

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

Chimères



Volume XXVI

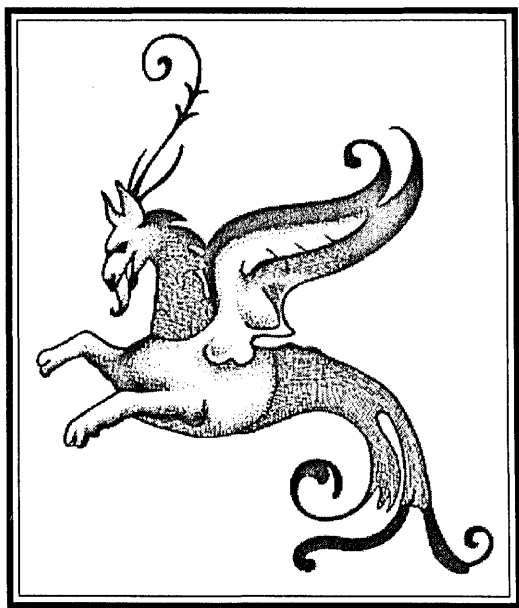
Spring 2002

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE

O F K A N S A S

Chimères

A Journal of French Literature



Volume XXVI

Spring 2002

CHIMERES VOLUME XXVI - SPRING 2002

Editor: Gloria Melgarejo

Co-Editor: Angela Fines

Faculty Sponsor: Professor Caroline Jewers

Editorial Staff:

Hilary Heffley, Treasurer

Ann Kontor, Secretary

Frédérique Sevet

Mandy Schick

Advisors: Daniela Teodorescu, Malika Alaoui,
Jean-Benito Mercier, Gilles Viennot

Web Page and Cover Design: Angela Fines

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

Chimères

The University of Kansas

Department of French & Italian


2059 Wescoe Hall

Lawrence, KS 66045

Tel. (785) 864-4056

Fax: (785) 865-5179

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



C O N T E N T S

Letter from the editor <i>Gloria MELGAREJO</i>	I
Carte blanche <i>Bruce HAYES</i>	III
Jacques Réda and Jazz: Making Poetry Swing, or Being There, Almost <i>Aaron PREVOTS</i>	1
Enfin Sartre vint: D'un théâtre de la fatalité à un théâtre de la liberté <i>Dennis GILBERT</i>	15
Mémoire et imagination dans la <i>Vie de Henry Brulard</i> <i>Zahi ZALLOUA</i>	27
Le théâtre ruine de <i>Savannah Bay</i> <i>Vassiliki FLENGA</i>	41
Cracking the Codes: Social Class and Gender in Annie Ernaux <i>Bethany LADIMER</i>	53
La société esclavagiste vue par une Bekée des Antilles <i>Benjamin NGONG</i>	71
Book Review: Marie Redonnet, <i>L'accord de paix</i> <i>Ann KONTOR</i>	87



— Gloria MELGAREJO —

“La littérature permet de conserver sa conscience d’homme”¹

Gao Xingjian

Lorsqu’en août dernier nous avons commencé une nouvelle année de travail avec *Chimères*, j’ai voulu partager avec mes collègues quelques réflexions de Gao Xingjian, le premier écrivain de langue chinoise couronné par le Prix Nobel de Littérature en 2000. C’était surtout parce qu’elles venaient de quelqu’un qui avait choisi le français pour s’exprimer et révéler son écriture, une écriture qui est née de l’exil et de la dissidence, de quelqu’un qui croit toujours à la force de l’individu comme dernier appel à une conscience universelle et qui revendique la création sans contraintes. Quelques mois plus tard, c’est toujours le moment d’y adhérer, d’abord en raison des événements qui ont eu lieu aux États-Unis le 11 septembre 2001, mais aussi par rapport aux grandes questions qui interrogent le domaine de la conscience et de l’idéal d’une Paix universelle.

Pour le présent numéro de la revue, j’ai eu le privilège de travailler avec une équipe très motivée. D’autres collègues étudiants du département y ont participé très volontiers. Cette fois, notre choix d’articles se fait en éventail et nous permet de vous présenter des analyses très diverses et passionnantes telles que : « Jacques Réda and Jazz : Making Poetry Swing, or Being There, Almost », par Aaron Prevots, récent diplômé d’un doctorat à Brown University ; « Enfin Sartre vint : D’un théâtre de la fatalité à un théâtre de la liberté », par Dennis Gilbert, étudiant de doctorat à Boston College ; « Mémoire et imagination dans la *Vie de Henry Brulard* », par Zahi Zalloua, étudiant à Princeton University ; « Le théâtre ruine de *Savannah Bay* », par Vassiliki Flenga, Professeur à Ramapo College of New Jersey ; « Cracking the Codes : Social Class and Gender in Annie Ernaux », par Bethany Ladimer, Professeur et Chef du département de Français à Middlebury College et « La société esclavagiste vue par une Bekée des Antilles », par Benjamin Ngong, étudiant de doctorat à l’Université du Minnesota.

¹ Entretien publié dans *Label France* N 43, avril 2001.

Je remercie très spécialement le Professeur Bruce Hayes, récemment incorporé au Département de Français et Italien de notre université, qui a si gentiment accepté d'écrire notre *Carte Blanche*, et le Professeur Caroline Jewers, pour son appui permanent et enthousiaste au niveau des idées et des suggestions pour la revue. Ma reconnaissance va aussi à Daniela Teodorescu, qui a trouvé du temps pour collaborer à la révision finale, et à Angela Fines, créatrice de notre page sur Internet, qui nous quitte bientôt pour faire une maîtrise en Etudes Médiévales à l'Université de Toronto.

Au plaisir de lire, de vivre de littérature, si l'on peut, et fidèles à l'esprit chimérique, toujours en quête de la meilleure des consciences...

University of Kansas

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

Bruce HAYES

As the newest faculty member in French at the University of Kansas, I am delighted to be asked to contribute a 'carte blanche' piece for *Chimères*. After reflecting on the many possible pertinent subjects I could address in this forum, I have decided to write about the classroom. One of the things that made an academic career enticing to me early on was the somewhat simplistic idea that it was a field devoid of the hierarchies of traditional corporate institutions, and as I naively used to brag to friends before the era of business casual, being an academic meant not having to wear a tie to work and not sitting in a cubicle. I have since learned that hierarchies exist wherever you are, along with their inherent conflicts, and while my friends working on Wall Street have donated their suits to charity, I often find myself wearing a tie to school and sitting in an office with four walls and no windows.

The hierarchies we encounter in academia take many forms—students and teachers, faculty and administrators, graduate students and everyone else (undergraduates, faculty, administration, to name a few), or the more subtle hierarchies such as tenured faculty and junior faculty, tenure-track faculty and adjunct faculty, instructors and graduate students, new graduate students and their veteran counterparts, and the list goes on. Earlier this semester I was at the bookstore checking to see if books I had ordered for a class had come in, and I noticed something I have seen year after year, first as an undergraduate, then as a graduate instructor, and finally as a professor—the generic use of the word “Instructor,” followed by either the eponymous “Staff” or the instructor’s name. My thought was that the classroom is one of the great equalizers of many of our self-created hierarchies; students, specifically undergraduate students, aren’t terribly interested in understanding the nuance between a full professor and an assistant professor, or between an associate professor and a graduate instructor. Whatever our position at the community college, college, or university where we teach, we are all ‘Instructors.’

For many of us, teaching and learning is our passion and our *raison d'être*. It is often a welcome intrusion when we must leave our cloistered existence of the library and enter the classroom. In recent years, I have

heard much about the need to integrate teaching and research, as demands on our time are great and efficiency is a necessity. With interdisciplinary studies on the rise, the classroom becomes a marvelous laboratory to experiment with concepts and ideas outside of our own more narrowly defined specializations. As someone who specializes in French Renaissance literature, I have had the interesting experience this year of teaching culture classes, including one on contemporary France. I am not trained as an historian, an economist, a sociologist, or any other number of disciplines, and yet by teaching such classes, I have been prodded into becoming more proficient in all of these areas. I have always thought of scholarly work as being the business of decoding signs and inserting them into larger contexts, and the classroom is an optimal place to move out of one's comfort zone and explore new areas and make new connections.

In the classroom, being a foremost expert on the topic at hand is not necessarily even an asset; rather, students often form a collective *tabula rasa* that will be filled not by our pedantic pontifications, but by our enthusiasm and interest in the subjects being presented. Yes, students expect us to know what we're talking about, but also, and perhaps more importantly, they want us to *like* what we're doing and to be interested in them and their progress. Once they believe that we care, they are willing to forgive many of our idiosyncrasies and imperfections.

It is worth remembering that when all of the hierarchies are set aside, all of the academic specializations dismantled, we are all 'Instructors'. As humanists, we should care about our role as instructors. Most of the research we do, although personally satisfying and invigorating, will soon be forgotten by all but a few, falling into an infinite abyss of erudition; teaching, on the other hand, is the one aspect of our profession in which we have the chance to have a lasting influence. I am grateful to hold the title of instructor; while I may not have the carefree life I had envisioned as an undergraduate contemplating this career, I still think I have one of the best jobs in the world.

Assistant Professor of French
University of Kansas

Jacques Réda and Jazz: Making Poetry Swing, or Being There, Almost

Aaron PREVOTS

I. Poetry and Human Experience

The French poet Jacques Réda is fascinated with how the world's anonymous forces can surface as poetry at any time and in the unlikeliest of places. In his view, poetry is in fact synonymous with these forces, occurring continuously and simply waiting for us to take note. It is as if the world were engaged in an ongoing dialogue with itself, with the poet simply allowing us to better listen in. The poet taps into and provides an added outlet for the world's immanent, ubiquitous energy. Poetry is understood to be already taking place, well before pen is put to paper in an effort to take note of and regenerate its flow:

[A]vant de se déposer par miracle dans l'écriture, [la poésie] demeure en suspens dans la vie où son taux élevé reste immuable et perceptible à chaque instant. Il suffit de se donner la peine de respirer. Fatalement très peu de livres captent à l'état pur cet oxygène (Réda 1985a, 54).

Réda suggests that human experience can be, in itself, poetic, fluid, and musical. Poetic speech heightens our sensitivity to and reinforces these qualities. To Réda, poetry is more a recreation of the world's continual movement than an enactment of progress towards any clear goal. If

anything, it guides us toward a fruitful abandon of the self, so that the world can more fully speak through us. It includes the reader in a community where powerlessness can be transformed into the strength of greater receptivity and a more acute perception of our place in the world. We are reminded of how external forces shape us, and are made to feel these forces as directly and immediately as is possible through words.

The particular attention Réda pays to prosody helps make presence felt. In his view, what writers too readily leave out from contemporary poetry is a tempo or rhythm that recaptures the sensual feeling of aliveness. As a result, the poetic act can seem more a burden than a pleasure; what he depicts as the obligation to fill pages taking the place of the freeing, liberating effect that coinciding with the world's unfolding entails. Réda's description of Paul Claudel's *Connaissance de l'Est*, in which he admires Claudel's ability to convey the 'thickness' of the earth's substance engaged in an act of self-knowledge, provides one example of Réda's ideal:

On marche, on mâche. Auprès de celui qui fut le saint Paul de ce prophète "À l'état sauvage", on assouvit la faim qu'avait célébrée une chanson de Rimbaud. Tout participe de la substance terrestre, incluant le ciel, et à laquelle on s'incorpore aussi, simple étincelle d'intellection dans son épaisseur en acte de se connaître. On fait même plus que comprendre : on est compris, situé dans le mouvement que le monde accomplit sans arrêt pour exister (Réda 1995, 45).

Here, in a passage which reveals much about Réda's own conception of poetry, Réda identifies the poetic act with knowledge gained progressively through physical effort. Earth, sky and humans participate equally in this effort. The reader accompanies the writer as if walking alongside him or her. The writer captures the sweep, breath and spark of the world's coming into presence, choosing words that both convey this continual movement and allow us to literally savor it. We experience a special kind of unity, not so much observed within the poem as attained by integrating ourselves into its flow, which is in fact the world's materiality expressing itself, offering itself to be enjoyed.

Réda writes to capture the immanent, ambient "poésie à l'état pur" (Réda 1985a, 58) that is always taking place around us. However, he suggests that reader and writer are included in the movement toward presence to the point of being absorbed in it, separated to a certain extent from the self as metaphysical entity. The self becomes less poised and

distinct, more floating and dispersed. We attain an equilibrium by taking part in and bearing witness to this dispersal by coinciding with presence's ebb and flow. In spiritual terms, we participate in what could be termed a materialist "semaison": the world's matter or substance is made to circulate, the human mingles with the divine, but no grain of hope is planted that might blossom into a more profound sense of unity in our lives. There is dispersal, but not necessarily growth. Awareness of our impermanence becomes our strength, but strengthens us primarily to endure. The movement to which the poem gives shape becomes itself the fragile equilibrium which sustains and carries us. This is Réda's version of poetic immediacy: interaction with active, dynamic, transformative principles that makes Being more present but which in doing so inscribes into the poetic space our own precarious floating and uncertainty.

