermination de ces notions abstraites n'est réalisable qu'en adoptant une méthode que Lévi-Strauss apparente à une *nébuleuse*, qui consiste à regrouper, pour les comparer, une multiplicité d'éléments. Selon Lévi-Strauss, l'intérêt de cette multiplicité est qu'elle « offre quelque chose d'essentiel, puisqu'elle tient au double caractère de la pensée mythique, de coïncider avec son objet dont elle forme une image homologue, mais sans jamais réussir à s'y fondre parce qu'elle évolue sur un autre plan » (14). Cette explication rappelle les phénomènes montaigniens de dédoublement et de dualité évoqués par Starobinski. Elle nous renvoie également à la notion de double, inhérente à la formation de l'inquiétante étrangeté décrite par Freud:

Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée. (Freud 239)

Ce que commente ici Freud peut être compris comme une régression culturelle: de la culture vers la nature, or cette régression se retrouve dans *Le cru et le cuit*.

Dans diverses légendes de tribus indiennes, rapportées par Lévi-Strauss, le jaguar, divinité à laquelle les hommes dérobent le feu, cesse volontairement la pratique de la cuisson:

Le jaguar, rendu furieux [. . .] restera plein de haine envers tous les êtres, et surtout le genre humain. Seul le reflet du feu brille encore dans ses prunelles. Il chasse avec ses crocs et mange sa viande crue, car il a solennellement renoncé à la viande grillée. (75)

Ces mythes, toujours selon Lévi-Strauss, permettent de « traduire la médiation entre l'humanité et l'animalité » et de comprendre qu'un « des termes représente [...] l'animal par destination, tandis que l'autre est animal par destitution d'une nature humaine originelle, mais qu'une conduite asociale a démentie » (94). Pourtant, prenons garde de ne pas prêter à Lévi-Strauss les fruits de la pensée freudienne. Dans *Lévi-Strauss*.

*Lecteur de Freud*, Alain Delrieu explique que le célèbre anthropologue rejette « la réduction de la pensée primitive à la pensée infantile » de Freud, même s'il reconnaît que « les processus primaires qui dominent dans l'intellection du jeune enfant, ne disparaissent pas dans l'exercice de la pensée adulte. » Ce rejet vient, selon Lévi-Strauss, du réductionnisme effectué par Freud, qui consiste à situer la pensée mythique uniquement dans la sexualité, alors que « les mythes interrogent non seulement la sexualité, mais aussi l'origine du cosmos, de l'homme, de la société, du pouvoir, etc. » (Delrieu, 66-67).

Pour en revenir à la destitution et à la régression, il est intéressant de souligner la composante temporelle que celles-ci comprennent intrinsèquement et que l'on retrouve implicitement chez Montaigne. Tout au long des *Essais*, il y a effectivement un va-et-vient entre l'époque des anciens, cités souvent en guise d'illustration des propos de l'auteur, comme le stipule Starobinski, et l'époque de la société même de Montaigne ainsi que celle, simultanée, du Nouveau-Monde qu'il décrit. Or, ces références au Nouveau-Monde de Montaigne ont valeur d'exemplarité au détriment de certaines mentions de l'Antiquité ou de l'environnement de l'auteur, et dans la mesure où les cannibales sont pourvus, selon lui, d'une barbarie inférieure à celle du monde européen, la société de Montaigne apparaît, quant à elle, comme destituée de son humanité et en régression à un état d'animalité. La référence à une telle régression peut se trouver par exemple dans « Des coches, » lorsqu'à l'évocation de sujets frappés de *souslevements d'estomac*, Montaigne précise « qu'il en arrive de même aux bestes, et notamment aux pourceaux » (899). Mais elle est bien plus présente encore dans « Couardise, mère de la cruauté. » Dans cet essai, Montaigne compare le « peuple » à des « chiens couards » (694), joignant ainsi le cru à la cruauté.

Par ailleurs, cette comparaison entre le Nouveau-Monde et l'Antiquité vient aussi du fait que Montaigne désigne le premier comme un *monde-enfant* qui n'a pas mûri comme sa société, qui en est à un âge antérieur: « cet autre monde ne fera qu'entrer en lumière quand le nôtre en sortira ». Malgré cette jeunesse, il le considère pourtant comme un monde condamné à régresser puisqu'il s'est laissé pervertir par l'Europe. Le rapprochement se fait plus explicite lorsque Montaigne ajoute: « je ne craindrois pas d'opposer les exemples que je trouverois parmy eux aux plus fameux exemples anciens que nous ayons aus memoires de nostre monde par deçà. » Et cette régression sera aussi marquée d'un retour à la cruauté: « Au rebours, nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, la luxure, avarice et vers toute

sorte d'inhumanité et de cruauté, à l'exemple et patron de nos meurs » (909-910).

La cruauté est au fil des essais l'un des vices par excellence que Montaigne fustige. Dans « De la coutume, » il associe celle-ci à l'enfance lorsqu'il maintient l'idée suivante:

Nos plus grands vices prennent leur ply de notre plus tendre enfance, [. . .] nostre principal gouvernement est entre les mains des nourrices. C'est passe-temps aux meres de veoir un enfant tordre le cou à un poulet [. . .]. Ce sont pourtant les vrayes semences et racines de la cruauté, de la tyrannie, de la trahyson [. . .]. Et est une très dangereuse institution d'excuser ces villaines inclinations par la foiblesse de l'aage et legiereté du sujet. [. . .] c'est nature qui parle (110).

La cruauté est donc, selon Montaigne, un trait de la nature qui, dès l'enfance, doit s'effacer pour ne pas gêner le plein développement de l'individu dans sa culture (coûtume). La cruauté liée à l'enfance se retrouve aussi dans de nombreux mythes mentionnés par Lévi-Strauss. Elle est fondatrice du mythe. En outre, si la cruauté intervient à l'âge adulte, on peut alors supposer qu'il y a un possible retour à l'enfance, une régression à celle-ci, comme le maintient Freud.

C'est, par ailleurs, aussi l'enfance qui se trouve à l'origine du double. L'enfant est le lieu de « l'amour illimité de soi, » nous affirme Freud (Freud 236), soit du narcissisme primaire. Or « la représentation du double ne disparaît pas nécessairement avec ce narcissisme originaire, car elle peut recevoir des stades d'évolution ultérieurs du moi un nouveau contenu » (237). Par conséquent, selon Freud, et comme le disait Montaigne, la dualité est au sein de l'individu et peut se manifester de façon impromptue. Elle est certes présente, mais le plus important réside dans le fait que son occurrence a lieu sous forme de répétition. Dans son essai, Freud insiste sur l'importance du « facteur de répétition non intentionnelle » et l'explique en ces termes:

Dans l'inconscient psychique, en effet, on parvient à discerner la domination d'une compulsion de répétition émanant des motions pulsionnelles, qui dépend sans doute de la nature la plus intime des pulsions elles-mêmes, qui est assez forte pour se placer au-delà du principe de plaisir, qui confère à certains aspects de la vie psychique un caractère démonique, qui se manifeste

encore très nettement dans les tendances du petit enfant et domine une partie du déroulement de la psychanalyse du névrosé. [. . .] Sera ressenti comme étrangeté inquiétante ce qui peut rappeler cette compulsion intérieure de répétition. (242)

En fait, la pertinence de la répétition, dans le déclenchement de l'inquiétante étrangeté, est on ne peut plus digne d'intérêt à l'heure d'étudier le texte montaignien.

En réalité, dans tous ses essais, Montaigne a recours à la réitération, tant au niveau discursif que linguistique. Ses thèmes principaux (les cannibales) sont toujours prétexte à des digressions, des sous-thèmes récurrents (le thème des cannibales le mène à parler de cruauté, de coutumes . . .). Les illustrations de ses propos sont empruntées à de mêmes auteurs (Plutarque, Sénèque, Ovide . . .) qu'il cite de manière identique d'un essai à l'autre (citations brèves et en latin). De plus, lorsqu'il traite d'un thème, il en considère à tel point tous les côtés qu'on a invariablement l'impression qu'il évolue en se contredisant. Or cette apparente contradiction a pour effet de relativiser ces affirmations. Souvent même, il semble que ses sous-thèmes, étant donnée la fréquence de leur occurrence, prévalent sur les thèmes. Ainsi la cruauté, sous-thème de nombreux essais, prévaudrait sur le thème des cannibales dans « Des Cannibales, » même s'il en fait le thème d'un essai qui lui est tout entièrement réservé: « De la cruauté. » Si tel était le cas, l'intérêt de Montaigne pour les cannibales, d'un point de vue ethnologique ou sociologique, ne serait que secondaire, du moins dans ses essais. Et les cannibales ne joueraient qu'un rôle purement fonctionnel. Ils ne seraient qu'un prétexte, des *catégories empiriques* servant d'*outils conceptuels* pour définir des notions abstraites, ce qui nous renvoie au postulat de Lévi-Strauss exprimé dans « l'Ouverture » de *Le cru et le cuit*.

Retournons un instant à ces catégories et voyons plus en détail à quelles notions abstraites celles-ci pourraient s'appliquer dans les *Essais*, et en particulier dans les textes ayant trait aux cannibales. Dans son oeuvre, Lévi-Strauss distingue en fait trois catégories: le cru, le cuit et le pourri, qui se combinent de deux façons différentes dans les mythes gé et tupi-guarani (ce dernier formant d'ailleurs le groupe amérindien le plus connu en France à l'époque de Montaigne). Chez les tupi, Lévi-Strauss affirme que « l'opposition pertinente est entre la cuisson [. . .] et la putréfaction, » donc entre le cru et le pourri, tandis que celle des gé se situe entre le cru et le cuit (52). Cette différence conditionne en général l'existence et les mythes des tribus de ces deux groupes, et en particulier

leur rapport à l'eau et au feu, aux mondes végétal et animal, et encore à la vie (ou à la création/résurrection) et à la mort (ou à la destruction). En outre, Lévi-Strauss poursuit en affirmant que le cru, le cuit et le pourri sont repérables à un niveau symbolique dans trois ordres différents: l'ordre cosmologique, l'ordre zoologique et l'ordre culturel.

S'il est difficile, dans le cadre de cette étude, de faire une analyse exhaustive de ces catégories dans les *Essais*, on peut cependant émettre certaines hypothèses. Comme nous l'avons déjà dit, Montaigne assimile les cannibales, ainsi que les générations antérieures européennes à la vengeance, consacrée par le rite de la cuisson. Il leur oppose ses contemporains qui préfèrent torturer par cruauté, ce qui revient à « consommer » toute crue (vivante) leur victime. Dans les *Essais*, le cru et le cuit se retrouvent donc avant tout liés à la mort. Ils se rattachent aussi à la nature (le cru) et à la culture (le cuit), puisque nous avons déjà vu que la cruauté est une régression infantile, à l'état pré-culturel. Quant à la troisième catégorie, le pourri, elle pourrait parfaitement se rattacher à la maladie et à la vieillesse, soit à la déchéance de l'individu. Ces deux thèmes sont en effet très récurrents dans l'oeuvre et préoccupent à l'évidence Montaigne.

De plus, le cru, le cuit et le pourri se rattachent à tout ce qui concerne le corps, dans la mesure où Montaigne est forcément influencé par la médecine de son époque et donc par les axiomes des théories des quatre éléments, humeurs, tempéraments qui prédominent depuis l'Antiquité. En outre, les trois catégories sont liées aussi à l'âme, puisque, comme nous le rapporte Maurice Raynaud, selon Aristote, « l'âme est la première entéléchie du corps organisé ayant la vie en puissance. » Elle est aussi « le principe par lequel nous végétons, nous sentons et nous raisonnons » (378). Dans plusieurs essais, ces trois actions humaines, (vieillesse, jeunesse et maturité) se rattachent respectivement au pourri, au cru et au cuit. C'est ce que l'on peut déduire par exemple de l'essai « De l'age »:

Quant à moy, je tiens pour certain que, depuis cet aage [trente ans], et mon esprit et mon corps ont plus diminué qu'augmenté, et plus reculé que avancé. Il est possible qu'à ceux qui emploient bien le temps, la science et l'expérience croissent avec la vie, mais la vivacité, la promptitude, la fermeté et autres parties bien plus nostres, plus importantes et essentielles, se fanissent et s'alanguissent [. . .]. Tantot c'est le corps qui se rend le premier à la vieillesse, par fois aussi c'est l'âme; et en ay assez veu qui

ont eu la cervelle affoiblie avant l'estomac et les Jambes (Montaigne 327-328).

On peut donc repérer dans le texte des *Essais* les trois catégories et les renvoyer à des notions abstraites. Les actions de l'individu semblent donc passer du cru, de la jeunesse et de la nature, au cuit, à la culture; puis du cuit au pourri, à la vieillesse, à un retour à la nature. Il semble que la culture soit pour Montaigne, par conséquent, un état apparemment éphémère pour l'individu comme pour la société. Considérée globalement, elle apparaît donc en strates qui se chevauchent et qui sont délimitées par une succession de morts et résurrections.

La reconnaissance de ces catégories et l'acceptation d'une simple fonctionnalité des cannibales, comme d'autres thèmes, dans les *Essais*, aurait alors pour conséquence de dévaloriser tous les travaux qui ont tenté de démontrer le caractère précurseur des idées montaigniennes d'un point de vue historique. Dans « A propos *Des cochés*, » Gérard Defaux mentionne le rapprochement effectué par Etiemble entre « *Des cochés* » et la décolonisation (136). S'il l'a été, c'est, dans notre optique, malgré Montaigne. En revanche, elle confirmerait les propos de Defaux, lorsque celui-ci émet l'hypothèse suivante:

Il [Montaigne] essaye, au fond, de transformer les mots en autant d'images, de peintures ou de tableaux des choses que ces mots signifient, de faire en sorte qu'il ne soit plus possible, dans son écriture, de distinguer la manière de la matière, ou la forme du fond [. . .]. Il ne s'agit plus à la limite pour nous, ses lecteurs, de lire, mais de regarder (151).

En effet, la lecture des *Essais* s'apparente souvent à la découverte d'un tableau. On ne peut qu'acquiescer lorsque Defaux soutient que ceux-ci sont rarement intelligibles linéairement. Il affirme également que la description du Nouveau-Monde repose sur « une série d'évocations immobiles et comme suspendues hors du temps » à distinguer d'une description tout en *métamorphoses* de l'ancien monde. Ces deux modes de description s'opposent alors, et, selon lui, « cette opposition [. . .] ne peut [. . .] que prendre des résonances aussi précises qu'étrangées, elle ne peut que renvoyer à une autre scène, à une scène qui nous éloigne infiniment de l'ancien comme du nouveau monde, puisqu'elle est celle, toute intérieure, du Moi » (154).

Justement, si l'on tente de retrouver les différentes strates des *Essais*, mais cette fois dans l'écriture même de Montaigne, il est évident que seules deux de nos catégories sont présentes: le cru et le cuit. Il n'y a pas de putréfaction possible grâce à la résurrection incessante, dans l'écriture, du moi de Montaigne, qui s'éclipse le temps de céder la place aux citations empruntées aux anciens. Il n'est pas étonnant, dans ce cas, de trouver dans la dernière citation des *Essais* l'extrait d'une ode de Horace à Apollon qui se termine ainsi: « fais que ma vieillesse ne soit pas honteuse et puisse encore toucher la lyre » (1116). L'inquiétante étrangeté des Cannibales de Montaigne ne résiderait-elle pas alors dans ce retour imprévisible, mais incessant, de l'enfant féroce et impur, le moi montaignien? N'est-ce pas lui, cette « autre chose », qui se dissimule derrière les cannibales? Pour tenter de répondre à ceci, examinons le lien qu'établit Freud entre l'individu et le mythe dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*: « Une large part de la conception mythologique du monde, qui s'étend très loin, jusques et y compris les religions les plus modernes, n'est rien d'autre que de la psychologie projetée vers le monde extérieur » (Delrieu 65).

Ce propos semble bien confirmer la présence de ce moi, instance qui se profile dans le tableau des cannibales et qui, d'emblée, révèle ses constructions idéologiques, perçues à travers l'étude sur le cru et le cuit, par exemple. A son tour, Lévi-Strauss confirme ce phénomène dans une critique adressée à Freud, qui figure dans *De Près et de loin*: « Avec *Totem et tabou* Freud construit un mythe, un très beau mythe d'ailleurs. Mais comme tous les mythes, il ne nous dit pas comment les choses se sont réellement passées. Il dit comment les hommes ont besoin d'imaginer que les choses se sont passées pour tenter de surmonter les contradictions » (Delrieu 70).

Or, ces contradictions sont légion à l'époque de Montaigne. Lorsqu'il décrit celle-ci, Starobinski insiste sur les contradictions du seizième siècle, dès l'incipit de son ouvrage, *Montaigne en mouvement*, en citant Montaigne: « La dissimulation est des plus notables qualitez de ce siècle . . . La tromperie [. . .] maintient et nourrit la plus part des vacations des hommes » (15). Pour ne pas perdre son intégrité, pour ne pas se disperser, le moi doit s'isoler: « tout redevient solide et précieux à mesure que l'on rentre en soi-même » (37), sans pour autant se mettre à ignorer autrui: « Si Montaigne choisit l'identité interne, le rapport égal et stable de soi à soi, c'est en continuant de porter son regard sur le monde, en sauvegardant des liens qui n'entravent pas l'appartenance à soi » (40-41). D'ailleurs, dans « Des Cannibales, » Montaigne ne marque-t-il pas la présence de ce

moi, lorsqu'avec humour il conclut son essai: « Tout cela ne va pas trop mal: mais quoy, ils ne portent point de haut de chausses » ? (214).

Par conséquent, il est possible d'affirmer, à l'instar de Franck Lestringant, que Montaigne parle effectivement d'*autre chose* dans « Des Cannibales, » que ceux-ci servent d'écran et qu'ils dissimulent son moi. Néanmoins, l'inquiétante étrangeté, qui imprègne non seulement le thème des cannibales, mais aussi tout l'ensemble des *Essais*, met à nu, grâce au repérage des catégories du cru et du cuit, le caractère essentiel de la notion de cruauté, mais aussi celui du double et de la régression. Ces phénomènes concernent, comme on l'a découvert, aussi bien le contenu même des *Essais* que l'écriture montaignienne. L'écriture du moi permet ainsi à Montaigne d'échapper aux contradictions environnantes, même s'il n'évite pas tout à fait d'être marqué lui-même de cette inquiétante étrangeté. Car, comme l'affirment Freud et Lévi-Strauss, c'est l'individu qui perçoit le monde d'une façon ou d'une autre, qui lui attribue des traits mythiques. Ce n'est pas le monde qui est étrange et inquiétant, mais bien lui, l'individu. Les cannibales renvoient donc indirectement, mais sûrement, au moi montaignien et à la pensée mythique de celui-ci.

University of Chicago

**Oeuvres citées**

- Defeaux, Gérard. « A propos *Des coches* de Montaigne (III,6): de l'écriture de l'histoire à la représentation du moi ». *Montaigne Studies. An Interdisciplinary Forum*, vol. 6. Chicago: The University of Chicago, 1993.
- Delrieu, Alain. *Lévi-Strauss. Lecteur de Freud*. Paris: Anthropos, 1999.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1987.
- . *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- . *Totem and Taboo*. New York: Dodd Mead and Company, 1952.
- Lestringant, Franck. *Le cannibale. Grandeur et décadence*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1994.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Raynaud, Maurice. "Physiologie du XVII<sup>e</sup> siècle." *Les médecins au temps de Molière*. Paris: Didier, 1866.
- Starobinski, Jean. *Montaigne en mouvement*. Paris: Editions Gallimard, 1993.



## Abomination et Sacralisation dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb

---

Nora COTTILLE-FOLEY

**E**n 1979, Sandra Gilbert et Susan Gubar publiaient *The Madwoman in the Attic*. Analysant les oeuvres de femmes de lettres du 19<sup>e</sup> siècle, elles déploraient l'incontournable obstacle posé par une tradition littéraire misogyne renvoyant aux femmes une image stéréotypée d'elles-mêmes. "Avant que la femme écrivain puisse," nous disaient-elles déjà en 1979, "passer de l'autre côté du miroir et atteindre l'autonomie littéraire, elle doit confronter les images à la surface du miroir, avec ces masques que les artistes mâles ont fixé sur son visage [...] pour l'identifier aux types éternels" (16-17) Elles nous rappelaient à toutes les propos de Virginia Woolf selon laquelle il fallait tuer l'ange domestique avant de pouvoir accéder à l'écriture. En d'autres termes, expliquaient-elles, "nous autres femmes devons tuer l'idéal esthétique par lequel nous avons été assassinées en oeuvres d'art" (17, ma traduction). Gilbert et Gubar ajoutaient alors que cette tâche devait commencer par une analyse de la nature et de l'origine de ces images. Nous devons, avaient-elles déclaré, "disséquer afin de tuer" (17). Selon Gilbert et Gubar, l'angoisse profonde ressentie par les femmes devant l'écriture caractérise la littérature antérieure au vingtième siècle (51). J'aimerais montrer aujourd'hui, en relisant le premier roman d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'Assassin*, publié en 1991, que les thèmes soulignés par Gilbert et Gubar continuent à hanter le

roman féminin moderne et que l'appel à l'assassinat de Virginia Woolf est encore de mise.

*Hygiène de l'Assassin* est construit selon le mode du dialogue, forme de récit préférée par Amélie Nothomb. Au début du roman, un écrivain octogénaire de renommée internationale apprend au monde qu'il est atteint d'une rare forme de cancer. En conséquence, il accepte de recevoir la visite de cinq journalistes. Au cours des cinq chapitres correspondant à ces cinq interviews, nous découvrons peu à peu la personnalité, l'identité et le passé de Pretextat Tach, écrivain de génie. D'un caractère autoritaire et abusif, il malmène les quatre premiers journalistes qui repartent tous penauds au terme d'un entretien peu réussi. Le ton est similaire au cours de ces quatre chapitres. Usant et abusant de son statut d'écrivain prestigieux, Tach retourne les questions contre ses interlocuteurs et remet en question leur système de valeurs et leur identité, les rabaisant par un discours à tendance élitiste. La cinquième est une femme. Le ton change immédiatement quand elle refuse d'adopter un air soumis envers Tach. Déstabilisant sa conception de lui-même, elle lance progressivement une attaque systématique. Elle le traque dans les moindres recoins de son système de pensée et en expose l'illogisme tout autant que l'inanité. Ayant déjà découvert par elle-même les secrets du passé de Tach, elle vient l'interviewer pour l'amener à se révéler. Le lecteur découvre ainsi, médusé, l'horrible assassinat perpétré par Tach pendant sa jeunesse. Amoureux transi de sa cousine, il l'avait forcée à correspondre à son idéal lyrique de la jeune fille. Pour l'empêcher de devenir femme, le jeune Tach avait concocté pour sa cousine et lui-même un régime de vie draconien. En se privant de sommeil et en adoptant des habitudes alimentaires plus que questionnables, les deux jeunes gens espéraient ne jamais subir les transformations hormonales associées à l'adolescence. Mais l'hygiène inventée par Tach n'avait pas empêché le temps de couler ni Léopoldine de sortir de l'enfance. Constatant avec horreur les premières menstrues de sa cousine Léopoldine, Tach l'avait étranglée, dans la jouissance nous précise-t-il, pour lui éviter l'abjection de devenir femme. Forcer l'écrivain à révéler son passé est le résultat d'une véritable joute verbale au terme de laquelle la journaliste, excédée, étrangle elle-même son rival.

Ce qui s'impose à la lecture, c'est tout d'abord le statut d'écrivain de Pretextat Tach. C'est un vieillard, un écrivain prestigieux, à la belle "voix sépulcrale" (10). Il est l'écriture même. Selon le mode de la caricature, Nothomb lui fait dire que de 23 ans à 59 ans, il n'a fait qu'écrire, littéralement parlant:

[. . .] je n'ai fait que ça. J'écrivais sans cesse, à part manger, fumer et dormir, je n'avais aucune activité [. . .]. De mes vingt-trois ans à mes cinquante-neuf ans, les jours se sont tellement ressemblés. J'ai de ces trente-six années un long souvenir homogène et quasi-dénué de chronologie: je me levais pour écrire, je me couchais quand j'avais fini d'écrire. (13).

Ici, Nothomb touche véritablement au mythe de l'écrivain, ou, pour citer Roland Barthes, à "l'idée que notre bourgeoisie se fait de ses écrivains" (Barthes, 31):

On est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée. Ainsi la fonction de l'homme de lettres est un peu aux travaux humains ce que l'ambrosie est au pain: une substance miraculeuse, éternelle, qui condescend à la forme sociale pour se faire mieux saisir dans sa prestigieuse différence. Tout cela introduit la même idée d'un écrivain surhomme, d'une sorte d'être différentiel que la société met en vitrine pour mieux jouer de la singularité factice qu'elle lui concède. (Barthes, 32)

Sa belle voix sépulcrale, ce qu'il a de plus beau nous dit-on dans le roman (11), renvoie encore au mythe de l'écrivain que caractérise, selon Barthes, "sa noble parole démiurgique" (Barthes, 33). La réception, par les journalistes, des confidences de l'écrivain quant à son alimentation, confidences que l'on pourrait juger triviales, participe à ce même processus. Selon Barthes, "Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus proche et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences" (Barthes, 33).

Cette déification de l'écrivain telle que décrite par Roland Barthes peut amener le sourire aux lèvres. Mais Amélie Nothomb ne s'en tient pas à une description amusée d'un phénomène culturel de masse. Pour reprendre les termes sociologiques développés par Pierre Bourdieu, elle montre également les enjeux sociaux liés au capital symbolique et à l'autorité linguistique. Tach est un personnage redouté qui protège féroce­ment les attributs de son pouvoir symbolique et les manipule pour remettre les journalistes à leur place. Grâce à un enregistrement, les journalistes ont le loisir, après chaque entretien, d'écouter la façon dont l'un de leurs confrères s'est fait démolir par les attaques virulentes de Tach. Après chaque entretien, le petit groupe donne invariablement raison

au bourreau, en dépit de la victimisation évidente de l'un de leurs confrères. Comme le remarque Bourdieu,

Le propre de la domination symbolique réside précisément dans le fait qu'elle suppose de la part de celui qui la subit une attitude qui défie l'alternative ordinaire de la liberté et de la contrainte: les "choix" de l'habitus [. . .] sont accomplis, sans conscience ni contrainte, en vertu de dispositions qui, bien qu'elles soient indiscutablement le produit des déterminismes sociaux, se sont aussi constituées en dehors de la conscience et de la contrainte. (Bourdieu, 36)

Comme la jeune femme étranglée par Tach, les journalistes sont ses victimes consentantes. Tach est particulièrement désireux de tenir les femmes à l'écart du pouvoir symbolique. Selon lui, l'écriture est une affaire d'hommes: "il faut des couilles" (73), nous dit-il. "C'est l'organe le plus important de l'écrivain. Sans couilles, un écrivain met sa plume au service de la mauvaise foi" (74), "d'autres qualités sont aussi requises [. . .]. Il faut une bitte. [. . .]. La bitte, c'est la capacité de création" (75). Non seulement il insiste sur la valeur masculine du symbole, mais encore refuse-t-il l'utilisation d'une partie du corps féminin pour le même usage. Lorsqu'il mentionne les lèvres comme organe de l'écriture et qu'un journaliste mal inspiré entend par là une allusion au sexe féminin, l'écrivain lui répond en colère: "Mais vous êtes infect, ma parole! Je vous parle des lèvres qui servent à refermer la bouche, compris? Immonde individu!" (76). Tach rejette sur les femmes la matérialité dont il entend se distancier dans son idéal littéraire.

L'entrée en scène du sixième personnage, une jeune femme journaliste, change les données du jeu et opère progressivement un renversement dans la détention du pouvoir symbolique. Dans son analyse du thème orphéen dans *Hygiène de l'Assassin*, Yolande Helm remarque les jeux de mots présents dans les noms des personnages principaux, en particulier Prétextat Tach, où elle souligne les termes "pré-texte", ce qui précède au texte. J'aimerais ajouter que dans le cadre d'un premier roman, écrit par une femme, Prétextat Tach est le pré-texte incontournable. Il incarne la tradition littéraire misogyne que l'auteur femme doit affronter si elle veut s'emparer du pouvoir symbolique. L'assassinat dont il est question est un assassinat symbolique lui aussi. Léopoldine représente toutes les femmes assassinées en oeuvre d'art. Elle incarne l'idéal de l'ange tant décrié par Gilbert et Gubar. Elle est dans le roman lui-même comparée à

Léopoldine Hugo et Ophélie, toutes deux des exemples flagrants de la réification de la femme en images passives et abstraites. Léopoldine Hugo, morte noyée alors que mariée depuis sept mois seulement, ange prostré des *Contemplations*, et Ophélie, malheureuse fiancée d'Hamlet, morte noyée elle aussi et ayant inspiré les représentations de femmes du mouvement symboliste, condensent le système aliénant de la représentation poétique dominante qui voue la femme au statut d'objet esthétique passif. Tach lui-même reconnaît qu'au moment de tuer Léopoldine, il a choisi la strangulation pour éviter d'une part le plagiat, Léopoldine Hugo étant morte noyée (172) et d'autre part pour utiliser ses mains, décrites ailleurs comme organe de l'écriture. Par ailleurs, pour les parents éplorés, "l'hiérinfante était un cadavre abstrait, on pourrait même dire qu'elle était un phénomène purement culturel" (173). A l'intérieur du roman, Nina, la journaliste, donne l'analyse de la représentation des femmes dans l'oeuvre de Tach. Elle en dresse l'inventaire exact. Tach s'engage également dans une longue discussion sur la métaphore dont il tente de nier l'existence. Si l'assassin est le pré-texte ou encore discours dominant, si son crime est un crime abstrait symbolisant la réification des femmes dans la littérature traditionnelle et si le roman, grâce à une mise en abyme, se livre à l'analyse de ce discours dominant, on peut alors avancer qu'*Hygiène de l'Assassin* est un métarécit. Ce métarécit ou métadiscours nous offre une réflexion sur la représentation des femmes dans l'écriture masculine dominante et sur les conditions d'accès de l'écrivaine si elle veut s'emparer de ce que Bourdieu nomme le *sceptron* dans le contexte du langage, et qui est la marque d'autorité grâce à laquelle le locuteur peut obtenir la possibilité d'utiliser la force performative de la langue. Le dialogue qui a lieu dans le cinquième et dernier chapitre est une lutte acharnée de part et d'autre pour conserver ou obtenir ce précieux pouvoir.