II. Poetry and Swing

One of the distinct pleasures of reading Réda's work is the buoyant *élan poétique* that coexists with his sense of melancholy and lightens it. His prose and poetry have a pulse to them that make them uplifting, even when we are made to doubt that they might summon lasting presence. Réda draws much of his inspiration for integrating this rhythmic lift into his writing from jazz, an African-American art form that privileges immediacy. In his essays on jazz, he explores how musicians speak through their instruments much as poets speak through words. In particular, he examines how the physical act of playing music weds itself to the metaphysical conundrum of mastering time. He shows how engaging with the world's anonymous forces, in music as in poetry, is a way of asserting one's aliveness in spite of the inevitable movement toward death. In writing about the pianist and composer Thelonious Monk, for example, Réda suggests that although we try to grow and move forward as if in harmony with time, time resists and works against us. "[L]a musique de Monk fait apparaître la sauvagerie fondamentale du temps. Fugitivement domesticable, fallacieux auxiliaire de nos travaux, il reste l'inflexible agent de la cassure et de la ruine" (Réda 1985b, 201). If we cannot control time, we can nonetheless develop our own unique relationship to it, like Monk does in his angular music, pausing in odd places and jabbing out blue notes as if sparring with a rough, stubborn partner. If we cannot find a center around which to construct our lives, we can at least find ways to coincide with time's unfolding, as guitarist Freddie Greene did in the famously tight rhythm section of the Count Basie band. "C'est tout ce que

l'énigme insoluble qui nous effare enjoint: va, confonds-toi, devient mon propre mouvement, comme celui qui sans rien dire écoutait sa guitare lier le temps de son passage à l'infini du temps" (Réda 1980, 166).

Jazz is freedom music. It celebrates the present moment, conveys consummate vitality as a response to adversity and to the hidden forces that we cannot control. It embodies an "aesthetic of exploration" (O'Meally 208-209) rather than of revelation, of contrasting tensions rising and falling rather than unity presupposed. As in the case of Monk, Greene and Basie, it requires sensitivity, endurance and patient strength. It involves constant attention paid to the spirited, elegant rendering of time's passage. It is a dynamic way of expressing one's personality as a musical conversation or dialogue, a way of seeing "[t]he self not as noun but as verb" (O'Meally 522), as a work in progress that develops in relation to others and to the outside world. Poetry as Réda describes it likewise requires a singular rhythmic feel in order to express one's relation to world, Other and self. It provides a means of gracefully coming to terms with time's passage in a physical as well as metaphysical sense. It reminds us that true poetic dwelling requires bringing inner and outer worlds into balance, what Réda calls "accorder le plus intime de sa rumeur à la rumeur universelle" (Réda 1995, 119). The poet and the jazz musician alike help us keep pace with a center that is always in motion in and around us. It is like what Yves Bonnefoy describes as "l'équilibre d'un instant entre la mesure et la démesure" (Bonnefoy 180), but with the instant that might grant us repose always unfolding beyond our grasp, poetry and jazz liberate us by infusing us with the energy necessary to undertake this bold task.

The idea of swing as Réda applies it to writing has particularly interesting repercussions. In jazz, first, swing involves both a world view and a particular technique. On the one hand, swing is deeply rooted in African forms of non-conceptual thought. It relates to the goal, common to other African art forms, of infusing equal life to different parts of a whole (O'Meally 82-100). It is a means of harnessing vibrant energy and distributing it evenly over time but in slightly unpredictable ways. On the other hand, as the technique of creating tension by placing regular emphases ahead of or behind the main beat, swing is closely tied to dance, in particular the way African dance emphasizes supple movement across a continuum of strong and weak beats (*ibid*). As it developed in America, swing was a means of imitating the swaying of hips in minstrel shows, nightclubs and dance halls. In big-band jazz, musicians adapted the beat to the ways the dancers in front of them would move. The exuberant physicality they observed, likewise integral to the music, was the average person's

means of living in the here and now, the slight irregularity of beats turned into a propulsive norm. The human heartbeat, with its swaying systolic/diastolic alternation, was given outward expression. Through jazz's swinging musicians and dancers, we find material proof that a constantly evolving tension of opposites can at least seem to propel us forward.

In poetry, meanwhile, Réda likewise engages in a meaningful encounter with time. He harnesses the world's energy by coordinating the flow of words on the page. He privileges the supple movement of lines and stanzas in order to convey the experience of immediate, sensual contact with the outer world. Formally, he lends importance not so much to particular words as to a larger context in which they appear. Through setting, images and rhythmic feel, he emphasizes as much as possible the feeling of actually walking through the world. He simplifies to basics – rhyme, relatively consistent line length, diction both literary and familiar – rather than asserting radical newness. He introduces contrastive, changing elements but within a regular overall pattern. The use of contrasting elements creates hesitation – between light and dark, sound and silence, present and past – and makes the unexpected seem inevitable, in the manner of a jazz musician adapting a highly personal statement to a relentless, impersonal beat. He describes the poet as “ce commutateur indispensable” (Réda 1985a, 58), a switching mechanism capable of setting the world's energy into play. As with jazz, the music of Réda's poetry is “savante-populaire” (ibid), reflective of wisdom that comes from the heart, the hips and the vagaries of everyday life as much as from the mind. He creates a spirituality of the moment that reflects as much our uniquely human passage through the world as a hope to interact with the divine in some way.

In sum, swing is special blend of hesitation and propulsive forward motion. As it applies to Réda's poetry, it is a form of action: the dynamic interplay of contrasting elements as a response to time, as an attempt at immediacy. Réda's poetry ‘swings’ not only because of its rhythmic feel, but also because it expresses the excitement of being alive even when the world escapes us. Réda embeds various kinds of contrasts into his poetry as a means of recreating our physical, sensual movement through the world. Although he does not suggest that a sense of lasting plenitude can be achieved, he employs various techniques that, together, provide greater access to the real. Even if we cannot influence the outer world, Réda suggests that we can at least directly and vitally attune ourselves to it. In particular, Réda emphasizes hesitation and suspension as inevitable aspects of our existence in relation to the outer world. His poems reveal

how movement, flux and the tension of opposites can in themselves be invitations to step outside the self and participate in the world's unfolding. His formal innovations express in intriguing, animated ways both the difficulty of being in the world and the tentative ways we move toward presence. He lends a poignant, welcoming musicality to his poems despite his cynical world view.

III. "L'E muet" and Line Length

As Réda explains in *Celle qui vient à pas légers*, the French language inherently lends itself to a swinging feel thanks to the *e muet*. In everyday speech, as opposed to the formal, carefully pronounced literary French of classic versification, the *e muet* can either be left unpronounced or exaggerated somewhat, depending on regional accent, personal preference or the emotional emphasis one wants to convey. As a result, various useful tensions arise in terms of sight and sound. As Réda describes it, "L'E muet est en effet une valeur rythmique variable ou irrationnelle de la langue, laquelle s'entête à contaminer tout ce qu'on écrit" (Réda 1985a, 68). He suggests that because literary French makes "la prononciation même mentale" of the *e muet* technically obligatory, the poet can place these vowels strategically, toy with our expectations, and add special rhythmic emphasis or bounce to a line (ibid 63). This special emphasis can occur in numerous ways. In the most general sense, rhythmic tension arises when we encounter *e muets* that we feel we should or shouldn't pronounce according to the rules of classical French or our own habits and preferences. Because contemporary poetry allows for great freedom in versification, the line between classical French and everyday French in terms of pronunciation can become hazy. Integrating spoken French into verse, as Réda does, in itself blurs boundaries between the literary and the everyday.

Similarly, regional accents can greatly alter the way *e muets* are exaggerated or elided. In southern *langue d'oc* French the *e muet* has a tendency to be exaggerated when people speak, while in northern *langue d'oïl* French the *e muet* is often swallowed by surrounding consonants. This brings us to duration, an aspect of spoken French throughout France – though Réda focuses primarily on "notre français nordique moyen" (ibid 69) – which further nuances the seeming regularity of a line of verse. The various long and short durations an *e muet* can take on have a pneumatic effect on versification (ibid 69, 72, 75). Whether "bien pleins ou réduits à l'état de soupirs qui propulsent" (ibid 72), a poem's *e muets* add

an effect secondary to the meter, altering it slightly through the pauses and prolongations they encourage. When an *e muet* seems to prolong sounds that precede it, for example, a musical “vibrato” can result (ibid). When a syllable is accented, moreover, a tonal rise can take place. Réda argues that this aspect, though often overlooked in criticism, further adds to a poem’s musicality. Réda’s experiments with a 14-syllable line length also help bring his poems closer to spoken French. Because they allow for extensive yet subtle incorporation of *e muets*, Réda’s 14-syllable lines allow him to better contrast meter with pronunciation and thus to make his poems swing. Thanks to the placement of the *e muets*, this longer verse allows for an impression of regularity even when the actual syllable count is above or below the number of syllables we are made to expect (ibid 88). Although he uses other line lengths as well, the slightly off-balance quality of the 6-8 and 8-6 combinations in 14-syllable lines perfectly captures the sad yet swinging *flottement* that he typically describes.

My intention here is to argue that technical aspects such as the *e muet* and line length add a dynamic pulse to Réda’s work that propels us forward into the world even as we are made to feel puzzlement at the human condition. Whereas in contemporary French poetry silence in the form of short lines and blank spaces is often used to express what speech itself can’t seem to say, Réda’s poetics achieves a similar goal but by actually incorporating familiar speech rhythms. His poetry achieves immediacy by recreating the tension between the world’s fluid movement and our own efforts at taking part in this movement. He creates a poetic space where, on the one hand, beings and things come into presence, and, on the other, humans hesitate slightly and have trouble entering this flow. In his view, immediacy can only occur in this approximate way. He shows that we participate in the world’s unfolding and derive pleasure from doing so, even as we effect change in only limited ways. He shows that we become attuned to the small kinds of presence that can seep up as poetic speech through even the most insignificant encounters. We inhabit the poetic space of his poems as a crossroads between Being and our own existence as beings. We impose order on the outer world even as we recognize that this order is only fleeting. We learn to feel more a part of the world even as a true justification for our existence escapes us. We see how what Philippe Jaccottet calls “une prosodie, une syntaxe, un vocabulaire du secret” (Jaccottet 295) is formulated when daily routine takes center stage.

IV. "Deux vues de la Butte-aux-Cailles"

Réda's poetry shows us that looking for a center can take place relative to all manner of places and things. Poetic space need not be concerned with the strictly elemental to help us orient ourselves relative to presence. In "Deux vues de la Butte-aux-Cailles," a poem in two parts in Réda's 1982 collection *Hors les murs*, Réda observes the weighted atmosphere and mundane goings-on in a neighborhood in Paris's thirteenth *arrondissement*. I would like to focus here on the first of the two parts, in which the speaker stops in at a shoe-repair shop to buy shoe-polish he doesn't need in hopes of participating in "la vie du quartier" (Réda 1982, 21). Although this bittersweet scene is in itself touching, or even comic in a macabre sort of way, what makes this verbal snapshot of the *Butte-aux-Cailles* all the more unusual is the voice in which it is rendered. In this and other poems from the section entitled *Le parallèle de Vaugirard* (Réda 1982, 7-25), Réda experiments with "[des] vers de quatorze syllabes mâchés qui, suivant le parler usuel au nord de la Loire, éliminent à la diction la plupart des e muets" (ibid 107). We come to understand a somewhat sociological aspect of the poetic process, namely how people really speak, how the average person communicates with others. We see how speech patterns and the geographical places in which they arise can play a key role in the movement toward presence.

In "Deux vues de la Butte-aux-Cailles," Réda takes urban routine and turns it into ritual. Beyond the setting itself, "la vie du quartier," poetic speech makes us feel firsthand how managing on a day to day basis can in fact be a form of dwelling, how Being also expresses itself in the tedium of everyday life. Thanks to the singular way in which speech patterns are transcribed, we see that the 'average' person caught up in small errands can still have the ability to discern and recreate a movement toward presence. The jazz-like swing of the dense 14-syllable lines, in which the speaker's unpronounced *e muets* add an extra element of rhythmic push and pull, shows that conveying presence need not be an entirely solemn affair. With his special emphasis on "le parler usuel au nord de la Loire" (ibid 107), Réda sets in relief in a French way what African-Americans have long known: how giving everyday life a particular 'swing' can be a response to a world that doesn't always welcome us.

In *Celle qui vient à pas légers*, Réda defines the *e muet* loosely, as any "e" that speech patterns related to literary or familiar register might lead us to pronounce or leave silent as we see fit. In order to better examine how the various *e muets* in this first of the two "vues de la Butte-

aux-Cailles” add a special pulse, I would like to cite the poem here in its entirety. I have placed in parentheses the *e muets* that could be pronounced but aren’t, and outlined the metrical pattern in order to show other kinds of pauses that occur. Following Réda, I would argue that the primary tension created here is between literary and popular speech forms, and that the most important thing to initially notice is how the accentuation pattern breathes life into a familiar poetic form. As we progress, we shall gradually see how the speaker’s unique voice allows him to participate in communal actions through writing. Though situated apart from his fellow humans in real life, observing their actions from within the shoe-repair he has entered (!), by relating the events poetically he finds a way to join the movement toward presence. By capturing a rhythm that matches the “précaire équilibre” of the world’s unfolding, he humanizes this unfolding. He shows that the hesitations we experience in our use of language constitute an integral part of our attempts to dwell poetically. He points to poetry as action by helping even relatively humble forms of poetic speech coincide with the world’s movement. With the exception of line 3, which is an alexandrine, the accentual patterns that I have signaled by marking the *e muets* allow this poem to be read in lines of 14 syllables, as follows [“(e)” = elided; “//” indicates a caesura]:

Au fond j(e) n’ai pas besoin d(e) cirage, // mais j’entr(e) chez
 l(e) cordonnier
 afin d(e) participer un peu // à la vie du quartier,
 apparemment si douce // au printemps quand l(e) jour tombe,
 comme on dit alors que s’élève un r(e)gard à peine plus sombre
 dans la lumière nimbant // les gens transfigurés qui vont
 d’un éventaire à l’autre // avec des sacs à provisions
 et des enfants stridents et mous // valdinguant loin derrière.
 Car une mansuétud(e) sans bornes // envahit l(e) coeur des
 mères,
 un abandon qui les rend lourdes // et les fait savater,
 fondre et sourire à rien, // sinon à cette ombre d(e) clarté
 qui s’est faufilée auprès d’elles, // en précaire équilibre
 entre la Butte enténébrée // et la nuit pâle(e) qui vibre,
 par quell(e) porte encore entrouverte ? // (Mais vous baissez
 les yeux,
 vous parlez d’autre chose et vous // ralentissez au lieu
 de perdre absolument la tête // et cett(e) grand(e) modestie

dont la porte a fait preuve elle-même, // battant comme on
 oublie,
 tandis qu'à votre insu déjà // vous sombrez dans les coins
 et que j'emport(e) c(e) tube de cirage // dont j(e) n'avais pas
 besoin) (Réda 1982, 21).

“Butte-aux-Cailles” ritualizes the ordinary. The speaker enters a physical space but to attain a goal about which he seems uncertain. He is absorbed in his surroundings but does so by being separate from them, observing what happens outdoors while standing inside a shop. The object involved in his ritual is ultimately replaceable and in a way tangential to his goal of participating in neighborhood life. A keen eye and a flair for speech are his sole means of taking part in the movement toward presence from which he is initially separated. That the speaker is testifying in some way, recounting an episode as one might to a friend or acquaintance over drinks, is made clear by the poem’s first words, “*Aufond.*” Réda uses this expression here in an emotional sense, to assert resignation at having to confront basic practical concerns. The word choice of the opening line – spoken almost *in medias res* – establishes the conversational tone and familiar register that make the elided *e muets* all the more appropriate once we adapt to reading the poem as it was meant to be read. Like the verbs “valdinguer” and “savater” that indicate the energy behind the strange processional taking place outside, the elided *e*’s of phrases such as “j(e) n’ai pas besoin” and “chez l(e) cordonnier” [emphasis mine] endow insignificant events with a distinct energy. The quirky rhythms they create serve to elegize the commonplace. Once we accommodate ourselves to these somewhat unexpected rhythms, we find that they also serve to reinvigorate poetic conventions more broadly. Whereas phrases such as “au printemps quand l(e) jour tombe” and “un r(e)gard à peine plus sombre” [emphasis mine] could be considered clichés, the elided *e*’s help recontextualize literary traditions and place them at the level of the everyday.

Moreover, the speaker’s self-consciousness helps carry the poem forward. This poor innocent’s awareness that he is missing out on something becomes the poem’s keynote. By writing down his observations, the speaker recreates some of the *douceur* of which he has heard. The verb “s’élève” in line 4, for example, reflects both the sights and sounds that rise from the city streets. The almost imperceptible rise and fall of emphases around the elided *e*’s plays a critical part in this rising up of presence, closely echoing the actions the speaker observes. Poetic speech

here becomes a means of validating those odd moments in life that seem on the surface to have no particular relevance, yet in fact carry great meaning if one takes the trouble to look and listen closely enough. Poetry allows the speaker to “parle[r] d’autre chose,” to speak of something besides his own heaviness and solitude. It is a means for speaker and reader alike to “ralenti[r] au lieu / de perdre absolument la tête.” Like the cries of the “enfants stridents et mous” and the “abandon” which makes the mothers “lourdes,” the rhythms and rhymes constitute a tentative effort at reassurance. They oblige us to in our own way “sourire à rien,” to smile at the light of presence threading its way among us “en précaire équilibre.” In line 10, the e’s in the phrase “cette ombre d(e) clarté” [emphasis mine] reenact this precarious balance, this tentative movement that unifies light and the onset of darkness that follows it. In line 12, the hesitation between pronouncing and not pronouncing the e’s in the phrase “la nuit pâ(l)e qui vibre” [emphasis mine] likewise aligns poetic speech with an illuminating movement between light and dark.

The poetic space that the speaker creates slowly expands to intensify this hesitant light. On the one hand, the relatively long lines are themselves the light described in line 5, gradually unfolding around the reader, transfiguring him or her as he gathers the successive images the poet has to offer. Although alexandrines can have a similar effect, the alternation between measures of eight and six syllables here adds special emphasis to the idea of a “précaire équilibre” between light and dark. On the other hand, the poem’s overall frame or structure could be said to also encircle speaker and reader and suffuse them momentarily with light. The brief opening statement is followed by an intensification of the speaker’s comments on the actual scene. Like the door mentioned in lines 13 and 16, the bulk of the poem focuses on this lingering opening up of a threshold. Our presence at this threshold diminishes slowly as the parentheses are introduced, then fades suddenly with the intensity of a door closing. Forgetting takes the place of presence. The speaker takes with him the object he didn’t quite want or need and an experience that will recede. In short, the movement toward presence here is also a movement toward death. The people whom the speaker has observed could offer stability, yet they are now already a part of the past. The “comme on dit” of line 4 has been proved true, the world’s gentleness has indeed been shown to exist, yet the mysterious “r(e)gard à peine plus sombre” [emphasis mine] takes precedence without our quite knowing how. As the poem closes, the several elided e’s mark the speaker’s weary emotional state as he accepts his life’s pointlessness, the eventual closing of yet another symbolic door.

Réda's love affair with the world unsettles him, inspiring a relatively passive acceptance of the world's continual changes. In writing poems, however, he is able to return some of the love that is offered him and communicate the range of emotions that being alive inspires. Most importantly, the specific kind of language he uses reenacts the precarious balance that we are always having to strike and the pleasure involved in doing so. It allows a modulation of the great energy with which the world unfolds, and shows that we can and do play our small part in this unfolding, even if only as secondary characters, accomplices in a secret, inexpressible task. Thus we see that the path toward presence is not purely a metaphysical one. Rather, language offers a foothold of sorts as we continually adapt to events in the real world, a concrete way of gauging and incrementally furthering our progress. Poetic speech helps us both keep track of time passing and align ourselves with it as it goes by. We are reminded that our position in language echoes our position in the world, and we learn to rethink the attention and careful poise necessary to profit from these dynamic relationships.

Brown University

Works Cited

- Bonnefoy, Yves. *L'Improbable et autres essais suivi de Un Rêve fait à Mantoue*. Paris: Gallimard, 1992.
- Jaccottet, Philippe. *Une Transaction secrète, lectures de poésie*. Paris: Gallimard, 1987.
- O'Meally, Robert G., ed. *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia UP, 1998.
- Réda, Jacques. 1985a. *Celle qui vient à pas légers*. Saint-Clément: Fata Morgana, 1985a.
- . *Hors les murs*. Paris: Gallimard, 1982.
- . *L'Improviste, une lecture du jazz*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Jouer le jeu*. Paris: Gallimard, 1985b.
- . *La Sauvette*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1995.

« Enfin Sartre vint »: D'un théâtre de la fatalité à un théâtre de la liberté

Gilbert DENNIS

S'il y a un thème constant dans l'évolution du théâtre français au vingtième siècle, c'est la disposition des dramaturges de confronter la mémoire du passé. Cette confrontation a lieu au niveau littéraire, aussi bien qu'aux niveaux philosophique et politique, et amène invariablement à une considération formelle du problème de la tragédie et de la re-présentation des mythes. On note souvent que le genre tragique ou mythologique ne reflète pas la société de son temps, ne fonctionne pas comme son miroir, mais sert plutôt à mettre en question les valeurs esthétiques, psychologiques et éthiques de cette société. D'une telle perspective, les remarques suivantes de Martha Nussbaum sur les avantages d'une compréhension tragique de ces grandes questions semblent bien pertinentes:

Tragic poems, in virtue of their subject matter and their social function, are likely to confront and explore problems about human beings and luck that a philosophical text might be able to omit or avoid. Dealing, as they do, with the stories through which an entire culture has reflected about the situation of human beings [...], they are unlikely to conceal from view the vulnerability of human lives to fortune, the mutability of our circumstances and

our passions, the existence of conflicts among our commitments.
(13)

Il n'est pas difficile d'y reconnaître le contexte historique de notre siècle récemment fini et d'apprécier comment il s'est prêté à une réinterprétation de ces vieilles histoires, surtout parmi les auteurs dramatiques des années trente et quarante.

Mais de quels mythes s'agit-il justement à cet égard? On en discerne certaines catégories utiles: la tradition grecque, la mythologie chrétienne et les mythes historiques¹. Dans le contexte de cet article, c'est la tradition grecque qui importe le plus et surtout l'histoire des maisons de Thèbes et des Atrides. Pour la première, nous nous occupons d'Oedipe et de sa fille, Antigone, dans les pièces françaises de Jean Cocteau et de Jean Anouilh. Pour la seconde, nous nous intéressons aux enfants d'Agamemnon, Electre et Oreste, dans les remaniements dramatiques de Jean Giraudoux et de Jean-Paul Sartre. En général, l'histoire de cette dernière maison se transmet au moyen de la trilogie d'Eschyle, *L'Orestie*, qui lui fournit un modèle précis pour le déroulement de ses événements funestes².

Le fait que cette tradition grecque était bien connue en avance par nos auteurs français du vingtième siècle pose une question essentielle qui reste à la base d'une réinterprétation actuelle de ces mythes: Comment utiliser la tragédie mythologique pour communiquer avec un public contemporain? Si l'on considère le théâtre classique du dix-septième siècle, l'autre grande période de l'emploi des mythes, on se rend compte d'une différence d'approche fondamentale. Selon Etienne Frois dans son livre sur l'*Antigone* d'Anouilh, les classiques présentaient ces malheurs comme des légendes « transparentes », racontées « à titre d'histoires, de récits, certes fabuleux, mais sans portée spéciale, morale ou philosophique »³. Par contraste, dit Frois, les dramaturges de notre siècle reconnaissent d'une manière « métatextuelle » la préexistence de ces fables et la choisissent comme le sujet lui-même de leurs propres pièces: « Il appartenait au XX^e siècle de restituer à ces tragédies leur véritable dimension, et de les considérer, non comme des récits, mais comme des mythes » (5). Mais, me semble-t-il, les dramaturges d'aujourd'hui ne les traitent pas tous de la même façon et en fait il existe une distinction formelle entre, d'une part, le problème de la tragédie chez Cocteau, Giraudoux et Anouilh qui interprètent les mythes grecs par ce qu'on peut appeler un théâtre de la fatalité et, d'autre part, l'emploi des mythes chez Sartre qui sert carrément d'exemple d'un théâtre de la liberté. Dans les pages qui suivent, je me propose donc de définir ces deux optiques théâtrales contraires, en m'appuyant sur des

exemples tirés de *La Machine infernale* (1934) de Cocteau, d'*Electre* (1937) de Giraudoux, d'*Antigone* (1944) d'Anouilh et, par contraste, des *Mouches* (1943) de Sartre⁴. Bien que la critique dramatique ait beaucoup remarqué la présence mythologique sur la scène française du vingtième siècle, il vaut la peine maintenant de revisiter cette présence pour insister sur la manière dont Sartre l'a subvertie auprès de son public de l'époque et sur la signification de cette subversion dans le contexte d'une esthétique théâtrale sartrienne.

Pour commencer, précisons comment la tradition tragique grecque se présente dans les trois premières pièces. Chacune d'elles se déroule à la lumière de l'héritage antique et confronte explicitement dans la trame de sa propre histoire les problèmes soulevés par une réécriture de ces mythes théâtraux. Cocteau, Giraudoux et Anouilh font entrer dans leurs pièces contemporaines des commentaires sur la présence antérieure de ces anciennes légendes et créent, par conséquent, des textes dramatiques qui commentent d'autres textes précédents, autrement dit, des pièces métatextuelles. Selon cette optique, je voudrais offrir la thèse suivante: le sujet véritable de ces pièces, c'est le problème de la création du théâtre au vingtième siècle, ainsi que la difficulté, au moins au niveau du sens, de se séparer de la tradition grecque et de la tragédie de la fatalité qui y est comprise. A part un théâtre de la fatalité, l'esthétique dramatique de Cocteau, Giraudoux et Anouilh dans les trois premières pièces en question peut s'appeler un théâtre de caractères ou d'essence, à cause de l'absence chez eux d'une dramaturgie nouvelle en face des formes préétablies du genre et des personnages fixés dans cette tradition mythique⁵.

D'abord, la maison de Thèbes se rapporte à un théâtre de la fatalité dans *La Machine infernale* de Cocteau. Cette pièce contient au moins quatre personnages—la Voix, le fantôme de Laïus, le Sphinx et Oedipe lui-même—qui sont conscients de leurs rôles dans un drame joué et dont les remarques insistent sur l'impossibilité d'échapper au dénouement tiré de la tradition tragique grecque. C'est le principal d'entre eux, la Voix, qui préface les événements de chaque acte avec un rappel de leur inévitabilité. Après avoir résumé au début de la pièce toute l'histoire d'Oedipe dont une partie va se jouer sur scène dans la version de Cocteau⁶, la Voix s'adresse au public théâtral pour assurer sa reconnaissance de la fin tragique: « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel » (13; acte 1). Et le Sphinx, de même que le fantôme de Laïus, connaît bien cette tradition antérieure et

s'inquiète par conséquent de l'arrivée du jeune Oedipe dans ses conversations avec son camarade, Anubis. En l'occurrence, cependant, ce personnage de tragédie veut mettre fin aux massacres, rêve impossible dans le contexte de son rôle théâtral:

- LE SPHINX. C'est la dernière sonnerie, nous sommes libres.
 LE CHACAL ANUBIS. C'est la première sonnerie. Il en reste encore deux avant la fermeture des portes de Thèbes.
 LE SPHINX. C'est la dernière, la dernière, j'en suis sûre!
 ANUBIS. Vous en êtes sûre parce que vous désirez la fermeture des portes, mais, hélas! ma consigne m'oblige à vous contredire; nous ne sommes pas libres. (69-70; acte 2)

Ensuite, ce théâtre de la fatalité continue à être joué dans *Electre* de Giraudoux. Le dramaturge s'enrichit bien maintenant de la légende de la maison des Atrides; il s'intéresse à ses débuts dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et, puis, il y revient dans cette pièce sur les enfants d'Agamemnon⁷. On a versé beaucoup de sang entre ces deux moments de cette famille et on a déjà chanté des conséquences de ces actes dans les formes tragiques qui ont précédé cette version française. C'est en fait la dialectique du passé et du présent, de l'extérieur et de l'intérieur, qui gouverne l'interprétation de la pièce comme exemple d'un théâtre de la fatalité ou, même plus, d'un théâtre de caractères et d'essence. Comme c'était le procédé chez Cocteau, le public apprend des détails au sujet de la légende qui existe en dehors de la trame de la pièce elle-même. Cette fois-ci, c'est le Jardinier, dont le lamento constitue l'entracte de la pièce, qui nous informe à propos de cette exposition légendaire et des idées sur le rapport entre le genre tragique en général et les événements de cette pièce en particulier. Maintenant que son propre rôle est fini, il peut réfléchir sur l'importance de ses connaissances extérieures et intérieures du drame: « Moi je ne suis plus dans le jeu. C'est pour cela que je suis libre de venir vous dire ce que la pièce ne pourra vous dire » (93). Et d'une manière plus significative, il peut aussi commenter le rapport entre le caractère d'*Electre*, son essence même, et toute la tradition mythique qui lui a fourni son parti pris intransigeant d'aller jusqu'au bout: « On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence » (95).