Dès lors, la valeur symbolique du dialogue prend une nouvelle connotation. L'écriture d'Amélie Nothomb s'affirme dans la lutte, arrachant au discours dominant l'autorité nécessaire à sa propre existence. Métarécit, métalangue, *Hygiène de l'Assassin* est une déconstruction du discours dominant. En tant que tel, le roman a recours à un certain nombre de stratégies discursives. Tout d'abord, le roman cherche à exposer les rouages du système afin de démasquer un discours dominant qui se donne pour naturel et transparent. Plutôt qu'Ophélie, c'est un assassin dûment identifié qui doit flotter à la surface du texte. Les plus petits détails, tels une bière mérovingienne pernicieusement aménagée en bar dans l'appartement de l'écrivain (30), accusent une véritable mise en scène, ici en particulier du théâtre de la cruauté dont Tach aime à revêtir

son oeuvre. Derrière l'image formidable de l'écrivain de génie s'en dissimule une autre, moins facile à discerner: celle du metteur en scène, qui agence méticuleusement les rouages d'un système artificiel destiné à faire passer pour naturelle l'image de l'écrivain qu'il a créée de toutes parts. La répugnance qu'il inspire est également le résultat d'une stratégie de longue échéance. Ainsi, lorsqu'il réussit à vaincre le deuxième journaliste en lui inspirant tant de dégoût que celui-ci s'enfuit en vomissant, l'admiration des confrères du malheureux n'en est qu'accrue. Attribuant à Tach l'épithète de "génie," les journalistes extatiques s'exclament alors: "Il est merveilleusement abject" (42). Pourtant cette abjection de génie ne vient pas à Tach si naturellement que cela. C'est "occulté derrière le rideau de voile" que Tach observe la déconfiture du journaliste vidant ses entrailles au pied de son immeuble (41). Les termes "occulté" et "voile" insistent sur la nécessité du dévoilement. La conclusion de cet épisode se fait en dehors du dialogue et révèle un autre point de vue narratif, extra-diégétique celui-ci et qui refuse à Tach la sanctification de son état d'écrivain de génie, le ramenant à l'échelle de sa réalité humaine: "Ainsi, en cette journée terrible où le monde entier tremblait à l'idée de la guerre imminente, un vieillard adipeux, paralytique et désarmé, avait réussi à détourner du Golfe l'attention d'une poignée de prêtres médiatiques [. . .]. Tach exploitait à fond les ressources peu connues de l'écoeurement. Ce soir-là, il se frotta les mains comme un stratège heureux" (43). Dans ce passage très court, la voix extra-diégétique de la narration défait le personnage que l'écrivain Tach avait consciencieusement créé. Décrivant le vieillard adipeux dissimulé derrière le voile de ses rideaux, la voix narrative a comme effet de dévoiler et démasquer l'homme physique derrière l'écrivain renommé. Le naturel est réfuté comme artificiel et calculé tandis que l'universalisme de l'écrivain est nié au profit de la vulnérabilité de l'individu.

Cependant, le recours à la voix extra-diégétique est une exception dans ce roman. La transgression du pré-texte se fait principalement dans la confrontation de Tach aux voix des journalistes, particulièrement celle de Nina, la seule à ne pas le révéler. Le ton de leur dialogue s'inscrit immédiatement dans la lutte. Nina lance un défi que Tach accepte: "si je craque, c'est moi qui rampe à vos pieds, mais si vous craquez, c'est à vous de ramper à mes pieds" (99), ajoutant "mon divertissement de prédilection, c'est dégonfler les grosses baudruches satisfaites d'elles-mêmes" (100). Pour parvenir à son but, Nina doit tout d'abord forcer Tach à se dévoiler. On apprend plus tôt dans le roman que le dévoilement est une activité que Tach abhorre. Non seulement, il évite les questions des

journalistes, mais encore avoue-t-il: "Je n'aime pas la transparence. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles je suis si gros: j'aime qu'on ne voie pas à travers moi" (32). La raison de sa hantise apparaît en particulier quand il décrit le bain donné quotidiennement par une infirmière:

Rendez-vous compte! Je suis seul et nu comme un ver dans la flotte, humilié, monstrueusement adipeux devant cette créature vêtue, qui chaque jour me déshabille avec cette expression hypocritement professionnelle pour dissimuler qu'elle trempe sa culotte, si tant est que cette chienne en porte une, et quand elle rentre à l'hôpital, je suis sûr qu'elle raconte les détails à ses copines. (38)

Pour exposer Tach, Nina conduit un entretien serré et le presse de questions quand il ne s'y attend pas, mêlant les questions dont elle connaît les réponses et les affirmations de vérités dont elle n'est pas sûre. Sa stratégie fonctionne et Tach tombe inéluctablement dans chacun de ses pièges, ce qui pousse de temps à autres la journaliste à des cris de victoire. "Ça y est, vous venez encore de passer aux aveux," lui lance-t-elle quand elle lui a fait raconter certains détails de son passé avec Léopoldine (136), ou encore, "Je vous prends en flagrant délit de métaphore" quand elle le surprend dans ses contradictions.

"Dégonfler la grosse baudruche," c'est aussi démythifier l'image de la femme. Pour cela, Nina choisit d'imposer la grille circonstancielle du temps et de l'espace à la logorrhée idéalisante de Tach. Alors que Tach jouit à décrire la beauté irréelle et impalpable de son amour passé pour Léopoldine, Nina le tire de sa rêverie et exige des noms, des dates, des précisions temporelles, géographiques, et anatomiques. Si Tach lui reproche de jouer les greffiers, Nina en revanche le qualifie de "bien éthéré." L'enjeu est de taille: Prétextat cherche à convaincre Nina de la beauté lyrique de la femme objet, tandis que Nina cherche à défaire cette image pour laisser se profiler l'espace d'un instant la victimisation à l'oeuvre derrière le lyrisme. L'image de la cousine décrite par Tach ressemble étrangement aux peintures d'Ophélie par Millais, Arthur Hughes, ou encore Odilon Redon:

[. . .] ma cousine n'était jamais aussi jolie à regarder que debout, un pied dans le lac, blême, riant de froid, m'assurant qu'elle n'y parviendrait pas, puis déployant peu à peu ses longs membres livides pour me rejoindre, comme au ralenti, échassier frissonnant,

les lèvres bleues. Ses grands yeux pleins de terreur — la peur lui allait si bien —, bégayant que c'était horrible (158).

L'Ophélie d'Arthur Hughes, penchée au dessus de l'eau, est particulièrement saisissante de par sa blancheur bleuâtre et de par son regard vide. Livrée à la pure contemplation esthétique, elle est apparentée à la mort même puisque déjà privée de vie matérielle. Finalement, Nina récupère les signes de matérialité chez Léopoldine pour déconstruire le mythe créé par Tach. Lorsque celui-ci a recours à de longues paraphrases pour mentionner les premières menstrues de Léopoldine, motif de son crime, Nina ne le laisse pas s'échapper à si bon compte :

- Bref, du sang.
- Que vous êtes crue.
- Votre cousine avait tout simplement ses premières règles.
- Vous êtes immonde.
- Ça n'a rien d'immonde, c'est normal. (160)

Ici, Nina joue sur la matérialité du corps féminin pour déconstruire le mythe de la pureté inventé par Tach.

Déjà instruite par sa recherche avant de le rencontrer, Nina arrive dans le texte avec une stratégie établie à l'avance. Connaissant les faits, elle veut les lui faire avouer.

De même, lorsque Tach décrit le cadavre de Léopoldine, il invoque Dieu, montrant par là-même la sacralisation de son acte (188). Nina, la journaliste, le ramène immédiatement à la réalité du corps en décomposition.

Vous êtes fou à lier. Voulez-vous connaître la réalité de ce meurtre mystique, espèce de malade? Savez-vous la première chose que fait un cadavre après son trépas? Il pisse, monsieur, et il chie ce qui lui reste dans l'intestin.

— Vous êtes répugnante. Arrêtez cette comédie, vous m'incommodez.

— Je vous incommode, hein? Assassiner les gens, ça ne vous dérange pas, mais l'idée que vos victimes pissent et chient, ça vous est insupportable, hein? L'eau de votre lac devait être bien trouble si, en repêchant le cadavre de votre cousine, nous n'avez pas vu le contenu de ses intestins remonter à la surface. (188)

Ici, le texte oppose l'abject au sacralisé, défaisant celui-ci par celui-là. Julia Kristeva a analysé les retournements symboliques associés au cadavre:

L'objet tué dont je me sépare par le sacrifice s'il me lie à Dieu, se pose, dans l'acte même de sa destruction, comme désirable, fascinant, sacré. Le tué me subjugué et m'assujettit au sacrifié. Au contraire, l'objet abjecté dont je me sépare par l'abomination, s'il m'assure d'une loi pure et sainte, me retranche, m'expulse. L'abject m'arrache à l'indifférencié et m'assujettit à un système. L'abominé est en somme une réplique au sacré, son épuisement, sa fin. (129)

En insistant sur l'abomination du corps de Léopoldine au moment du sacrifice, Nina défait le mythe d'Ophélie en le privant de sa pureté éternelle. L'image passe du sacré au séculaire et le corps de Léopoldine est enfin rendu à son historicité, à son existence matérielle dans le temps et l'espace. Remplaçant le pré-texte — que symbolise l'image d'Ophélie — par son contexte (le cadavre en décomposition), Nina, la journaliste, arrache la représentation de la femme à une a-historicité qui la condamnait au statut d'objet éternellement silencieux. Comme le montre Judith Butler dans *Excitable Speech*, la force du langage performatif tient dans sa ritualisation et sa répétitivité. Le pré-texte précède ses utilisateurs et les dépasse. C'est précisément ce dépassement qui offre un espace de contestation. Comme le rappelle Butler,

[. . .] la réévaluation du terme 'queer' suggère que le discours peut être retourné contre son locuteur dans une forme différente, qu'il peut être cité contre ses buts d'origine, et performer un renversement de ses effets. Plus généralement, donc, ceci suggère que le pouvoir changeant de tels termes marque un type de performativité discursive qui n'est pas une série individuelle d'acte de parole, mais une chaîne rituelle de resignifications dont l'origine et la fin demeurent non fixes et non fixables. (14, ma traduction)

L'interprétation du pouvoir de la phrase performative par Butler rend au sujet du discours la possibilité d'affecter la langue et le discours dominant en général. Le texte de Nothomb participe à cette vision dynamique du pré-texte. Comme pour mieux représenter sa victoire, Nina exige de

l'écrivain qu'il rampe à ses pieds. La belle voix démiurgique fait place aux étouffements de l'octogénaire, ce qui revient à dire que le texte a étouffé le pré-texte. L'enjeu est de rendre sa forme humaine à Léopoldine. Nina commente: "A travers votre corps hypertrophié, j'ai l'impression de voir se découper une fine silhouette que votre souffrance soulage" (186). Ultimement, le texte de Tach, *Hygiène de l'Assassin*, est récupéré par la journaliste et devient le récit de sa victoire discursive. Recontextualisé, déplacé, soumis aux réappropriations patiemment orchestrées par Nina, *Hygiène de l'Assassin* raconte l'histoire de sa propre transformation. Le texte n'est plus celui de Tach, mais celui de Nina, il ne raconte plus l'idéalisation assassine de Léopoldine, mais l'élimination de son assassin; de sacré, il est devenu séculaire. Pour conclure, on pourrait reprendre cette phrase de Nina et qui s'adresse tout autant au discours dominant qu'à ses lecteurs: "Je ne sais pas si je parviendrai à vous divertir, mais je suis certaine de parvenir à vous déranger" (101). Pari tenu.

**Georgia Institute of Technology**

## Works Cited

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Point, 1957.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.
- Butler, Judith. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Helm, Yolande. "Amélie Nothomb, une écriture alimentée à la source de l'Orphisme." *Religiologiques* 15 (1997). *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*. <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/helm.html>
- Kristéva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- Nothomb, Amélie. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, 1992.



# La Littérature vietnamienne entre modernité et traditions: étude des romans *Celui qui règnera* et *Frères de sang* de Pham Van Ky.

---

Souleymane FOFANA

## Introduction

**A** l'instar de beaucoup de pays d'Afrique, le Vietnam a subi pendant de très longues années la colonisation française. Celle-ci a non seulement bouleversé les structures sociales et politiques de ce petit pays de l'Asie mais aussi et surtout a influencé le mode de pensée notamment en ce qui concerne la littérature. Pham Van Ky, écrivain vietnamien qui a séjourné en France depuis 1938 jusqu'à sa mort, à travers deux récits fictionnels, de belle facture a abordé, dans les romans: *Frères de sang* et *Celui qui règnera* quelques problèmes auxquels la société vietnamienne est confrontée. On peut citer, entre autres, l'éternelle opposition entre modernité et traditions.

Dans le cadre de notre analyse, nous avons décidé de plancher sur ce sujet. Et ce, pour une raison principale. En effet, réfléchir sur le thème : "Modernité et traditions" revient également à examiner les rapports entre colonisateur et colonisé.

L'Occident, au nom de sa "prétendue" mission civilisatrice, au nom également de la modernité n'a-t-il pas fait table rase des traditions millénaires des pays colonisés ? C'est pourquoi, l'intérêt majeur de ces deux romans est qu'ils montrent avec précision "la physionomie du colonisé" et donne de précieuses informations sur le drame de sa situation. Il met également en exergue la conduite du colonisateur et du colonisé et les rapports qui les liaient l'un à l'autre. En effet, le couple "colonisé-

colonisateur,” bien qu’étant antinomique reste cependant lié par une communauté de destin car “sans colonisé, il n’y a pas de colonisateur et sans colonisateur, il n’y a pas de colonisé.”<sup>1</sup> Cela peut s’appliquer également au couple “traditions-modernité,” objet de notre réflexion. Comment peut-on croire au confucianisme, au culte des ancêtres, au taoïsme, à l’animisme et intégrer les valeurs occidentales qui n’accordent aucune importance à ces croyances citées ci-dessus ? En d’autres termes, comment modernisme et traditions peuvent-ils cohabiter ? Ou encore est-il possible d’appartenir, à la fois, sans perdre son identité, à la culture du colonisé et à celle du colonisateur ? Telles sont quelques unes des questions auxquelles nous aurons à répondre dans notre analyse.

Notre présente étude s’articulera autour de quatre points. De prime abord, nous allons définir les thèmes de colonisation et d’identité qui reviennent, de façon récurrente, dans la littérature vietnamienne. Ensuite, nous allons essayer d’établir un rapport entre ces deux concepts. Dans la deuxième partie de notre travail, nous allons suivre le même schéma en ce qui concerne le couple “Modernité et traditions.” Pour clore, nous analyserons en quoi les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* peuvent être considérés comme l’expression de l’identité culturelle du peuple vietnamien. Cela revient à dégager la signification politique, sociale, religieuse, économique et la portée sémantique de ces deux œuvres.

Notre démarche pour étudier les romans soumis à notre investigation va s’appuyer sur la socio-critique, méthode qui a l’avantage de tenir compte de l’environnement socio-culturel dans la compréhension des textes littéraires. Ensuite, nous utiliserons la méthode de commentaire et d’explication de textes pour mieux saisir le sens du discours de l’auteur.

## I. Colonisation et identité

### 1. Définition de la colonisation

Que signifie colonisation ? Il est difficile de donner une définition de ce concept qui satisfasse tout le monde car le mot “colonisation” est connoté idéologiquement. Un Belge ou un Français de l’administration dont les pays ont eu des colonies ne définirait pas le mot colonisation de la même manière qu’un Algérien, un Vietnamien ou un Sénégalais qui eux, ont subi l’action de la colonisation. Pour les premiers, la colonisation pourrait être perçue comme l’action de civiliser des peuples dits “non évolués.” Pour les seconds, c’est le fait de s’accaparer par la force des richesses d’un pays, de pervertir la culture de ce peuple. Mais aujourd’hui, beaucoup d’intellectuels s’accordent à dire que l’entreprise coloniale a contribué à la dépersonnalisation du colonisé et à son acculturation.

C'est cet aspect de la colonisation qui nous intéresse et que nous allons définir en nous appuyant sur les idées d'écrivains comme Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire...

Pour Frantz Fanon, le monde colonisé, à l'image de l'ex-mur qui divisait l'Allemagne en deux (l'Allemagne de l'ouest et l'Allemagne de l'est) est "compartimenté." En témoigne cet extrait d'un passage tiré dans le livre *Les damnés de la terre*:

Le monde colonial est un monde compartimenté. Sans doute, est-il superflu, sur le plan de la description, de rappeler l'existence de villes indigènes et de villes européennes, d'écoles pour indigènes et d'écoles pour Européens, comme il est superflu de rappeler l'apartheid en Afrique du Sud... Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. Aux colonies, l'interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte-parole du colon et du régime d'oppression est le gendarme ou le soldat.<sup>2</sup>

De ce point de vue, on peut dire avec Frantz Fanon que la colonisation s'appuie sur des thèses "d'exclusion" pour asseoir des mécanismes d'oppression qui visent à dépouiller le colonisé de tous ses droits. C'est la raison pour laquelle Jean-Paul Sartre dans la préface du livre *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi écrit:

Le colonialisme refuse les droits de l'homme à des hommes qu'il a soumis par la violence, qu'il maintient de force dans la misère et l'ignorance, donc, comme dirait Marx, en état de "sous-humanité". Dans les faits eux-mêmes, dans les institutions, dans la nature des échanges et de la production, le racisme est inscrit [...]. L'indigène est un sous-homme, la Déclaration des Droits de l'Homme ne le concerne pas; inversement, puisqu'il n'a pas de droits, il est abandonné sans protection aux forces inhumaines de la nature, aux "lois d'airain" de l'économie.<sup>3</sup>

En d'autres termes, la colonisation aliène la personnalité du colonisé et le pose comme "objet." Il ne sera jamais acteur de l'histoire puisqu'on ne lui reconnaît pas d'identité. Il est né pour subir et non pas agir.

Dans *l'Amant* et *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, les personnages vietnamiens apparaissent comme des "ombres." On ne

connaît ni leur origine, ni leur vie passée, encore moins le but de leurs actions dans les oeuvres citées ci-dessus. D'ailleurs, Marguerite Duras, n'a même pas jugé utile d'attribuer des noms à beaucoup d'entre eux.

Le lecteur d'*Un barrage contre le Pacifique* se rend compte que les enfants vietnamiens meurent comme des mouches et les femmes sont des "usines" à fabriquer des enfants. Il y a une tendance à l'abstraction et à l'anonymat qui dénote du mépris du narrateur pour ces "personnages" qui apparaissent comme de "trop" dans la narration. Le passage suivant tiré de *l'Amant de la Chine du Nord* est symptomatique de ce état de fait: Le chinois demande d'où vient Thanh. Elle dit que la mère l'a trouvé en haut de la montagne à la frontière entre le Siam et le Cambodge un soir en revenant des poivrières avec des enfants. (106)

Ce qui nous amène à nous interroger sur l'identité des colonisés. De prime abord, que recouvre ce concept?

## 2. Définition de l'identité

Selon le dictionnaire *Larousse*, l'identité est le fait qu'une chose est de même nature qu'une autre. Autrement dit, c'est l'ensemble des circonstances qui font qu'une personne est bien telle personne déterminée. En effet, réfléchir sur le problème de l'identité, c'est poser la question qui suis-je? Cela revient également à plancher sur la question de l'existence humaine: un sujet qui à première vue paraît simple, mais qui en réalité ne l'est pas. Le débat sur l'existence, depuis la période des Socrate, Platon, Aristote (philosophes grecs) jusqu'au vingt-et-unième siècle avec des écrivains comme Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Aimé Césaire... continue et est très loin d'être épuisé. Cela pour dire que la difficulté de l'étude de ce concept s'explique par le fait qu'il touche l'homme dans ce qu'il a de plus profond à savoir son essence, son moi... en un mot, c'est ce qui fait que Paul est différent de Pierre, le Vietnamien du Français, l'Américain du Bosniaque, l'Africain du Tchétchène... Cette identité n'est pas figée. Elle peut s'enrichir ou se pervertir au contact d'une autre culture. Dans le roman *Frères de sang* de Pham Van Ky, on voit bien que le narrateur et personnage principal, après un séjour de dix ans en France, se sent totalement étranger. Il ne se reconnaît plus aux siens et ceux-ci également ne se reconnaissent plus en lui. À tel point qu'il se pose la question suivante: "Aurais-je changé à ce point ou étais-je seul à susciter, à préparer mon dépaysement" (14). Il en vient à la conclusion suivante: "Je ne suis qu'un étranger" (15).

En effet, déchiré entre la culture Occidentale et la Vietnamiennne, le héros-narrateur vit une véritable angoisse existentielle. Il se sent, après

plusieurs années passées en Europe, plus "Français" que Vietnamien. Cependant, il ne renie pas ses valeurs culturelles vietnamiennes. Et il justifie son retour actuel par un serment ancien qui le lie à Lê Tâm :

Pourtant, je ne serais pas venu au chevet du lit d'agonie de Mère. En dehors de ce serment ancien qui me liait à Lê Tâm, rien ne m'aurait déterminé à quitter la France; pas même une femme qui comblerait ma vie. (19)

Le roman *Frères de sang* met en exergue le choc des cultures et la difficulté à transposer ou à transférer les valeurs culturelles de civilisations d'un continent à un autre sans chambourler l'ordre établi. Or la colonisation avait pour but de donner une nouvelle identité aux colonisés. En effet, l'un des objectifs de la colonisation française visait l'assimilation des colonisés. C'est en ce sens qu'on enseignait dans les écoles des colonies l'histoire de la France et on faisait même croire que "les ancêtres des colonisés étaient des Gaulois." Les Vietnamiens, les Africains, les Algériens, les Français... avaient le même ancêtre: les Gaulois. Le roman *Celui qui règnera* atteste de cette situation:

À Hué, le traité de 1884 était signé depuis quatre ans. Dans les nouvelles écoles, des bambins à la tête rasée, détournés de leurs traditionnels Maîtres de caractères, ânonnaient avec conviction: Nos ancêtres, les Gaulois... On trichait avec son sang. On trichait partout, avec tout. On trichait. (28-9)

À ce propos, Frantz Fanon dans son livre *Les damnés de la terre* écrit fort justement:

Le colon fait l'histoire et sait qu'il la fait. Et parce qu'il se réfère constamment à l'histoire de sa métropole, il indique en clair qu'il est ici le prolongement de cette métropole. L'histoire qu'il écrit n'est pas l'histoire du pays qu'il dépouille mais l'histoire de sa nation en ce qu'elle écume, viole et affame. L'immobilité à laquelle est condamnée le colonisé ne peut être remise en question que si le colonisé décide de mettre un terme à l'histoire de la colonisation, à l'histoire du pillage, pour faire exister l'histoire de la nation, l'histoire de la décolonisation.<sup>4</sup>

Après la lecture de cette réflexion de Frantz Fanon, la question que l'on peut se poser est la suivante: quel est le rapport entre colonisation et identité?

### 3. Rapport identité et colonisation

Frantz Fanon, dans son livre *Les damnés de la terre* définit les rapports entre colonisation et identité en ces termes:

Sur le plan de l'inconscient, le colonialisme ne cherchait donc pas à être perçu par l'indigène comme comme une mère douce et bienveillante qui protège l'enfant d'un environnement hostile, mais bien sous la forme d'une mère qui sans cesse, empêche un enfant fondamentalement pervers de réussir son identité, de donner libre cours à des instincts maléfiques. La mère coloniale défend l'enfant contre lui-même, contre son moi, contre sa physiologie, sa biologie, son malheur ontologique. (154)

Ici, on voit bien que le rapport entre colonisation et identité est perverti puisque le colonisateur ne cherche pas à établir des rapports d'égalité avec le colonisé, mais plutôt à le prendre en charge comme un enfant. Il nie le "moi" du colonisé et cherche à lui substituer un autre "moi" qui est plus proche de ses fantasmes et de sa vision du monde. C'est ce que Jean-Paul Sartre souligne dans la préface du livre d'Albert Memmi *Portrait du colonisé*<sup>5</sup> en ces termes:

Memmi a remarquablement décrit la suite de démarches qui les conduit à "l'auto-absolution." Le conservatisme entraîne la sélection des médiocres. Comment peut-elle fonder ses privilèges, cette élite d'usurpateurs conscients de leur médiocrité ? Un seul moyen: abaisser le colonisé pour se grandir, refuser la qualité d'homme aux indigènes, les définir comme de simples privations [. . .]. Le colon ne peut s'absoudre qu'en poursuivant systématiquement la "déshumanisation" du colonisé. (27)

Mais au-delà des rapports de force qui évidemment sont à l'avantage du colonisateur, il faut également souligner que ce dernier subit des influences du sujet colonial qui dénaturent sa personnalité et font de lui un éternel assisté. Autrement dit, colonisateur et colonisé entretiennent sans le vouloir un rapport dialectique qui fait que l'identité de l'un est influencée par l'autre et vice versa. C'est ce qu'Albert Memmi a su bien traduire

dans son livre *Portrait du colonisé* en ces termes: "La colonisation fabrique des colonisés comme elle fabrique des colonisateurs."<sup>6</sup>

Qu'en est-il maintenant de la situation du colonisé dans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* de Pham Van Ky? D'entrée de jeu, il faut souligner que le conflit entre modernité et traditions dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* n'est pas décrit en termes de violence entre colonisé et colonisateur mais il se traduit par l'opposition entre des valeurs de civilisations: celles du confucianisme (culte des ancêtres et de l'empereur) le bouddhisme (religion de la majorité des Vietnamiens), la piété filiale, un principe fondamental du confucianisme, et toutes ces croyances qui tirent leur source dans les coutumes millénaires vietnamiennes transmises de générations en générations et le modernisme prôné par le narrateur et personnage principal qui a vécu dix ans à l'étranger et qui ne voit plus le monde de la même manière que ses compatriotes restés au pays. Le narrateur vit une véritable angoisse existentielle qui se traduit dans tous les actes de la vie par l'opposition entre modernité et traditions.

## II. Rapport modernité et traditions dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*

### 1. Définition de la modernité

Dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, la modernité est souvent opposée à la tradition. La modernité prônée par l'étudiant vietnamien qui a séjourné dix ans en France peut se définir comme tout ce qui convient au temps présent ou à une époque relativement récente. D'abord, l'étudiant vietnamien, une fois rentré dans son pays veut briser les barrières de classes qui régissent la société vietnamienne. Il élargit le droit des domestiques, accepte en tant que fils de mandarin de travailler pour mériter son salaire et révolutionne le système d'irrigation. En témoigne ce passage extrait dans le roman *Celui qui règnera*: "Et pour lui montrer qu'avant tout, j'ambitionnais de soulager le sort des déshérités, j'appelai Tu, Sau, et Bay :  $\frac{3}{4}$  Vous serez inscrits, leur dis-je, sur les rôles d'impôts, exonérés des corvées et prestations de toutes sortes. Et vous aurez voix consultative dans les affaires de la commune" (74). Et plus loin, il fait remarquer: "Nous diviserons la récolte en huit parts, au lieu d'en prélever la moitié pour payer les redevances. Et je travaillerai au même titre que vous autres pour mériter mon salaire" (75-6). Il poursuit: "Notre système d'irrigation, poursuivi-je ne me semble pas des plus perfectionnés. Nous construisons une noria actionnée par un courant... de la rivière" (76).

La modernité dans le roman *Celui qui règnera* est l'introduction de nouvelles valeurs susceptibles d'améliorer les conditions de vie des populations vietnamiennes. Elle intègre l'idée de progrès puisque la construction d'une noria actionnée par un courant de la rivière vise à augmenter la production. La modernité dans le roman *Celui qui règnera*, c'est également l'instauration de plus de justice sociale. En décidant d'accorder les mêmes droits aux domestiques qu'aux mandarins, le narrateur et personnage principal s'attaque ici au fondement social et moral de la société vietnamienne. Celle-ci est basée sur les différences de classes et une organisation sociale fondée sur le confucianisme, la piété filiale,... en un mot, sur les coutumes transmises de générations à générations. Que recouvre maintenant le concept de traditions ?

## 2. Définition de la tradition

La tradition peut être comprise comme la transmission de doctrines, de légendes, de coutumes... pendant un long espace de temps, spécialement par la parole et par l'exemple. Dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, la tradition du confucianisme, de la piété filiale survit grâce à la transmission des coutumes de génération en génération.

Dans le roman *Frères de sang*, l'étudiant vietnamien, après un séjour de dix ans à l'étranger se rend compte dès son retour dans son pays de l'immuabilité de la tradition. Juste après son retour, il fait le constat suivant :

Aucun changement de dynastie, aucun bouleversement politique, n'auraient pu modifier la structure de ma famille. Son éthique ramenait tout à un sentiment unique: la piété filiale. L'enfant le doit à ses descendants car c'est d'eux qu'il reçoit la vie. Le peuple le doit au mandarin "Père et Mère" car de lui, il reçoit l'apanage du roi. Le mandarin le doit au roi, car de lui, il reçoit la faveur du ciel... Le village lui-même, personne morale ayant son libre arbitre, la responsabilité entière de ses actes, petits États dans l'État, fonctionnant sous un gouvernement oligarchique, constituait une redoutable inexpugnable, une cellule-témoin, inaccessible à toute réforme, un modèle de la pérennité. (25- 26)

Alors que la tradition se caractérise par son immuabilité, la modernité, quant à elle, se définit comme une perpétuelle remise en cause. Le premier est tourné vers le passé, le second vers le futur. Comment ce couple

antinomique par nature fonctionne dans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*?

### 3. Conflit modernité et traditions

Dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, les concepts de modernité et traditions fonctionnent par opposition. Ils s'excluent mutuellement. L'un ne peut s'accomoder de la présence de l'autre et vice versa. Un dialogue dans le roman *Celui qui règnera* atteste de cette situation:

— Pour quand l'érection du pagodon? demanda Ong Hai, impatient.

— Demain? suggéra Tu. Ne serait-ce que pour le choix du terrain.

— Pas de géomancien! Criaï-je à la surprise de tous...

L'oncle-maire sursauta à ce mot, mais il se contenta de ricaner...

L'assemblée éclata de rire. (79)

Ici, on voit bien que l'étudiant vietnamien est le symbole de la modernité et son oncle-maire, celui des valeurs traditionnelles. Dans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, l'affrontement entre ces deux personnages est permanent.

Les deux romans de Pham Van Ky que nous étudions présentement rappellent étrangement un autre roman: *L'Aventure ambiguë*<sup>7</sup> de Cheikh Hamidou Kane. Dans ce roman, le conflit entre la modernité et la tradition avait pris des proportions inquiétantes. Concernant la question de la scolarisation des enfants diallobé, un dilemme s'était posé: certaines personnes du roman estimaient que le fait d'envoyer les "Diallobé" à l'école Occidentale allait leur faire perdre leur identité africaine. La Grande Royale, tout comme l'étudiant vietnamien dans le roman *Celui qui règnera* avait opté pour le modernisme. Elle avait justifié sa position en ces termes:

Notre grand-père, en même temps que tous les habitants de ce pays a été réveillé un matin par une clameur qui montait du fleuve. [...] Son coeur était intrépide et il attachait plus de prix à la liberté qu'à la vie... Notre grand-père ainsi que son élite ont été défaits. Pourquoi? Comment? Les nouveaux venus, seuls le savent [...]. (47)

C'est le même exemple que veut suivre l'étudiant vietnamien dans le roman *Celui qui règnera*. Il fait remarquer que la civilisation occidentale

n'est pas meilleure, mais elle a su s'imposer au monde entier: "Ces imbéciles ignorent également qu'en 1894, dans la guerre de Corée, les Nippons triomphèrent de la Chine avec les armes de l'ouest" (85).

L'objectif du narrateur et personnage principal n'est pas de bouleverser l'ordre établi de sa société mais d'introduire de judicieuses réformes qui vont améliorer les conditions de vie de ses concitoyens. C'est en ce sens que *Frères de sang* et *Celui qui règnera* peuvent être perçus comme l'expression d'une identité culturelle.