Enfin, on revient à un théâtre de la fatalité et à la maison de Thèbes dans *Antigone* d'Anouilh⁸. Il s'agit encore ici d'un porte-parole, le Prologue, qui éclaire les lecteurs et les spectateurs au début de la pièce sur l'histoire mythique, la tradition théâtrale en place, et qui nous explique les caractères des personnages, surtout celui de la jeune fille principale au lever du rideau. Grâce au Prologue, les jeux sont faits et il ne reste qu'à jouer la tragédie déjà connue et appréciée par le public: « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. [. . .] Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure [. . .]. Elle pense qu'elle va mourir [. . .]. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout . . . » (9-10). Et pour faire écho dans la pièce à ces mots d'introduction du Prologue, le Choeur insiste aussi sur le sentiment du destin et sur l'histoire figée par la connaissance du mythe parmi les lecteurs ou les spectateurs. Il revient dans ses discours à l'image de la tragédie en tant qu'une machine que nous avons discutée chez Cocteau et, pour la mettre en contraste avec la notion du drame, résume une fois pour toutes l'essence fatale du genre héritée de Giraudoux:

Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie. [. . .] Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé depuis toujours.

C'est propre, la tragédie. C'est reposant [. . .]. Dans la tragédie on est tranquille. [. . .] Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir [. . .]. (56-58)

Il faut maintenant considérer le rapport entre Sartre et toute cette mythologie grecque. Quelle était sa réponse théorique devant cette dramaturgie essentialiste et prédéterminée? A première vue, on remarque l'importance formelle chez Sartre de l'emploi des mythes déjà établis; après tout, il s'inspire lui aussi de la légende de la maison des Atrides dans sa pièce publique initiale, *Les Mouches*⁹. Il s'y situe bien dans la tradition tragique austère du respect des unités, du point précis du conflit et du rejet du réalisme au nom de la distance au théâtre. Mais, en fin de compte, c'est une optique nouvelle sur cet héritage grec qui se dégage de ces écrits théoriques. Dans son oeuvre polémique de l'époque, *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), Sartre rejette les bases du théâtre français de l'entre-

deux-guerres en toute connaissance de cause: « Le théâtre, autrefois, était de 'caractères': on faisait paraître sur la scène des personnages plus ou moins complexes, mais entiers et la situation n'avait d'autre rôle que de mettre ces caractères aux prises, en montrant comment chacun d'eux était modifié par l'action des autres » (351-52). A leur place, Sartre définit un théâtre de la liberté, de situations ou d'existence: « L'homme libre dans les limites de sa propre situation, l'homme qui choisit, qu'il le veuille ou non, pour tous les autres quand il choisit pour lui-même—voilà le sujet de nos pièces » (*Un Théâtre de situations* 60-61)¹⁰. A cet égard, on discerne la primauté de la volonté libre dans cette théorie dramatique sartrienne. Le dramaturge la démontre sur scène pour rompre le pouvoir fondamental du destin et de l'héritage antique. Il en résulte que rien n'est joué d'avance dans le théâtre existentialiste. Les personnages sartriens sont maintenant considérés comme des libertés qui se créent au fur et à mesure que le drame se déroule et ne finissent de se créer qu'à la toute dernière fin de la pièce. Par conséquent, Sartre espère renverser le point de départ théorique implicite chez Cocteau, Giraudoux et Anouilh quand il écrit en 1943, « La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m'a pas semblé impossible d'écrire une tragédie de la liberté, puisque le *Fatum* antique n'est que la liberté retournée » (*Un Théâtre de situations* 267). Et cette pièce, c'était *Les Mouches*.

En tant que théâtre de la liberté, ce « drame en trois actes » se révèle en étapes successives qu'on peut justement commenter. D'abord, Oreste arrive sur scène comme étranger à la ville d'Argos, aux événements funestes passés de cette ville et à toute la tradition littéraire et théâtrale de son personnage. Par contraste avec les exemples d'un théâtre de la fatalité, il n'existe pas ici de Voix, de Jardinier ni de Prologue pour signaler en avance le caractère du héros ou l'issue de l'action. La pièce contient vraiment une préhistoire, mais cette préhistoire n'a rien à faire avec la situation et la présence actuelles à Argos d'Oreste et de son ami, le Pédagogue. Oreste se trouve en dehors de la fatalité de l'héritage mythologique, en dehors d'une vraie participation au remords de la ville. Ce qu'il réclame, c'est une absence, un manque d'essence: « Moi, je suis libre, Dieu merci. Ah! comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme » (96; 1,2). A la fois chantée et regrettée, cette liberté empêche Oreste d'avoir un rôle actif dans la pièce, de faire partie de la distribution du drame. A ce moment, il s'appelle Philèbe de Corinthe devant les autres et se lamente sur l'inefficacité de son engagement politique: « Chasser Egisthe? [. . .] Mais quoi? qu'ai-je à faire avec ces gens? Je n'ai pas vu naître un seul de leurs enfants, ni assisté aux noces de leurs filles, je ne partage pas leurs remords

et je ne connais pas un seul de leurs noms. C'est le barbu [Jupiter] qui a raison: un roi doit avoir les mêmes souvenirs que ses sujets » (97; 1,2).

Mais la situation à Argos nécessite ensuite cet engagement d'Oreste pour renverser l'ordre moral et politique qui règne dans la ville. Dans le premier tableau de l'acte 2, la préhistoire mythologique de la pièce est évoquée sous forme de jeu religieux comme une manière de continuer l'oppression des Argiens. On répète devant ce public la vieille tradition théâtrale avec ses personnages principaux, comme Egisthe le remarque à la vue d'Electre: « Regardez-la, sous sa robe de putain, la petite fille d'Atrée, d'Atrée qui égorgea lâchement ses neveux » (124-25; 2,1,3). Et cette Electre essaie de se présenter à la Electre de Giraudoux, comme jeune fille pure et révoltée; mais elle finit par rater son coup, surtout devant les yeux de Jupiter et de son frère toujours déguisé. Et c'est à celui-là de donner l'effet habituel à cet échec: « Eh bien, mon maître? Etes-vous édifié? Voilà une histoire morale, ou je me trompe fort: les méchants ont été punis et les bons récompensés » (129; 2,1,3). Mais c'est précisément en ce moment de la pièce (fin du premier tableau, début du second tableau de l'acte 2) qu'Oreste commence à s'affirmer sur une piste tout à fait libérée de la tradition mythologique antérieure. Bien que libre, il se rend compte maintenant qu'il doit agir pour créer son propre chemin à lui, pour accorder un sens individuel à sa vie et à cette pièce. En même temps qu'Electre diminue comme instrument de vengeance et par contraste avec l'Oreste de la légende antique, l'Oreste sartrien augmente moralement, politiquement et dramatiquement vers son propre acte qui va donner du poids à sa recherche de caractère. C'est donc à lui, à travers cet acte d'engagement, d'amplifier sa conception de la liberté et de rejeter à la fois la domination fatale qui règne dans la ville et le jeu du théâtre mythique dont le sens ne peut pas être changé ou déformé par les personnages. Comme il l'admet en triomphe à sa soeur, « J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui » (163; 2,2,8).

Et enfin, avec la décision d'Oreste à l'acte 3 de quitter la ville, sa conception de la liberté entre dans une troisième et dernière étape: après sa reconnaissance initiale de la liberté absolue, son acte singulier peut maintenant se transformer en acte de collectivité devant les gens d'Argos. Electre remarque maintes fois comment il a changé depuis son arrivée en ville et Oreste lui répond au sens figuré en insistant sur la valeur de ces changements, autant pour la direction de l'histoire théâtrale que pour l'avenir des Argiens: « Electre, derrière cette porte, il y a le monde. Le

monde et le matin. Dehors, le soleil se lève sur les routes. Nous sortirons bientôt, nous irons sur les routes ensoleillées, et ces filles de la nuit perdront leur puissance: les rayons du jour les transperceront comme des épées » (171; 3,1). Dès ce moment, Oreste lui affirme la nécessité de laisser tomber leurs rôles traditionnels au théâtre et de les remplacer par une distribution à l'intention collective et solidaire: « Si tu verses quelques larmes, on t'offre les jupons et les chemises de Clytemnestre [. . .]. Son rôle aussi t'attend, tu n'auras qu'à le reprendre; l'illusion sera parfaite [. . .]. Moi, je suis plus dégoûté: je n'enfilerai pas les culottes du bouffon que j'ai tué » (178; 3,2). Il réclame maintenant une liberté personnelle et dramatique qui servira d'exemple aux autres—« Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux » (183; 3,2)—et qui rompra une fois pour toutes les chaînes d'un théâtre de la fatalité. Oreste peut se déclarer devant son public avant de partir, mais il doit partir pour que ces gens puissent comprendre, à un moment futur, le sens de son acte: « Vous voilà donc, mes sujets très fidèles! Je suis Oreste, votre roi, le fils d'Agamemnon, et ce jour est le jour de mon couronnement » (189; 3,6). Ce public reste cependant décontenancé, pris entre cette déclaration et la menace du retour de la tyrannie, jusqu'à ce qu'Oreste l'assure enfin de la nouvelle situation politique à venir et des nouveaux rôles dramatiques à créer: « Mais n'ayez crainte, gens d'Argos: je ne m'assiérai pas, tout sanglant, sur le trône de ma victime [. . .]. Je veux être un roi sans terre et sans sujets. Adieu, mes hommes, tentez de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer » (190; 3,6). Et avec cette issue optimiste de la pièce, on se rend compte que le traitement des mythes grecs sur la scène française contemporaine a reçu un coup décisif¹¹. D'un théâtre de la démission, on arrive maintenant à un théâtre de l'engagement chez Sartre qui provoque de vraies perspectives innovatrices et subversives sur la tradition antique de la maison des Atrides.

Pour conclure, cette insistance sur un Sartre dramaturge qui refuse de prolonger la fatalité inhérente aux histoires et aux personnages tirés de la tradition mythologique souligne en effet un changement dans le rapport entre le genre théâtral et les questions profondes de l'époque. En outre, ce portrait implique une transition significative à l'intérieur de l'oeuvre théorique sartrienne elle-même. Dans *L'Imaginaire*, publié en 1940 mais dont la genèse date d'un diplôme d'études supérieures en 1927 et d'un remaniement au cours des années trente, Sartre étudie le monde fragile de l'irréel où existe l'objet esthétique, littéraire et dramatique: « Si quelque bruit, quelque pensée me trouble brusquement, l'interprétation s'évanouit à mi-chemin et je puis alors me rendre compte qu'elle était en train de 'se prendre', c'est-à-dire de se réaliser sur le plan sensible, de se jouer » (98).

Dans ce contexte le fatalisme joue un rôle capital et positif pour éviter la contingence du monde réel dans le processus artistique: « Le fatalisme pose que tel événement [fictif] doit arriver et que c'est cet événement futur qui détermine la série qui mènera jusqu'à lui » (98). Pour cette raison, « On peut même dire que la fatalité [. . .] est [. . .] parfaitement à sa place dans le monde de la conscience [imageante] » (98) où, faut-il ajouter, « il est stupide de confondre la morale et l'esthétique » (372). Mais, une fois que le théâtre et l'éthique se confondent dans la pratique et la théorie sartriennes après 1940, comme c'est le cas dans *Les Mouches* et dans *Qu'est-ce que la littérature?*, la fatalité perd sa qualité constructive et devient synonyme du destin, de la prédestination et de l'héritage antique, donc le contraire de la liberté créatrice qui deviendra pour Sartre le fondement esthétique d'une littérature et d'un théâtre engagés¹².

Boston College

Notes

1. A titre d'exemples, la mythologie chrétienne imprègne la toute première pièce de Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* (1912). Et les mythes historiques s'incarnent dans le personnage de Jeanne d'Arc dans l'oeuvre de Claude Vermorel, *Jeanne avec nous* (1942), ou traitent de l'Age d'or espagnol dans celle de Henry de Montherlant, *La Reine morte* (1942). Toutes les dates citées renvoient aux premières représentations théâtrales; voir Guicharnaud 323-53.

2. En 1992, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil ont bien monté cette trilogie, mais en ajoutant en préface la pièce d'Euripide, *Iphigénie à Aulis*. Ce faisant, la tétralogie raconte maintenant l'histoire complète de cette maison, du sacrifice d'Iphigénie à la mise en place d'un ordre nouveau et à la restauration de la justice sociale. C'est donc un sujet qui continue à fasciner et à persister au théâtre en France jusqu'à nos jours.

3. Cf. à ce sujet la « Lettre à Antoine Godeau sur la règle des vingt-quatre heures » (1630) de Jean Chapelain: « Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit estre si parfaite qu'il ne paroisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-cy consiste à proposer à l'esprit [. . .] les objets comme vrais et comme présents [. . .] » (cité dans Sweetser 42).

4. Comme on le verra, la référence intentionnelle à l'appréciation de Malherbe par Boileau cadre bien avec le moment décisif où Sartre est venu sur la scène française mais n'a rien à voir avec l'apport régulateur de l'écrivain classique.

5. Je ne m'intéresse pas ici aux légères modifications de langage ni de costume qui essaient de moderniser les mythes présentés. En fait, ces modifications aident à détruire le contexte historique spécifique de ces pièces et à renforcer la valeur éternelle de chaque légende.

6. Il faut aussi signaler un Cocteau différent, plus fantaisiste et moins pessimiste, dans une autre pièce d'origine mythologique, *Orphée* (1926).

7. Dans *La Guerre de Troie*, il s'agit des personnages tirés de l'histoire troyenne et de la maison des Atrides grecque qui réfléchissent sur la possibilité d'éviter la guerre. On commence donc par la déclaration optimiste d'Andromaque: « La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre! » (9; 1,1). Aurait-on de l'espoir et de la liberté contre l'inévitabilité de la guerre et la nécessité de jouer sur scène les gestes de la tradition mythique? Malheureusement, le destin plane sur tous les personnages de cette histoire, même sur ceux qui peuvent changer la force des choses par leurs actes ou leurs décisions, et dirige l'action de la pièce vers son dénouement fatal, comme le remarque Hector: « Elle [la guerre] aura lieu » (183; 2,14).

8. Son théâtre reste pourtant très varié et complexe: pièces « roses », « brillantes », « grinçantes », « costumées » et « noires ». Pour remarquer l'autre attitude du dramaturge envers le poids du passé, à la fois réel et imaginaire, voir sa pièce pré-existentialiste, *Le Voyageur sans bagage* (1937).

9. A cet égard, on ne peut pas négliger l'apport dramaturgique de Charles Dullin à la pensée théâtrale de Sartre. Entre sa pièce de circonstance, *Bariona, ou le fils du tonnerre* (1940), et *Les Mouches*, Sartre a beaucoup évolué grâce à Dullin. Malheureusement, il ne nous reste que très peu de traces de cette collaboration, sauf dans les textes de Sartre groupés dans *Un Théâtre de situations*.

10. Le sens du titre de la conférence-article d'où vient cette citation, « Forger des mythes », me semble aussi révélateur dans le contexte de cet essai: changer ou manipuler les mythes pour les rendre moins fidèles par rapport à la tradition antique.

11. Une étude plus approfondie du côté politique de ces pièces s'intéresserait au rôle que jouent ces mythes par rapport à l'actualité de l'époque: soit ils agissent comme un moyen de créer l'ambiguïté au théâtre, soit ils représentent un appel peu offusqué (dans les cas d'*Antigone* et des *Mouches*) à la résistance. Ce n'est pas évidemment mon dessein ici. Le débat reste très animé, surtout dans les études françaises en Allemagne, et se résume de façon méthodologique dans Galster 69-71.

12. Avant de poser la plume, je tiens à remercier les professeurs Robert Webster (Fairfield University) et Betty Rahv (Boston College) qui, à vingt-cinq ans d'intervalle, m'ont bien inspiré au sujet de Sartre, du mythe et du problème de la tragédie au théâtre français du vingtième siècle.

Works Cited

- Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris: La Table ronde, 1980.
- Cocteau, Jean. *La Machine infernale*. Paris: Bernard Grasset, « Le Livre de poche » 854, 1962.
- Frois, Etienne. *Antigone d'Anouilh: Analyse critique*. Paris: Hatier, « Profil d'une oeuvre » 24, 1972.
- Galster, Ingrid. « Paris sous l'Occupation—cinquante ans après ». *Lendemains* 85 (1997): 66-73.
- Giraudoux, Jean. *Electre*. Paris: Bernard Grasset, « Le Livre de poche » 1030, 1963.
- . *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Bernard Grasset, « Le Livre de poche » 945, 1963.
- Guicharnaud, Jacques. *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. Avec la collaboration de June Guicharnaud. Edition révisée. New Haven: Yale UP, « Yale Romanic Studies », 2^e sér. 7, 1967.
- Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. Paris: Gallimard, « Le Livre de poche » 1132, 1964.
- . *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, « Idées » 101, 1966.
- . *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, « Idées » 58, 1964.
- . *Un Théâtre de situations*. Ed. Michel Contat et Michel Rybalka. Nouvelle édition. Paris: Gallimard, « Folio essais » 192, 1992.
- Sweetser, Marie-Odile. *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*. Genève: E. Droz; Paris: Minard, 1962.

Mémoire et imagination dans la *Vie de Henry Brulard*

Zahi ZALLOUA

A la recherche d'une connaissance de soi, ou plutôt en quête d'une identité personnelle, le narrateur de la *Vie de Henry Brulard* se pose implicitement la question suivante: Comment dois-je raconter ma vie? Cette question, à la fois fort pertinente et angoissante, nécessite que le narrateur établisse un rapport clair et distinct vis-à-vis de son passé. Cependant, l'établissement d'un tel rapport est loin d'être évident. Quelle sorte de regard doit-il jeter sur son passé? Quel modèle doit-il suivre? Quels sont les avantages et les inconvénients de certains modes narratifs? Ses réflexions le mènent d'abord au modèle de Chateaubriand, qui lui déplaît immédiatement. A ses yeux, Chateaubriand valorisait à l'excès la subjectivité en la présentant comme centre absolu de son discours: "*Je et Moi*, ce serait, au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des *égotistes*."¹ Le style pompeux et le moi haïssable de Chateaubriand² deviennent tout ce qu'il faut éviter dans l'activité autobiographique³ si le narrateur espère toujours être lu: "Mes Confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les *Je* et les *Moi* assomment trop les lecteurs; et toutefois j'aurai eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience" (32). Outre l'anti-modèle de Chateaubriand, Stendhal révèle une certaine ambivalence envers Rousseau. Malgré sa grande admiration pour le génie de Rousseau, Stendhal doit

enfin le dénoncer pour sa glorification excessive du *je* et du *moi*: “Jean-Jacques Rousseau dont bientôt l’emphase m’offensa” (34).⁴

Mais pourquoi, à part les raisons esthétiques, résister à de telles narrations? A l’opposé d’une narration dite romantique à la Chateaubriand/Rousseau, le narrateur de la *Vie de Henry Brulard* refuse de falsifier ou de mystifier la représentation de son passé, de transformer son discours autobiographique en un discours littéraire, c’est-à-dire de faire un *roman à la première personne*. En cela il imite le narrateur de *Jacques le fataliste* qui s’attache ardemment à la différence entre raconter une histoire vraie et faire un roman: “Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu’un romancier ne manquerait pas d’employer” (Diderot 25). Comme le narrateur diderotien, il insiste à maintes reprises que son travail n’est pas celui d’un *faiseur de roman*: “Je ferais du roman si je voulais noter ici l’impression que me firent les choses de Paris, impression si fort modifiée depuis” (402); “Je serais obligé de faire du roman et de me chercher à me figurer ce que doit sentir un jeune homme de dix-sept ans, fou du bonheur en s’échappant du couvent, si je voulais parler de mes sensations d’Étroubles au fort de Bard” (421), et encore: “Je mentirais et ferais du roman si j’entreprenais de le détailler” (428). En effet, Stendhal exprime un désir d’authenticité et voudrait bien expulser toute ambiguïté de son récit: “Je cherche à détruire le charme, le *dazzling* des événements, en les considérant ainsi militairement. C’est ma seule ressource pour arriver au vrai dans un sujet sur lequel je ne puis converser avec personne” (40).

Stendhal veut renoncer à ses préjugés, à toutes idées préconçues de soi. Il veut absolument éviter une narration à la Rousseau, qui commence ses *Confessions* par un jugement préalable vis-à-vis de sa subjectivité. En effet, l’incertitude dans la voix narrative chez Stendhal est évidente dans le passage suivant: “Aurai-je le courage d’écrire ces confessions d’une façon intelligible? Il faut narrer, et j’écris des *considérations* sur des événements bien petits mais qui précisément à cause de leur taille microscopique ont besoin d’être contés très distinctement” (43). Autrement dit, la définition stendhalienne de soi ne précède pas le projet autobiographique: l’autobiographe se présente comme un sujet en mouvement qui entreprend de se découvrir, de se connaître.⁵ Néanmoins, Stendhal ressent qu’il y a un décalage entre ce que les autres pensent de lui et ce qu’il pense de lui-même, entre l’image que les autres ont de lui et la “véritable” nature de son moi intérieur: “Je *passé* pour un homme de beaucoup d’es[prit] et fort insensible” (28, je souligne). Se sentant mal compris—une image rousseauiste—et afin d’éviter un autre faux portrait (cette fois-ci de la part du lecteur⁶), le narrateur se met à explorer d’une

manière authentique les *vérités de soi*, jusqu'ici cachées à son regard autant qu'à celui d'autrui: "Qu'ai-je donc été? Je ne le saurais. A quel ami, quelque éclairé qu'il soit, puis-je le demander? M. di Fior[i] lui-même ne pourrait me donner d'avis. A quel ami ai-je jamais dit un mot de mes chagrins d'amour?" (29).

A la recherche d'une narration authentique, il contemple même la possibilité de raconter à la troisième personne: "On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne, *il fit, il dit*" (30). Mais cette idée est rapidement rejetée puisqu'elle ne permettrait pas d'explorer ses états d'âme, l'intériorité de son moi: "Oui, mais comment rendre compte des *mouvements intérieurs de l'âme*?" (30, je souligne). Mais bien que le narrateur n'adopte pas cette narration à la troisième personne, la narration de son moi intime se pose comme étant plus proche de la philosophie que de la littérature:

A force d'employer des méthodes philosophiques, par exemple à force de classer mes amis de jeunesse par *genres*, comme M. Adrien de Jussieu fait pour ses plantes (en botanique), je cherche à atteindre cette vérité qui me fuit. Je m'aperçois que ce que je prenais pour de hautes montagnes, en 1800, n'étaient la plupart que des *taupinières*; mais c'est une découverte que je n'ai faite que bien tard. (43-44)

Il est clair que l'autobiographie de Stendhal prétend être du côté du vrai et non pas de la fiction. En traitant son passé comme objet d'observation—c'est-à-dire comme quelque chose à élucider, à déchiffrer et à exprimer avec netteté—Stendhal perpétue sa distinction initiale entre sujet et objet: "Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire" (28). Les questions "qu'ai-je été?" et "que suis-je?" donnent l'apparence d'une distinction nette et statique entre la conscience et la facticité du narrateur, entre le *je* raconteur (présent) et le *je* raconté (passé). Toutefois, nous allons voir que la relation entre conscience et facticité est beaucoup plus complexe et dynamique que celle envisagée initialement par le narrateur.

Dans la *Vie de Henry Brulard*, le narrateur, en tant qu'une conscience réfléchissante, semble donc avoir évacué toute imagination de son discours. Ce qui l'intéresse est de clarifier sa mémoire d'une manière rigoureuse et non de mystifier ses souvenirs par un langage romanesque. Cette critique préliminaire de l'imagination reflète la prise de conscience adulte de l'existence d'un décalage entre imagination et réalité: "Je trouvai

la réalité bien au-dessous des folles images de mon imagination. [...] Ce désappointement, je l'ai eu à peu près dans tout le courant de ma vie" (226). Le narrateur revient plusieurs fois sur le fait qu'il y a un manque de correspondance entre le royaume de l'imaginaire et celui du réel. Possédant une imagination débridée, le jeune Beyle se croit un personnage littéraire, pour lui le réel et l'imaginaire ne se distinguent plus :

Pour un rien, par exemple une porte à demi ouverte la nuit, je me figurais deux hommes armés, m'attendant pour m'empêcher d'arriver à une fenêtre donnant sur une galerie où je voyais ma maîtresse. C'était une illusion qu'un homme sage comme Abraham Constantin, mon ami, n'aurait point eue. Mais au bout de peu de secondes (quatre ou cinq tout au plus) le sacrifice de ma vie était fait et parfait, et je me précipitais comme un héros au-devant des deux ennemis qui se changeaient en une porte à demi-fermée. (44)

À première vue, le narrateur semble se moquer de la pensée romanesque de sa jeunesse, mais cette distance ironique entre le narrateur et le jeune Stendhal est rapidement réduite lorsque le narrateur nous confesse que ce désir de mystifier les choses ne lui est pas non plus tout à fait étranger. Le romanesque est toujours prêt à envahir la réalité du narrateur : "Il n'y a pas deux mois qu'une chose de ce genre [...] m'est encore arrivée. Le sacrifice était fait et tout le courage nécessaire était présent, quand après vingt heures je me suis aperçu, en relisant une lettre mal lue [...] que c'était une illusion" (44).

Malgré son esprit rêveur, le narrateur n'a guère envie de répéter les erreurs de sa jeunesse. Il y a donc une extrême prudence dans la démarche stendhalienne. Ayant critiqué le pouvoir trompeur de l'imagination, il envisage une quête de soi basée sur une exploration de sa mémoire, c'est-à-dire sur des découvertes et non des fabrications. Dans cette entreprise, la fonction de l'écriture semble être à première vue instrumentale. Autrement dit, l'écriture sert au narrateur essentiellement à structurer sa vie, à exprimer le contenu de la mémoire, et à classer les vécus du narrateur : "Donc, en classant ma vie comme une collection de plantes, je trouverai [...]" (44).