### III. *Frères de sang* et *Celui qui règnera* : expression d'une identité culturelle ?

1. Le concept d'engagement dans la littérature vietnamienne.

De prime abord, que signifie le thème de l'engagement ?

L'engagement, selon le dictionnaire *Larousse*, peut être défini comme "le fait de prendre position dans les luttes sociales et politiques de son temps." Elle s'oppose au non-engagement qui consiste pour l'écrivain à s'enfermer dans sa tour d'Ivoire et à se désintéresser du sort de ses contemporains. Frantz Fanon, dans son livre *Les damnés de la terre*<sup>8</sup> définit la mission de l'écrivain en ces termes:

L'homme colonisé qui écrit pour son peuple quand il utilise le passé doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. Mais pour assurer l'espoir, pour lui donner densité, il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national. On peut parler de tout mais quand on décide de parler de cette chose unique dans la vie d'un homme que représente le fait d'ouvrir l'horizon, de porter la lumière chez soi-même et son peuple, alors il faut musculairement collaborer.  
(170)

Dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, l'engagement de l'écrivain est plus culturel qu'idéologique. Celui-ci se contente uniquement d'opposer les valeurs de la civilisation vietnamienne basée sur le confucianisme (culte des ancêtres et de l'empereur), la piété filiale, le bouddhisme, religion pratiquée au Vietnam et les Occidentales basées sur le rationalisme et la chrétienté. *Frères de sang* et *Celui qui règnera* sont deux récits fictionnels racontés par un jeune Vietnamien, personnage principal du récit. C'est un narrateur intra- et homo-diégétique puisqu'il est narrateur et personnage principal de son propre discours. Il est

omniscient puisqu'il lit dans la pensée de ses personnages et c'est à travers son regard que le lecteur peut suivre le déroulement du récit. En effet, après avoir séjourné plus de dix ans en France, le héros-narrateur, de retour dans son pays, nous fait découvrir, à travers son regard, la société vietnamienne aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur. Tout le récit se déroule sous forme d'oppositions dynamiques: Occident / Orient; individu / communauté; obéissance/ révolte; pureté / corruption; rêve / réalité; tradition / modernité; paroles / silence; extérieur / intérieur; mariage / obsèques; puissance / impuissance; action / inaction; jour / nuit ... Ces oppositions, contrairement à ce qu'on pourrait penser, sont plus complexes que binaires. Le héros-narrateur est au centre de toutes ces oppositions qui sont en réalité l'expression de l'identité culturelle vietnamienne. Celle-ci se caractérise par sa complexité et son dynamisme.

## 2. Le refus des valeurs occidentales

Les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* mettent en exergue le choc des cultures et la difficulté à transposer ou à transférer les valeurs de civilisations d'un continent à un autre sans chambourler l'ordre établi. En effet, l'étudiant vietnamien, dans le roman *Frères de sang* quand il montre son diplôme ès lettres de l'université de Paris à son père, celui-ci s'empresse de demander: "À quel grade mandarinal es-tu assimilé?" Et le fils de répondre: "À aucun Père." Le Père de renchérir: "On ne t'a pourtant pas délivré cette distinction pour rien" (31).

Dialogue de sourds, choc de cultures, rejet de la civilisation occidentale, tout dans le roman indique que la guerre culturelle entre l'Occident et l'Orient est plus "meurtrière," plus intense que celle qui a réellement opposé l'armée française et les troupes vietnamiennes.

Le roman *Celui qui règnera* peut être considéré comme la suite logique de *Frères de sang*. On retrouve les mêmes thèmes dans les deux romans, le même narrateur, le même récit, le même espace, et les mêmes personnages. Dans le roman *Celui qui règnera* on voit que la quête du modernisme de l'étudiant vietnamien qui se manifeste par l'introduction de nouvelles valeurs dans le microcosme social et culturel du Vietnam va se heurter à maintes difficultés. L'oncle-maire considère son neveu comme un anarchiste. Il s'en prend au cours d'une réunion publique à ce dernier en ces termes :

Nous, les fils du dragon et neveux des fées, nous vivons dans le respect des traditions, dans la crainte des Esprits... Mais, voici un an, surgit ce révolutionnaire (il me désigna du doigt,

formé à l'école de l'Occident. Il pénétra dans le village, il disloqua le cortège des funérailles de sa mère, il ne se plia au Rite qu'à mes objurgations réitérées, il dispersa peu après les reliques de son père entre les mains de ses laquais, il projeta de redistribuer les terres, il déchira les reconnaissances de dettes, il entreprit de transformer en palais les masures de ses débiteurs, il insulta ses beaux-parents, les préfets de notre circonscription, il renia avec fracas, la femme que sa pauvre mère lui avait destinée, la violenta, la frappa..." (203)

Ici, l'étudiant est le symbole de l'Occident. L'oncle-maire reproche à son neveu de s'être occidentalisé et de renier ses propres valeurs culturelles.

### 3. L'écriture comme moyen de libération

Pham Van Ky raconte sa propre histoire à travers un retour imaginé. Dès lors, on peut se demander le but de cette oeuvre si l'histoire racontée n'est que pure invention. D'abord, il faut souligner que l'acte d'écrire se justifie par lui-même puisque la littérature est d'abord et avant tout un acte de liberté. C'est également une manière de créer une instabilité en posant des problèmes susceptibles de changer l'ordre normal des choses. Pham Van Ky, qui a vécu pendant plusieurs années en Occident utilise l'écriture comme une manière de se souvenir et de se guérir puisqu'il a souffert, dans sa chair, d'être exilé, pendant de si longues années.

L'écriture, de ce point de vue, a une vertu thérapeutique dans la mesure où elle permet d'acquérir la force pour affronter la dureté de l'existence. En écrivant, Pham Van Ky refoule toutes les frustrations enfouies dans son inconscient. Il nous fait également revivre son propre dépaysement. C'est pourquoi Linda Lê,<sup>9</sup> écrivaine Vietnamiennne, au cours d'un entretien accordé en avril 1999 au magazine littéraire "Lire," soutient "qu'écrire, c'est s'exiler." À la question du journaliste de Lire: "Auriez-vous écrit si vous n'aviez pas quitté votre pays natal?" elle répond:

Oui, mais d'autres livres. Ecrire, c'est s'exiler. En écrivant, vous n'avez plus de toit, juste le ciel comme abri et c'est cette nudité devant les choses que vous aimez. Un écrivain ne peut écrire qu'en se sentant un enfant, un bâtard. Etre le fils de personne, d'aucune patrie, c'est pour moi la seule attitude possible. Je crois que l'on ne reste en vie que si l'on manifeste un désir de résistance à tout très ancré en soi. Une résistance à tout ce qui

ne vous paraît pas relever de la beauté, de la vérité. Je refuse de faire cause commune. (32)

Au total, l'acte d'écrire se justifie par le fait qu'il permet de créer une instabilité et comme le dit si bien Charles Baudelaire, cité par Evelyne Cosset dans le livre intitulé *Les Fleurs du Mal*<sup>10</sup>: "La poésie permet d'atteindre un désir insatiable d'illimité" (35). Le langage utilisé dans les deux romans est très poétique, ce qui dénote l'importance de la poésie dans la culture vietnamienne. Ensuite, *Frères de sang* et *Celui qui règnera* sont des romans adressés à un public occidental. De ce point de vue, l'écriture devient facteur de libération puisqu'elle permet de réhabiliter les valeurs culturelles des peuples colonisés. À ce propos, Aimé Césaire<sup>11</sup> affirmait dans le *Cahier d'un retour au pays natal*: "Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai. Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de ceux qui s'affaissaient au cachot du désespoir" (9).

L'une des missions de la colonisation n'était-elle pas d'apporter la civilisation aux peuples dits "non évolués" ? En présentant les valeurs culturelles, politiques, et sociales de son pays, Pham Van Ky veut indirectement montrer que la colonisation a utilisé de fallacieux arguments pour agresser les peuples colonisés. En d'autres termes, avant l'arrivée de l'Occident, le Vietnam n'était pas désert de culture. Loin s'en faut! Les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* nous montrent le dynamisme de la culture de cette partie de l'Asie. En ce sens, on peut dire que ce sont des romans engagés culturellement même si l'écrivain ne prône pas l'usage de la violence contre le colonisateur.

#### IV. Signification et portée sémantique des deux romans

##### 1. Plan politique

La quête du modernisme a amené l'étudiant vietnamien ayant séjourné plus de dix ans en France à introduire de nouvelles valeurs dans l'organisation socio-politique de son pays. Dans le roman *Celui qui règnera*, il fait remarquer:

Et pourtant, la pensée devance l'homme. Déjà, et il y a de cela des siècles, Lao Tseu condamnait la propriété privée quand elle dépasse la norme des besoins: "Nul ne devant posséder et chacun pouvant utiliser, la propriété privée devient collective... Le communisme ou la propriété collective de la souche génératrice, ethnographique, de l'entité sociale que l'on nomme

la commune, tous les membres de la souche étant égaux imprescriptiblement dans l'emploi et la jouissance du bien communal..." (78)

Comme on peut le constater, l'étudiant vietnamien rêve d'une société sans classes où les richesses nationales seront équitablement partagées. Son projet de société s'apparente au "communisme," doctrine politique qui prône une société égalitaire. Pourra-t-il balayer du revers de la main les coutumes millénaires et introduire de nouvelles valeurs susceptibles de donner plus de bonheur à son peuple? Les deux romans ne répondent pas totalement à cette interrogation. Ils laissent au lecteur un arrière goût d'inachevé. On ne sait pas, après lecture de *Celui qui règnera* et *Frères de sang*, qui du modernisme ou de la tradition sortira vainqueur de ce duel fratricide?

## 2. Plan social

La majorité des Vietnamiens ont compris le bien-fondé des réformes de l'étudiant. Cependant, certaines personnes qui jouissent des bienfaits de la tradition restent réfractaires au changement. Les deux romans ne proposent aucune issue pour concilier ces deux positions antagonistes. L'étudiant accusé d'avoir coupé la langue de Bay est conduit à la capitale pour purger sa peine et le peuple qui ne sait rien du "complot" pense que leur nouveau "roi," celui qui règnera, s'absente de façon momentanée. Déjà on se met à rêver. Un des villageois fait l'observation suivante dans le roman *Celui qui règnera*: "Notre village ayant abrité un roi, nous ne paierons plus d'impôts" (242). On peut d'ores et déjà affirmer que les idées de progrès, de modernisme de l'étudiant vietnamien qui connaissent déjà un réel engouement populaire vont survivre même si ce dernier disparaissait un jour. "Les hommes passent, les idées restent," telle peut être la leçon morale de cette oeuvre.

## 3. Plan religieux

Le héros-narrateur veut améliorer le quotidien de ses compatriotes mais il se garde de s'attaquer au fondement spirituel (le bouddhisme) de la société vietnamienne. Tous les changements sont possibles mais ceux qui touchent à la foi des individus sont plus difficiles à réaliser. D'ailleurs dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, il n'y a aucun passage qui indique que l'étudiant s'est converti à la religion chrétienne. Sa quête de modernité est plus sociale que spirituelle. Même s'il n'adhère pas à toutes les valeurs du bouddhisme, il sait que la religion est très

importante pour l'équilibre psychologique de l'homme. C'est pourquoi il accepte l'idée de la construction d'une pagode, même s'il préfère dans son fond intérieur la construction d'une école.

### Conclusion

Notre souci premier, tout au long de ce travail de recherche a été de montrer comment la littérature vietnamienne naviguait entre modernité et traditions et d'examiner également les rapports entre colonisateur et colonisé. Aussi, l'analyse du thème: "modernité et traditions" dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* nous a permis de comprendre la complexité de ce sujet. En effet, le couple modernité et traditions, bien qu'étant antinomiques de nature sont obligées de vivre ensemble. De la même manière que les deux faces d'une même médaille. La modernité pourrait être perçue comme un bond que les hommes essaient de faire dans le futur et la tradition, une fidélité au passé.

Le véritable problème posé dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera* se résume à la question de choix entre le passé et le futur. Tous les peuples développés ont été à un moment ou à un autre confrontés à cette problématique. L'Europe a connu son véritable essor économique au XVIII<sup>ème</sup> siècle (siècle des lumières) quand la science et la technologie ont occupé une place prépondérante dans la société. Le Japon, bien vrai que n'ayant pas renié ses traditions a envoyé au début du XIX<sup>ème</sup> siècle les plus brillants de ses enfants à l'école Occidentale pour apprendre comme le dit Cheikh Hamidou Kane, dans *l'Aventure ambiguë*, "l'art de vaincre sans avoir raison." Aujourd'hui, le Vietnam, comme beaucoup de pays en voie de développement, se trouve en face de cette brûlante équation à savoir régler le "différend" entre modernité et traditions. Dans les romans *Frères de sang* et *Celui qui règnera*, l'écrivain ne propose aucune solution pour résoudre ce délicat problème. Il se contente de présenter le conflit traditions et modernisme. Et la fin du roman *Celui qui règnera* laisse un arrière goût d'inachevé au lecteur. La grande majorité des Vietnamiens adhèrent aux idées de modernisme mais l'initiateur de ce changement, l'étudiant Vietnamien, est emprisonné. En outre, le pouvoir de la tradition reste intact puisque rien n'indique dans les deux romans que les Vietnamiens ont décidé de tourner le dos à la piété filiale, à l'animisme, au confucianisme... Comme pour dire que le conflit traditions/modernité n'est pas sur le point de prendre fin. Peut-être que les Vietnamiens devront suivre la voie japonaise à savoir trouver un "savant" dosage entre traditions et modernisme afin que les deux visions du monde

puissent cohabiter sans tomber forcément dans des affrontements fratricides.

En réalité, la tradition et le modernisme sont complémentaires. La tradition peut être perçue comme l'ensemble des valeurs de civilisations d'un peuple. Elle englobe les mythes d'une société.

Le besoin de créer des mythes répond à un souci d'équilibre psychologique de l'homme: celui de prendre pour vrais nos fantasmes, nos craintes, nos aspirations, en un mot tous les sentiments enfouis dans notre inconscient qui nous aident à vivre et que nous n'arrivons pas toujours à exprimer de façon rationnelle. Partant de ce constat, on peut dire que la tradition participe à l'équilibre psychologique de l'homme tout comme le modernisme aussi. Nous ajouterons simplement que la diversité est facteur d'enrichissement et l'histoire de l'humanité prouve que les pays qui sont aujourd'hui les plus puissants du monde, à l'exemple des États-Unis sont ceux qui ont su s'ouvrir sur l'extérieur tout en gardant leur identité nationale.

**Louisiana State University**

## Notes

1. Albert Memmi, *Le portrait du colonisé* (Paris : Gallimard, 1985) 25.
2. Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris : La Découverte, 1985) 27.
3. Memmi Albert, *Portrait du colonisé* (Paris: Gallimard, 1985) 26.
4. Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, 36.
5. Jean-Paul Sartre dans la *Préface* de l'œuvre *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi soutient que la colonisation a contribué à la déshumanisation du colonisé.
6. Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, 10.
7. Cheikh Hamidou Kane: *L'Aventure ambiguë* (Paris : Julliard, 1961) 47.
8. Frantz Fanon dans son livre *Les damnés de la terre* dénonce l'iniquité du système colonial.
9. Linda Lê, écrivaine Vietnamiennne, au cours d'un entretien accordé en avril 1999 au Magazine littéraire " Lire" prétend que l'écriture lui permet de s'exiler. (p.32)
10. Charles Baudelaire cité par Évelyne Cosset dans *Les Fleurs du Mal* (Paris: Nathan, 1996) 35.
11. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris : Présence africaine, 1956) 9.

## Works Cited

- Bokiba, André. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 1956.
- . *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence africaine, 1962.
- Chatenet, Jean. *Petits Blancs, Vous serez tous mangés*. Paris: Seuil, 1970.
- Cosset, Évelyne. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Éditions Nathan, 1996.
- Damas, Léon-Gontran. *Pigments*. Paris: Présence africaine, 1972.
- Durand, Jean-François. *Regards sur les littératures coloniales*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- . *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 1985.
- . *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1996.
- Kane, Cheikh Hamidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris: Julliard, 1961.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1991.
- Memmi, Albert. *Le Portrait du colonisé*. Paris: Gallimard, 1985.
- Pham, Van Ky. *Celui qui règnera*. Paris: Bernard Grasset, 1954.
- . *Frères de sang*. Paris: Seuil, 1947.
- . *L'homme de nulle part: Légendes avec un hors-texte de Lê Phô*. Paris: Éditions Frasquelles, 1946.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1996.
- Said, Edward. *Culture and imperialism*. New York: Random House, 1993.
- . *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Suk, Jeanie. *Postcolonial paradoxes in French Caribbean writing: Césaire, Glissant, Condé*. Oxford: Clarendon, 2001.
- Winston, Jane Bradley. *Postcolonial Duras: cultural memory in Postwar France*. New York: Palgrave, 2001.
- Yeager, Jack Andrew. *Vietnamese literature in French*. New-Orleans: Tulane University, 1999.

## Les Yeux d'Emma: Ensemble fendu ou indéchiffrable énigme?<sup>2</sup>

Margot MILLER



1

**C**omment aborder les femmes monstres ? Dans “Les yeux d’Emma,” une nouvelle d’Antoine Chalvin, la référence aux “Yeux d’Elsa” de Louis Aragon saute immédiatement aux yeux et propose ainsi deux thèmes: d’un côté la dualité de la tragédie et de l’autre l’espoir et la résistance (Adereth 17). Le concept de la dualité seule ne suffit pas à l’analyser ce texte mais nous donne une première idée. Mettons-la de côté et lisons le récit. Deux femmes dissimulées sous des cagoules noires, font penser à “La femme cachée” de Colette, car ici aussi, le narrateur du récit ne comprend pas la femme. Au-delà de la dualité pensons alors à la dissimulation de la femme ou plutôt à l’impossibilité chez l’homme de la regarder et de la comprendre, comme dans les mythes de la Méduse ou d’Orphée. Mais comme il s’agit de deux femmes dans cette nouvelle, et surtout avec le dénouement “monstrueux,” nous devons chercher plus loin encore.

Les têtes et les corps mélangés, que nous découvrons à la fin du récit, qui sont impossible à voir en même temps, font penser à l’image célèbre (ci-dessus), “Ma femme et ma belle-mère” (Block). Elle offre le portrait de deux femmes mais on ne semble pas pouvoir en voir qu’une des deux à la fois. Car l’esprit organise la figure contre l’arrière plan et lorsqu’on fait surgir l’une, l’autre disparaît. Cette image illustre le principe

de la perception selon la théorie "Gestalt."<sup>3</sup> Ce principe est tel que les parties prennent leur sens à partir des ensembles auxquelles elles appartiennent et ne peuvent être appréhendées hors de cette intégration (Wolman 159). Par ailleurs, le nom "Emma" signifie "complet," un tout, l'ensemble (Samuelson 73), tandis que les yeux symbolisent à la fois la perception intellectuelle (Chevalier 686) et l'âme de la personne, "l'un [des yeux] regarde le temps [qui fuit], l'autre est tourné vers l'éternité," (687). Voilà une piste intéressante que nous allons suivre, car le double portrait d'une vieille, la tête couverte par une cagoule, les yeux baissés qui regard peut-être la fuite du temps, et une belle jeune femme qui regarde ailleurs, et dont le foulard qui la coiffe semble flotter, suggère que la nouvelle de Chalvin peut être lue à travers cette image, à travers l'impossibilité (ou le refus ?) de mettre ensemble l'image de l'une et de l'autre en même temps.

Le regard du lecteur est impliqué dans le regard de l'image, et de même dans le regard du narrateur qui est aussi celui qui subit l'expérience mystérieuse, voire monstrueuse, de trouver la Femme en deux personnes, puis de fendre les deux corps pour ainsi reconstruire un corps censé être "parfait" mais qui détruit en fin de compte l'image idéale, celle de la photographie trouvée dans la maison confondue avec celle que porte le narrateur que nous pouvons supposer être de sa femme. Regardons le récit de plus près.

Un jour, lors d'une randonnée de deux semaines, et sentant le poids de son sac à dos, un homme se retrouve fatigué, ayant soif et n'ayant plus rien à boire, dans la lande déserte. Soudain, une pauvre maison délabrée *surgit* devant lui (je souligne). Déjà nous sommes dans un milieu de mystère car les maisons se voient normalement de loin et ne surgissent pas. L'homme donne un coup d'œil par la fenêtre, ne voyant qu'une photographie d'une jeune et belle femme sur la cheminée. "Trois coups espacés suffirent à éveiller quelque chose à l'intérieur." "Quelque *chose*" (je souligne) nous signale encore le mystère, que nous avons peut-être affaire à une ou des non-personnes, des monstres peut-être? Donc il est intéressé par, mais en même temps inquiet face au lieu où semble habiter une belle jeune femme. À l'intérieur en fait habitent deux femmes dont l'une est vieille et l'autre jeune et, apparemment, belle. La vieille a le corps un peu voûté (88) et la jeune est grande, porte une robe blanche qui frissonne au vent (91); elle a des yeux verts, "presque fluorescents" (91). Le narrateur est fasciné par cette "perfection végétale." La couleur vert signifie "l'éveil des eaux primordiales [. . .] éveil de la vie" (Chevalier 1002), donc les pluies du printemps qui entraînent la verdure et la vie. Le

vert est le végétal, la reprise de vie que nous prenons pour la jeunesse, sous forme de deux métaphores mortes, LA VIE EST UNE ANNÉE et LES PERSONNES SONT DES PLANTES.<sup>4</sup> Nous savons maintenant que la jeune femme appelée Emma représente la vie, la jeunesse, la *perfection*, donc un idéal selon la conscience du narrateur.

La vieille lui donne à boire et à manger, puis elle lui dit qu'il aura une chambre à lui. Il hésite à accepter jusqu'à ce qu'il voie la jeune apparition au regard vert, ce qui le décide à rester après tout. Il demeure là, croit-il, environs six semaines dans un état de végétation virtuelle, et il passe son temps à observer les femmes discrètement (93). Alors, le regard de l'homme sur la Femme/les femmes est impliqué dans le sens du récit, comme nous avons déjà soupçonné en pensant aux mythes de la Méduse et d'Orphée ainsi que de la nouvelle de Colette. Le narrateur se sent suspendu, dans cette maison presque vide, à la fois entre ces deux femmes et tout autant qu'écarté par elles, sans parvenir à voir leurs visages, à part les yeux. Il croise de temps en temps le regard de la jeune dans de "brèves secondes d'humanité" à la fin de journées autrement "insensibles" (94), et il apprend que son nom est Emma.

Puis, un jour tout change. Dehors avant le lever du soleil et couché par terre, il se rend compte avec effroi qu'il ne sait plus qui il est ; il a perdu contact avec lui-même. Le temps passé avec les deux femmes mystérieuses semble ainsi lui avoir fait perdre son identité. En cherchant dans son portefeuille, il trouve la photographie d'une femme dont l'image floue ressemble assez à celle d'une femme en cagoule, peut-être même la tête de la jeune femme qui s'appelle Emma. En revenant vers la maison il voit, par la fenêtre de sa chambre, Emma complètement nue à part la cagoule en train de s'examiner dans la psyché du placard, le seul miroir de la maison. Il la regarde en train de se regarder. Il avait laissé la porte ouverte, contrairement aux ordres de la vieille lors de son arrivée. À ce moment-là, il s'était posé la question, s'agissait-il d'ordres, de conseils ou de prédictions (90). Alors il franchit la porte et la surprend, "fascinée par ce qu'elle y déchiffrait" (97). "L'énigme" s'habille et quitte la chambre. Il l'appelle par son nom, mais elle refuse le nom d'Emma disant que c'est un diminutif de Emmanuelle. Emmanuelle pourtant, nous dit le dictionnaire des noms, n'a rien à voir avec Emma. Emmanuelle est le féminin du nom qui veut dire, "Dieu en forme humaine"; Emma, comme nous le savons déjà, représente le tout, l'ensemble. Mais le corps et la tête de cette Emma ne sont pas réunis pour en faire un ensemble. Ils sont séparés par la cagoule. Donc, en refusant le nom d' "Emma" et en se réfugiant dans l'idéal du mystère de Dieu parmi nous, l'inconnaissable, en forme humaine,

la jeune femme nous offre une image étrange—le corps sans tête désigné par un pseudonyme d'idéalisation et de mystère.

Par la suite, elle ne rencontre plus le regard du narrateur dans la salle à manger, plus de "brèves secondes d'humanité." Cette expérience du regard de l'homme sur le regard de la femme sur elle-même fait donc rupture dans le récit et sépare l'homme du mystère des yeux de la jeune femme, ce qu'il croit être son lien à l'humanité. Le regard de l'homme appréhendé chez la femme, bien qu'il ait porté seulement sur le corps, empêche le regard dans les yeux. Par contre, une nuit elle vient vers lui, ils font l'amour et, pendant qu'elle dort, il a envie de soulever sa cagoule, mais il se retient, ne sachant pas de quoi il a peur. Le corps de la femme, sans tête, fait de lui un objet idéal purement sexuel. Cet amour entre deux corps sans regard mutuel représente une partie de la vie, celle du concret, du matériel, de l'illusion impossible qui disparaît en fin de compte. L'absence du visage de la femme, bien que ses yeux soient en principe visibles, empêche pourtant la rencontre des esprits et des cœurs, ce qui est de l'abstrait, impossible à fixer, mais durable quand même. Le texte nous le dit: "J'ai compris que ses yeux étaient le temps qui passe et que son corps sans visage se confondait avec le monde" (97).

La nuit d'amour ne se répète pas et le narrateur décide alors qu'il faudrait partir, ce qu'il annonce aussitôt. La vieille lui demande de leur couper du bois pour l'hiver avant de partir, ce qu'il fait très volontiers. Du coup, la vieille amène la jeune Emma/Emmanuelle vers le narrateur en train de fendre un rondin. Qu'elle la tire par la main implique une accusation qui se prépare. La vieille a dû apprendre que la jeune avait couché avec l'homme, et lui avait permis de connaître son corps, sinon son cœur, et qu'il s'en va parce qu'elle ne couche plus avec lui. En relevant leurs deux cagoules, la vieille montre les visages mixtes qui révèlent ce que le narrateur voit comme l'horreur surpassant ses plus folles suppositions (102).

Le visage d'Emma était celui d'une femme de soixante-dix ans : la peau grisâtre, hachurée de profondes rides noires qui faisaient paraître ses yeux encore plus irréels, encore plus invraisemblablement lumineux. La vieille [...] la vieille avait le visage jeune et régulier qu'aurait dû avoir sa fille, si l'on exceptait les deux yeux glauques qui le souillaient comme deux crachats verdâtres sur une assiette de lait. (102-103).

Ces yeux de crachat effroyables l'attirent et il est fasciné par leur laideur : "J'eusse le sentiment qu'ils m'ordonnaient quelque chose ou plus

précisément qu'ils cherchaient à réaliser à travers moi quelque impénétrable dessein" (103). Ce sont donc les *ordres* des yeux monstrueux de la vieille, selon le narrateur, qui sont responsables pour ce qui suit. Il se dit "abasourdi par cet inconcevable échange" (103) et, rempli d'effroi, d'angoisse, de douleur, il tranche brutalement les deux têtes d'un seul coup de hache.

Très méthodiquement, il prend la cuillère avec laquelle il avait remué son café au lait quelques heures plutôt, et il arrache délicatement les yeux d'Emma, les insérant dans la tête au visage jeune. Puis, il replace cette tête sur le corps jeune, reconstituant enfin l'image *complète* de la jeune et belle femme, dans une scène qui donne un nouveau sens au terme "chirurgie esthétique"! Il va chercher la photo de la cheminée qu'il avait vue le premier jour et il la compare à son Emma reconstituée, se disant: "Ces morceaux de chair assemblés à la hâte de la véritable *Emmanuelle* (je souligne), souriait en noir et blanc dans le creux de ma main" (104). Le corps a changé de nom : Le tout n'est pas un tout, mais une énigme, un idéal. Jetant un dernier coup d'œil sur le corps blanc et rouge, il prend la fuite et se retrouve couché par terre, sa femme sanglotant au-dessus de sa poitrine. Première pensée, c'est à cause de la photo d'Emma qu'il avait emportée... ce qui fait penser à Orphée essayant de sortir de l'Enfer avec Eurydice. Mais sur cette photo, constate-t-il avec stupeur et amertume, se trouve l'image d'un visage dissimulé sous une cagoule en forme de tâche brune, tâche de sang. Ce n'est ni l'ensemble d'Emma, ni l'énigme idéale d'Emmanuelle. En leur tranchant la tête, en insérant les yeux verts dans le visage à la peau tendue et aux traits réguliers, et ensuite en remettant la tête au corps jeune, il aurait tout gâché, il aurait détruit l'une et l'autre.

Revenons maintenant à nos premières idées, l'inter-texte des "Yeux d'Elsa" de Louis Aragon, puis les deux autres références, "La femme cachée" de Colette, et l'image Gestalt. *Les Yeux d'Elsa* forment un ensemble de poèmes qui expriment la dualité tragique de la deuxième guerre mondiale, de l'espoir soutenu par la résistance, qui se voient dans les yeux de la femme du poète. *Les Yeux d'Elsa* comprennent des "nuits" et des "plaintes." Les "nuits" font référence aux *Nuits de mai* d'Alfred de Musset, poète du dix-neuvième siècle, dont le thème est l'amour inassouvi. Et les "plaintes" nous ramènent encore plus loin dans le passé, au seizième siècle, même au Moyen Age, où elles sont la forme préférée pour un discours sur la discontinuité entre le passé et le présent (Adereth 17). Cela nous suggère le sens du titre de la nouvelle, la référence est très riche: Le nom *Emma* qui veut dire l'ensemble, le tout, la complétude, relié aux yeux est l'écho des "Yeux d'Elsa." Cela nous dit à la fois l'amour

impossible ou *incomplet*, et la rupture entre le passé et le présent. Ce qui nous fait penser encore au titre de l'image en tête de notre texte, "Ma femme et ma belle-mère." Cet homme ne s'entend-il peut-être pas avec sa belle-mère? Ou bien, peut-être que la belle-mère lui montre-t-elle ce que deviendra sa femme avec le temps? Se lamente-t-il sur le passage du temps, la discontinuité entre l'idéal du passé, le corps beau et jeune de sa femme dans sa jeunesse, et ce qu'elle deviendra ou ce qu'elle est déjà devenue, le corps sans doute un peu fané?

Si nous nous souvenons que le mari de "La femme cachée," celui qui se dissimule sous une cagoule et en profite pour espionner sa femme en train de s'amuser seule découvrant ainsi qu'il ne la connaît pas et qu'il ne la connaîtra jamais, nous ne pouvons pas ignorer le côté énigmatique, le côté "Emmanuelle" de celle-ci. Alors, le mystère du texte se trouve dans l'écart, dans le mouvement, entre le connu et l'indéchiffrable, entre EMMA et EMMANUELLE, entre les deux femmes, entre la jeunesse et la vieillesse, entre l'éternité et le temps qui fuit, entre l'imperfection et la perfection ou plutôt entre l'*incomplet* et le complet, car l'un des sens du mot *parfait* est justement *complet*. Ce n'est pas la différence des deux femmes, mais l'écart entre elles, l'herméneutique du mouvement entre les deux, qui permet leur appréhension.