Ainsi, bien que le narrateur de la *Vie de Henry Brulard* se soit volontairement décentré (dans le refus de s'engager dans un discours romantique), sa voix reste apparemment stable ; la narration choisie, qui émerge après deux chapitres de spéculation, n'est ni trop centrée sur le moi (une vision romantique) ni trop détachée de celui-ci (une vision

cartésienne). En conséquence, le narrateur, nous semble-t-il, commence son autobiographie au troisième chapitre, après avoir annoncé à la fin du deuxième chapitre: "Après tant de considérations générales *je vais naître*" (45, je souligne).

En écrivant son autobiographie, le narrateur se rend compte du pouvoir de l'écriture, qui permet de faire resplendir des souvenirs et d'élucider les événements du passé: "En écrivant ma vie en 1835, j'y fais bien des découvertes"; "En écrivant ceci l'image de l'arbre de la Fraternité apparaît à mes yeux, ma mémoire fait des découvertes" (326), et encore: "Tout ceci ce sont des découvertes que je fais en écrivant" (435). Ainsi, bien que l'écriture ait une fonction instrumentale (elle l'aide dans la représentation de ses souvenirs), elle joue souvent un rôle fort plus actif dans leur déclenchement. Cet aspect important de l'écriture rend donc problématique une compréhension statique et simplificatrice de la relation entre écriture et mémoire.

L'écriture révèle au narrateur certaines vérités de son passé: "Je ne vois la vérité nettement sur la plupart de ces choses qu'en les écrivant en 1835, tant elles ont été enveloppées jusqu'ici de l'auréole de la jeunesse, provenant de l'extrême vivacité des sensations" (43). Submergé par la prolifération des souvenirs déclenchés par l'écriture, la force de leur résurrection risque d'engendrer une déstabilisation du projet autobiographique: "les détails [. . .] m'arrivent en foule" (82); "Les souvenirs se multiplient sous ma plume" (283). Effectivement, la prolifération de digressions, ce que Béatrice Didier nomme "une écriture de rupture" (252), menace de transgresser les limites établies par le narrateur.⁷ Le modernisme de l'écriture stendhalienne a été bien observé par Richard N. Coe. Dans "Stendhal, Rousseau, and the Search for the Self," Coe constate que Stendhal prévoit "l'écriture automatique" des surréalistes: "It is almost as though, the better part of a century before Breton and Soupault, he had discovered the principle of automatic writing—speed, in this case, furnishing the element of automatism" (29). Dépassant sa fonction utilitaire, l'écriture stendhalienne devient une activité créatrice et dans ce sens annonce également la "mémoire involontaire" proustienne, où la mémoire n'est plus conçue comme un "bloc monolithique" (Del Litto ix) transparent à la conscience du narrateur mais comme un domaine dont la vraie profondeur et la richesse ne se révèlent que momentanément à travers les digressions hasardeuses de l'écriture. Il y a donc une certaine ambivalence envers l'écriture. Elle l'aide à ressusciter ses souvenirs, mais en même temps elle risque, en frustrant constamment son projet de voir clair, d'engendrer un double décentrement (le premier décentrement fut effectué

de manière délibérée par le narrateur, avec son refus de perpétuer le culte du moi). La peur d'un déplacement textuel est signalée par les réactions du narrateur à la menace des digressions, par la multiplication des "je m'é gare," "je me laisse emporter," etc.

Le narrateur est également conscient du danger de laisser l'écriture s'engager dans le domaine du romanesque, c'est-à-dire celui de l'imagination. Comme le remarque Béatrice Didier, "L'écriture doit suivre les interruptions de la mémoire, ne pas chercher à remplir les vides" (253). Stendhal s'oppose à une solution rousseauiste aux lacunes de la mémoire. Il ne veut pas céder à la tentation du romanesque, à la "rousseauisation" de la réalité⁸, et ce qui résulterait en une transformation de l'autobiographie en un travail romanesque. Bien que sa mémoire soit impuissante à donner une vision unifiée de la subjectivité (l'image de soi qui surgit de sa mémoire n'est qu'un amas de souvenirs sans cohérence profonde), le narrateur ne cède pas à la tentation de combler les vides par l'imagination.

Autour de cette réflexion sur la nature lacunaire de la mémoire, une métaphore significative se produit: "A côté des images les plus claires je trouve des *manques* dans ce souvenir, c'est comme une fresque dont de grands morceaux seraient tombés" (130). Stendhal reprend cette métaphore un peu plus loin dans le récit: "Ce sont de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup, et à côté de ces morceaux bien conservés sont [...] de grands espaces où l'on ne voit que la brique du mur" (142). En faisant "allusion aux fresques du Campo Santo de Pise et à leur état actuel" (338), le narrateur compare l'état de sa mémoire à la condition fragmentée d'une fresque afin de souligner qu'en dépit d'une image incompréhensible de soi il ne s'agirait pas ici de faire une restauration traditionnelle de la fresque, tentation à laquelle un Rousseau n'aurait pas résisté. Comme nous l'avons déjà souligné, le narrateur de la *Vie de Henry Brulard* est tout à fait catégorique dans son refus de faire un roman: "La fresque est tombée en cet endroit et je ne serais qu'un plat romancier [...] si j'entreprenais d'y suppléer" (338).

Mais, bien qu'il affirme que son texte n'est que le produit de sa mémoire—"ce livre-ci [est] fait uniquement avec ma mémoire" (394)— nous voudrions suggérer que Stendhal n'a pas évacué entièrement l'imagination de son discours autobiographique, et qu'elle joue au contraire un rôle fort considérable. A la différence de Rousseau, dont la figure n'arrête pas de hanter la *Vie de Henry Brulard*⁹, l'imagination chez Stendhal est, à notre avis, beaucoup plus subtile. Rappelons brièvement la critique préliminaire de l'imagination. Selon le narrateur, le pouvoir de l'imagination mène souvent à une mystification de soi et à une déformation de la réalité.

Nous proposons ici de reconsidérer le rôle de l'imagination à la lumière de l'attitude paradoxale qu'affiche le narrateur par rapport à son identité personnelle. Y-a-t-il une continuité et/ou une discontinuité du "je" stendhalien?

Commençons par une analyse de ces énoncés apparemment contradictoires:

1. En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais absolument le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Albertine de Rubempré. Ma manière d'aller à la chasse au bonheur n'avait au fond nullement changé. (51)
2. Je conclus de ce souvenir, si présent à mes yeux, qu'en 1793, il y a quarante-deux ans, j'allais à la chasse du bonheur précisément comme aujourd'hui, en d'autres termes plus communs mon caractère était absolument le même qu'aujourd'hui. (123)
3. Je fus saisi d'un des plus vifs mouvements de joie que j'aie éprouvés en ma vie. Le lecteur pensera peut-être que je suis cruel mais tel j'étais à dix ans tel je suis à cinquante-deux. (121)
4. Pour peu que le lecteur ait l'âme commune, il s'imaginera que cette longue digression a pour but de cacher ma honte d'avoir écrit *cella*. Il se trompe: je suis un autre homme. (391)
5. Depuis trente ans au moins j'ai oublié cette époque si ridicule de mon premier voyage à Paris, sachant en gros qu'il n'y avait qu'à siffler je n'y arrêtais pas ma pensée. Il n'y a pas huit jours que j'y pense de nouveau; et s'il y a une prévention dans ce que j'écris elle est contre le Brulard de ce temps-là. (408-9)

Les énoncés 1, 2 et 3 affirment une permanence d'identité de la part du narrateur, tandis que les énoncés 4 et 5 suggèrent un manque de cohérence entre le *je* raconté (le jeune Stendhal) et le *je* raconteur (le narrateur). De nombreux critiques ont minimisé les apparentes discontinuités, choisissant d'accentuer la continuité d'identité. Emile J. Talbot, par exemple, écrit: "There are aspects of the human personality, he [Stendhal] understands are discontinuous. The more important character traits, however, are remarkable for their persistence" (99). Cette interprétation nous paraît cependant problématique. Pourquoi ces traits de caractère sont-ils persistants? En refusant de mettre en cause la nature ou l'origine de ces

traits, Talbot semble suggérer l'existence d'une "vraie" nature stendhalienne, c'est-à-dire l'existence d'une espèce d'essence qui persiste au long du récit autobiographique. Mais, à notre avis, ce problème de continuité et discontinuité d'identité pourrait être élucidé sans faire appel à une explication essentialiste si le problème était reconsidéré à la lumière d'une relecture de la fonction de l'imagination chez Stendhal.

Dans les énoncés 1 et 2, nous avons une identification nette entre *je* raconteur et *je* raconté; les deux *je* ont le "même caractère." En partageant le même projet de "la chasse au bonheur," Stendhal souligne sa joie de vivre, son enthousiasme pour la vie.¹⁰ Cette insistance sur la "chasse au bonheur" révèle au lecteur la primauté qu'attribue Stendhal au plaisir. Et c'est en effet ce choix de projet qui l'a défini auparavant—et qui continue à le définir au présent—comme hédoniste, au sens bien sûr philosophique du terme. Dans l'énoncé 1, le narrateur arrive à trouver une *correspondance* entre l'amour qu'il a éprouvé envers sa mère et Albertine de Rubempré. Pourtant, il n'est pas question ici de découvrir un trait essentiel de caractère partagé par ces deux femmes. En établissant une distinction entre le sujet du désir (Stendhal—y compris le *je* raconteur et le *je* raconté) et l'objet du désir (les femmes de sa vie), nous voudrions mettre en lumière le fait que c'est le sujet du désir qui en fait rend cet énoncé particulièrement significatif. Cette relation imaginaire entre les deux femmes a comme fonction de recentrer Stendhal. En investissant son passé d'une imagination créatrice, le narrateur établit un espace dans lequel une cohérence de soi pourrait s'établir. Certes, cette identité n'est pas "ready made," mais sa construction ne correspond pas non plus à une mystification de la réalité: elle n'est pas une création *ex nihilo* de la part du narrateur. En d'autres termes, l'identité personnelle n'est pas donnée, mais est le résultat d'un travail d'imagination. Ainsi "découvrir" et "créer" ne sont pas en opposition dans l'univers stendhalien, mais réconciliés grâce à l'imagination créatrice du narrateur.

Dans l'énoncé 3, nous avons une illustration évidente de la force de l'énergie stendhalienne: "Je fus saisi d'un des plus vifs mouvements de joie que j'aie éprouvés en ma vie." Après avoir souhaité la mort de Louis XVI: "J'espère que le traître aura été exécuté" (121), la réalisation de son souhait produit en lui un "mouvement de joie" qui pourrait, remarque le narrateur, paraître à un lecteur indiligent comme un sentiment excessif: "Le lecteur pensera peut-être que je suis cruel" (121). Cependant, Stendhal maintient que c'est cette volonté pleine de passion qui l'a défini—et qui continue à le définir—comme un homme révolté, c'est-à-dire un homme qui s'oppose à la tyrannie de l'indifférence et à toute pensée réactionnaire.

C'est l'intensité, et non pas la modération, qui l'aide à se différencier des autres, à affirmer sa propre volonté de puissance. De la haine du père à l'amour de la mère:

Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers. Je voulais toujours les lui donner à la gorge. (51)¹¹

Stendhal tire un certain plaisir de l'intensité violente de ses émotions. Ce côté émotionnel de sa personnalité—qui exprime sa singularité—le narrateur ne veut guère le changer. Pour cette raison, il nous semble raisonnable de voir un rapprochement entre ses deux *je*: une continuité entre le narrateur mûri et le jeune Stendhal.

Dans les énoncés 4 et 5, le narrateur, par contre, marque sa différence entre sa jeunesse et sa condition présente, et démontre que sa conscience n'est pas identique à son passé, qu'elle dépasse sa facticité: "je suis un autre homme" et "s'il y a une prévention dans ce que j'écris elle est contre le Brulard de ce temps-là." L'indétermination de sa conscience semble lui permettre à la fois de s'identifier et de se distancier de son *je* raconté, c'est-à-dire de se rapprocher et de s'éloigner de son soi antérieur. Et c'est précisément ce manque de coïncidence ontologique entre *je* raconteur (conscience) et le *je* raconté (facticité) qui rend possible, nous semble-t-il, l'activité d'interprétation: "Je rumine sans cesse sur ce qui m'intéresse, à force de le regarder dans des *positions d'âme* différentes je finis par y voir du nouveau, et je le fais *changer d'aspect*" (292). En multipliant ses perspectives, son imagination cherche constamment à repenser le passé. Ne possédant pas de valeur intrinsèque, le passé devient pour le narrateur l'objet inépuisable d'interprétations (et, comme nous avons déjà vu, l'interprétation du passé chez Stendhal est une activité profondément créatrice—un processus d'autocréation.).

Mais si la conscience humaine dépasse toujours ce que l'individu *est*, comment serait-il possible pour le narrateur d'achever son autobiographie? En terminant l'autobiographie, le sujet référentiel (c'est-à-dire le sujet existentiel ou extratextuel) du discours autobiographique ne déclarerait-il pas sa propre mort? Outre ces préoccupations formelles concernant le dénouement autobiographique, la problématique stendhalienne se situe autour de la question de l'amour¹²: ce "bonheur fou" (434). Après avoir révélé son amour pour Angela Pietragrua, le narrateur nous prévoit qu'il

aura grande difficulté à faire une narration raisonnable de ses chers souvenirs à Milan. Son bonheur, nous dit-il, “surpasse le disant” (434), et il termine son autobiographie en notant: “On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail” (435).

Mais que faut-il entendre par ce dénouement fort ambigu? Est-ce une réflexion critique sur la nature du langage, une mise en cause de la relation entre les mots et les choses? La fin met-elle en relief qu’il y a des sentiments qui sont impossibles à exprimer par des mots, un manque de correspondance parfaite entre le langage et la réalité? Ces questions nous renvoient au début du récit. Si le langage est essentiellement imparfait dans la représentation des sentiments, comment devons-nous traiter tout ce que le narrateur vient jusqu’ici de nous raconter? Face au problème de l’indicible (ce qui est proprement inénarrable), comment le lecteur peut-il éviter une vision sceptique de l’autobiographie? Ces questions, bien qu’elles soient à un certain niveau nécessaires et justifiables, nous semblent fondées sur une lecture limitée du dénouement comme une mise en cause du langage.

Béatrice Didier nous offre une autre lecture. Elle reprend et situe la question du dénouement dans le contexte d’une critique du romanesque. Le refus stendhalien de décrire le bonheur illustre une fois de plus son opposition à l’anti-modèle Rousseau, qui dans les *Confessions* ne démontra aucun souci en racontant son bonheur aux Charmettes. Cette résistance stendhalienne au “pathos romantique” de raconter ses sentiments les plus profonds continue à contribuer à la subversion du romanesque. Au lieu de faire un discours autour de la représentation de son amour, Stendhal arrive à souligner *l’intensité* de son bonheur, paradoxalement, par *l’absence* d’une représentation de son amour.

Ajoutant à la lecture de Didier, nous pouvons voir que la “peur du Romanesque” devient pour Stendhal une peur de la pétrification. Stendhal ne veut pas que ces sentiments soient appropriés par le langage; cette possibilité lui fait absolument horreur. S’il les écrit, ses sentiments (ses vécus les plus chers) ne lui appartiendront plus et par la suite il risquera de devenir aliéné de son propre bonheur. Ainsi que l’a très bien fait ressortir Michel Crouzet, c’est dans la *communication* que “le plus précieux” perdrait sa singularité et “deviendrait *commun*” (125). Selon cette perspective, le dénouement nous semble fort ironique, puisqu’il finit par mettre en cause le projet même de l’autobiographie: une poétique de la confession. Au lieu de nous présenter des nouvelles *Confessions*, Stendhal semble produire des anti-*Confessions*. Mais ici l’ironie pourrait également être considérée comme une stratégie défensive de la part de Stendhal, comme une façon

de protéger son moi intérieur du regard du lecteur. L'énoncé suivant, qui met en lumière la fragilité de son moi intérieur, semble préfigurer ce développement: "Pendant tout le cours de ma vie, je n'ai jamais parlé de la chose pour laquelle j'étais passionné, la moindre objection m'eût percé le cœur" (195). De plus, le pseudonyme de Henry Brulard n'annonce-t-il pas dès la lecture du titre de l'autobiographie une poétique de la dissimulation?

Alors, l'ironie fonctionne-t-elle comme une subversion du romanesque (une force déstabilisatrice qui met en cause les conventions de l'autobiographie et les normes de la lecture) ou comme un contre-discours ayant comme but la protection du moi intérieur (une force qui risque paradoxalement de problématiser la construction de soi)? Toujours fort conscient de l'attitude de son lecteur, Stendhal écrit: "O lecteur froid, excusez ma mémoire, ou plutôt sautez cinquante pages" (435). Ce lecteur impatient est sans doute déconcerté par la résistance stendhalienne à la clôture. Mais en critiquant un tel lecteur, Stendhal ne fait-il pas implicitement appel aux lecteurs à venir, à ses "*happy few*," pour qui une lecture ne s'agirait pas de maîtriser le récit en donnant un sens définitif à la *Vie de Henry Brulard* ?

Pour notre part, nous avons tenté de repenser le projet autobiographique de Stendhal en démontrant que les questions préliminaires du narrateur: "qu'ai-je été?" et "que suis-je?" furent essentiellement mal posées. Malgré son refus du romantisme, son refus de s'engager dans un culte du moi, Stendhal est loin d'être le narrateur cartésien comme il voudrait nous le faire croire au début du récit. Dans son projet de voir clair, basé seulement sur une exploration de la mémoire, Stendhal n'a pas réussi à localiser une image cohérente de soi. Au contraire, l'originalité de la *Vie de Henry Brulard* réside dans le fait d'avoir mis en relief la fonction créatrice de l'imagination dans la production/découverte du "je" stendhalien. Cependant, cette image de Stendhal, étant devenue inséparable du processus autobiographique, demeure, nous semble-t-il, comme la *Vie de Henry Brulard*, pour toujours inachevée.¹³

Notes

1. Stendhal, *Vie de Henry Brulard* (Paris: Gallimard, 1973) 30. Toutes mes références sont à cette édition et j'indiquerai dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.

2. Le narrateur de la *Vie de Henry Brulard* n'éprouve que mépris pour son prédécesseur: "En paraissant vers 1803 le *Génie du Christianisme* m'a semblé ridicule" (31). Ce mépris rappelle celui qu'il ressent pour son père Chérubin Beyle. Il y a donc un double renoncement à la figure paternelle: celle du père biologique et celle du père du romantisme. En refusant le père (biologique et symbolique), Stendhal souligne son manque de détermination et dans ce sens renvoie au projet essentiel de l'autobiographe, celui de donner un sens à sa vie, de s'autocréer.

3. Dans "Stendahl et les problèmes de l'autobiographie," Philippe Lejeune définit le discours autobiographique de la manière suivante: "J'entends ici naturellement 'autobiographique' au sens étroit et précis que j'ai défini: histoire synthétique d'un individu écrite par lui-même, histoire qui implique retour à l'origine, c'est-à-dire au récit d'enfance"(25).

4. Plus tard dans le récit, le narrateur ajoute à sa critique de Rousseau: "Il faudra peut-être relire et corriger ce passage, contre mon dessein, de peur de mentir avec artifice comme J. J. Rousseau" (412). Il est important de noter, cependant, que Stendhal prend ses distances avec Rousseau, sans pourtant le renier jamais complètement.

5. En posant la question: "Quel œil peut se voir soi-même?", "Stendhal met en cause l'existence d'un "je" transcendantal transparent à sa conscience (31). Dans l'énoncé suivant, Jean-Paul Sartre exprimera, à notre avis, ce qui est déjà implicite chez Stendhal: "Il n'y a pas de *Je* sur le plan irréfléchi" (32). C'est-à-dire que le "je" du narrateur/autobiographe a un statut dérivatif et non primordial. Pour une lecture phénoménologique de la *Vie de Henry Brulard*, on pourra consulter avec profit *Time and Narrative in Stendahl*.

6. Le narrateur est fort conscient du regard du lecteur; il se sent constamment jugé par lui, essayant d'anticiper la réaction du lecteur, le narrateur remarque: "Je pourrais remplir dix pages des détails de cette soirée, mais si les lecteurs de 1880 sont aussi étioyés que la bonne compagnie de 1835, la scène comme le héros leur inspireront un sentiment d'éloignement profond" (122).

7. Dès le premier chapitre, le narrateur semble anticiper ce danger: "Mais je me laisse emporter, je m'égare, je serai inintelligible si je ne suis

pas l'ordre des temps, et d'ailleurs les circonstances ne me reviendront pas si bien" (34).

8. "J'écrivais mes Confessions déjà vieux, et dégoûté des vains plaisirs de la vie que j'avais tous effleurés et dont mon coeur avait bien senti le vide. Je les écrivais de mémoire; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j'en remplissais les lacunes par des détails que j'imaginai en supplément de ces souvenirs" (Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [Paris: Librairie Générale Française, 1983], 73).

9. Voir Raymond Trousson, *Stendhal et Rousseau : Continuité et ruptures* (Köln: DME, 1986).

10. Son hédonisme est souligné par une sensibilité envers la peine et le plaisir: "Je ne sais pas ce que je suis: bon, méchant, spirituel, sot. Ce que je sais parfaitement, ce sont les choses qui me font peine ou plaisir, que je désire ou que je hais" (280). En fait, ce sont les plaisirs dans la vie qui rendent l'existence humaine tolérable et parfois même inoubliable: "Pour un tel moment il vaut la peine d'avoir vécu" (413).

11. Effectivement, les freudiens n'ont pas manqué l'occasion de commenter ce passage. Par exemple, Jean Bellemin-Noël observe: "Henry Brulard est précisément cet homme qui proclame Œdipe réincarné; j'ai désiré ma mère à la folie et j'ai souhaité la mort de mon père" (Bellemin-Noël, 59). Voir, aussi, Grazia Merler, "Stendhal dans la perspective adlérienne," *Nineteenth-Century French Studies* 23 1-2 (1994-5): 108-26, pour une étude psychanalytique très intéressante qui cherche à élucider d'un point de vue adlérien la relation complexe entre l'œuvre de fiction, l'œuvre critique et l'œuvre biographique de Stendhal.

12. Le narrateur nous avait déjà fait savoir que pour lui: "L'amour a toujours été [...] la plus grande des affaires, ou plutôt la seule" (244).

13. Je voudrais exprimer ma reconnaissance à Victor Brombert, pour m'avoir fait découvrir la pensée de Stendhal.

Works Cited

- Amoss, Benjamin McRae. *Time and narrative in Stendhal*. Athens: University of Georgia Press, 1992.
- Bellemin-Noël, Jean. *Biographies du désir: Stendhal—Breton—Leiris*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- Coe, Richard N. "Stendhal, Rousseau, and the Search for the Self." *Australian Journal of French Studies* 16 (1979): 27-47.
- Crouzet, Michel. "Écriture et autobiographie dans la *Vie de Henry Brulard*." *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie. Actes du colloque interuniversitaire* (avril 1974). Ed. Victor Del Litto. Grenoble: Presses Universitaires Grenoble, 1976. 105-32.
- Del Litto, Victor. Préface. *Vie de Henry Brulard par Stendhal*. Ed. Del Litto. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1986. i-xii.
- Diderot, Denis. *Jacques le fataliste*. Paris: Librairie Générale Française, 1983.
- Didier, Béatrice. *Stendhal autobiographe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- Lejeune, Philippe. "Stendhal et les problèmes de l'autobiographie." *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie. Actes du colloque interuniversitaire* (avril 1974). Ed. Victor Del Litto. Grenoble: Presses Universitaires Grenoble, 1976. 21-33.
- Merler, Grazia. "Stendhal dans la perspective adlérien." *Nineteenth-Century French Studies* 231-2 (1994-5): 108-26.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française, 1983.
- Sartre, Jean-Paul. *La Transcendance de l'ego*. Paris: Librairie Philosophiques, 1992.
- Stendhal. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Gallimard, 1973.
- Talbot, Emile J. *Stendhal Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1993.
- Trousseau, Raymond. *Stendhal et Rousseau : Continuité et ruptures*. Köln: DME, 1986.

Le Théâtre Ruine de *Savannah Bay*

Vassiliki FLENGA

Lors d'une interview avec Liliane Papin, Marguerite Duras rend hommage à une grande comédienne qui a toujours tenu les premiers rôles du répertoire durassien: "je viens de faire une pièce pour Madeleine Renaud, spécialement pour elle. *Savannah Bay*, [. . .]."¹ Dans la version de la pièce représentée au Théâtre du Rond Point, le 27 septembre 1983, Madeleine Renaud monte donc sur le plateau pour jouer le rôle de "Madeleine" dans une œuvre dédiée au théâtre et à son jeu.

Savannah Bay peint le tableau d'une vie éparpillée sur les planches des théâtres lointains, envahie par les rôles joués le long d'une existence. La protagoniste de la pièce, Madeleine, semble avoir effacé de sa mémoire le traumatisme de la perte de sa fille et l'avoir remplacé par des fragments de rôles qu'elle a jadis joués. La ligne de coupure entre la récitation mémorisée d'un rôle et la douleur de l'anamnèse devient ainsi impossible à tracer. D'une part, la mémoire échoue² car, d'après Duras, il s'agit toujours de "la mémoire de l'oubli." D'autre part, cette mémoire oublieuse n'est possible que par l'entremise des Mémoires, terme qui dénote l'écriture d'un rapport sur des événements passés auxquels on s'associe soit comme acteur soit comme témoin. Nous assistons donc à un jeu implacable et sans issue, entre la demande d'un rapport et l'impossibilité de le produire.

Célèbre pour son "expérimentation des formes et saccage des limites,"³ Duras nous a habitué à un théâtre d'écoute, de la non-représentation, où

l'on assiste à la cérémonie du texte ou encore, à la mise en scène d'une écriture.⁴ Dans *Savannah Bay*, le ressassement du récit de la pierre blanche envahit et transforme la scène; même si les voix de la pièce sortent de la bouche de ses deux personnages féminins, elles leur sont néanmoins étrangères, venues d'ailleurs. Nous assistons ainsi à la mise en scène de la voix du récit, c'est-à-dire, de la voix narrative. Cette voix impersonnelle, incessante, retentit sur le théâtre vide de Savannah qui n'est plus un lieu du regard, un point de vue sur un événement. Le théâtre de *Savannah Bay* met en scène des voix qui répètent inlassablement ce qui ne se voit pas: le nom "Savannah," nom insaisissable d'errance et d'égarement qui circule et fuit dans le fond de la scène où se dressent les ruines d'un immense théâtre délaissé. Madeleine ne s'y approche que lentement pendant la représentation, refusant ainsi de l'aborder. A l'écart de ce théâtre qui exhibe sa splendeur ainsi que les fissures du temps, se déroule une comédie désespérée et impossible.