Le sens du (ou d'un) texte se montre donc comme l'image qui surgit de l'arrière plan, qui se voit par rapport au champ arrière, c'est-à-dire en *Relation* de ce champ, pour reprendre le terme d'Édouard Glissant qui exprime une poétique qui "ne s'achève pas en absolu qualitatif" (47) mais qui est une totalité sans être totalitaire (148) ou encore "une synthèse-génèse jamais achevée" (188). Tel est le phénomène du rapport figure/arrière-plan illustré dans l'image de la femme et la belle-mère. Tel est aussi le mystère de la perception, prise au dépourvu, peut-être sous forme de cauchemar de monstres. Peu importe ce qui se passe vraiment... il s'agit d'un récit de l'expérience intérieure du narrateur, de l'opportunité de prendre conscience des mystères de la vie, de la Femme, de sa femme, mais pas forcément de les déchiffrer, opportunité manquée. L'amertume qu'il éprouve au voir de la photo ensanglantée, apprend au lecteur qu'il n'a pas compris le sens de la dualité mixte, le sens en mouvement de l'énigme, il n'a pas trouvé le tout, l'ensemble, il n'a pas reconstitué Emma, et il n'a pas assez apprécié Emmanuelle.

Mais le lecteur prend conscience de ce que lui ne comprend pas. Le lecteur comprend ainsi qu'il n'y a pas d'EMMA possible sans EMMANUELLE, mystère qui nous intrigue, qui nous fait nous questionner, qui nous fait poursuivre le chemin de la recherche de la compréhension. Le narrateur

ne voit que l'idéal perdu d'une totalité unifiée, et ne comprend pas que cet idéal n'est qu'une partie de l'ensemble et non l'ensemble; l'idéal n'étant qu'un moyen de nous intéresser à la recherche d'un sens de la vie, mais totalement impossible de connaître. La totalité ouverte, l'ensemble, le parfait, le complet, EMMA n'est pas possible sans le processus, l'écart, la discontinuité, le mouvement, la *Relation* qu'implique(nt) EMMANUELLE (et sa mère) mystérieuse(s). Comme les deux femmes mystérieusement mélangées, le portrait des deux femmes sur une seule image, impossibles semble-t-il à faire surgir en même temps, implique le processus cognitif de l'esprit: la perception est un montage de ce que nous savons déjà sur ce que nous rencontrons, l'interprétation d'un récit est un processus de *Relation* incomplète et impossible à compléter. Ainsi ce *mystère* nous fait "connaître" l'inconnaissable peut-être de la Femme ou de l'idéal, mais plus profondément, c'est le mystère de la compréhension humaine, la façon dont nous appréhendons notre monde—toujours en relation. Et, si nous décidons que c'est là où se trouve le vrai sens du récit, alors nous avons, contre toute attente, notre EMMA, EMMA qui est EMMANUELLE.

University of Maryland

## Notes

1. "Ma femme et ma belle-mère" *Puck Magazine* (1915) dans Richard J. Block & Harold Yucker. *Can You Believe Your Eyes* (New York: Bruner Mazel, 1992).

2. Une autre version de ce texte a été présentée au colloque: Twentieth Century French Studies, University of California at Davis, le 30 mars 2001.

3. Mot allemand qui veut dire "forme" "ensemble" ou "configuration." Voir aussi le rapport de la figure/arrière-plan dans Hergenbahn 1992, 407-8.

4. Pour une discussion très claire des métaphores mortes, voir: George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, et Ruth Amossy, "Stéréotype et lecture," *Stéréotypes et Clichés* (Paris: Nathan, 1997) 72-85.

## Ouvrages cités

- Adereth, M. *Aragon: The Resistance Poems*, London: Grant & Cutler, 1985.
- Amossy, Ruth. *Stéréotypes et Clichés*, Paris: Nathan Université, 1997.
- Aragon, Louis. *Les Yeux d'Elsa*, Neuchâtel: Cahiers du Rhône, 1942.
- Block, Richard J. and Harold E. Yucker. *Can You Believe Your Eyes?* New York: Bruner/Mazel, 1992.
- Chalvin, Antoine. "Les Yeux d'Emma." *Les Yeux d'Emma*, Paris: Alfil Editions, 1994.
- Chevalier, Jean et Alian Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Lafont, 1969.
- Colette "La femme cachée." *La femme cachée*, Paris: Flammarion, 1924, 1951.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard, 1990.
- Heirgenhahn, B.R. *An Introduction to the History of Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth, 1992.
- Lakoff, George et Mark Johnson. *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Musset, Alfred de. "Les Nuits de mai." *Œuvres Complètes*, Paris: Éditions de la Pléiade. 1963.
- Samuelson, Pamela. *Baby Names for the New Century*, New York: Harper, 1994.
- Wolman, Benjamin B. *Dictionary of Behavioral Science*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.



## Occident/Orient, pour un compromis sans compromissions : Le voyage en Orient d'un Suisse francophone

---

*Caroline BEAUBOIS*

**Q**u'est-ce que l'Orient ? Les dictionnaires proposent des définitions souvent imprécises et qui, par là même, témoignent de la complexité et la richesse du vocable. L'Orient serait:

Les pays de l'Ancien Monde situé à l'est par rapport à la partie occidentale de l'Europe (l'Asie, une partie de l'Afrique du Nord-Est, avec l'Égypte, etc. et une partie de l'Europe balkanique) — Hist. L'Orient ancien: l'ensemble des pays (Égypte, couloir syrien, Anatolie, Mésopotamie, Iran et Golfe Persique) qui ont pratiqué l'écriture et connu la vie urbaine.<sup>1</sup>

On voit que l'Orient ne peut être cerné géographiquement avec précision; une approche « historique » de compréhension de la région paraît tout aussi malaisée... Ainsi nommée par commodité, elle n'est pas délimitée par des frontières ou des pôles, ni par des dates comme le jeune continent américain.

En fait, l'Orient serait surtout une production de l'Occident, une notion ayant émergée sur fond de divers fantasmes. Ce que la littérature nous rapporte, c'est trop souvent l'Orient rêvé à certaines époques; chaque période a ses fantasmes, ses tabous, qu'ils refoulent plus loin,

l'« Ailleurs », les incarnant chez l' «Autre», ici le double différent qu'est l'Orient pour l'Occident. Aujourd'hui encore cette région mal connue, présente dans tous les esprits depuis les derniers attentats et les guerres, est lourde du poids de l'imaginaire collectif...

L'Orient nous est donc présenté à travers le prisme des préjugés et des stéréotypes occidentaux. Nous en connaissons des images qui se répètent et sont exagérées jusqu'à devenir des poncifs... En effet, à quoi identifions-nous cette aire? Une terre de prodiges, celle des Mille et une Nuits, l'Orient exotique, qui flatte le voyageur avide de différence, l'Orient voluptueux et ses harems, l'Orient spirituel de Nerval, celui où l'on va «renaître» d'Hermann Hesse, l'Orient des expéditions de Ginsberg, l'Orient despotique, l'Orient berceau du fanatisme... Stéréotypes et réalité se mélangent dans le discours qu'Edward Saïd nomme «L'Orientalisme».<sup>2</sup>

Comment penser l'Orient aujourd'hui? Comment le penser en tant que sujet de réflexion et d'action libre?

Nicolas Bouvier, écrivain francophone Suisse, décédé il y a quatre ans à peine, nous offre l'Orient des années cinquante. Un Orient en paix, libéré des colons. Son récit est beaucoup plus fidèle à ce qu'est vraiment cette région, ou du moins ce qu'elle fut, car ces temps sont sans doute révolus.

## 1 Le voyage en Orient de Nicolas Bouvier

L'usage du monde est le récit du voyage «Genève, juin 1953- Khyber Pass, décembre 1954»<sup>1</sup> de deux amis, Nicolas et Thierry. Ils ont «deux ans devant [eux] [. . .] de l'argent pour quatre mois»<sup>1</sup>. Ils sont partis «vers la Turquie, l'Iran, l'Inde»<sup>2</sup>.

C'est un récit de voyage «classique» dans le sens où relatant un parcours géographique précis, il adopte la forme d'un journal. L'expérience personnelle du voyageur se situe au centre du récit. Nicolas Bouvier adjoint des poèmes, des chansons, des dictons et des mots étrangers d'usage courant. L'usage du monde se présente comme le patchwork d'une expérience vagabonde.

Les dessins de Thierry Vernet, l'ami peintre, accompagnent le texte. Ces croquis sont de grands tracés gras qui, par leur densité, contrastent avec l'écriture légère et travaillée, d'une grande finesse. Parfois, de grands vides blancs consacrés aux dessins envahissent la page.

L'usage du monde se charge aujourd'hui, en 2002 alors que la guerre ravage ces pays, d'une connotation de rêve... En 1953, Nicolas Bouvier écrit :

Visiter l'Afghanistan est encore un privilège. Il n'y a pas si longtemps, c'était un exploit. Faute de pouvoir tenir solidement le pays, l'armée anglaise des Indes en bloquait hermétiquement les accès par l'est et par le sud. [...] De 1800 à 1922, c'est à peine si une douzaine de risque-tout [...] sont parvenus à forcer la consigne et à parcourir le pays. [...] Il suffit aujourd'hui d'un peu de tact et de patience, mais lorsqu'on se présente, la nuit tombée, au village frontière de Laskur-Dong sur la route de Quetta-Kandahar, muni de ce précieux visa, personne à qui le montrer. Ni bureau, ni barrière, ni contrôle d'aucune sorte, mais la travée blanche de la piste entre les maisons de terre, et le pays ouvert comme un moulin.<sup>3</sup>

## 2 Des cultures compromises

En Orient, Nicolas Bouvier a acquis une autre manière de « connaître ». Etranger partout où il passe, son appartenance occidentale s'ouvre à la grande confrontation cocasse de plusieurs cultures. L'écrivain-voyageur se met à reconsidérer sa propre culture à la lumière des mœurs, des modes de vie des peuples qu'il rencontre. A la fois Suisse de vingt-trois ans et voyageur libre et curieux, il est amené à des comparaisons qui sont rarement à l'avantage du monde occidental. Ainsi dans une vitrine, un simple pull-over:

[...] tel qu'on en voit chez nous dans le tram, octobre venu », placé entre « une jupe de plumes maori et un manteau de berger du Sin-Kiang », peut nous faire passer le goût « d'aller voir le pays où les gens portaient « ça ». (354-55)

### 2.1 Le fossé des différences

Admis chez les gens pauvres grâce à l'amitié, accueilli chez les riches par la considération et le prestige de l'Européen lettré, Nicolas Bouvier juge et apprécie un pays, une société en fonction de la qualité humaine propre à son peuple. Cette indépendance de jugement est le propre du voyageur « pauvre » qui doit, pour des raisons matérielles d'abord, rencontrer les gens, leur parler : un renseignement, un coup de main, un repas offert sont parfois des nécessités. Aussi, en Orient, la sensibilité aux réalités de la vie quotidienne s'aiguise-t-elle : c'est là, tout près des hommes, que l'écart d'une culture à l'autre révèle d'un coup sa différence fondamentale.

Dans un village iranien, des villageois refusent de construire l'école qu'une petite colonie américaine souhaite établir. Soumis au régime féodal, ils n'en ressentent pas le besoin :

Ils n'en comprennent pas l'avantage. Ils n'en sont pas encore là. Ce qui les préoccupe, c'est de manger un peu plus, de ne plus avoir à se garer des gendarmes, de travailler moins dur ou alors de bénéficier davantage du fruit de leur travail. L'instruction qu'on leur offre est aussi une nouveauté. Pour la comprendre, il faudrait réfléchir, mais on réfléchit mal avec la malaria, la dysenterie ou ce léger vertige des estomacs vides calmés par un peu d'opium. (374)

Il y a aussi le mollah, c'est un adversaire de l'école. Lire et écrire sont ses privilèges : «Sa spécialité [. . .] il rend service pour une demi-douzaine d'œufs, pour une poignée de fruit secs, et n'a pas envie de perdre son petit revenu» (218).

Ensuite, les villageois se méfient du cadeau : «Cela leur paraît d'autant plus suspect que, dans les campagnes iraniennes, l'Occidental a toujours eu réputation de sottise et de cupidité. Rien ne les a préparés à croire au Père Noël» (218).

Alors ils s'approprient les poutres et les briques :

On n'entrepose pas sans risque des matériaux neufs dans un village où chacun a besoin de briques ou de poutres pour réparer ces édifices dont l'utilité est évidente à chacun: la mosquée, le hammam, le four du boulanger. Après quelques jours d'hésitation, on se sert dans le tas, et on répare. Désormais, le village a mauvaise conscience et n'attend pas le retour de l'Américain avec plaisir. Si seulement on pouvait s'expliquer, tout deviendrait simple... mais on peut mal s'expliquer. Quand l'étranger reviendra, il ne trouvera ni l'école, ni les matériaux, ni la reconnaissance à laquelle il s'attend [. . .]. (219)

En effet, l'Iran et l'Amérique: ce sont deux âges, deux rythmes, deux mentalités qui ne peuvent que s'affronter: «Ce n'était qu'une distance à franchir, mais une longue distance parce que l'exercice de bienfaisance demande infiniment plus de tact et d'humilité» (219).

Ainsi même si Roberts, l'ingénieur Américain qui dirige ce projet «civique», comprend par la force des choses que «la recette du bonheur

américain ne s'exporte pas» et qu'il est peut être préférable de s'occuper de l'adduction d'eau des vieux hammams qui sont des foyers d'infection, le problème n'est pas résolu. Le contribuable américain, lui, «est souvent mal informé» :

[. . .] il entend que les choses soient faites à sa manière, et [qu']il apprécie les résultats qui flattent sa sentimentalité. On le persuadera sans peine qu'on tient le communisme en échec en construisant des écoles semblables à celle dont il garde un si plaisant souvenir. Il aura plus de mal à admettre que ce qui est bon chez lui peut ne pas l'être ailleurs. (220)

La communication ne passera pas, et des deux côtés quelque chose a été faussé, biaisé par cette rencontre bancale. Roberts a «perdu son bel entrain» (219) et la situation prend un goût de caricature amère.

Deux réalités culturelles de provenance parfois différentes se rejoignent, mais cette communion n'est possible que par le jeu de circonstances. Si Moussa, un jeune Turc de Tabriz, s'enflamme en lisant *Les Misérables* en traduction persane, c'est parce que ce livre exalte, inconsciemment, son désir d'action héroïque en Perse même. Si, curieusement, des redondances latines en Azerbaïdjan — Thierry profite de l'hiver pour apprendre le latin — ne détonnent pas, c'est parce que :

[. . .] dans tout ce blanc, dans l'écho de ces langues augustes, dans cette vieille province d'Atropatène que les légions d'Antoine n'avait jamais pu conquérir, la Régina parthorum et le pugnare scytham des premières leçons prenaient un sens amplifié, mystérieux, boréal, qui berçait délicieusement la fièvre. (172)

Ces rencontres décalées avec l'Orient ont parfois un effet d'allègement. Relire la Bible dans la prison iranienne de Mahabad, c'est être obligé de l'appréhender autrement: que se passerait-il «Si le Christ revenait ici...» (195) se demande Nicolas Bouvier. Les valeurs sont déplacées, repoussée hors de leur contexte habituel ; elles ne sont pas niées, mais elles prennent un petit air de « pas sérieux » (195). Thierry et un peintre russe, qui ne se comprennent pas, jugent Millet, Ingres ou Vinci au moyen de signes de la main placée à une certaine hauteur : «Quand Thierry, le bras levé, avait mis son favori hors de portée du petit homme,

Bagramian grimpeait sur un escabeau et finissait par emporter l'affaire, sans trop d'élégance, avec un peintre russe totalement inconnu» (195).

A Tabriz ou à Chiraz, la technique moderne perd le respect qu'on lui accorde en Occident. Pourtant rien ne passe mieux les frontières: elle se déforme, s'adapte, se plie à tous les usages. On la croyait rigide, sans esprit, mais non! Il suffit d'en user à sa guise. Quand il trouve un film trop long, l'opérateur du cinéma de Tabriz en augmente simplement la vitesse de projection: «L'histoire s'achevait à un rythme inquiétant: les caresses avaient l'air de claques, des impératrices en hermine dévalaient les escaliers. Le public occupé à rouler des cigarettes ou craquer des pistaches n'y voyait aucune objection» (145).

Sur la route de Chiraz, des chauffeurs réparent leur camion «à coup de moellon, à la masse de cantonnier» (121); pour remplacer les freins qui ont lâché, ils traînent derrière eux «un roc d'une demi-tonne au moins» (121).

Alors face à toutes ces situations, la conscience du relatif s'installe dans l'esprit du voyageur. Ce n'est pas l'incommunicabilité des cultures qu'il découvre, mais une sorte de commerce très mobile où «l'article» le plus précieux s'échange contre un vil objet de toc au bazar; et cela dure le temps que la transaction change de sens: les Turcs vous montrent, tout fiers, leurs nouveaux moteurs, pendant que vous, Européen, lorgnez «l'admirable mosquée de bois où vous trouveriez justement ce que vous êtes venu chercher» (66). C'est l'Europe qui vend à l'Asie ses «Jésus en celluloïd» (66) certes... Jusqu'au jour où l'Inde lui rend ses «gourous de pacotille» (116). Pour Nicolas Bouvier :

Ils [les orientaux] manquent de technique ; nous voudrions bien sortir de l'impasse dans laquelle trop de technique nous a conduits : cette sensibilité saturée par l'information, cette Culture distraite, «au second degré». Nous comptons sur leurs recettes pour revivre, eux comptent sur les nôtres, pour vivre. On se croise en chemin sans toujours se comprendre, et parfois le voyageur s'impatiente ; mais il y a beaucoup d'égoïsme dans cette impatience-là. (116)

## 2.2 L'alter ego oriental

Les rencontres dans ce livre sont innombrables: des étrangers, des indigènes, tous ont une leçon de vie à offrir à qui sait l'entendre. Nicolas Bouvier a su, par-dessus tout, tracer le portrait d'orientaux en quelques lignes ou en quelques pages afin d'illustrer les destins de ces populations.

Là est toute la chaleur de L'usage du monde: aucun décalage entre le voyageur et l'Orient, ses hommes, ses femmes, son histoire et ses misères. A travers ces rencontres, c'est la présence générale de l'Orient comme un «Autre», «un frère» dirait Edward Saïd, qui s'exprime.

Une autre philosophie de la vie émerge de ses expériences: on ne devient «riche» qu'avec l'âge et le dépouillement. Pour les Arméniens de Tabriz: «[. . .] la vie était dure; mais ils savaient l'aménager avec l'expérience des vieilles races, et lui conserver sa saveur» (145).

Nicolas Bouvier remarque ainsi:

L'hospitalité, l'honnêteté, le bon vouloir, un chauvinisme candide sur lequel on peut toujours faire fond: voilà les vertus qu'on trouve ici. Elles sont simples, et bien palpables. On ne se demande pas — comme il arrive en Inde — si on les a vraiment rencontrées, ni si ce sont bien des vertus. Elles frappent et si par hasard on n'a rien remarqué, il se trouve toujours quelqu'un pour vous dire « voyez tout cela... cette gentillesse, cette correction, etc., ce sont nos bonnes qualités turques. (113)

Toutes les populations et civilisations orientales décrites par Nicolas Bouvier ont leur originalité. L'Iran, L'Irak et L'Afghanistan semblent cependant avoir suscité chez lui un intérêt particulier. Mais à l'heure actuelle, l'opportunité semble bien réduite de visiter ces pays dans de bonnes conditions.

En Macédoine comme en Serbie, Yougoslavie, Nicolas Bouvier fait surtout mention de la passion pour la musique: «On ne néglige rien de ce qui aide à vivre ; d'où l'intensité de la musique qui est une des plus puissantes du pays» (75). Il analyse également le « cynisme » iranien qu'il oppose à l'hypocrisie occidentale (UM p.224 déjà cité), « cette part faite à la distraction [. . .] [en] Perse » (259). Il consacre plusieurs pages aux Kurdes et à leurs relations très particulières avec d'autres ethnies. Nous apprenons beaucoup sur la poésie iranienne « [. . .] hermétique et vieille de plus de cinq cents ans » «extraordinaire» (146) et d'une grande influence:

[. . .] à Téhéran, quantité de gens qui n'auront jamais l'occasion ni les moyens de voir Paris parler français. Et ce n'est pas le résultat d'une influence politique ni — comme l'anglais en Inde — d'une occupation coloniale. C'est celui de la culture iranienne,

curieuse de tout ce qui est autre. Et quand Persans se mettent à lire, ce n'est pas Gyp, ni Paul Bourget. (146)

C'est Proust, Bergson, Larbaud... Michaux ! Récité dans une pharmacie d'une «voix sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut» (146).

Quant à l'Afghanistan, c'est: «un peu la Perse orientale, avec en plus, cet allant opiniâtre des peuples montagnards, et en moins, la lassitude que les Persans éprouvent de leur trop long passé, cette espèce d'érosion morale qui, là-bas, freine l'ambition, émousse les élans et finit par user Dieu lui-même» (359). Nicolas Bouvier écrit à propos de l'originalité de ce pays :

Il faut connaître l'abominable indiscretion qui règne dans d'autres régions de l'Asie pour mesurer ce que cette retenue a d'exceptionnel et d'appréciable. On pense ici [en Afghanistan] que témoigner trop d'intérêt ou de bonhomie nuirait à l'hospitalité [. . .]. Vis à vis de l'Occidental, les Afghans ne changent en rien leur manière. Pas trace de veulerie, pas trace de ce «psychisme» avantageux que vous opposent certains Indiens médiocres. Est-ce l'effet de la montagne ? (365)

Pour l'écrivain-voyageur, sans aucun doute: «C'est plutôt que les Afghans n'ont jamais été colonisés. A deux reprises, les anglais les ont battus, ont forcé le Khyber Pass et occupé Kaboul. A deux reprises aussi, les Afghans ont administré à ces mêmes troupes anglaises une correction mémorable et ramené la marque à zéro» (366). Les américains y ont eux aussi perdu des leurs à plusieurs reprises: «Donc pas d'affront à laver, ni de complexe à guérir. Un étranger? un firanghi? un homme quoi ! on lui fait place, on veille à ce qu'il soit servi, et chacun retourne à ses affaires» (366).

Suite à ces mots, un dessin de Thierry Vernet, le compagnon de voyage de Nicolas Bouvier, représente Un large et fort bonhomme afghan, hirsute et farouche, pieds nus, avec un tambour entre les mains, armé d'une pétoire et de deux bandes de cartouches croisées sur la poitrine. On ne nous parle pas autrement aujourd'hui des combattants des deux bords, le trait d'humour en moins. Il ajoute un peu plus loin dans le chapitre intitulé «Afghanistan», qui pourrait d'ailleurs être est peut-être l'un des plus beaux moments du livre et peut-être aussi d'ailleurs également par déduction sans doute un des meilleurs du voyage de Nicolas Bouvier:

«Vis-à-vis de l'Occident et de ses séductions, l'Afghan conserve une belle indépendance d'esprit. Il le considère avec un peu le même intérêt prudent que nous, l'Afghanistan. Il l'apprécie assez, mais quant à s'en laisser imposer...» (373).

Mais au-delà de toutes ces différences, «ce qui me frappe le plus» écrit Nicolas Bouvier:

[ . . . ] c'est que l'état lamentable des affaires publiques affecte si peu les vertus privées. A se demander si, dans une certaine mesure, il ne les stimule pas; ici, où tout va de travers, nous avons trouvé plus d'hospitalité, de bienveillance, de délicatesse et de concours que deux Persans en voyage n'en pourraient attendre de ma ville où pourtant tout marche bien. (258).

Une dernière remarque en dit long sur les relations entre l'Orient et l'Occident: «On n'est pas troublé non plus par les contradictions qu'on relève entre les principes et les faits, parce qu'en bon Oriental on n'avait pas cru aux principes» (322).

### **3 La leçon de l'Orient**

#### **3.1 Des solutions au cœur de la civilisation orientale**

En Orient, la réflexion personnelle et intérieure conduit le voyageur à une remise en question de soi. En effet, s'il n'adopte pas tout uniment d'autres systèmes de pensée, Nicolas Bouvier découvre dans la culture orientale qu'il côtoie certains éléments de réponse à ses propres questionnements, ses positions évoluent, ses attitudes se font plus sereines loin du matérialisme occidental, ainsi que le révèlent certaines anecdotes :

Visitant une église à Prilep, en Macédoine, il note: «Rien comme dans nos églises ne suggère le drame ou l'absence, tout indique entre Dieu et l'homme une filiation naturelle, source de candeur dont les croyants sincères n'ont pas fini de se réjouir. Une pause dans cette demeure, les pieds nus sur la laine rugueuse, fit l'effet d'un bain de rivière» (70). C'est aussi au contact des autochtones qu'il trouve cette «contrepartie» de l'Europe dont il a besoin. Il trouve chez les Afghans une «belle indépendance d'esprit [ . . . ] vis-à-vis de l'occident et de ses séductions» (373).

La littérature orientale est définitivement ce qui le touche le plus directement et l'initie à un mysticisme que l'Occident ne connaît pas :

Ce mot me fit songer [le mot « merveilleux »]. Chez nous, le «merveilleux» serait plutôt l'exceptionnel qui arrange; il est utilitaire, ou au moins édifiant. Ici, il peut naître aussi bien d'un oubli, d'un péché, d'une catastrophe qui, en rompant le train des habitudes, offre à la vie un champ inattendu pour déployer ses fastes sous des yeux toujours prêts à s'en réjouir. (373)

C'est aussi la conception que se font les Orientaux du voyage et de la vie nomade «qui fait songer ainsi. Le Voyage, les surprises, les tribulations, cette mystique du chemin si vivace au cœur des Orientaux et dont nous aurons si souvent profité» (228).

En Orient, les gens voyagent pour vivre, pour se nourrir, pour travailler. Le voyage, c'est la vie et les nomades sont toujours bienvenus car porteurs d'un savoir d'une autre région, d'une nouvelle musique ou d'un art de vivre tout simplement.

### 3.3 La leçon de vie de l'Orient.

Il ressort des textes et des interviews de Nicolas Bouvier à propos de l'Orient, que l'attention aux autres lui est primordiale. Mais apparaît également le plaisir de vivre le moment présent et de lui consacrer tout l'être. C'est donc le bonheur d'une existence qui jouit pleinement de tout ce qui peut lui être donné qui constitue l'un des cadeaux les plus précieux de la vie en Orient ou de sa découverte: «Il y a quelque chose de fondamentalement heureux dans le simple fait d'être au monde et par carence, par insuffisance d'être, on l'oublie» (228).

Impossible ici [en Orient] d'être étranger au monde — parfois pourtant, on aurait bien voulu. L'hiver vous rugit à la gueule, le printemps vous trempe le cœur, l'été vous bombarde d'étoiles filantes, l'automne vibre dans la harpe tendue des peupliers, et personne ici que sa musique ne touche. Les visages brillent, la poussière vole, le sang coule, le soleil fait son miel dans la sombre ruche d'un bazar, et la rumeur de la ville-tissu de connivences secrètes- vous galvanise ou vous détruit. Mais on ne peut pas s'y soustraire, et dans cette fatalité repose une sorte de bonheur. (259)

Attiser un désir de connaissance et s'ouvrir sans cesse davantage aux autres cultures, pensées et modes de vie sont aussi les «leçons» de ce périple. La précarité de l'existence et la prise de conscience de cet état

donnent à la vie une force vive plus qu'elles ne la limitent. Ce voyage en Orient raconté dans *L'usage du monde* conduit l'auteur à une certaine prise de conscience de soi, de ses limites et, partant, lui permet de cerner, parfois fugacement, sa propre place dans le monde.

C'est à vrai dire ce qui fait une grande partie de l'intérêt du récit de Nicolas Bouvier : une relation nouvelle s'esquisse, au-delà de tout intérêt politique et de tout messianisme, tant pour les occidentaux que pour les orientaux.

L'orgueil de l'Occident conquérant entre le XVI<sup>ème</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>ème</sup> était certes fondé sur la supériorité de ses armes, sur sa volonté de puissance, mais il était aussi étayé de la prétendue valeur civilisatrice de sa religion, de sa culture humaniste, de son savoir scientifique et technique. C'est le sentiment d'une relativité entre les civilisations, de la finitude de l'Occident et de ses limites que Nicolas Bouvier cherche à nous faire partager :

Cette manie encore si répandue de vouloir que les Gréco-Romains aient inventé le monde; ce mépris — dans l'enseignement secondaire — des choses de l'Orient (un peu d'Egypte seulement, Louqsor, les pyramides, pour apprendre aux gamins à dessiner les ombres). Les Gréco-Romains eux-mêmes — voire Hérodote, ou la *Cyropédie* — n'étaient pas si chauvins et respectaient fort cet Iran auquel ils devaient tant de choses : l'astrologie, le cheval, la poste, quantité de Dieux, plusieurs belles manières, et sans doute aussi le carpe-diem dans lequel les Iraniens sont passés maîtres.<sup>4</sup>

Bien des éléments fondateurs de la philosophie platonicienne ou chrétienne se retrouvent dans la pensée hébraïque, dans la pensée hindouiste ou même animiste, et pourtant les mêmes fanatismes ont entraîné ces philosophies de la charité et de la tolérance dans la guerre. Le Coran n'est pas plus un livre qui suscite le fanatisme que la bible ; c'est la misère qui est la première responsable :

L'Islam ici, le vrai ? c'est bien fini... plus que du fanatisme, de l'hystérie, de la souffrance qui ressort [. . .]. Plus beaucoup d'éthique dans tout cela; quant à la doctrine, n'en parlons pas ! J'ai connu quelques véritables musulmans ici, des gens bien remarquables... mais ils sont tous morts ou partis. A présent... Le fanatisme, voyez-vous, reprit-il, c'est la dernière révolte du

pauvre, la seule qu'on n'ose lui refuser. Elle le fait brailler le dimanche mais baster la semaine [. . .]. (130)

Mais dans les auberges d'Iran: « Deux grandes images coloriées, accrochées contre le mur, représentaient, l'une le Shah, l'autre... Jésus à Tibériade » (130).

L'anti-orientalisme de Bouvier n'est pas une guerre acharnée contre l'Occident. Il est le constat lucide qu'une civilisation ne vaut pas mieux qu'une autre. L'anti-orientalisme est présent à chaque page de *L'usage du monde* et des autres récits de Nicolas Bouvier. Claire Jaquier intitule avec beaucoup de justesse un article à propos de Bouvier: « Les chances de l'inconfort intellectuel » (77); ce choix illustre à la fois la difficulté de cet état spirituel, mais aussi sa rareté chez les écrivains qui ont traversé cette région pourtant accueillante à une nouvelle disposition d'esprit. Des récits de voyage qui témoignent de l'allègement des préjugés et du poids de la tradition « orientaliste » littéraire ne sont pas si courants que nous l'imaginons, même en ce début de vingt-et-unième siècle.

#### 4 Conclusion

Nicolas Bouvier, découvrant l'Orient, est saisi par ses richesses spirituelles et naturelles, par ses contrastes et sa violence, mais aussi par la malice et la bonté des hommes.

*L'usage du monde* est le témoignage d'une rencontre avec un monde nouveau; c'est le récit d'un voyage émerveillé, parfois difficile, bourré de rencontres, de découvertes, de paysages, d'humour, de bonheur.

L'expérience de Nicolas Bouvier en Orient est celle d'une conscience européenne qui s'éveille au monde étranger avec passion, puis tremble à l'idée de perdre cet état d'ouverture, encore jamais atteint.

C'est aussi à travers l'écriture que le lecteur perçoit l'Orient. Il est très difficile pour l'écrivain de rendre compte de l'Orient dans toute sa richesse et sa complexité en peu mots. Mais le résultat est fascinant: ce sont des textes étonnamment légers, accessibles, des paysages, des instantanés, des millénaires évoqués tour à tour avec beaucoup de justesse.

Bouvier l'écrivain est parvenu à rendre l'Orient que Bouvier le voyageur a découvert; un Orient depuis trop longtemps travesti par une littérature orientaliste ou colonisatrice. La révolution dans ce domaine est de taille: le lecteur revient de ce récit de voyage libéré de la pédanterie, du sentiment de supériorité et d'invulnérabilité de l'Occident. Il y gagne une aptitude à la dispersion, à la flânerie, à la légèreté, au compromis.

---

Accepter de vivre ouvertement ses faiblesses, ses émotions spontanées, ses contradictions, ses rages et ses satisfactions, voilà cette «nouvelle naissance» qu'inaugure la rencontre d'un Suisse avec l'Orient. Au contact de cette région, le voyageur se sent «fourbu»<sup>2</sup>, il se trouve ramené à de «plus humbles proportions» (136-7) et prend ainsi conscience que «la frugalité élève la vie» (136-7).

‘[. . .] et ce bénéfice est réel, parce que nous avons droit à ces élargissements, et, une fois ces frontières franchies, nous ne redeviendrons jamais plus tout à fait les misérables pédants que nous étions.’ Emerson. (126)

**State University of New York at Buffalo**

## Notes

1. Dictionnaire français *Le Petit Robert*.
2. Said, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (Paris: Seuil, 1980).
3. Bouvier, Nicolas, *L'usage du monde* (Paris: Payot Rivage, 1992) 9-12. Les citations qui suivent viennent de cette édition à moins que ce ne soit autrement indiqué.
4. Bouvier, Nicolas dans *Routes et déroutes. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall* (Genève: Métropolis, 1992) 145. Les citations qui suivent viennent de cette édition.

## Transgression(s) et transition(s) littéraires et cinématographiques dans la culture vietnamienne

---

*Carole SALMON*

L'ancienne Indochine, désormais divisée en trois pays, le Laos, le Cambodge et le Vietnam après 1954, est intimement liée à la France depuis les premiers contacts établis au XVI<sup>ème</sup> siècle par les explorateurs, et par les missionnaires au XVII<sup>ème</sup> siècle. Très vite, l'Asie du sud-est fut convoitée par la France pour ses ressources naturelles et sa position géographique stratégique, entre la Chine et l'Inde.

Au fil des siècles, la France et l'Indochine ont entretenu des rapports qui ont évolué, en passant par le colonialisme et la décolonisation, mais ne se sont jamais distendus. Une preuve en est l'organisation du haut sommet de la Francophonie à Hanoï en 1997.

A la lumière d'oeuvres littéraires et cinématographiques qualifiées de « littérature francophone du Vietnam, » ou de « cinéma vietnamien » mais aussi de productions françaises se déroulant au Vietnam, nous proposons d'analyser la notion d'interaction des deux cultures en présence, c'est-à-dire la culture vietnamienne, souvent en position de colonisée, et la culture française, souvent en position de colonisatrice. Immédiatement, se présente en plus de la question des rapports culturels, le problème des rapports d'autorité entre colonisé et colonisateur. Notre corpus couvre un axe temporel allant environ de 1946 à nos jours, et la période cruciale du passage de la colonisation à la décolonisation ne

peut être ignorée. La question qui émerge est de définir s'il s'agit d'une transition ou d'une transgression.

Afin de pouvoir répondre à notre problématique de départ, l'interaction des cultures française et vietnamienne à travers la littérature et le cinéma, nous avons organisé notre étude en trois temps: tout d'abord, nous reviendrons sur la notion de discours colonial, puis nous essayerons d'analyser comment les cultures française et vietnamienne s'interpénètrent en illustrant nos propos par des œuvres littéraires ou cinématographiques choisies pour leur pertinence face à ce sujet, et enfin, nous analyserons le pouvoir de syncrétisme de la culture vietnamienne, pour définir dans quelle mesure la culture vietnamienne a une influence sur la culture française, en particulier de nos jours.

L'image qu'un pays tel que le Vietnam dégage actuellement en France ou aux Etats-Unis est avant tout le résultat d'une perception des peuples entre eux, selon leurs rapports, et leurs imaginaires, qui exercent inévitablement une certaine fascination réciproque, même si elle naît parfois d'une incompréhension. Pour bien saisir le processus d'interaction des cultures française et vietnamienne, il nous semble qu'il faut remonter à la période coloniale de l'Indochine, et rappeler à quel type de discours nous avions alors à faire.

Contrairement au colonialisme anglais, qui était un colonialisme économique plutôt que culturel, le colonialisme français se voulait être une « mission civilisatrice. » Celui-ci, au Vietnam comme dans tous les pays colonisés par la France, se composait de deux phases : d'abord, une phase de conquête militaire, pour aboutir à une francisation des vietnamiens. Contrairement aux pays africains, où la France considérait les peuples sans civilisation alors qu'ils en avaient une, le Vietnam possédait déjà des traditions trop bien établies, et aussi un système administratif en place, hérités de mille ans de colonisation et d'influence culturelle chinoise. La France décida alors d'utiliser les mandarins, haute instance autoritaire vietnamienne, pour aider à diriger les colonies. C'est ce que l'on retrouve notamment dans les œuvres de Pham Van Ky, telles que *L'Homme de Nulle Part* (Fasquelle, 1946), *Frères de Sang* (Seuil, 1947) ou *Celui qui Régnera* (Grasset, 1954). De cette façon, la France laisse les vietnamiens eux-mêmes diriger en apparence le pays administrativement, alors qu'en réalité la situation bien sûr est très différente, puisque c'est l'administration coloniale qui contrôle les mandarins.

La deuxième phase de la mission civilisatrice consiste à franciser par l'évangélisation les vietnamiens, grâce à l'intervention de missionnaires

et la création d'écoles françaises, et surtout franco-vietnamiennes. Il s'agit là d'une manipulation des forces en présence, par la France colonisatrice, dont le peuple vietnamien et les premiers résistants n'ont pas forcément pris conscience immédiatement. Les Français, pour éviter toute résistance, utilisaient à la fois les gens et le système en place pour affirmer leur présence en tant que colons. Mais vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup> siècle, alors que parurent les traductions chinoises des philosophes, l'idée de nation émergea parmi le peuple indochinois, ce qui constitue une nouveauté. En 1905, le Japon remporte la guerre qui l'oppose à la Russie, ce qui fournit un espoir sans précédent aux peuples orientaux: pour la première fois depuis longtemps, les civilisations de l'Est (de l'Orient) réalisent que la civilisation de l'Ouest (de l'Occident), qui véhicule une image conquérante et invincible peut en réalité être vaincue.

C'est alors que la résistance au Vietnam va vraiment s'organiser. Pour qu'elle soit efficace, il faut imaginer une identité nationale du pays qu'il s'agit de libérer du joug colonial<sup>1</sup>. Cela suppose le détachement de la société des valeurs traditionnelles du passé, très fortes dans la société vietnamienne (nous y reviendrons plus loin dans notre étude), en d'autres termes, la révolution<sup>2</sup>, qui est non pas une transition mais une transgression.

Du côté français, il s'agit d'affirmer dans l'hexagone la grandeur plus ou moins florissante de la France en Indochine. Pour ce faire, le gouvernement met en place un système de propagande, par le biais des affiches, des images et aussi de l'imaginaire véhiculé, comme le précise le critique Panivong Norindr (introduction): l'Indochine pour la France évoque des fantasmes érotiques, des aventures exotiques, et l'attrait de l'inconnu, la fascination de l'Asie, en d'autres termes. Tout ceci constitue ce qui est communément appelé la propagande. Dans son roman *Un Barrage contre le Pacifique* (Gallimard, 1950), Marguerite Duras évoque cette propagande, lorsqu'elle explique comment ses parents, instituteurs en France, décidèrent de venir s'installer dans la colonie indochinoise: Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village du Nord de la France. On était alors en 1899. Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de la propagande coloniale. « Engagez-vous dans l'armée coloniale, » « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend. » A l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle,

se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. (23)

A la mission civilisatrice, expliquée aux Indochinois par les Français, correspond donc en France le « discours exotique, » divulgué dans l'hexagone, sur l'Indochine. Le « discours exotique » constitue lui aussi une forme de propagande puisqu'il s'agit de parler de « l'autre » (en l'occurrence ici les Indochinois), sans lui donner la parole directement, et créer ainsi une image « exotique, » c'est-à-dire à la fois inconnue et fascinante du pays présenté. C'est une littérature de l'ailleurs. Si nous élargissons notre corpus, l'exemple le plus célèbre de littérature exotique qui constitue un discours sur l'autre est François René de Châteaubriand écrivant *Atala* (1805, ici Gallimard, 1965). Le narrateur est un indien, Chactas, qui raconte sa propre histoire à René. Il ne la raconte pas directement au lecteur, qui ne se trouve pas en Amérique, il y a donc exotisme. René est un européen qui se retrouve chez les Indiens. Le vrai narrateur n'est pas l'Indien mais bien Châteaubriand en tant qu'occidental, comme il est suggéré dans l'épilogue : « c'est le discours des autres, » et surtout « sur les autres. » Le récit de l'Indien est d'ailleurs construit sur le modèle européen, qui est celui de la tragédie classique. Pourquoi ? car le lecteur à qui est destiné ce texte est européen, et Châteaubriand sait que la tragédie est une forme littéraire qui peut faire pleurer ce lecteur, la catharsis aristotélicienne. Châteaubriand constitue plus qu'un exemple célèbre, il est le point de départ de tout un courant littéraire qui est celui de la littérature coloniale. Cette littérature véhicule les clichés et les stéréotypes du colonialisme, mélangeant souvent propagande et mythologies. Dans ce courant, nous pouvons peut-être classer le roman de Jean Hougron *Mort en Fraude* (éd. Mondiales, 1953), tiré de son cycle romanesque *La Nuit Indochinoise*, même si ce roman est plus complexe qu'il n'y paraît et laisse deviner une désillusion de l'administrateur colonial Horcier face à l'autorité qu'il représente, par exemple « Il se sentait coupable, comme une promesse pas tenue » (167).

Ces précisions sont importantes pour bien comprendre la suite de notre réflexion, qui s'interroge sur l'interaction des cultures, car elles rappellent comment l'imaginaire des pays peut être construit de toutes pièces à travers la littérature, mais aussi à travers le cinéma dès le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, et perdurer au-delà de l'époque colonisatrice, comme le prouve l'exemple du Vietnam.

La littérature coloniale mène à la construction d'un imaginaire, d'une mythologie sur le pays colonisé, comme l'explique Edward Saïd dans son ouvrage critique *Orientalism* (New York, 1978, introduction 1-28). Il

explique comment la notion d'orientalisme, à la fois littéraire et faisant partie de l'imaginaire collectif, est en fait une construction purement fictive, dans laquelle chaque auteur, chaque individu et surtout chaque société interprète la réalité des pays et des cultures de l'Orient, à partir de sa propre échelle de valeurs et de ses propres expériences. Le mythe de l'Indochine fonctionne de la même façon. Panivong Norindr (V, 107-130) explique que l'Occident, lorsqu'il a colonisé l'Indochine, considérait cet espace comme vide de tout imaginaire, car jusqu' alors sans rapport avec l'imaginaire occidental. Il s'agit donc d'une construction discursive de l'imagination collective, qui, comme tout mythe, n'a jamais existé, mais perdure dans cette même imagination collective. Il s'agit de remplir un « espace » vide, et de se l'approprier en le remplissant des mythes et clichés sur l'Indochine, d'un point de vue occidental, et en même temps, de contrôler le colonisé.

C'est dans ce contexte littéraire et imaginaire qu'il faut placer les relations entre la France et l'Indochine durant la colonisation, jusqu'à la guerre d'Indochine et l'indépendance de celle-ci, en 1954, avec les accords de Genève. La colonisation était non seulement géographique, et culturelle, avec le principe de la mission civilisatrice, mais aussi imaginaire, ce qui est beaucoup plus profond, durable et en même temps difficile à saisir, diffus.

Ces bases sur le rapport littéraire, imaginaire et culturel entre la France et l'Indochine étant posées, essayons d'analyser comment s'opère l'interaction des cultures en contact, l'une orientale l'autre occidentale. Il est impossible de considérer le rapport de ces deux cultures sans préciser les définitions de « transgression » et de « transition, » qui sont les deux notions qui viennent immédiatement à l'esprit lorsque le rapport de deux cultures est évoqué, car les deux solutions les plus plausibles sont en général le refus ou l'assimilation, comme l'écrivait déjà Albert Memmi dans *Le portrait du colonisé* (Gallimard, 1957). Voyons dans quelle mesure cette généralité s'applique aussi aux rapports entre les cultures française et vietnamienne.

La culture vietnamienne repose sur des « piliers, » de grandes valeurs, sur lesquelles repose la société et les normes traditionnelles. Il est important de souligner que cette culture est bien antérieure à la culture française, puisqu'elle était déjà dominée par la Chine du I<sup>er</sup> au 10<sup>ème</sup> siècle de notre ère environ. Comparativement, *le Serment de Strasbourg*, communément reconnu comme étant le premier texte officiel en Français ne date que de 842 ap. JC. La philosophie définit en partie la culture vietnamienne, ce qui entraîne une perception particulière du monde. Cette

philosophie de vie est basée sur trois « religions, » qui sont héritées de l'influence chinoise : le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. L'ensemble de ces trois principes philosophico-religieux, le « Tam Giao, » régit l'organisation sociale, familiale et politique du pays. A ces trois principes religieux, viennent s'ajouter deux grandes valeurs : le culte des ancêtres et l'animisme. Cette façon d'organiser la société est basée sur le modèle du patriarche à qui sa femme et ses enfants doivent obéir (la piété filiale), la famille constituant le modèle de la société. Tout au sommet de la hiérarchie du pays, l'empereur constitue en quelque sorte le père et la mère du peuple. La recherche de l'idéal se trouve donc en se tournant vers le passé : il faut respecter et imiter les ancêtres, comme le suggère le confucianisme. La culture vietnamienne, bien que colonisée et influencée très tôt et pendant une longue période, a cependant toujours su préserver cette tradition, et ceci est d'autant plus remarquable lorsque l'on précise que la seule langue officielle pendant longtemps a été le Chinois. Il n'y avait pas de véritable langue vietnamienne officielle, puisqu'il s'agissait d'une langue parlée et écrite à l'aide de combinaisons d'idéogrammes chinois depuis le XII<sup>ème</sup> ou XIII<sup>ème</sup> siècle (les chû nôm). Ceci présuppose que la culture vietnamienne a toujours su créer sa propre littérature dans une autre langue, ce qui est en soi un phénomène très symbolique et une grande marque de capacité à résister aussi, par le biais des textes littéraires. Dans son roman *Frères de Sang*, Pham Van Ky intègre toutes ces valeurs de la culture traditionnelle pour mieux les confronter aux valeurs occidentales que le narrateur, qui a vécu en France, a intégrées et essaie d'imposer à son retour :

Aucun changement de dynastie, aucun bouleversement politique n'auraient pu modifier la structure de ma famille. Son éthique ramenait tout à un sentiment unique: la piété filiale. L'enfant la doit à ses ascendants, car c'est d'eux qu'il reçoit la vie. Le peuple la doit au mandarin « père et mère », car de lui, il reçoit l'apanage du roi. Le mandarin la doit au roi, car de lui, il reçoit la faveur du ciel. (III, 25)

Il est intéressant de noter que ces valeurs ou coutumes traditionnelles sont expliquées, peut-être pour le lecteur occidental, mais aussi peut-être pour rendre plus saisissant le contraste entre les deux systèmes ? Le narrateur, « je », connaît la culture et la pose comme une vérité, pour mieux montrer ensuite que l'étoffe de la société a été déchirée par la rupture des liens entre le peuple et l'empereur, à cause de la révolution.

D'autre part, il ne faut pas oublier de prendre en compte le caractère évident de corruption, véhiculé par le personnage du père.

Dans *Celui Qui Régnera*, autre roman de Pham Van Ky mettant en scène un second retour imaginaire au village, les piliers culturels sont également évoqués, mais en négatif, à travers les nouvelles résolutions révolutionnaires (donc par définition en contradiction avec le système en vigueur). Le personnage de Tu, ancien serviteur de la mère défunte du narrateur explique à ce dernier :

Voici les douze points, me dit Tu :

1° Suppression des frontières entre nations, division de l'univers en plusieurs parties régies par un gouvernement central. 2° Election, par le peuple, des dirigeants du gouvernement central et des gouvernements fédéraux. 3° Abolition de la famille et du mariage, union libre d'une durée d'un an au maximum. (Il se gratta la nuque, surpris de cette incongruité). 4° Création d'instituts d'éducation fœtale. 5° Création de garderies d'enfants. 6° Répartition équitable des emplois agricoles et industriels entre les majeurs. 7° Création d'hôpitaux et d'hospices pour vieillards. 8° Service public obligatoire pour majeurs et majeures. 9° Création de dortoirs et de restaurants publics en catégories correspondant à l'échelle des efforts déployés par les différentes classes de travailleurs. 10° Puntion des paresseux. 11° Protection et glorification des inventeurs, savants et héros du travail. 12° Incinération des morts et installation d'usines d'engrais près des fours crématoires. (XI, 220)

Dans cet extrait, chaque résolution est une négation d'un trait de la culture traditionnelle ou d'une valeur « pilier. » La piété filiale, par exemple, est bafouée par la création de garderies ou d'hospices, et le culte des ancêtres annihilé par l'incinération des morts et les fours crématoires. Le modèle social de la famille est pulvérisé par l'union libre d'un an maximum. Bien sûr, le narrateur qualifiera ce discours d'« utopique. » Il n'empêche qu'il constitue un négatif, au sens photographique du terme, de la société vietnamienne traditionnelle face à la société révolutionnaire. Le fait même que ces piliers soient niés par la révolution suffit à confirmer leur importance dans l'organisation de la société et des rapports sociaux.

Dans les deux romans de Pham Van Ky que nous avons cités comme exemples, le colon, ou bien même l'homme blanc en général n'intervient pas, il n'est même pas présent, à part la fiancée du narrateur dans *Frères*

*de Sang* qui est vaguement évoquée comme symbole de l'Occident. Rappelons nous qu'il est vêtu de noir lors des funérailles de sa mère, à l'euro péenne. Pourtant, la culture française est implicitement présente. En effet, les valeurs que véhicule le narrateur qui essaie de changer la vie de son village pour en faire, dans *Celui qui Régnera* un village-témoin, sont le résultat du contact des cultures orientales et occidentales avec notamment la notion de progrès, métaphorisé par la noria (système hydraulique). Le progrès n'est pas une valeur traditionnelle vietnamienne, puisque le modèle suprême est le passé et les ancêtres. En revanche, c'est une valeur occidentale, surtout depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le positivisme. La culture française, de façon sournoise, influence donc dans ce cas la culture vietnamienne et engendre la rupture révolutionnaire.

La plupart du temps, le contact entre les deux cultures est plus explicite et se présente sous la forme des rapports de force entre colonisé et colonisateur. Le film *Indochine*, réalisé par le Français Régis Wargnier en 1992, présente un exemple quasiment stéréotypique de ce phénomène : Eliane (Catherine Deneuve) représente la France colonisatrice, la Marianne, en contraste avec sa fille adoptive Camille (Linh Dan Pham), d'origine vietnamienne. La scène du tango, dansé par la mère et la fille métaphorise parfaitement le rapport des forces en présence, comme l'a analysé Michèle Bacholle dans son article «Camille et Mûi, ou Du Vietnam dans *Indochine* et *L'Odeur de la papaye verte* » :

[. . .] Eliane aura le dernier mot, ne peut qu'avoir le dernier mot,  
et à travers elle, la  
France qui redore son blason colonial terni.  
Eliane est aussi stricte avec sa fille qu'elle l'est avec ses ouvriers.  
Quand elles  
s'exercent au tango, c'est elle qui mène. (948)

Le conflit de la décolonisation par la révolution est représenté par la rupture des liens mère-fille, Camille décidant de rejoindre le camp révolutionnaire en abandonnant sa famille, donc en reniant son passé et aussi l'autorité familiale, ce qui produit ici une double rupture et une double interprétation : il y a rupture des liens avec la culture vietnamienne traditionnelle, qui prône le respect des parents, et rupture des liens France-Vietnam, la révolution et la guerre d'indépendance. Mais ce film peut être interprété à différents niveaux sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Dans *Les Trois Parques* (Presse Pocket, 1997), la jeune écrivain d'origine vietnamienne vivant à Paris, Linda Lê, présente l'interaction

des deux cultures sous un angle totalement différent. La culture vietnamienne est évoquée comme un passé perdu, des racines rigides, lointaines et mal comprises (seule l'aînée des trois filles de la même famille peut lire le vietnamien), mais en même temps, lorsqu'il s'agit de cuisiner, par exemple, c'est toujours des recettes vietnamiennes qui sont préparées, comme si l'intégration des deux cultures se faisait de façon quasi inconsciente. Les trois femmes donnent d'ailleurs trois visions différentes des relations culturelles entre la France et le Vietnam à l'or actuel, vision qui se situe non pas du côté oriental mais du côté occidental. Le père, surnommé « le Roi Lear », seul membre de la famille resté au Vietnam au moment de l'indépendance est présenté comme emblématique d'un passé essoufflé et mourant, peut-être en route vers la mort par dissolution totale comme le suggère le sort réservé à ce personnage à la fin du roman.

Une fois considérés tous ces exemples d'interaction entre les deux cultures, la question reste posée: y a-t-il transgression ou transition entre les deux ? Si nous nous reportons au dictionnaire, nous constatons que les deux termes font appel à deux logiques différentes. La transition, du latin *transitio*, passage, désigne en littérature le passage d'un état à un autre, d'une situation à une autre par un passage lent, graduel, une transformation progressive. La transition est donc un moment qui constitue un état intermédiaire, entre deux états. La transgression, du latin *transgressio*, passer outre, désigne en ethnologie le fait de transgresser un interdit, un rite. Il y a donc un caractère plus violent et radical de rupture dans la transgression, qui est aussi soudaine et choquante que la transition est graduelle et parfois imperceptible.

Y a-t-il donc réelle rupture et incompréhension totale entre la culture française et la culture vietnamienne comme le suggère le film *Indochine* ou plutôt interpénétration (plutôt que simple interaction) qui mènerait à une transition par digression<sup>3</sup> (c'est-à-dire l'idée de s'éloigner peu à peu du point de départ, ici la culture vietnamienne) comme le suggèrent les œuvres de Linda Lê? Difficile de prétendre détenir la réponse à une question si subversive et débattue. Il semblerait cependant que la transition par digression soit la description la plus satisfaisante des interactions/ interpénétrations des deux cultures de nos jours. En effet, la notion d'identité mouvante, et en perpétuel changement, avancée à juste titre par Edouard Glissant et sa théorie de la « créolisation » du monde pour arriver à un « tout-monde, » ne peut être valable et réalisable que si les peuples et les valeurs s'interpénètrent et se transforment. Le philosophe Michel de Montaigne dans *les Essais* (1533-1592, ici Gallimard 1990), au XVI<sup>ème</sup> siècle, évoquait déjà la notion de « pensée en

mouvement », qui n'a de sens que si le monde, base de la réflexion philosophique, est lui-même en constante métamorphose, ce qui suggère que tout et tout le monde est toujours dans un état de « devenir. »

Il ne s'agit pas ici de trouver une excuse pour la cause déchue de la France colonialiste, mais, au-delà du fait colonial, de la description d'un mouvement identitaire universel et pourtant difficilement saisissable, donc plutôt de l'ordre de la transition, du « devenir. » justement.

Il est difficilement soutenable de prétendre que dans toutes les œuvres littéraires et cinématographiques, la culture française est totalement absente, ou la culture vietnamienne totalement éludée. Ce n'est pas parce qu'aucun personnage n'incarne l'une ou l'autre de ces cultures qu'elles sont absentes. L'interpénétration consiste justement en un phénomène subtile de « contamination, » inconsciente ou consciente, processus dans lequel les deux parties s'influencent de façon plus ou moins équivalente. Dans le film du réalisateur vietnamien Tran Anh Hung, *L'Odeur de la papaye verte*, sorti en 1994 et qui a connu un grand succès en France, la culture vietnamienne est au cœur du film, dans l'intimité d'un intérieur en apparence traditionnel<sup>4</sup>. Pourtant, le maître de la jeune servante, pianiste, vit dans un intérieur décoré à la parisienne et sa première fiancée n'est pas sans évoquer les élégantes de l'Europe. De même dans le film *In the mood for love*, du réalisateur Wong Kar Wai (son nom chinois est Jia Weh), sorti en 2000, situé à Hong Kong dans les années soixante, bien qu'aucun occidental ne soit présenté, l'Occident est au cœur même du film, par les tenues vestimentaires et les attitudes adoptées par les personnages, sans parler des techniques cinématographiques utilisées.

Si la révolution est un acte clair de digression, de rupture, le mouvement naturel des rapports entre les cultures, même lorsqu'elles ont connu un rapport de force tel que celui de la colonisation, est au fond, apparemment, plutôt un mouvement de transition par interpénétration, une forme de syncrétisme.

Si le syncrétisme, qui désigne en ethnologie la fusion de deux éléments culturels différents, est à la base de la culture vietnamienne depuis des siècles, et semble constituer sa plus grande force de résistance, qu'en est-il des rapports actuels entre la culture française et la culture vietnamienne, ces deux pays étant désormais officiellement libérés du joug colonial de la France? Pourquoi continuer à parler français au Vietnam et à produire des films vietnamiens en France? En d'autres termes, au XXI<sup>ème</sup> siècle, n'est-ce pas la culture vietnamienne qui a une influence certaine sur la culture française, et pourquoi? Certains critiques, dans la mouvance de Salman Rushdie en 1984, qui dénonçait la mode du « British

Raj » en Grande Bretagne, considèrent que le regain d'intérêt actuel de la France pour l'Indochine n'est autre qu'un « blues colonial », comme le définit Norindr (VI, 131-154). Le cinéma, selon ce critique, est le lieu idéal pour créer un monde fantasmatique: « The French directors [...] seem to have taken heed of Bazin's 1945 formulation. In their films, they have created « an ideal world in a likeness of the real », what I would call a phantasmatic world » (133).

Le fait que Régis Wargnier donne comme titre à son film *Indochine*, est certes révélateur de la survivance du « mythe indochinois » qu'explique Norindr et dont nous avons parlé plus haut. De là à parler de « blues colonial », cela implique-t-il que la France est en proie à la nostalgie et souhaiterait retrouver la grandeur perdue de la colonisation ? Rien n'est moins sûr...

En revanche, Norindr soulève un point de vue très intéressant lorsqu'il explique que, contrairement aux autres anciennes colonies, la France a toujours considéré l'Indochine comme « une histoire d'amour. » Le choix même de l'actrice Catherine Deneuve, égérie du glamour et de la beauté comme représentante de la France colonisatrice, et l'abondance des thèmes érotiques dans ce film, tout comme dans *l'Amant* de Jean-Jacques Annaud, en 1992, adaptation du roman éponyme de Marguerite Duras (Minuit, 1984), ne peuvent que confirmer cette idée. Pourquoi une telle perception de l'Asie dans l'imaginaire occidental ? Probablement à cause de la fascination de l'inconnu et du processus de création des mythes de l'Orient expliqué par Edward Saïd. Bien sûr, percevoir les relations franco-vietnamienne comme une histoire d'amour alors que tant d'horreurs y ont été commises sous la colonisation est un peu trop facile ! Cela pousse Norindr à affirmer que la place de l'Indochine dans l'imaginaire français est problématique, ce qui est incontestable.

Mais ne peut-on pas voir dans ces rapports de fascination et dans l'engouement récent de la France pour le cinéma et la littérature asiatique, sans mentionner le tourisme, le produit de la « créolisation » des identités évoquée plus haut ? La deuxième génération d'enfants vietnamiens, née en France ou au Vietnam mais ayant toujours vécu en France est maintenant totalement intégrée à la génération française (comprendre blanche et occidentale) correspondante (en âge). Ils sont le produit d'un métissage culturel, et pas seulement racial. Mais du fait que la culture de leurs origines est très synchrétique, et a toujours su résister en intégrant les influences nouvelles, ces jeunes gens n'ignorent pas comment vivaient leurs ancêtres, même s'ils ne perpétuent pas eux-mêmes le modèle traditionnel vietnamien conservé par leur parents, par exemple. Ils sont

alors en mesure de confronter leur expérience culturelle avec celle des Français, ce qui peut susciter un regain d'intérêt, une curiosité, si l'on veut, qui constitue un public aux horizons d'attente différents que celles des générations ayant connu ou vécu la colonisation et la décolonisation. De plus, il ne faut pas oublier qu'en France, la jeune génération se désintéresse des lectures classiques mais est par ailleurs grande consommatrice de films, ce que l'on appelle la « génération cinéma. »

C'est dans cette catégorie que l'on peut par exemple trouver la jeune femme écrivain Linda Lê, d'origine vietnamienne, vivant à Paris et familiarisée avec la culture française<sup>5</sup>. Le roman de Linda Lê *Les Trois Parques* se présente comme un huis clos entre deux sœurs et une cousine, la manchote, et les points de vue ne cessent de passer de l'une à l'autre des femmes, enfermées dans une cuisine. En soi, ces trois personnages sont différents produits du syncrétisme culturel qui est l'objet de notre propos. Elles sont en train de discuter du prochain voyage de leur père, resté au Vietnam après leur fuite au moment de l'indépendance. Mais ce père meurt avant de pouvoir venir rendre visite à sa famille en France. Ceci, symboliquement, évoque le thème de l'exil et du retour impossible, pour une certaine génération peut-être ? Le retour, dans un sens ou dans l'autre, est toujours une expérience traumatisante.

Le syncrétisme de la culture vietnamienne permet à son peuple de résister tout en intégrant, jusqu'à la fusion. La transgression mène à une transition, qui aboutit au syncrétisme. Ceci est à mettre en relation avec l'idée que les cultures, tout comme les esprits, sont perméables et en mouvement constant. La question de l'identité ouverte déjà évoquée rejoint le thème de l'errance dans les œuvres de Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Dans ces trois romans, la narratrice erre à la recherche de l'Autre, qui est aussi une quête de l'ouverture et donc de la construction de sa propre identité. L'errance dans son acception duratienne est la condition *sine qua non* du syncrétisme, puisque l'identité, quête permanente s'étendant à l'infini, suppose une instabilité intrinsèque permettant le syncrétisme, qui se révèle être un processus subtil et graduel.

### Notes

1. Ce processus a été expliqué par Edouard Glissant lors de la conférence qu'il a donnée à Louisiana State University le 18 avril 2002, intitulée « Mesure et Démesure dans l'approche de la Littérature, » au cours de laquelle il a précisé que les notions d'identité et de nation ont été imposées par l'Europe, et ont été reprises par les pays colonisés pour combattre cette même Europe.

2. L'homme politique charismatique de cette révolution au Vietnam est Hô Chi Minh.

3. Cette idée est celle exposée par Dr Ross Chambers, lors du séminaire donné à Louisiana State University durant le printemps 2002, au sujet de l'importance du genre littéraire. L'idée même de digression comme génératrice de nouvelles formes littéraires ne peut-elle pas finalement s'appliquer aussi au principe de l'identité culturelle dont il est au fond question ici ?

4. Et pourtant le film a été entièrement tourné à Paris en studio dans des décors reconstitués.

5. Linda Lê avait entrepris une thèse de DEA sur Jacques Amiel, qu'elle a décidé d'abandonner car elle ne se retrouvait pas dans ce genre de littérature.

## Œuvres citées

**Œuvres Romanesques**

Duras, Marguerite. *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris: Folio Gallimard, 1950.

— *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.

— *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.

Hougron, Jean. *Mort en Fraude*. Paris: Mondiales, 1953.

Lê, Linda. *Les Trois Parques*. Paris: Presse Pocket, 1996.

Pham Van Ky. *Frères de Sang*. Paris: Seuil, 1947.

— *Celui qui Régnera*. Paris: Grasset, 1954.

**Œuvres Cinématographiques**

*Indochine*. Dir. Régis Wargnier. Catherine Deneuve, Vincent Prez, Linh Dan Pham, Jean Yanne. Sony Pictures Classics, 1992.

*In the mood for love*. Dir. Wong Kar Wai. Tony Leung, Maggie Cheung. Block 2 pictures inc. et Paradis-Orly films, 2000.

*L'Odeur de la papaye verte*. Dir. Tran Anh Hung. Tran Nu Yên-Khê, Lu Man San. Productions Lazennec, 1993.

**Œuvres Critiques**

Bacholle, Michèle. « Camille et Mui ou Du Vietnam dans *Indochine* et *L'Odeur de la papaye verte*, » *The French Review* 74. 5 (avril 2001): 946-957.

Chambers, Ross. « Why genre matters ». Séminaire. Louisiana State University. printemps 2002.

Glissant, Edouard. « Mesure et démesure dans l'approche de la littérature ». Distinguished professor's lecture. Hill Memorial Library. Louisiana State University. 18 avril 2002.

Memmi, Albert. *Le portrait du colonisé*. Paris: Gallimard, 1957.

Panivong Norindr. *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*. Durham: Duke UP, 1996.

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

**Œuvres de Référence**

Chateaubriand, François René de. *Atala, René, Les aventuriers du dernier abencerage*. (1805). Paris : Folio Gallimard (1017), 1971.

Montaigne, Michel de. *Essais I, II, III*. (1533-1592). Paris: Folio Gallimard, 1990.

## L'Étrangère de couleur au dix-neuvième siècle : Victime de la société française.

---

Marilyn SHAFFER

### Introduction

Lorsque F.Fanon écrit dans son essai *Peau Noire, Masques Blancs*: « Une femme de couleur n'est jamais tout à fait respectable aux yeux d'un blanc » (34), il insinue par-là que cette femme se présente aux yeux de ce dernier comme une étrangère de couleur, et de ce fait elle ne mérite pas le respect qui est normalement dû à une femme blanche. A ce racisme dénoncé s'ajoute d'autres termes pour qualifier cette attitude méprisante du Blanc envers la femme de couleur : l'ethnocentrisme et la xénophobie. Car comme le rappelle Pierre-André Targuieff (directeur au CNRS), « l'ethnocentrisme est souvent synonyme de racisme ou de xénophobie » (7). La confusion terminologique réside dans le fait que ces trois mots se réfèrent à autrui, plus spécifiquement à l'étranger. L'ethnocentrisme d'abord, en tant que principe universel se traduit par « la fermeture sur soi, l'arrogance même, l'ignorance, l'intolérance à l'égard des normes culturelles autres que celles du groupe d'appartenance du sujet, voire le mépris pour tout ce qui n'est pas 'nôtre' » (7). En somme, l'ethnocentrisme s'apparente à une indifférence à la culture d'autrui mêlée de condescendance de la part de la société ethnocentrique. La xénophobie ensuite, c'est-à-dire la « peur, la haine et le ressentiment visant les étrangers » (7) se rapproche de l'ethnocentrisme dans la mesure où ces sentiments de crainte et d'aversion visent également l'étranger. Le racisme enfin, même si le mot n'apparaît que plus tard, se confond avec les termes

d'ethnocentrisme et de xénophobie car « le racisme est pluridimensionnel » (6) en ce sens où le terme ne concerne pas seulement la race mais aussi la culture. Targuieff propose une définition du racisme :

Une idéologie de l'inégalité des races humaines fondée sur un déterminisme biologique grossier comme 'telle race-telle culture' [. . .] Ensuite un ensemble de conduites et de pratiques discriminatoires, qu'accompagnent des attitudes d'intolérance, voire des passions négatives, comme la haine ou le ressentiment.  
(3)

De cette analyse terminologique, il ressort une nette distinction entre le racisme biologique et le racisme culturel. Alors que le premier sert à différencier les groupes humains en raison de l'hérédité biologique, le second qualifié de « néo-racisme » ou encore « racisme sans race » (22) vise l'identité culturelle. Plus la culture de l'autre diffère de celle du raciste et plus l'intolérance de ce dernier s'intensifie. Sans entrer dans une étude détaillée de ces termes, il convient de remarquer cependant, que ces trois notions ont en commun de mettre l'accent sur l'étranger et que l'une souvent mène à l'autre. En commun, elles ont aussi de poser comme référence absolue leurs normes raciales et culturelles propres, et de s'arroger le droit de juger les normes différentes comme nécessairement inférieures. Ces termes se rejoignent sur un point : un rejet de l'étranger mais aussi une volonté de l'assujettir, même pis, de l'anéantir. Par une sorte de préjugé estimé légitime, l'étranger se trouve relégué parmi les êtres inférieurs et barbares. Tahar Ben Jelloun définit le terme « étranger » comme : « celui qui n'est pas de la famille, qui n'appartient pas au clan ou à la tribu. C'est quelqu'un qui vient d'un autre pays, qu'il soit proche ou lointain, parfois d'une autre ville ou d'un autre village » (1). Il résulte de cette définition que l'étranger incarne n'importe qui : un membre de la famille, du clan ou du village voisins.

L'attitude d'intolérance envers l'étranger devient évidente chez les Français notamment à l'égard de la femme de couleur qui présente la particularité de cumuler un double handicap: celui d'être une femme dans une société patriarcale de la France du dix-neuvième siècle d'abord, mais également celui d'être étrangère du fait de la couleur de sa peau ou/et de son appartenance culturelle. Quelques écrivains du dix-neuvième siècle évoquent dans leurs oeuvres ces femmes étrangères à la peau noire ou jaune, victimes de la société française sans pour autant stigmatiser le racisme. Ainsi, Mme de Duras, H. de Balzac, Maupassant et Scholl se

présentent comme les rares auteurs de ce siècle à dépeindre d'une seule voix pourrait-on dire et parfois de manière caricaturale, ces étrangères en France et qui deviennent les proies d'une société raciste et xénophobe. Alors que Loti<sup>1</sup> enlaidit la femme de couleur, Baudelaire rehausse la beauté exotique de cette dernière d'une manière peu flatteuse puisqu'il la chosifie. Tous ces auteurs marginalisent l'étrangère par rapport au centre, la norme que constitue la société ethnocentrique française. La « Chinoise » de Scholl, Ourika de Mme de Duras, Paquita de Balzac et la « négresse, » Boitelle de Maupassant ne sont pas pour autant des victimes isolées. En effet, il s'agit de femmes dans « l'air du temps, » car aucun des écrivains n'a eu besoin de les inventer. Elles existent bel et bien comme telles à cette époque, et leurs comportements, en tous points comparables au fil de chaque récit, convergent sur l'aliénation puis sur la mort.

Ces comportements d'intolérance envers les étrangères s'expliquent en partie par le passé et les événements en cours au dix-neuvième siècle. En effet, ce siècle hérite des institutions passées, des fruits de la Révolution tels que la Déclaration des droits de l'Homme, mais également de ses tares comme l'intolérance envers les étrangers. Le Blanc continue à faire partie de la race dominante et ne tolère guère une culture différente de la sienne. A cette époque, la colonisation s'étend en Afrique et en Orient, dont les limites sont encore mal définies. Par ailleurs, le maintien du code noir<sup>2</sup> qui régularisait le statut des Noirs, dévoile l'intention du législateur de ne pas changer son attitude envers les colonisés et particulièrement envers les noirs. Malgré la déclaration de l'abolition de l'esclavage en 1848, il n'en reste pas moins que l'image du noir-esclave demeure dans la mémoire collective des Français. D'ailleurs, F.Fanon constatera qu'au vingtième siècle, « où qu'il aille, un nègre demeure un nègre » (140). Cette remarque démontre que le terme « nègre » perdure de nos jours dans sa valeur péjorative et méprisante. De même, les livres de contes tels que *Les Mille et une Nuits* ou les peintures qui dépeignent l'Orient comme *les Femmes d'Alger* de Delacroix et autres peintres « orientalistes » nourrissent l'imagination du Français, avide d'exotisme, qui finit par se complaire dans cet univers de pacotille, aux dépens de la vraie connaissance d'une culture authentique, et qui lui reste totalement ignorée.

Ces représentations négatives ou artificielles des femmes africaines, créoles ou orientales se manifestent aussi dans les œuvres littéraires du dix-neuvième siècle. Le mépris ou l'indifférence des Français pour les étrangères de couleur entraîne des conséquences physiques et morales

dévastatrices pour ces femmes, comparables aux conséquences décrites par Fanon dans *Peau Noire, Masques Blancs*.

Je démontrerai dans ce travail que les idées de Fanon sur la psychothérapie des noirs colonisés ont déjà été formulées dans la fiction littéraire du dix-neuvième. En effet, ses arguments semblent s'appliquer aux femmes colonisées noires ou asiatiques des œuvres précédemment citées dans le sens où le regard du blanc abaisse la Noire ou l'Asiatique à un point tel que le sentiment d'infériorité éprouvé par cette dernière conduit vers un sentiment inéluctable de non-existence et de dépersonnalisation. A l'exemple du Noir décrit par Fanon, toutes ces femmes de couleur, victimes de la société française, ont en commun d'intérioriser un sentiment d'infériorité découlant de stéréotypes négatifs liés à la couleur de peau ou de la culture, lesquels demeurent enfouis dans la conscience collective des étrangères—de couleur et colonisées. C'est parce qu'elles veulent surmonter ce complexe d'infériorité et se fondre dans la société française que ces femmes s'efforcent d'égaliser l'homme blanc. Leurs efforts conduisent à révéler leur aliénation, conséquence de la prise de conscience de leur infériorité. L'acculturation des étrangères se double d'un désir de blanchir leur peau pour tenter de se défaire mais en vain, des aspects physiques qui trahissent leurs origines raciales. A l'instar des Africaines, les Orientales des romans étudiés plus loin sont des femmes de couleur originaires d'un pays colonisé par la France hormis le fait que la couleur dorée de leur peau les condamne moins que la peau des Africaines dont la teinte foncée attire le regard. Néanmoins cette tentative de « lactification » (Fanon 38) les accule toutes à l'échec. Si ce processus de blanchiment semble évident dans le cas d'*Ourika* de Mme de Duras, il l'est moins dans celui de Paquita dans *la Fille aux Yeux d'Or* de Balzac, de la « *Chinoise* » d'André Scholl ou encore de la « négresse », *Boitelle* de Maupassant, lesquelles cependant partagent ce même problème de dépersonnalisation.

### **I. Une Infériorité Intériorisée**

L'aliénation de la femme de couleur se traduit d'abord par un sentiment d'infériorité qui, selon Fanon, lui a été inculqué par les colonialistes français. Dans son essai *Peau Noire, Masques Blancs*, il relate son expérience d'homme noir antillais et déclare que « c'est le raciste qui crée l'infériorisé » (75). Si bien que la victime intériorise cette infériorité jusqu'à en former un complexe. Dès lors, cette subordination imposée devient une forme de racisme, lequel se manifeste par une évidence de supériorité de la part de l'homme blanc français qui refuse de considérer l'étrangère

de couleur comme son égale. Le rejet de la femme de couleur peut trouver une explication dans le fait que « le racisme, en tant que phénomène moderne, commence avec la hantise du mélange, le fantasme de la 'souillure du sang' et le désir de préserver la 'pureté' de la lignée » (Targuieff 14). Loti, dans *Le Roman d'un Spahi*, illustre cette idée de souillure et d'avilissement de l'homme blanc qui se mélange à la race noire. L'auteur relate l'histoire d'un français en Afrique, devenu spahi, qui entretient une liaison avec une femme noire appelée Fatou. Loti oppose la pureté de la race blanche à l'impureté de la race noire, en décrivant son spahi comme étant de « pure race blanche » (149), ou encore il écrit que le spahi blanc, Henri « avait retrouvé sa dignité d'homme blanc, souillée par le contact de cette chair noire » (208). Ces termes rappellent ceux utilisés par Gobineau, diplomate et écrivain français dont les idées racistes développées dans *l'Essai sur l'Inégalité des Races Humaines*<sup>3</sup> ont influencé largement la théorie nazie de la supériorité de la race aryenne. Donc le mythe de la beauté blanche et son corollaire le mythe du nègre inférieur renvoient au racisme biologique. De même cette infériorisation de l'Autre se retrouve chez les étrangères victimes d'un racisme culturel. Ainsi, dans *la Fille aux Yeux d'Or* de Balzac, la subordination de Paquita réside tout à la fois dans son statut d'esclave asiatique et de domestique de la Marquise. Paquita est une femme orientale dont la beauté subjugué les français, en particulier un homme, Henri, qui se trouve être le demi frère de la Marquise. De même, la « Chinoise » de Scholl—en fait vietnamienne— exilée et prostituée en France subit les assauts répétés des Français qui, séduits par son côté insolite et exotique, se jettent sur elle comme des loups affamés sur leur proie. Ces violences sexuelles pourraient être interprétées comme des métaphores pour des attaques brutales de ces derniers pour conquérir le territoire asiatique—la Cochinchine.

## II. Causes de leur infériorité: les Stéréotypes Déshumanisants

Cette infériorité de l'étrangère de couleur trouve son origine dans les clichés qui nourrissent l'inconscient collectif des Français, lequel se transmet à la femme de couleur. En effet, Fanon écrit que cet inconscient collectif s'est transmis au nègre colonisé, lequel « a fait siens tous les archétypes de l'Européen » (154). Ainsi, Ourika exprime sa peur de revenir au Sénégal parce qu'elle refuse « d'appartenir à [cette] race de barbares et d'assassins » (de Duras 20). Cette jeune sénégalaise, adoptée par une famille française et aristocrate, se trouve soudainement face à sa négritude et devient elle-même négrophobe. Fanon donne plus de détails concernant

cet inconscient collectif lorsqu'il affirme que « dans l'inconscient collectif des hommes blancs, le nègre [. . .] symbolise le mal, le péché [. . .] » (54) et il ajoute une anecdote qui reflète parfaitement les stéréotypes démodés qui sommeillent dans l'inconscient français. « Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid. . . le petit garçon blanc se jette dans les bras de sa mère : Maman, le nègre va me manger » (92). Ces images de « l'altérité mauvaise ou redoutable » (Targuieff 6), d'anthropomorphisme ont été diffusées par « l'impérialisme colonial, le système esclavagiste et le nationalisme xénophobe [. . .] » (6) comme le rappelle Targuieff.

A l'opposé de l'Afrique, l'Orient fascine les Français avec ses images sensuelles, de « paradis » des plaisirs (Scholl 802). Les évocations fantasmatiques de l'Orient regorgent dans *La Fille aux Yeux d'Or* et *La Chinoise* et apparaissent a priori flatteuses. Ainsi l'Asie devient « le seul pays où l'amour puisse déployer ses ailes » (Balzac 387) et Paquita et la « Chinoise » finissent par s'incorporer aux décors exotiques de leur chambre. M. Bercot définit l'exotisme par « ce qui a un caractère original, du fait de sa provenance étrangère » (51). Les Français s'intéressent aux femmes orientales pour se dépayser en imagination ou encore concrétiser leurs fantasmes. Ainsi, le boudoir de Paquita se distingue par une « mousseline des Indes » et un « tapis [qui] ressembl[e] à un châle d'Orient » (Balzac 372). Ou encore, les Français confinent la « Chinoise » dans « une chambre spéciale, en harmonie avec son origine asiatique » (Scholl 797). Les objets, couleurs et images viennent orientaliser l'espace dans lequel ces femmes orientales se tiennent enfermées. De cette manière, les Français contraignent les deux Orientales à conserver leur apparence d'identité culturelle, afin d'éviter leur assimilation à la société française.

A ces clichés s'ajoute l'idée que l'Orient « c'est aussi un autre commerce [. . .] [celui] des corps » (De *Saint-Amand* 339). Les Orientales envoûtent les Français fascinés par leur corps. A priori la beauté exotique de la femme noire ou créole attire Baudelaire, car l'exotisme pour ce dernier s'apparente au « lieu natal par excellence: l'origine » (Bercot 52). L'évocation baudelairienne et édénique de la femme noire met en exergue la beauté et la pureté de cette dernière. Ainsi, le poète vante la grâce et le charme de la « Dame créole », « de la Malabaraise » ou de « la Belle Dorothee » en faisant ressortir la finesse des « pieds », des « mains » (*Les Fleurs* 173 vers 1), du « torse » et « du cou » (196). Mais aussi, il dévoile la majesté de ces femmes lorsque le furtif mouvement de leur corps superbe fait naître l'image d'une « chasserresse » (87 vers 7), comme pour en souligner une certaine souplesse féline et puissante à la fois.

Derrière la métaphore de la chasseresse, se dissimule la déesse Diane qui prend la forme de la « Madone noire...mère nourricière, [qui] veille sur les cultures et sur l'amour entre les sexes » (Ahlsted 197). Par ailleurs, le regard « de velours » (les *Fleurs* 173 vers 4) de la Malabaraise et « les grands yeux » (87 vers 14) de la Dame créole subjuguent le poète et l'apaisent. En déployant les charmes et la douceur de ces femmes comme le « corps doux et cher » (173 vers 3) de la Malabaraise, Baudelaire « érige la femme noire en symbole de paix intérieure, de rêve et d'amour » (Amela 130). Ses poèmes et sa prose éveillent nos sens, nous enivrent du « parfum [des] charmes » (*Les Fleurs* 173 vers 26) de la Malabaraise ou des « parfums excitants » (196) de la cuisine épicée, créole, de la belle Dorothee. De la même façon, la chaleur qui se dégage de ces « pays chauds » (173 vers 6) ou du « teint [. . .] chaud » (87 vers 5) de la Dame créole, ne cessent de nous réchauffer et d'évoquer le rapprochement voluptueux des corps.

Tandis que Baudelaire semble valoriser la femme noire, son exotisme présente néanmoins, le danger de la chosifier. Et là apparaît le revers de la médaille puisque les images des Orientales a priori valorisantes deviennent dégradantes. De fait, les stéréotypes sur l'Afrique et l'Orient dévalorisent les femmes de couleur. Ainsi, Baudelaire exalte la beauté de la noire « comme un objet esthétique et poétique » (Amela 128). La femme de couleur se transforme en une œuvre d'art. Somme toute, Baudelaire prend plaisir à dépeindre des corps sans âme, il statufie sa muse. La chosification de la femme de couleur apparaît également dans les autres œuvres. Cette réification en statue se retrouve dans *Le Roman d'un Spahi* de Loti puisque le narrateur compare Fatou à « une statue » (55) « de marbre » (111). Quant à la « négresse » de Boitelle, son anonymat la classe parmi les objets. Pareillement dans *La Fille aux Yeux d'Or*, Henry se passionne pour Paquita comme il peut l'être pour de « l'or vivant » (347). T.Denean Sharpley-Whiting relève que dans la société française corrompue de ce siècle, Paquita cesse d'exister en tant que personne, le narrateur la métamorphose en « plaisir et or » (48). De même, Scholl qualifie explicitement la « Chinoise » de « chose » (799). Finalement, ces femmes de couleur ne font que satisfaire la curiosité des Français. F.Fanon, a aussi rendu compte de son premier contact avec le regard blanc en écrivant, « je me découvrais objet au milieu d'autres objets » (89). Il constate ce fait comme une fatalité. L'objectification le décontenance et désarme sa colère contre cette société dans laquelle lui-même et ses semblables ne constituent qu'une minorité. De même que Fanon, la « Chinoise » s'offre malgré elle comme une « des curiosités de l'endroit »

(Scholl 797), qu'est Draguignan. Ou encore, Ourika s'attriste de se voir réduite à un « jouet » (Duras 12) pour amuser son entourage.

Cette déshumanisation prend un aspect plus dégradant encore lorsqu'elle se traduit par des images zoomorphes. Ces femmes de couleur ressemblent à Fatou qui suggère « quelque chose de pas humain » (Loti 45). Là aussi, l'exotisme témoigne de sa nocivité puisque la femme de couleur finit par se fondre dans le décor dans lequel elle se trouve, se confondant avec la faune tropicale ou les animaux domestiques. Ainsi, l'attention de Boitelle hésite entre « l'animal et la femme » et « il n'aurait su dire vraiment lequel de ces deux êtres il contemplait avec le plus d'étonnement et de plaisir » (Maupassant 788). Maupassant révèle le « goût exotique » de Boitelle et accorde à la « négresse » (789) le statut d'animal au même rang que celui des perroquets ou des singes. Elle devient donc ce « petit animal noir » (789) que les blancs scrutent dédaigneusement. « Tout le monde se précipitait au chemin pour voir passer *la noire* » (793), le terme mis entre guillemets dans le texte suggère une nature singulière et mystérieuse de la « négresse. » D'ailleurs, le narrateur compare cette scène à celle d'un « phénomène vivant » (789) comme un animal que l'on expose en public. De la même manière, Ourika prend conscience des stéréotypes négatifs inhérents à la race noire. En effet, par accident, elle est exposée en costume sénégalais comme une œuvre d'art ou plutôt comme un animal de cirque. Elle rappelle ainsi la « Vénus Hottentote, » cette jeune africaine exposée devant le public français et anglais au début du dix-neuvième siècle pour une étude analogique avec le singe. Le scientifique Cuvier la décrira avec « un corps [...] plus large et aplati d'avant en arrière, et [sa] crête postérieure moins saillante que dans aucun de mes squelettes. [Son] col était plus court, plus gros et moins oblique: ce sont tous là des caractères d'animalité » (219). Cette description brutale témoigne de l'ignorance des observateurs et de leurs préjugés. Ourika, en découvrant la noirceur de sa peau s'identifie à des images simiesques. Fanon dénonce cette animalisation de la femme noire en affirmant que « le nègre représente [pour les blancs] le danger biologique... Ce sont des bêtes » (134). Le discours des parents de Boitelle « qui reflète autant la peur de l'autre que le refus de la différence » (Ferreras 192) exprime bien cette négrophobie. Le narrateur décrit les parents comme « craintifs, comme s'il [Boitelle] leur avait proposé une union avec le diable » (Maupassant 790).

Un autre exemple de stéréotypes négatifs liés à la couleur de peau ou la culture est la sexualité bestiale de l'étrangère de couleur. Sander L. Gilman mentionne dans son article, *Black Bodies, Whites Bodies*, que « This

animallike sexual appetite went so far as to lead black women to copulate with apes » (l'appétit sexuel bestiale assimile les femmes noires aux guenons) (23). Buffon souligne donc l'intense appétit sexuel des femmes noires. Dans *Le Roman d'un Spahi*, Osaji relève la sexualité développée de Fatou et dénonce l'écrivain pour avoir « finally dismissed Fatou, by extension black womanhood by portraying her as a sex pervert, typical of negroes » (enfin de compte banni Fatou et par extension la féminité des femmes noires en la peignant comme une personne sexuellement perverse, typique des négresses) (100). Lorsque Gilman déclare que « The perception of the prostitute in the late XIX, thus emerged with the perception of the black » (la perception de la prostituée au XIX, a émergé avec la perception de la Noire) (24), il met en parallèle l'intense sexualité de la prostituée avec celle des Noires. De même, la Chinoise ne se distingue pas des Noires puisqu'elle est une prostituée. Le narrateur compare la prostituée au « troupeau » (Scholl 801) prêt pour l'abattage. Comme la « chinoise, » Paquita démontre une sexualité débridée. La fille aux yeux d'or se montre séductrice mais aussi dangereuse. Le boudoir oriental symbolise un sérail, dans lequel Paquita devient l'esclave sexuelle, ou encore une véritable « petite maison sadienne » (Heathcote 102) suggérant ainsi l'immoralité vénéneuse de l'endroit. Dans tous les cas, il s'agit d'un temple « construit pour l'amour » (Balzac 374) puisque Paquita est « créée pour l'amour » (386) avec ses « lèvres ardentes et fraîches » et ses « yeux noirs [...] qui brûlent » (348) comme la passion. Henry aime son « corps parfait, » « sa volupté » (357), il brûle de passion pour elle mais l'amour demeure absent car il ne saurait y avoir aucun échange. Balzac réduit Paquita à un objet sexuel comme la « chinoise. » D'ailleurs Sharpley-Whiting rappelle que, « Paquita Valdes, functions as a racial and sexual Other and a slave » (Paquita Valdes fonctionne comme un Autre racial et sexuel et une esclave) (46). Comme la « Chinoise, » les déviances sexuelles de Paquita confirment son anormalité. Elle n'est pas une prostituée mais elle ne cache pas ses penchants homosexuels.

Ces portraits de femmes perverses ou de tigresses, contrastent avec les images de faiblesse et d'innocence de ces femmes, qui s'avèrent être également des clichés négatifs. Ainsi, la mort sanglante de Paquita rappelle le sacrifice d'un agneau. Ou encore Fatou, comparée au « mouton noir » (Loti 111) découvre sa candeur et sa fragilité. D'ailleurs, le Spahi considère Fatou « comme l'être inférieur, l'égal à peu près de son laobé jaune » (155). Comme son chien, elle devient un animal docile qui ne répond même pas aux coups donnés et qui choisit de rester aux pieds de Jean, « par terre » (177). Dès lors, la société française a bel et bien déshumanisé ces

étrangères car toutes semblent inexistantes, anéanties, dépouillées de toute dignité. Cette déshumanisation de la femme de couleur, alors qu'elle désire devenir française rend son existence insupportable.

### III. *Résistance à l'Aliénation*

Pour tenter de remédier à leur aliénation, ces femmes de couleur portent consciemment ou non un « masque blanc », elles veulent blanchir leur vie, gommer leurs différences afin de se faire accepter à part entière par la société française. La peau noire s'avère être un obstacle à tout accueil possible. Alors, toutes ces étrangères ressemblent à ce que dit Fanon en se référant à Mayotte Capétia (34), cette femme noire « qui ne réclam[ait] rien, n'exige[ait] rien, sinon un peu de blancheur dans sa vie. (Fanon 34). Ce processus de « lactification » (47) décrit par Fanon se retrouve d'abord et surtout chez Ourika dont l'échec de son blanchiment va occasionner des troubles psychopathologiques. La dégradation névrotique d'Ourika se fait en plusieurs étapes. Tout d'abord, Ourika bien qu'assimilée à la société française au point d'en oublier sa couleur, devient consciente de sa négritude à la suite d'une conversation par hasard, ainsi que « de tous les attributs négatifs qui y sont adjoints: « méprisée, » « dépendante, » « sans fortune, » « sans appui » (Somdah 59). Elle s'exclame « je me vis négresse » (Duras 13). La prise de conscience de sa noirceur ensuite, la conduit à « une insécurité humiliante » (Fanon 48) car le fait d'être noire la rend étrangère en permanence: « Ourika en tant qu'ancienne esclave noire, est étrangère dans la société française et elle est également rendue étrangère à la société sénégalaise » (Prabhu 135). Ourika réalise cet état de fait, ce qui accroît son sentiment d'insécurité davantage car elle perd toute idée de ce que pourrait être son identité. Fanon écrivait que, « j'étais responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres » (90). Comme lui, Ourika se culpabilise et tente de rejeter cette noirceur qui la condamne, « le mal sans remède de sa couleur » (Duras 26). Son « auto-accusation » (Fanon 48) s'accompagne d'une haine de soi. Ourika se compare à un singe en regardant ses mains noires, de même sa « figure [lui] faisait horreur [. . .] » (Duras 15). Dès lors, Ourika veut cacher sa noirceur, « je portais toujours des gants, mes vêtements cachaient mon cou et mes bras » ou encore « elle portait un grand chapeau avec un voile » (27). Pareillement Fanon écrit, « j'aspire à l'anonymat, à l'oubli » ou encore « j'accepte tout, mais que l'on ne m'aperçoive plus » (93), comme si sa seule chance de survie ne pouvait résulter que de son invisibilité.

Ce processus de « lactification » se retrouve également chez les autres étrangères. Par exemple, pour la « négresse » de Boitelle, « l'histoire se charge de [la] blanchir » (Ferrerias 186). D'ailleurs elle « a toujours présenté les caractéristiques blanches » (188). En effet, la « négresse » parle bien français « comme tout le monde » (Maupassant 789) et a « toutes les qualités de la bonne petite ménagère normande » (Ferrerias 187): « elle suivait [mère de Boitelle] partout, à la laiterie, . . . prenant la plus grosse part » (Maupassant 794). Néanmoins, son désir de blanchiment s'évanouit devant le discours raciste des parents de Boitelle qui répliquent qu'elle serait acceptable mais « elle est trop noire » (794). Dans le cas de Fatou, celle-ci redoute le moment où « l'homme blanc » va lui échapper (Loti 123). Elle l'appelle « mon Blanc » (123), elle se l'approprie comme un bijou précieux, comme si elle attendait que sa blancheur la gagne à son tour. Quant aux Orientales, le refus d'accorder à la « Chinoise » et à Paquita de vivre dans un décor européen devient un obstacle à leur assimilation. Bien qu'elles vivent en France, elles sont orientales, leur peau jaune ou dorée les trahit. Elles demeurent des étrangères.

Toutes leurs tentatives d'assimilation échouent car ces femmes ne peuvent dissimuler leur apparence d'où leur désespoir entraînant une détresse absolue. Ourika, d'abord, « se suicide » d'une certaine manière puisqu'elle choisit de finir sa vie dans un couvent. Dans ce lieu fermé, à l'abri des regards blancs elle renonce pour toujours à son identité comme à ses efforts pour trouver une place au milieu des autres. Elle s'efface et se laisse mourir de désespoir. Elle déclare, « *je voudrais mourir* » (Duras 35), les termes en italiques dans le texte insistent sur l'intensité narrative de l'œuvre et donc sur la souffrance indicible de cette femme. Mais elle se dit heureuse parce qu'elle a embrassé la religion catholique qui, selon le prêtre, admet que Dieu ne connaît « ni nègres, ni blancs mais des cœurs égaux » (43). Par ironie du sort, la religion catholique qui a collaboré à l'édification de l'empire colonial français devient, pour Ourika, sa libératrice. Marie-Ange Somdah écrit « Ourika est la représentation de l'échec du désir volontaire et personnel à la fois sur le plan de la race et du genre » (63) car en tant que femme, elle s'enferme dans un couvent, et en tant que noire elle se résigne à accepter son sort. Mais avait-elle vraiment le choix ? Comme Ourika, la mort libère la « Chinoise ». « Prise de délire et chantant, » « elle se mourait sans comprendre » (Scholl 804). De même Paquita connaît un sort identique puisqu'elle se fait tuer par la Marquise, mais elle semble avoir désiré cette mort étant donné qu'elle compare sa vie « aux ténèbres » (Balzac 385). Quant à la « négresse » de Boitelle, elle éclate en sanglots parce que sa vie perd tout son sens lorsqu'elle se rend

compte qu'elle ne pourra pas se marier avec Boitelle. On peut deviner la suite des événements, la « négresse » n'échappe pas au destin des autres puisqu'il n'y a pas de voie d'issue. La société française du dix-neuvième siècle ne permet pas à la femme de couleur d'avoir sa place, l'annihilation de son libre-arbitre la conduit au désespoir.

### *Conclusion*

L'infériorité intériorisée ne peut l'être que parce que le Blanc impose à la femme de couleur la violence de ses propres références, érigées en dogme. Mais cette violence ne peut que s'opposer à une contre-violence symétrique de la part de l'étrangère, qui est certaine de la haute valeur de sa propre culture. Mais il suffit de couper un être humain des sources de sa culture pour l'affaiblir dans ses convictions. Les valeurs européennes et françaises en particulier sont alors les uniques références de la vie quotidienne: les autres n'ont plus cours. D'où la commodité d'associer à la couleur noire le fantasme du péché, du vice ou de la bestialité, le Blanc étant la couleur de la pureté, de la lumière . . . C'est une dichotomie manichéenne, qui s'impose à tous, Noirs comme Blancs.

La contamination du nègre colonisé par cette forme de terrorisme culturel et ethnocentrique va créer chez certains une véritable ethnophobie à l'égard de cette « race de barbares et d'assassins » dont parle Duras. Mais, contrairement à ce que l'on aurait imaginé, le fait d'être une femme orientale n'aboutit pas à une meilleure intégration. Les stéréotypes de la femme africaine ou asiatique sont tous surchargés d'une idée maléfique d'envoûtement sensuel. C'est-à-dire qu'elle a le pouvoir d'annihiler la volonté et le sens moral du bon français et de le transformer (à sa ressemblance) en une bête obsédée par les plaisirs de la chair. Tandis que le Noir, et tout ce qui est exotique fait apparaître une forme de sous-humanité qui s'apparente à l'animalité: le règne des pulsions.

Ce zoomorphe projeté sur la femme de couleur et en quelque sorte imposé, devient pour elle une sorte de point de repère, un moyen d'identification auquel elle peut se soumettre pensant ainsi accéder à une forme de reconnaissance de la part du Blanc. Mais cela passe par le reniement de sa culture, et la déshumanisation de son identité. Qu'on en fasse une « statue » esthétiquement belle mais surtout un objet « admirable » comme veut nous le laisser entendre Baudelaire, cela ne peut signifier qu'une chose: la femme de couleur ne peut pas être aimée. Elle ne peut que fasciner mais elle n'est jamais prise dans son humanité, ni avec les valeurs de ses origines. Objet de consommation, elle finit par renoncer à sa propre identité. C'est en raison de cette destruction à la fois

désespérée et consentie qu'elles acceptent toutes les humiliations qui les conduisent à la déchéance dans la plus totale solitude. Ces femmes ne sont pas qu'étrangères. Elles sont bannies, frappées d'aliénation, elles ne peuvent plus se reconnaître dans le regard de l'autre: c'est un sentiment de dépersonnalisation qui s'empare d'elles, c'est-à-dire quelque chose qui est proche de la folie et de la mort. D'où la solution, la seule qu'invente l'homme chaque fois qu'il veut encore échapper à une menace beaucoup trop violente pour s'en préserver : le reniement. Renier, c'est tenter de tricher avec le Blanc, comme avec la terreur et leur solitude. Peut-être imaginent-elles que blanchir leur peau c'est s'eupéaniser en se désafricanisant ou désorientalisant. Cet ultime reniement à la fois contraint et voulu les conduit à la mort. Voulant effacer leur apparence, c'est leur propre existence qu'elles vont effacer. « Mais pourquoi avez-vous donné la vie à la pauvre Ourika? » (Duras 32). Cette question pourrait être posée à toutes ces femmes de couleur victimes d'une société ignorante et intolérante. Même, ne devrions nous pas poser cette question aux étrangères de couleur dans la société Française d'aujourd'hui ?

**University of Utah**

## Notes

1. Contrairement aux autres oeuvres citées, *le Roman d'un Spahi* se réfère à une femme de couleur, Fatou, décrite dans son milieu naturel, l'Afrique.
2. Collectif, *Le Code Noir* (Paris: PUF, 2002).
3. Gobineau, Arthur de, *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 1990).

## Ouvrages cités

- Ahlstedt, Eva. « Femmes Révoltées, Femmes Soumises. Quelques réflexions sur les images de la femme dans la littérature française de Racine à nos Jours. » *Moderna-Sprak* 92 (1998): 196-205.
- Amela, A.J. « La Représentation de la Femme Noire chez les Poètes Maudits: l'Exemple de Baudelaire et de Nerval. » *Annales de l'U du Bénin* 2 (1975): 122-132.
- Balzac, Honoré de. *La Fille aux Yeux d'Or. Œuvres Complètes*. Paris: Guy le Rat.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Presses Pocket, 1989.
- Bercot, Martine. « Baudelaire: l'Exotisme et l'Insolite. » *French Literature Series* 13 (1986): 51-64.
- Cuvier, M.G. « Extraits d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote. » Paris: Passard (1864): 211-230.
- Duras, Claire. *Ourika*. Trans. John Fowles. New York: MLA, 1994.
- Fanon, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- Ferreras, F.Daniel. « Amour Noir et Mort Blanche: Boitelle de Maupassant, ou le Naturalisme contre le Racisme. » *Excavatio* 8 (1996): 185-93.
- Gilman, L. Sander. « Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. » *Race, Writing and Difference* (1985): 223-6.
- Heathcote, N.Owen. « The Engendering of Violence and the Violation of Gender in H. de Balzac's *la Fille aux Yeux d'Or*. » *Romance Studies* (Autumn 1993): 99-112.
- Loti, Pierre. *Le Roman d'un spahi*. Paris: Gallimard, 1992.
- Maupassant, Guy. *Boitelle. Amours Coloniales*. Bxl : Ed. complexe, 1996.
- Osaji, Debe. « The African Image by a Non-African Novelist Dealing with Africa: A Case Study of *Le Roman d'un Spahi* by Loti. » *Nigeria Magazine* 54 (July-Sept 1986): 97-103.
- Prabhu, Anjali. « Deux Nègres à Paris : la Voix de l'Autre. » *Romance-Languages-Annual* 7 (1995): 133-37.
- Saint-Amand, Pierre. « Balzac Oriental: *La Fille aux yeux d'or*. » *Romantic Review* 79 (1988 Mar): 329-340.
- Scholl, Aurélien. *Une Chinoise. Amours Coloniales*. Bxl: Ed complexe (1996): 796-8.
- Sharpley-Whiting, T. Denean. *Black Venus, Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives in French*. Durakan, NC: Duke U, 1999.

- Somdah, Marie-Ange. "Ourika ou l'univers antithétique d'une héroïne. »  
*LittéRéalité* (1996 Autumn-Winter): 53-63.
- Targuieff, Pierre-André. *Le Racisme* <<http://www.cevipof.msh-paris.fr/publications/cahier20.htm>>
- Jelloun, Tahar-Ben. *L'Etranger* <[http://www.andorra.ad/lycee\\_comte\\_de\\_foix/cdi/racisme/etra.htm](http://www.andorra.ad/lycee_comte_de_foix/cdi/racisme/etra.htm)>

## A Bachelardian Reading of Marie de France's *Guigemar*

---

Ingrid HORTON

In the prologue to her lays, Marie de France invites the reader to furnish his/her own interpretation of the text. She believes that meaning is not fixed in stone, but changes throughout the ages. Sturges, in his *Medieval Interpretation: Models of Reading in Literary Narrative, 1100-1500*, remarks of medieval texts: "[. . .] these medieval works are not merely conceptually incomplete; they insist upon their own incompleteness, upon the gaps that make interpretation not only possible but necessary [. . .]" (2). I would like to attempt to explore one of these gaps in reexamining the symbolic space in Marie's *Guigemar*, which has been widely discussed, yet not fully explicated by critics. I have chosen Gaston Bachelard's phenomenological theories as a point of entry. In my opinion, Bachelard provides a flexible model that suggests strategies for exposing the polyvalent meanings of each individual work. I am particularly interested in his book, *La poétique de l'espace*, where he examines images of a dream-like house (*maison onirique*) and a birth house (*maison natale*) evoked in his book *La terre et les rêveries du repos*. These archetypes not only aid in discovering the multiple meanings of a text, but also link the meanings. Thus, they allow the reader to instantly penetrate a text in an insightful manner. As a case in point, Bachelard's work is particularly useful in examining the way Marie de France utilizes symbolic space in *Guigemar*.

The house according to Bachelard is a privileged place: “[it] protects us. One cannot write the story of the human subconscious without writing a story of the house”<sup>1</sup> (*La terre et les rêveries du repos* 115). Thus, the birth house is the actual childhood house, the one that recalls the protection of the parental abode: it is the essence of every being. Using the birth house as a point of reference, one creates the dream-like house that is “[. . .] an image which, in memory and in dreams, becomes a protective force [. . .] It protected us, thus it still comforts us” (ibid 119). Consequently, this house is an idealized space that seems more perfect the more one is removed from it.

Bachelard’s concentration on the past does not allow emphasis on dreaming about the future. One does not dream only of the past but also of what is to come. If the place inhabited in the present is not what one had hoped, one imagines an ideal house to be occupied in the future. This vision represents a possibility of an improvement of the situation and hence, also becomes a privileged place. In the case of *Guigemar*, it is the future that is problematic. Ostensibly, his birth house lacks nothing, yet he dreams of someplace else that is even more perfect. *Guigemar* allows one to hypothesize a third archetypal house I would like to call cosmic. This house integrates a magical world, tying the daydreamer to the future.

What does “the poetry or poetics of space” mean in *Guigemar*? And how will it help in interpreting its poetic images? For Gaston Bachelard, poetry is found not only in written language but also in the images evoked by this language. His phenomenology of the imagination (or of the image) evaluates the effect of a poetic image on the reader—that is to say, the scope, the strength and the meaning of this transsubjectivité de l’image, or communication of souls through images. However, this effect is not universal. So, how does one critique a phenomenon that is not tangible? Bachelard attempts to answer this question by stating: “[. . .] one asks the reader of poetry to not take an image as an object, or even as a substitute for an object, but to grasp the specific reality” (*La poétique de l’espace* 3). Consequently, before approaching a work, one must forget all knowledge that could interrupt the transfer of the image from the soul of the author to the soul of the reader. This transsubjectivité de l’image is produced through the double phenomenon of resonance and impact. Resonance, he claims, touches on every aspect of life, whereas impact is described as transfer of the soul; it is the moment when the poetic being of the author and the reader merge, mediated by the image. The reader is so absorbed in the image that a poetic imagination is awakened in his

soul and he has the impression that he could have created the image himself. The phenomenologist must determine the significance of this source, i.e., the image.

In his book, *La poétique de l'espace*, Bachelard investigates the significance of the image's literary space by exploiting different sorts of "locus amoenus" not only from the human point of view but also from that of birds and even of mollusks. Bachelard disallows the term "topo-analysis", preferring the word "topophily" which examines a "happy" locus and which determines the importance of one's environment, of one's territory, of cherished spaces. However, according to him, these spaces are often glorified in the imagination, and their meaning is thus idealized. This exact phenomenon incites the journey of our eponymous hero.

Guigemar, a mercenary interested only in war and hunting, returns home for a visit with his parents. During his stay, the desire to hunt overcomes him, so he heads for the forest. In general, one understands that in this lay, Marie de France represents metaphorically the process of growing up (*The Lays of Marie de France* Hanning 55). However, according to Bachelard's method, one must forget these metaphors and concentrate on the images, which is what I will attempt to do. First, disappointed that his birth house does not live up to his memory of it, Guigemar leaves his parent's house on a whim. His disillusionment leads him to abandon a familiar, enclosed space, where he had hoped to find stability and shelter, to go towards a mysterious and limitless unknown: he seeks a cosmic house. The longing that envelops him is not one to hunt but rather to love; this desire surges forward after many years of denial. However, as he has never felt this way before, he does not understand and mistakes this new sensation for a need to do what he normally did: destroy. Thus, upon spying a great deer, he decides to slaughter it; he is struggling to conquer not only Mother Nature but also his own nature, believing that he can somehow repress his sexuality.

In this savage wood, full of possibilities, Guigemar seeks to subdue what he cannot control: his passions. And it is only "in the space of a large shrub" (5) that he finds the animal that he pursues. As in many courtly romances, the forest is where Nature overcomes culture and in its density, hides the dangers that await the hero. This thicket could be interpreted as a sort of nest which, according to Bachelard, "[. . .] found in nature [. . .] [can introduce] the center of the universe, the element of a cosmic situation" (*La poétique de l'espace* 95-96). In Guigemar's case, I would say that by investigating the thicket, he comes into contact with a

magic realm of being, a dream-like state which projects him into another universe. The forest in which he roams is what Bachelard designates as “an intimate vastness” which he explains by remarking: “[. . .] the contemplation of greatness creates such a unique approach, a state of the soul so distinct that the day dream places the dreamer outside of the next world, in the presence of a world that bears the mark of a perpetuity.” (ibid 168). Although extremely gifted in the art of the hunt, Guigemar does not succeed in dominating his yearning; instead, by loosing his arrow, fate is sealed.

The curse of the doe that has the horns of a buck adds another dimension to Guigemar’s quest: he must seek out love. The androgyny of the deer mirrors Guigemar’s own unidentified sexuality and its death signifies the end of Guigemar’s childhood and serves as a catalyst for his entry into maturity. In my opinion, what is interesting here is not the malediction, but his reaction: “He began to think, in what land he could go, to find a cure for his wound” (125-27). The curse of the deer does not consist of a physical voyage but a spiritual voyage. However, Guigemar understands it literally as he has never seen a woman to whom he could offer his love. Because love is unknown territory for him, he knows that he cannot stay in his own country (the birth house). He understands that he must travel towards a mysterious country (the cosmic house) in order to be cured. He feels impatient to depart on his quest for a remedy not only for his wounded thigh, but also for his passions. Accordingly, he allows his desires to guide him through the woods without knowing exactly where he is going.

After leaving the forest, he approaches a bay where he finds a ship. However, he does not find an ordinary ship, but one that comes from an unknown realm. It is a dream ship: “The dowels and the spikes were all made of ebony, No treasure in the world was worth more. The sail was made all of silk, and greatly beautiful when deployed” (156-60). However, it is not only the décor that renders it dream-like, but also its means of navigating without a pilot. This ship functions as a transitional house, allowing him contact with his subconscious that will lead him to his destiny. Upon boarding this vessel, Guigemar finds a richly decorated bed. Feeling tired, he lies down and falls asleep. In my opinion, the dreams that occur during his sleep lead him to the lady. The creative energy of the sea invades his sleep when he is no longer able to put up any resistance; therefore, his desires and his need for a cure steer this ship towards the hoped for, yet unknown kingdom. By embarking on this ship,

he finally accepts his passions and allows them to direct him toward his destiny.

In this new world, there is a tower that is a good example of an attic or the top floors to which Bachelard refers. "The roof immediately expresses its *raison d'être*: it shelters man who fears the rain and the sun [. . .] the dreamer himself dreams rationally [. . .] towards the roof all thoughts are clear" (*La poétique de l'espace* 35). So, it is a place that encourages dreams but not those that are unattainable. However, before Guigemar's arrival, this tower functions as a prison for the lady. Although her body is held captive, this lofty enclosure permits her imagination to flourish and ultimately leads her to love.

For Guigemar, here, in this elevated space of the tower, he accomplishes his goal. He no longer attempts to destroy his passions, but rather, he allows them to exist and deepen, and ultimately, they are more than just passions, they develop into love. This tower has only two ways of entering it: from the sea or through a chapel guarded by a castrated priest. Here, one encounters the efforts of a jealous husband to control Nature. According to Semple in his article "The Male Psyche and the Female Sacred Body in Marie de France and Christine de Pizan.": "Everything about the environment of the Lady suggests an attempt to control female sexuality and to imprison the female body...through the presence of religion" (174). Since religion implies a system of censure, the husband uses it as a means to exclude entry to the tower. In other words, when one enters the chapel, one finds oneself in the presence of iconic images that stir up feelings of morality and a wish to behave properly because one is in the "house of God." However, the jealous husband does not trust the power of religion with regard to his wife because he places a guard in front of the entrance. This poor priest on guard has been castrated as a means of further assurance of the lady's virtue.

In the tower, the lady's room is situated: "The room was completely painted: Venus, the goddess of love was placed in the painting, She showed the qualities and nature of love and how man must serve and be loyal to it" (233-38). This painting shows Venus throwing Ovid's *Remedia amoris* in the fire. Evidently, the husband wants his wife to learn how to love by means of this fresco. However, the jealous husband lacks imagination and interprets this painting on a very superficial level. This painting is an example of a microcosm, which Bachelard calls a "miniature." He explains "[. . .] One must understand that in the miniature the significance is condensed and enriched [. . .] one must surpass life's logic to see that there is something great in what is little." (*La poétique de*

*l'espace* 142). The husband considers himself a sort of despot and assumes that the message of Venus includes rules that one must follow in order to be a good lover; and in a way, he is right. However, it is not the lover who is to be served, but Venus herself. In addition, by flinging the *Remedia amoris* in the fire, she repudiates efforts to contain both Mother Nature and love in order to conform to society. Thus, this painting encourages the contrary of what the husband had anticipated.

Finding Guigemar hurt and asleep in the ship, the lady escorts him to her room to care for the wound in his thigh, swearing to him that he can remain there until he is able return home. As for Guigemar, at first sight of the Lady, he realizes that he is in a foreign realm where he is to be nursed back to health by a woman. Immediately, under Venus' watchful eye, in the middle of the cosmic house, he receives a wound to his heart: he falls so in love with the lady that he completely forgets his birth house. According to Gertz: "[. . .] Marie allegorizes the attempt of the goddess of love to close, to control communication. In other words, it seems an impulse of love to encourage lovers to isolate themselves from the society of others and develop their own forms of communication" (384). Therefore, following Venus's commands (and ignoring Ovid's advice in *his Remedia amoris*), the Lady hides Guigemar behind a curtain.

The two isolate themselves and develop a language of love. Bachelard calls this type of solitude "roundness" explaining, "[. . .] what isolates itself becomes rounded, takes the form of the being which is concentrated on itself." (*La poétique de l'espace* 214) Yet, in the case of Guigemar and the Lady, they do not concentrate on themselves but on each other and nature. Without any external impositions of society and of the husband, their desire, their passions, their nature begin to burn and to destroy social restrictions. Enclosed together in the Lady's room, they find a happiness that they had never known before; in other words, they finally experience what Bachelard calls a topophily.

Although there is a dialogue between the lover's souls that does not mean that they are not sensitive to society's constraints. One day, after awakening, the Lady announces to Guigemar: "My heart says that I will lose you" (547). I understand here another miniature: a miniature of two worlds that cannot exist at the same time without reacting on each other. Bachelard explains: "[. . .] in the order of hearing, we have an immense, echoing miniature, that of an entire cosmos which speaks softly" (*La poétique de l'espace* 162). In my opinion, the voice that the lady hears emanates from the world of her husband; in order to hear it, one must first know how to listen. For Bowers: "Since any activity that a man and a

woman needed to keep private could be considered antisocial, suspicion naturally arose that such activities needed to be brought to light as sinful or criminal" (1). By falling in love with Guigemar, the lady learns how to listen to what is not expressed out loud: the suspicions of her husband. In other words, before Guigemar's arrival, the lady heard endlessly the religious lessons on how to be a good wife. However, after his arrival, she still listens to them, but she also listens to the lessons of love; love needs no words to be heard.

In fact, the premonition of the lady comes true; the jealous husband chases Guigemar from his country and encloses the lady in a tower of dark marble where she lives for two years. Because she longs for Guigemar so much, she often laments. She wishes to kill herself and on a whim, she attempts to open the door. For Bachelard, the door is "a cosmos of the half open" (*La poétique de l'espace* 200). This means that when a closed door presents itself, there is always a temptation to open it, and when the door is open, one wants to close it. The door itself represents a world of contradictory feelings. Closed, one wants to discover what is on the other side...curiosity dominates until one decides to finally open it. Open, one wants to keep what is on the outside from entering. It is the fear of the unknown that provokes this desire to close the door.

Yet, as for the lady, she suffers so greatly from the separation of her lover that she no longer fears anything... she decides to escape and the easiest way is the door: "Lost, she goes to the door and finds neither lock nor key; by chance, she leaves" (674-76). Thus, one must wonder: Was the door always open and the only reason that she stayed there so long is that she just never before dared to try to escape? I would say that it is her lack of imagination that kept her imprisoned more than her husband. She must await a sort of daydream of the cosmic house (death or what Bachelard calls "the cellar," a descent into the unconscious) in order to be able to turn the knob of the door and to confront the dangers awaiting her on the other side.

She wanders to the sea to the place where she wishes to drown herself. There, she finds the ship that had brought Guigemar to her and boards it. Without a pilot, the ship embarks, taking her to the land where her beloved could be found. Unfortunately for her, Meriaduc, the lord of that land, spies the ship in his harbor, discovers her aboard, immediately falls in love and thus, imprisons her in his castle. Despondent, she no longer has the desire to dream and consequently, makes no attempt to escape this gilded cage. The lady's new abode does not constitute a Bachelardian "house" for her because there are no feelings attached to it.

At a tournament, the two lovers rediscover each other, but Meriaduc, intensely jealous, refuses to allow the lady to leave with Guigemar. In order for the lady to be able to daydream again of a cosmic house, of a "happy place", Guigemar must destroy Meriaduc's chateau and free, both physically and spiritually, his beloved.

It seems to me that the image of the door the lady opens to escape her husband proves to be a good metaphor for the phenomenology of the imagination of Bachelard (despite the fact that he ignores the use of metaphors.) One must open the door of the imagination to be able to experience the beauty of the image... one must leave behind all that one knows in order to find this new world of creativity. Sometimes, one recognizes the poet's soul as one's own; and sometimes, one just cannot seem to experience the dream house of the poet. However, for Bachelard, what is important is not that everyone experiences the same thing from the same image; it is that the souls can communicate... one must find one which shares the same dream house.

**University of Kansas**

---

**Note**

1. Translations of Bachelard's works and *Guigemar* (from the Ewert edition) are my own.

**Works Cited**

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- . *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948.
- Bowers, John M. "Ordeals, Privacy, and the Lais of Marie de France." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24.1 (1994): 1-31.
- de France, Marie. *Lais*. Ed. Alfred Ewert. Oxford: Basil Blackwell, 1978.
- . *The Lais of Marie de France*. Trans. and Ed. Robert Hanning and Joan Ferrante. New York: E.P. Dutton, 1978.
- Gertz, Sunhee Kim. "Echoes and Reflections of Enigmatic Beauty in Ovid and Marie de France." *Speculum* 73 (1998) 372-96.
- Sturges, Robert S. *Medieval Interpretation: Models of Reading in Literary Narrative, 1100-1500*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- Semple, Benjamin. "The Male Psyche and the Female Sacred Body in Marie de France and Christine de Pizan." *Yale French Studies* 86 (1994): 164-78.



## Voyages

### Sahel Ouest-Est, août 1999.

---

*Abdourahmane IDRISSA*

**D**akar. Départ houleux. Personne n'ayant songé à organiser l'accès au bus, la plupart des voyageurs se sont imaginés qu'il fallait jouer des bras et des jambes pour avoir des places. Imagination curieuse de la part de qui a payé tout de même 12 000 f pour se faire véhiculer jusqu'à Kayes. En fin de compte des places, il y en avait plus qu'assez pour tout le monde — et même pour les retardataires qui sont venus s'asseoir tranquillement, inconscients des chaudes batailles que nous avons dû mener un quart d'heure plus tôt pour nous installer.

Nous sommes cinq : une jeune femme du nom de Ramatou, qui, en dépit de la mêlée et d'une légère claudication, a réussi à réserver ces places que nous trouvons excellentes ; Hassan, un jeune vétérinaire aux yeux bridés (on dirait, me disais-je, un Ouïgour); Hawaou, une jeune fille que je ne connais pas, et Balkissa, la petite bonne de Biba Tenga qui est réexpédiée au Niger, sa patronne s'en allant aux Etats-Unis. Ramatou semble avoir de la ressource, et je me souviens que comme je disais à Kimba que le voyage n'allait pas être facile, avec autant de bras cassés, il avait drôlement remarqué que Ramatou au moins n'était pas « femme-femme ». J'aime bien Hassan, mais il semble être un *pieux*, un pratiquant inflexible de toutes les prescriptions raisonnables et déraisonnables de la religion. Assis à côté de moi, contre la fenêtre, il s'abîme de temps à autre dans un Coran infinitésimal, relié par une sorte de trousse minuscule, et il

se met à fredonner à voix basses des versets, à la sénégalaise (ou à la haoussa aussi bien). A son poignet reluisent doucement les billes d'un superbe chapelet noir. Tout cela me paraît sur le moment légèrement déprimant.

Nous mettons un certain temps à quitter Dakar. Sans explication, le car, après avoir fait le plein de passagers, va se garer quelques rues plus loin, et nous poireautons je ne sais combien de temps, une heure peut-être. Hassan me demande à plusieurs reprises de le raccompagner à la « gare » (c'est un trottoir de la rue Grasland) parce qu'il y avait vu un bouquin qu'il voulait acquérir. J'estimais que cela serait imprudent: « Il ne partira pas sans nous », me dit-il ; « sans doute, mais je m'en voudrais de faire attendre du monde » répondis-je. Au bout d'un moment, je lui demande ce dont il s'agit. Il ne répond pas tout de suite, puis il marmonne: « Une biographie du prophète ». Il veut l'offrir à quelqu'un.

Plus tard, lorsque je constate que nous sommes bien sur la route, hors de Dakar, je sors un petit livre de la collection de La Pléiade, *L'Album Wilde*. Le luxe réellement *coranique* de l'ouvrage attire sans doute l'attention de Hassan, il me demande ce que c'est.

- Oh, des photos commentées par un texte. Sur la vie d'un écrivain anglais... en fait, irlandais, du siècle dernier.

Il hausse les sourcils.

- Et ça t'intéresse ?

Sur un ton qui m'incite à être désagréable, ou à me justifier. Mais je suis de bonne humeur, ce qui me permet de me dire plus sereinement : « Fais preuve de bonne volonté, tu dois le côtoyer sur 2800 km. » Je tente donc de me justifier, assez gauchement d'ailleurs, en évoquant le côté amusant de pareille lecture, mais il demeure froid et conclut sentencieusement :

- Moi, ces choses ne m'intéressent plus.

Pourtant, il est plus jeune que moi. Comme c'est décidément bien déprimant ! Sans doute, le côté le plus pénible des « pieux », est-il cet aplomb imperturbable qui m'excite toujours à quelque provocation grossière, lorsque je suis dans un mauvais jour. Ce n'était pas le cas cependant, ce matin-là, car la perspective du voyage m'excitait. Je ne répondis rien.

**En route pour Kayes.** Le bus est lent, très lent. On a le temps de compter les arbres. Mais il est confortable, presque cosy. Les fauteuils ont des appuis-tête et les fenêtres des rideaux. Les filles nous dorlotent. Elles dorlotent leurs futurs portefaix. Hassan a tout le temps faim, et alors nous

parviennent d'heure en heure des sandwiches, du tapioca, des pastels, une thermos d'eau glacée. Bientôt, je m'endors sans barguigner – chose que je n'avais jamais réussi à faire au cours d'un voyage. On s'arrête à Kaolack dans une rue de sable, puis, au cœur de la nuit, à Tambacounda.

Le bus est si lent que nous arrivons à Kidira le lendemain seulement à 10 heures. Un dynamique jeune douanier sénégalais nous fait rapidement passer le pont de la Falémé et nous nous retrouvons à Diboly, le poste frontière malien. Diboly est un bled frontière du même genre que Magama, le poste frontière nigérian, du côté de Maradi, ou Ross Béthio, sur le fleuve Sénégal, en face de la Mauritanie. Une sorte de porcherie semi-urbaine. L'absence de ciment lui donne un aspect encore plus calamiteux. Petites maisons en boue rougeâtre, avec leurs murets de brique molle qui s'effondrent lentement et coulent et vont augmenter la bouillasse qui s'étale sur les rues de sable noyées par la pluie ; et puis des apprentis en secko à l'intérieur desquels nos Sahéliens présentent de pauvres marchandises défectueuses, des ruelles glissantes de boue où folâtraient des canards qui déposent régulièrement un peu partout d'odieuses fientes verdâtres et mordorées. On a une impression de déjà vu, quand on est Nigérian, face à ces douaniers maigres, désinvoltés et bicolores (nègres et touareg). Au reste, l'un d'eux nous approche, apprend que nous sommes nigériens et se met à nous causer en Songhay, assurant qu'il connaît Niamey comme sa poche.

N'empêche qu'il nous font perdre du temps, les salauds ! Nous quittons Kidira vers midi, non pas parce que les douaniers étaient pointilleux ou scrupuleux, mais parce qu'ils tiraient le thé et qu'ils ne voyaient aucune raison spéciale de se hâter dans cette cérémonie. Quant à la fouille, cérémonie pour laquelle nous étions retenus là, elle fut commencée à midi moins le quart pour s'achever sans encombre cinq minutes plus tard. Ramatou, qui a déjà plusieurs fois fait le voyage, nous assure cependant que sauf grosse tuile et tenace fatalité, nous ne raterons pas le train de 19 h entre Kayes et Bamako. « Il est toujours en retard », dit-elle, et Kayes est à moins de cent kilomètres de Diboly. Certes, la route est mauvaise, et notre équipage plutôt du genre engourdi, mais enfin...

Ces bus ont en effet un véritable équipage: un chauffeur, un convoyeur et deux apprentis, dont l'un serait plutôt mécanicien et l'autre plutôt homme à tout faire. Notre chauffeur est un petit maigrichon à la mine chafouine et aux yeux globuleux, de complexion apparemment mélancolique ou ombrageuse ; le convoyeur est le responsable du voyage. Quant aux apprentis, il s'agissait d'un garçon mince et souple habillé d'un tricot et d'un vieux short trop large et d'un gaillard moqueur qui

peuple le bus de sa grosse voix et de ses gros rires. Le chauffeur, fatigué, confia au mécanicien la corvée de nous conduire de Diboly à Kayes.

Corvée, car la route, ou plutôt la piste, était très mauvaise : de la latérite travaillée par les pluies. En son milieu, elle était dûment gondolée, et sur les bords, elle était toute ramollie. Le mécanicien préférait rouler sur le bord, si bien que le bus ne tressautait effectivement pas — mais il penchait avec autant de persévérance que la tour de Pise. Il me semblait que selon certaines lois physiques, la position couché-sur-le-flanc devait être sa destination finale, mais comme personne autour de moi ne paraissait inquiet et que même, Hassan dormait à poings fermés, je maintins mes angoisses à un niveau indiscernable. Elles remontèrent tout d'un coup lorsque le bus, avec un hideux geignement, bascula, tandis que le mécanicien essayait de faire une manœuvre désespérée vite stoppée par les protestations indignées des passagers. Nous nous agrippâmes aux fauteuils. Tout le monde descendit avec armes et bagages — mais de manière plus policée que nous n'étions monté à Dakar — et avec aussi l'impression que nous venions d'échapper aux solécismes et aux coquilles d'un encadré en page 3 d'un journal bamakois, destinée funeste s'il en est. Le bus s'était simplement mollement enfoncé dans la gadoue sur tout le côté droit. Les pneus avaient pratiquement été avalés par la boue. Notre équipage arborait une mine je-ne-reponds-plus-de-rien et le sentiment de la Fatalité (« Le train sera peut-être en retard mais nous le serons plus que lui ») commença à nous envahir.

Maintenant, il semblait qu'il fallait camper. Je sortis mes dernières croquettes et nous leur fîmes la fête. Hassan se mit à l'écart pour faire des oraisons et prier — semblable, avec son crâne rasé et ses yeux bridés, à un moinillon confortablement installé dans les consolations intimes de la religion et les cliquettements torpides des billes de chapelet. Les filles se mirent à émettre des commentaires malveillants sur l'équipage, faisant spécifiquement des allusions désobligeantes aux piètres dimensions physiques du chauffeur et à l'odeur corporelle du mécanicien. Après quoi, comme elles étaient en veine d'animosité, elles se gaussèrent d'un groupe de gens de Gao qui étaient effectivement d'une admirable rusticité : des têtes de brute, des corps épais et forts, des mains en bois, et un mutisme ombrageux. L'un d'entre eux, grand et de traits plus fins, nous parla pourtant avec sympathie. Nous causâmes un moment tous les deux, moi parlant dans mon songhay nigérien, et lui dans son songhay de Gao et Tombouctou. Il comprenait parfaitement ce que je disais, mais je devais faire un effort pour le comprendre, et lorsqu'il s'en rendait compte, il traduisait en français avec un sourire gentil qui semblait m'excuser. Il me

dit qu'il allait passer deux jours à Sikasso, chez un parent, avant de s'en aller à Tombouctou par le fleuve. « Ça a quand même plus de gueule que de dire qu'on va deux jours à Dosso chez un parent avant de s'en aller à Tahoua par la route », dis-je à Ramatou. Mon allusion tomba à plat, car elle ne voyait pas ce que les villes de Sikasso et de Tombouctou avaient de plus que les villes nigériennes et je m'abstins d'expliquer que j'étais moins impressionné par les villes elles-mêmes que par leur nom, ce qui eût peut-être paru encore plus bizarre.

Une voiture qui passait en direction de Kayes partit avec le convoyeur. Il devait chercher de l'aide à Kayes. Je me mis sous un arbuste pour lire le supplément littéraire du *New York Times*, ce qui est une marque d'optimisme et de bonne forme aussi tolérable, me semble-t-il, que la pieuse placidité de Hassan absorbé dans son minuscule Coran de poche. Une demie heure ne s'était pas écoulée que nous vîmes arriver à toute allure un superbe 4X4 qui s'arrêta dans un impeccable tête-à-queue, et immédiatement, un individu frétilant d'activité et de dynamique bonne volonté s'en extirpa en proclamant qu'il « était là », qu'il fallait rassembler « les vieux et les femmes à enfant », déployant ce disant d'énergiques efforts pour maintenir de la voix et du geste « les jeunes » à distance. C'était une sorte de moniteur de safari vêtu d'un costume d'aspect paramilitaire, chapeauté d'une sorte de stetson et arborant une grosse moustache à la Saddam Hussein. Il confondait notre ridicule embourbement avec le naufrage du Titanic. Lorsqu'il eût fini son chargement, il parut plus maniable et je pus lui demander à quelle distance nous étions de Kayes. « 30 », répondit-il d'un air résolu, puis il se ravisa, marmotta dans sa moustache « non, attendez (coup d'œil sur le tableau de bord) 24 ! », et là-dessus il appuya sur le champignon et, dans un nuage de poussière, nous abandonna à notre désolation.

Je retournai sous mon arbuste déguster l'étrangeté des mots anglais — comme des visages nouveaux, intéressants de ce seul fait, par rapport aux mots français dont le charme était celui de la familiarité et de l'habitude. Pendant ce temps, plus actives et moins philosophes (et moins pieuses aussi *for that matter*), Ramatou et Hawaou s'étaient mises au milieu de la route et firent de grands signes à un remorqueur qui venait de la direction de Diboly. Le camion s'arrêta, son conducteur sauta à terre et demanda aussitôt le chauffeur. Le chauffeur et l'apprenti s'extrairont, non sans hésitation, d'un groupe de voyageur (ils regardaient à la dépense) pour venir conférer avec l'équipage du remorqueur, et dix minutes plus tard, nous étions désembourbés. Ce qui m'étonna le plus, c'est que mes amies ne dirent pas un mot sur leur exploit.

En chemin, nous croisâmes le 4X4 du moniteur de safari, et à sa suite une benne pleine de cailloux sur lesquelles des manœuvres armés de pelles se prélassaient.

Lorsque nous arrivâmes à Kayes, il était un peu plus de 19 heures. « Le train a peut-être du retard, je suis sûre que nous pourrions encore l'attraper si le chauffeur acceptait de nous déposer directement à la gare », spéculait Ramatou. La perspective de dormir à Kayes avait pris dans notre esprit l'aspect d'une pénitence lugubre, d'autant plus que nous ne savions pas où exactement nous pourrions le faire. La Fatalité allait-elle être conjurée ? Pourquoi non ? Il semblait que nous avions eu, avec les douaniers de Kidira et le pépin de la piste, notre content de mésaventures. Ça ne pouvait pas aller plus mal.

Ça pouvait.

La Fatalité, cette fois, prit l'apparence délicate d'un petit gendarme touareg à la mine de chat et à la voix douce, mais aux intentions fermes. Il apparut tout d'un coup parmi les voyageurs et annonça poliment que le car devait être fouillé de fond en comble, que chaque bagage devait être visité, chaque vêtement soulevé, et tous les recoins du bus dûment inspectés. Il donna méthodiquement ses instructions, fureta méthodiquement avec sa torche, fit ouvrir tous les coffres, et resta insensible aux rouspétances et aux plaintes ambiantes. « Un vrai robot », fis-je à voix audible. « Sale rebelle », maugréa Ramatou. « Touareg puant aux fesses étroites », cracha Hawaou. Là dessus il se mit à tomber quelques gouttes. « Pourvu qu'il pleuve, il sera bien obligé de nous foutre la paix », dit Hawaou. Mais le petit gendarme robotisé semblait aussi imperméable au crachin qu'à la mauvaise humeur. Il échoue pourtant à tout fouiller. Les passagers respectaient ses ordres au minimum, d'autres — comme moi — le harcelaient de questions idiotes, si bien qu'il finit par s'emmêler les pinceaux. En fin de compte, nos sacs ne seront même pas fouillés. Le gendarme parut, à partir d'un certain moment, plutôt déboussolé. Pour se venger peut-être, ou pour ne pas paraître s'être donné tant de peine pour rien, il rentra dans le car, découvrit de drôle de panneaux en je ne sais quoi, enveloppés dans une matière plastique, s'en saisit immédiatement et les importa silencieusement, droit, rapide et sévère comme la Fatalité.

Il était maintenant si tard que tout espoir d'attraper le train s'était envolé. Je suggérai de demander au chauffeur de nous permettre de squatter le bus pour la nuit. « Oui, approuva Ramatou. Après tout, tout est de la faute de cet nabot noiraud. »

**Kayes.** Nous trouvâmes à prendre une douche chez un Sénégalais. Comme le bus venait de Dakar, les gens à qui nous avions demandé s'il était possible de se décrasser quelque part nous prirent pour des Sénégalais et nous orientèrent vers la concession de ce « compatriote ». Un vieux monsieur sympathique, à qui nous confessâmes que nous n'étions qu'étudiants au Sénégal et qui, au début, ne voulut permettre qu'aux filles de se doucher. Nous essayâmes ensuite de dîner dans une gargote, mais la saleté des lieux nous coupa l'appétit, et au bout d'un moment, surgi de l'ombre, un personnage terreux, indescriptible, happa le riz que nous dédaignions, sans un mot, et disparut dans la nuit. Le genre de scène qui plonge dans l'inanité toute plainte que nous voudrions nous permettre contre la vie.

A la gare, le lendemain matin, nous déjeunons de galettes de mil moins sucrées que celles du Sénégal, et moins salées que celles du Niger. J'en fais la remarque. Hawaou, qui n'en rate pas une, dit: « C'est normal, le Mali se trouve entre le Sénégal et le Niger. »

Le train qui devait partir à 8 heures s'ébranle finalement à 10h 30, nous laissant tout le temps de nous installer dans une cabine peu achalandée. Je partage mon coin de cabine avec Hawaou, et j'ai l'impression que Hassan et Ramatou nous soupçonnent de flirter. Nous parlions du Niger, ce qui, par les temps qui courent, n'est pas un sujet léger.

Le paysage malien est indéniablement plus agréable que le sénégalais, plus varié. On gravit des pentes, on descend dans des plaines, on traverse des brousses d'arbres verdoyants, on glisse tout le long de rochers taillés droit pour le chemin de fer, en muraille. Tout change d'un moment à l'autre, et nous regardions en silence. Jusqu'à ce que la valise de Balkissa (un vrai meuble) tomba de son filet au moment même où passait un contrôleur — qui se retourna aussi sec et hurla : « A qui *est* cette valise ? », puis Ramatou et moi nous étant levés, il vociféra « 4500f d'amende ! ». En suite de quoi, une bonne partie du reste du voyage se déroula, pour Ramatou, Hassan et moi, à remonter et à redescendre le train, à la traîne des contrôleurs, pour faire annuler l'amende. Elle fut réduite pour finir en pot de vin de 2000 f et pour sauver la face, Ramatou déclara à qui voulait l'entendre que nous n'avions absolument rien payé. Tant de marches et contremarches ne furent pas étrangères au fait que je tombais dans une somnolence, à peine rassis, voyant presque en rêve les magnifiques images du Sahel reverdi par l'hivernage, des étendues d'eau dorées par le soleil déclinant, un pic rocheux s'élevant dans une dépression couverte de gazon, et d'autres moins ragoûtantes, comme ces grosses qui vendaient

du riz à Toukoto, leurs marmites posées à même la fange où barbotaient de gros canards crottés. Chaque fois que le train s'arrêtait, la cabine, déjà imprégnée de remugles d'un hôpital de sous-préfecture, était envahie par d'innombrables vendeurs de choses peut-être comestibles et certainement malodorantes. Les vendeurs de viande grillée, qui semblaient avoir leur ticket, étaient d'ailleurs omniprésents et remontaient régulièrement le train en laissant derrière eux des effluves méphitiques. Comme le soir tombait, apparut une équipe de robustes docteurs miracle vêtus comme des *bouncers* du Bronx, qui vantèrent dans un torrent de mandingue les vertus d'une poudre omnicurative multisoignante (du mal de dent à la hernie, en passant par l'hémorragie et la « fatigue sexuelle »), cédée pour la somme modique de 1500 f et à prendre, mystère des posologies miracle, dans un grand verre de Coca, de Fanta, ou à défaut . . . d'eau plate : *Keneya Vitesse*, produit du Dr Kofi Otsin (un Nigérian ?), dont la photographie figurait sur le sachet d'emballage, et qui se montra en personne par la suite pour indiquer que ce produit pouvait aussi s'acquérir au « dépôt à Banabougou, près du bar Réflexe ». Trois sachets furent vendus dans notre cabine.

Je finis par m'endormir, et lorsque je rouvris les yeux, il était 21 heures et le train pénétrait lentement dans Bamako : des flaques de lumière sur des trottoirs craquelés, presque déserts, des bâtiments qui s'étiraient et s'effaçaient, et en contrebas la fluidité d'une petite circulation nocturne dans les rues.

Excellent accueil de la part des étudiants nigériens de Médina I. Le Secrétaire général de la section locale de l'Union des Scolaires Nigériens, un certain David, y loge et il s'arrange pour nous payer le dîner malgré nos protestations. Le bâtiment de la résidence estudiantine est presque désert du fait des vacances, et il semble mal entretenu. Il n'y a là que quelques hurluberlus qui expriment fortement des opinions sur la politique nigérienne, et les bars de Bamako (les deux centres d'intérêt de la jeunesse nigérienne, la bière et les mic-mac politiques). Curieusement, tous des Haoussa ou des Sahariens haoussaphones . . .

Le lendemain, je dois réveiller mes compagnons de route, qui hésitaient à quitter Bamako et qui, me semble-t-il, auraient préféré s'attarder un jour ou deux. Mais ils étaient moins résolus que moi, et dès 8 h 15, nous étions sur la route de Sikasso à bord d'un bus irréprochable de la ligne Kéné Dougou Transports. C'est ici un business organisé, et nous n'eûmes pas les mêmes problèmes qu'à Dakar. Le bus est en outre si rapide que je calcule que nous serions à Bobo aux environs de 15 heures. Même en comptant avec les tracasseries de la douane bourkinabé.

**Wassoulou et Kéné Dougou.** La traversée de ces régions fut sans conteste la partie la plus agréable du voyage. Grâce à l'hivernage, le paysage était viride, opulent et amène. Les champs étaient mûrs, le mil arrivant à hauteur d'épaule, et sur les bas-côtés amollis et humides de la route, les charrettes à bœufs avaient laissé de longs sillons. Tout cela avait quelque chose de mélodieux. Le Wassoulou, c'est la patrie des grands chanteurs bambara, Nahawa Doumbia, Oumou Sangaré, Habib Koita. Le mil céda parfois la place à l'arachide, au niébé, à l'igname, et nous ne sortions, me semblait-il, d'un village que pour arriver aussitôt au hameau prochain. Les cases étaient en pisé roux contrastant très heureusement avec le vert vif des champs. Elles avaient une apparence spacieuse. L'impression de prospérité rustique, primitive et joyeuse était accentuée par l'aspect des gens que nous dépassions, toujours vêtus à la paysanne (tunique et *tiaya*) et adonnés à une activité précise. Je me rappelai un essai de Djibril Tamsir Niane sur la vie dans l'ancien Soudan, que j'avais trouvé quelque peu idyllique. Mais je l'en croyais mieux, en traversant le Wassoulou et le Kéné Dougou<sup>1</sup>. C'est dans ces régions que s'étaient édifiées les systèmes politiques les plus étendus et les plus organisés d'Afrique noire, le Mali et le Songhay. Elles étaient probablement destinées à devenir le pôle civilisateur de cette partie de l'Afrique, un peu comme la Chine en Asie extrême-orientale, ou l'Italie et la France en Europe occidentale. Si l'histoire de l'Afrique n'avait pas été une telle suite de désastres.

Nous entrâmes dans Sikasso à 13 heures, presque sans nous en rendre compte.

**De Sikasso à Bobo.** Sikasso, capitale du Kéné Dougou, est fameuse dans l'histoire de la zone, surtout dans l'histoire de la résistance anti-coloniale. Époque moins faste de l'histoire du Soudan occidental, plus tardive que celle dont parlait Niane, celle des *royaumes combattants* (si je peux emprunter cette formule à l'histoire de Chine), les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elle n'a rien de vraiment prestigieux, en dehors de ce beau nom, comme eût dit Proust, « ciselé et sonore ». Elle eut son heure de gloire au moment de sa ruine. Son dernier roi, Babemba, l'avait ceinte d'un *tata* (fortification de pisé) de 9 mètres d'épaisseur — ce que certains historiens africains rapportent avec des trémolos de fierté extatique, oubliant que des fortifications ne disent rien de bon sur la civilisation politique d'un endroit — muni de grosses gouttières cylindriques entre les créneaux. Lorsque l'expédition française s'est avancée vers la ville, son chef, le capitaine Archinard, prit ces gouttières pour des canons et stoppa sa progression pour changer ses plans et demander du renfort. Mais il finit par s'apercevoir

qu'il ne s'agissait pas de canons et Sikasso succomba sous la mitraille. Babemba, semble-t-il, ordonna son suicide, comme un daimyo japonais ou Caton d'Utique à la victoire des césariens à Pharsale. Et le lieu de sa sépulture est un secret clanique comme celui de Soundjata.

L'actuelle Sikasso est une mocheté afro-européenne de plus. Nous n'en vîmes d'ailleurs pas grand chose, bien que nous fûmes obligés d'y poireauter quatre heures, parce que les bus Kéné Dougou — mais on nous l'avait caché, ou du moins on avait évité de nous le dire — n'allait plus loin que Sikasso. Ils étaient relayés par d'autres bus Kéné Dougou qui allaient à Abidjan et par des Hiace 17 places qui allaient à Bobo — mais seulement à 17 heures. L'expérience de trois jours de route commençait à faire son effet : tout le monde prit le délai avec bonne humeur. Un Songhay malien prétendit s'occuper de nous, peut-être amusé par le fait que nous parlions la même langue avec un accent qui devait lui sembler assez comique. Mais nous rîmes moins lorsqu'à un moment donné, nous voulûmes qu'il nous indiquât la direction du marche et qu'il se montrât parfaitement incapable de comprendre le mot (*habou*) que nous utilisions. Nous en fûmes réduits à décrire ce qu'était un marché : vous savez, l'endroit où l'on fait des ventes et des achats — description qui du reste le laissa abasourdi (ce qui est très révélateur du caractère abstrait et utilitaire des noms communs). Que pouvait bien être, en effet, cet étrange « endroit où on faisait des ventes et des achats » ? Finalement, au moment où nous commencions à désespérer, sa face s'illumina et il s'exclama : « *Yobou !* » C'était le mot, légèrement différent — mais d'une différence qui suffisait à créer la confusion — que le Songhay malien utilisait pour marché. Plus tard, je le retrouvai sur une carte de Tombouctou . . .

Le 17-places de Bobo fut d'une ponctualité germanique : chargement à 16 h 45, départ à 17 heures tapantes. La région qui s'étend sur une soixantaine de kilomètres entre Sikasso et la frontière bourkinabé fut une consolation supplémentaire — bien que le 17-places fut rien moins que confortable. C'est une sorte d'immense parc, une suite de « forêts classées », ces aires plantées de main d'homme à des fins scientifiques. Ce fut d'abord une sombre armée d'arbre vert-de-gris symétriquement alignés — puis une forêt eurythmique d'eucalyptus, lumineuse comme un concerto, blanche, altière et verte. Et partout des hommes, des paysans rentrant des champs à bicyclette, ou à pied derrière des bovins, herminette à l'épaule, et puis des chasseurs à moto, ou à bord d'une jeep. On avait l'impression de faire une balade agreste. J'étais complètement amolli par la douceur, et des sentiments élégiaques que je n'avais connus qu'à Dionewar, dans les îles du Saloum, que j'avais depuis oublié, me

bouleversaient continuellement. A Dionewar, je pleurais sous les palmiers ; ici, ne m'en empêchait que la présence autour de moi des passagers.

Je retrouvais des dispositions plus pondérées lorsque la mauvaise route forestière du Mali céda la place à la belle route bailleurs-de-fonds du Bourkina. Le paysage me parut soudain plus revêché. Nous nous arrêtâmes à la douane. Les douanes maliennes étaient des constructions en banco beigeâtre, parfois éclairées le soir, dans ces campagnes reculées que sont les postes frontière, à la lampe tempête. Même au poste de Kayes où nous dûmes affronter le robot touareg (devenu maintenant un sujet de plaisanterie), il n'y avait pour tout luminaire qu'une lampe tempête au verre noirci, et les gendarmes se promenaient avec des lampes torche. Mais ici, le véhicule manœuvra à l'aise sur une esplanade goudronnée devant un édifice neuf, ou bien entretenu, passé à la tyrolienne rouge, et la rumeur d'un groupe électrogène expliquait les fenêtres illuminées. Nous fûmes rapidement inspectés par des individus aux uniformes impeccables et aux manières pointilleuses mais discrètes. Le Bourkina a vraiment quelque chose de spécial. Nous ne perdîmes d'ailleurs pas beaucoup de temps, mais Balkissa dut payer assez cher un papier lui permettant de traverser le pays en dépit de la péremption de son passeport, détail sur lequel les douaniers maliens ne s'étaient pas appesantis.

Nous eûmes effectivement l'impression de *traverser* le Bourkina, au lieu qu'il nous semblait nous *promener* au Mali. Pour beaucoup, cette impression tient du fait que la majeure partie du voyage se fit de nuit. A 20 heures, nous étions à Bobo où Hassan et moi achetâmes de la viande grillée pour dîner. Ramatou et Balkissa jetèrent leur part sous l'impression bizarre que c'était de la viande de chien, en dépit de mes protestations. Hassan, qui avait des opinions sur la légèreté des femmes, les regarda en silence, désapprouvateur mais indifférent. Hawaou examina attentivement sa part et décida qu'il s'agissait bel et bien de mouton. A 22 heures, nous quittions Bobo dans un bus (oublié le nom de la compagnie). Le chauffeur, peut-être pour se maintenir éveillé, faisait diffuser à pleins tubes une succession d'incroyables morceaux sirupeux en français et en anglais. Cela ne m'empêcha pas de dormir, mais je fus voué à une série de rêves dans lesquels les chansons s'immisciaient en créant des effets psychédéliqués. Tous les personnages du rêve chantaient, si bien que lorsque je me réveillais de temps en temps, j'avais du mal à dissocier le couloir sombre et cahotant qui me transportait vers Ouaga des événements en technicolor dont je venais d'être le spectateur onirique. Nous arrivâmes à Ouaga vers 4 heures du matin, sous un fin crachin. Nous devons rester à la gare jusqu'à ce qu'il fit assez jour pour que Ramatou pût déceimment

appeler des amies qu'elle avait sur les lieux, et notre plan était de passer la journée dans la capitale bourkinabé et de repartir seulement le lendemain matin.

Un racoleur vint alors nous voir. Il était, paraît-il, chauffeur de 17-places et il devait partir sur Niamey à 6 heures, il nous exhorta à acheter des places à 8500 f. C'était un mercredi. Un bus nigérien devait faire la liaison Ouaga-Niamey le lendemain matin, et nous projetions de le prendre. Mais l'idée d'être à Niamey le jour même m'avait séduite et je suggérai de prendre le 17-places. Hawaou s'y opposa doucement, expliquant qu'elle devait faire des emplettes à Ouaga pour ne pas arriver les mains vides à Niamey. Je me résignai donc, non sans ronger mon frein, mais quand le racoleur vint nous relancer, je n'y tins plus et informai mes compagnons de voyage que j'allai devoir prendre de l'avance sur eux. Hassan hésitait visiblement à me suivre, mais il ne pouvait pas *abandonner les filles*. Nous nous quittâmes donc, et je continuai le voyage tout seul (j'appris ensuite qu'ils finirent par prendre après cela un bus et qu'ils arrivèrent très tard à Niamey, vers deux heures du matin).

**Sur la route de Kantchari, l'horreur.** Dès que l'on quitte Ouagadougou, les étapes fourmillent de Nigériens, des Haoussa pour la plupart. Notre équipage était composé de deux Mossi comme chauffeur et apprenti, mais ils étaient chapeautés par un convoyeur nigérien, un vieux Haoussa polyglotte et madré. Les passagers étaient pour la plupart nigériens et les conversations se déroulaient dans les deux langues, haoussa et zarma. Le seul silencieux était un bourkinabé, au regard doux et au sourire facile.

Le minibus était presque neuf et très rapide, et je me voyais à Niamey en début d'après-midi. Le paysage était moins riant que celui du Mali, et comme je me sentais bien, je m'isolai dans la lecture de *La Colombe poignardée*, un essai biographique sur Proust. Lecture inappropriée ? Peut-être. Je suivais, je crois, un instinct de liseur décrypté par Alberto Manguel dans son *Histoire de la lecture* : « On peut éprouver une impression de redondance à explorer sur la page un monde semblable à celui dont on est entouré au moment même où on lit. Je pense à Gide plongé dans Boileau sur le bateau descendant le fleuve Congo, et le contrepoint entre la luxuriance désordonnée de la végétation et le formalisme ciselé des vers du XVIIe siècle me paraît tout à fait pertinent. » Oui, sans doute. J'aimais en tout cas cette possibilité pour ainsi dire magique de pouvoir passer en un instant de l'ambiance confinée, raréfiée et un peu saugrenue du château de Réveillon et des chuchotements proustiens au soleil matinal éclaboussant la pierre rouge et les arbustes

nouveaux du Sahel ou une foule de marché d'étape qui vivait encore dans un univers précopernicien et préfreudien, et somme toute heureuse d'être « pré » tout cela autant que j'en puisse juger.

Nous n'étions plus très loin de Kantchari, le poste frontière du Bourkina avant le territoire nigérien, lorsque la voiture décéléra brusquement, roula à faible allure et s'aligna dans une longue queue d'autres véhicules immobilisés. Je refermai mon livre, et entendis mon voisin dire en haoussa: « cet accident doit être très grave, il doit y avoir des morts ». Un accident ? Nous descendîmes. Il y avait deux files de voitures stationnées, et tout au bout, un barrage symbolique de cailloux, et une foule silencieuse. De part et d'autre, sur les talus et sous les balanites et les caïlcédrats, des groupes étaient dispersés, comme dans un pique-nique, mais sans aucune trace de gaieté, avec des visages impassibles et des propos à mi-voix. Je me dirigeai machinalement vers le barrage, mais je n'allai pas très loin. A quelques mètres de l'endroit où je m'étais arrêté, gisait le cadavre désarticulé d'un homme dont la tête était recouverte d'un pagne. Plus loin... Le choc avait dû être terrible. La cabine de la camionnette était littéralement *froissée*, et trois corps contordus, dont celui d'une femme, y étaient encore installés, ou plutôt, encastrés. Sur le bas-côté de la route, le 17-places avait été complètement dépiauté par les secouristes aux fins d'extraire les corps qui à présent étaient étendus sur l'accotement. Il restait encore un gros homme couché sur le dos dans une position insoutenable.

Je fis immédiatement demi-tour et ne revins plus dans ces parages. Les secouristes n'avaient en fait plus rien à faire. Ils relevaient les identités et les causes physiologiques des décès, puis des gros bras jetaient les cadavres dans des fosses qu'ils avaient creusées le long de la route. Cela me parut expéditif. Il y avait en tout douze morts, dont la femme d'un douanier de Kantchari qui fut, elle, emportée à Ouaga. Les deux chauffeurs étaient vivants, quoique gravement blessés. Plus tard, j'appris encore d'autres détails: l'accident était arrivé la nuit, il pleuvait des cordes et la camionnette n'avait qu'un phare allumé, ce qui avait peut-être induit le chauffeur du 17-places en erreur.

Deux heures plus tard, tous les corps étaient enterrés et on fit circuler les voitures. Nous reprîmes la route. Chacun des passagers pensait certainement à la même chose que moi, mais nous parlâmes tous d'autre chose. Nous en reparlâmes seulement entre Makalondi et Niamey, et l'un de mes voisins, un Zarma au physique gaillard, parut obsédé par la « question de la mort ». Nous échangeâmes des points de vue très sensés mais le sujet était des plus mélancoliques, et au bout d'un moment, citant

Pascal, je dis (en zarma, car il ne parlait pas français) que « la mort pas plus que le soleil ne pouvait se regarder fixement ». Il comprit, et passa à autre chose.

**Chipoteries nigériennes.** L'excellente route bourkinabé fit place à une piste défoncée et cagneuse au point exact où passait la frontière entre le Niger et le Bourkina, ce qui est une façon on ne peut plus concrète de comprendre qu'on changeait de pays, que l'on quittait peut-être bien une communauté stable et disciplinée pour une autre acariâtre et tumultueuse. Le paysage même me parut plus rachitique, plus minéral, et en tout cas, je vis bientôt des bancs de sable blanc entre les terre-pleins de roche ocre.

À la douane de Makolondi, j'eus enfin l'honneur, qui ne m'avait pas été rendu depuis cinq jours, ni au Sénégal, ni au Mali, ni au Bourkina, d'être fouillé. Avec d'ailleurs l'inimitable désinvolture mêlée d'insolence qui me fit prendre conscience que j'étais à la fin de nouveau parmi mes sauvages de compatriotes. Point mauvais bougres d'ailleurs, mais faut-il vraiment qu'ils soient aussi tatillons que les Bourkinabés et aussi flemmards que les Maliens ?

Makolondi n'était qu'à une centaine de kilomètres de Niamey, mais vu l'état de la route et quatre autres stations que nous dûmes faire pour satisfaire la douane commerciale, la gendarmerie, la police, les forestiers (en l'occurrence un Touareg !), nous n'arrivâmes au port qu'à 20 heures. Mais, évidemment, j'avais avancé mon aiguille d'une heure.

Quand je descendis dans l'allée de la gare, à Wadata, je me rendis compte que je n'étais pas vraiment fatigué. Eh ! bien, voilà une bonne chose de faite, vieux cheval !<sup>2</sup>

University of Kansas

---

### Notes

1. Ces impressions seront atténuées lors de mon voyage de retour, en octobre. L'hivernage s'en était alors bel et bien allé, et la pauvreté sahélienne du pays devint plus évidente. Du reste, entre l'époque décrite par Niane et la nôtre les sables du désert se sont plus avancées vers le sud.

2. L'expérience du voyage en saison sèche est très différente. Poussière et pauvreté sont plus sensibles, surtout au Mali qui, durant l'hivernage, est au contraire la partie la plus plaisante du périple.

# Chimères

Please Post



**A Journal of French Literature, Language, Culture**

## Call for Papers

For our next issue, we encourage papers which deal any aspect of French and Francophone literature. For the publication of an article we require the submission of a diskette (3.5") and a copy of the work. We accept papers in English or French. All articles should be accompanied by an abstract which summarizes or describes the article. Such abstracts should not exceed 75 words in length. Authors should use Microsoft Word and conform to MLA Style. Papers should not exceed 20 pages in length. Please enclose a self-addressed, stamped envelope.

Please address your submissions by: **October 1st, 2003**, to:

Editor, *Chimères*  
The University of Kansas  
Department of French and Italian  
2103 Wescoe Hall  
1445 Jayhawk Blvd.  
Lawrence, Kansas 66045-7590

Questions may be directed to the above address, or Tel. 785-864-4056,  
Fax 785-864-5179  
E-mail: [fsevet@ku.edu](mailto:fsevet@ku.edu)  
[glomel@ku.edu](mailto:glomel@ku.edu)

Annual Subscription: Individuals: \$ 10 - Institutions: \$ 26 (U.S.A. and Canada)

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

**The University of Kansas**