La pièce commence avec la rencontre de deux femmes dans un espace restreint et démuné, indifférent. Faisant contraste à l'austérité de l'aire du jeu, la toile de fond de *Savannah Bay* se trouve parée d'accessoires splendides. Elle représente la scène imposante d'un théâtre vide. Dans cette partie du plateau, coupée de l'espace de la représentation et désertée par les personnages de la pièce, l'on découvre, derrière deux rideaux, deux colonnes qui encadrent les hauts battants d'une porte dont l'ouverture illuminée par une lumière changeante, représente la mer. Cette embouchure sur l'immensité de la mer, espace qu'on devine seulement et qui reste invisible, produit l'effet d'une scène trouée, vulnérable aux vagues déferlantes.

La représentation de *Savannah Bay* se trouve donc déplacée, enlevée de l'espace où elle devrait avoir lieu et gardée en otage dans une partie de la scène. Marguerite Duras décrit la scission de la scène de la manière suivante: "Ainsi le décor de *Savannah Bay* est-il séparé de *Savannah Bay*, inhabitable par les femmes de *Savannah Bay*, laissé à lui-même" (93).⁵ Ce décor mythique et sublime, tel un autel sacré, interdit toute approche. Durant la représentation, on assiste à un jeu décalé, se jouant sans scène et tendant désespérément à se rapprocher des ruines superbes, à glisser vers le silence léthéen de la sépulture liquide, à s'abîmer au-delà de la scène.

Les deux femmes de *Savannah* partagent un récit tragique. La grand-mère, Madeleine, et la Jeune Femme sans nom, se voient tous les jours pour se raconter des histoires, incapables d'arrêter, le ressassement d'un récit d'amour mortel, éternel. Il s'agit de narrer sans fin le désir fatal de

deux amants, leur histoire d'amour impossible qui a donné la mort à la fille de Madeleine, la vie à la Jeune Femme de la pièce. La disparition de la fille de Madeleine constitue ainsi le lien qui sépare les deux femmes, le maillon enlevé de la chaîne laissant derrière un manque immense que les deux survivantes tâchent de combler par le récit.

Pourtant Madeleine, qui a atteint "la splendeur de l'âge," se souvient à peine de son enfant morte ainsi que de l'enfant de cet enfant. Comment raconter une histoire de filiation, quand la mémoire fait défaut, quand Madeleine elle-même ne sait plus qui elle est? Dans l'incipit de la première version de *Savannah Bay*, l'on trouve l'inscription suivante: "Tu ne sais plus qui tu es, qui tu as été, tu sais que tu as joué, tu ne sais plus ce que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu joues." Ces mots tracent le portrait de la protagoniste qui oublie et s'oublie pour répondre à la demande du récit et laisser venir Savannah. La vieille comédienne embarque dans un périple douloureux durant lequel il s'agit de jouer et d'inventer des rôles de/sur la perte, le deuil. L'actrice répète et joue des versions diverses de la même histoire et, ce faisant, elle se trouve constamment traversée par une autre, éclatée dans les bribes de rôles qu'elle a jadis joués, partagée entre Madeleine l'actrice et Madeleine la mère de l'enfant morte. Lors de ce jeu sans issue l'actrice et le personnage qu'elle joue s'imbriquent, les souvenirs d'une noyade indescriptible et sa transcription en rôle mémorisé, répété et récité se relaient ne laissant aucune chance à l'identification. Les rôles joués pendant des années de douleur, équivalent à la répétition d'une mort lente, sans fin: "mourir chaque soir au théâtre. Des mois durant, chaque soir" (96).

La fille de Savannah retourne voir Madeleine pour exiger d'elle le conte douloureux de sa naissance, un "récit qui porte sur les origines parentales [. . .]" (50) et qui coïncide avec la noyade tragique de sa mère.⁶ Pour y parvenir, elle fait entendre à Madeleine de vieilles chansons oubliées et lui montre des photographies de famille dans l'espoir de réveiller son passé de comédienne et le souvenir de son enfant perdue. Madeleine ne reconnaît que, "[. . .] la photographie d'une femme [qui] a les mains sur le visage, [qui] pleure" (102). Seule la reproduction photographique d'une scène de théâtre suscite sa réponse: "C'est moi. Au théâtre, c'est moi." (102) Propos qui, au lieu de définir une identité, inspirent le doute, murmurant comme un écho, "Je est un[e] autre." Il reste que les efforts de la jeune femme transforment cette dernière en metteur en scène et souffleur d'une douleur aiguë qu'on appelle "Savannah" et qui, "arrive à la vitesse de la lumière. [. . .] disparaît à la vitesse de la lumière. Les mots n'ont plus le temps" (105). Comment accueillir et capter cet éclair déferlant, où se mêlent,

dans un amalgame éblouissant, l'éclat du souvenir et les flashes des photographes? Madeleine n'a qu'à revêtir sa robe rouge de comédienne et se laisser entraîner vers "le lieu incendié de lumière d'un miroir invisible" (105).

Ce miroir, source de lumière dans laquelle se perd l'image de Madeleine et dont on ne voit que le reflet, renvoie à la mer, "illuminée par une lumière variable, soit 'froide,' soit 'brûlante,' soit sombre" (93), selon les indications scéniques. Les deux surfaces miroitantes se réfléchissent et reflètent une force de destruction inouïe: Madeleine, se regardant, se perd et son identité se défait. S'approchant de cette surface étincelante qui consume l'idole, la mère de l'enfant noyée se pare pour jouer son plus grand rôle, pour s'engloutir dans la mer de l'oubli. Évoquée seulement par le jeu de lumière et les voix de deux femmes, la mer, vague paysage de l'au-delà, est encadrée par des accessoires représentant à la fois une scène de théâtre et la maison de la mer/mère d'où Savannah a disparu. Marguerite Duras avait souhaité pour *Savannah Bay* un décor abstrait, aussi incertain et trompeur que la vie oubliée de la protagoniste:

Je crois que cette maison où elles parlent est la maison de la mer, qu'elle donne sur un espace qui est la mer, que, si on ouvrait la porte ... s'il y avait une grande porte à deux battants, cette porte donnerait droit sur la mer, on verrait l'embouchure du fleuve, là où la petite s'est tuée. Alors, si Madeleine avait laissé les portes ouvertes, toujours, si elle avait perdu la raison, et si elle avait été seule, livrée à elle-même, égarée et folle, si elle n'avait pas joué au théâtre, elle aurait laissé la nature entrer. Et rien ne distinguerait le sol de la maison du sol de l'embouchure.⁷

Le théâtre représenterait donc une sorte de garde-fou, une jetée contre l'abîme des vagues. Mais dans ce paysage maritime incertain, tout bord et toute bordure sont des lignes indécises qu'engouffre l'eau changeante des marées.

C'est sur cette scène d'enlissement que la comédienne amnésique et son assistante entament des scènes et des rôles. Mais qu'est-ce qui est joué au juste? Qu'est-ce qui est récité et répété sur scène? S'agit-il d'un rôle, ou plutôt de fragments de rôles enchevêtrés abandonnés au bon milieu de la répétition, exposant l'échec du récit douloureux d'un deuil impossible, qui, "laissant à l'autre son altérité, en respecte l'éloignement infini, refuse ou se trouve incapable de le prendre en soi comme dans la tombe [...]."⁸

La tentative de produire sur scène le récit d'une histoire d'amour mortel n'aboutit qu'à reconnaître l'impossibilité d'un tel récit. Madeleine trébuche dès qu'elle évoque la pierre d'angle du comte: "On ne peut pas en parler." Difficulté aussitôt remontée car la jeune femme réplique très vite: "On en parle." Le pas entravé vers un récit inénarrable se trouve aussitôt subverti pour aboutir à une narration qui ne raconte que son naufrage dans l'eau salée des pleurs de la mère. Il s'agit d'un mouvement aporétique qui, selon Derrida, "persiste à exécuter ce dont il a montré l'impossibilité." (*Mémoires d'Aveugle* 133)

Le théâtre de Savannah commence, nous dit Duras, par une tranquille et lente construction de sa scène. Le décor, coupé de l'espace de la représentation, lointain, intervient dans l'élaboration de la pièce intérieure, encadrant le récit entretissé par les deux femmes:

Jeune Femme: C'est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.

Madeleine: Plate. Grande comme une salle.

Jeune Femme: Belle comme un palais.

Madeleine: Comme la mer, de la même façon. (108)

L'image que peint cette parole du souvenir et de l'imagination emprunte quelques éléments du décor, le traverse et recule au-delà de l'ouverture de la porte. De cette manière, un passage imperceptible est frayé entre l'avant-scène où se joue la pièce et l'arrière-scène, inhabitable pendant la représentation.

La splendeur désertée du bord du plateau, ses accessoires inutiles, constituent un lieu d'attraction qui sous-tend la structure de la pièce. Les deux femmes, décrivant l'espace diégétique de la pièce, espace non-perçu, invisible, évoquent en même temps le décor soustrait de la scène. La pierre blanche, comparée à une salle, puis à un palais, renvoie au décor délaissé, lui ressemblant en beauté, et s'en détache pourtant aussitôt, de la même manière qu'elle s'était jadis séparée de la montagne et avait plongé dans l'immensité de la mer. Cette pierre tombale, sur laquelle est gravée l'épithaphe "Savannah," constitue la pierre d'angle d'une parole sans limite, d'une double parole qui traverse le théâtre accumulant les débris avant d'atteindre l'ouverture du fond qu'est la mer.

La béance creusée par la lumière sur le mur du fond de la scène ouvre le théâtre à un dehors obscur et informe; du même coup, la ligne de partage entre la scène et le hors-scène s'estompe dans la lumière. L'image de ce théâtre délaissé situé à la bordure de la scène constitue un seuil qu'il faut

passer pour atteindre la pierre blanche et faire son récit. Pourtant, ce passage est à la fois frayé et impraticable. Dans cette voie entravée, tracée par les voix de deux femmes, a lieu le mouvement piégé du “pas au-delà,”⁹ mouvement sans mouvement du pas de la marche qui tombe aussitôt en arrêt. Le drame de la diégèse de Savannah, seul drame qui se joue sur scène, reste prisonnier de cette frontière sans garde qu’est le théâtre sur scène. Entre ses deux colonnes imposantes et devant le carré de la porte, s’effectue une ouverture à l’autre, où :

l’autre à la fois est le rapport d’inaccessibilité à l’autre, est l’autre que ce rapport inaccessible institue, est cependant la présence inaccessible de l’autre [. . .] qui se fait rapport et abord dans l’inaccessibilité même de son approche.¹⁰

Raconter le récit de la pierre blanche, répéter l’histoire de la perte de Savannah, c’est s’oublier pour entrer en rapport avec le neutre, pour passer du “je” au “il” de la voix narrative, ce qui “marque [. . .] l’intrusion de l’autre -entendu au neutre- dans son étrangeté irréductible, dans sa perversité retorse” (*L’Entretien infini* 564). Autrement dit, le neutre qui régit le récit “destitue le sujet” et “désapproprie toute possibilité objective” (*L’Entretien infini* 563). Il s’ensuit que d’une part, le récit n’est raconté par personne et que d’autre part, “les personnages tombent dans un rapport de non-identification avec eux mêmes” (*L’Entretien infini* 564). Ainsi la voix du récit ne raconte-t-elle qu’à partir de l’oubli, oubli d’elle-même qui invite l’autre absent.

C’est par la formule, “il sans il” que se traduit le neutre blanchotien. La force du sans expose le même “affecté de l’hétérogène absolu qui ne le prive de rien sauf de son identité à soi,” selon Derrida (*Parages* 92). Ce dernier nous explique que l’interposition du sans entre deux termes identiques, ce qui constitue une syntaxe chère à Blanchot, opère de la manière suivante: “le même mot et la même chose paraissent enlevés à eux-mêmes, soustraits à leur référence et à leur identité, tout en continuant de se laisser traverser, dans leur vieux corps, vers un tout autre en eux dissimulé” (*Parages* 90). Suivant une stratégie de division, le sans “remarque le même X (X sans X), sans l’annuler, du tout autre qui l’écarte de lui-même. Absolument, jusqu’à lui faire perdre toute mémoire de soi, tout rapport à soi, [. . .] toute garde de soi” (*Parages* 91).

Le sans, formule de soustraction, circule sur la scène de *Savannah Bay*, qu’il disperse irrémédiablement. Cette pratique de dislocation qui met en relief “la fissure invisible de l’unité,”¹¹ se trouve au cœur du récit, sur la

surface plate de la pierre massive qu'aucune force de marée ne peut emporter et que l'on évoque croisant d'éléments hétérogènes: "de la mer elle a le grain, le grain de l'eau" (108). Le mouvement périodique de la houle gagne la pierre, rafraîchit l'étendue sèche et se retranche pour laisser la place au soleil brûlant: "presqu'à fleur d'eau, la pierre, quand les bateaux passaient, la houle la recouvrait d'eau fraîche, puis le soleil revenait et en quelques secondes la rendait infernale, de nouveau brûlante" (109). Les rayons transperçants craquent la matière et le bruit du déchirement gagne la scène trouée, se propage pour atteindre le récit et celle qui le raconte péniblement, soutenue par une deuxième voix, perdue, devenue Madeleine sans Madeleine.

La pierre évoque la fille perdue de Madeleine, son souvenir qui émerge et retourne à l'oubli. On nous raconte que le corps mouillé de Savannah laissait son empreinte sur la pierre chaude, trace que le mouvement périodique de la houle effaçait aussitôt. Savannah plonge dans la mer et son image atteint la mère qui se rappelle: "Elle a troué la mer avec son corps. Et elle a disparu dans le trou d'eau. L'eau s'est refermée" (110). Le souvenir devient précis et destructif:

Madeleine: Je crois que c'était à Montpellier en 1930-1935. Au théâtre de la ville. L'auteur était inconnu. Français, je crois. Pendant ces années-là et les années qui ont suivi, j'étais tous les soirs sur les scènes du théâtre. Partout, dans le monde entier. On aurait pu croire que je jouais différentes choses, mais en fait, je ne jouais que ça, à travers tout ce qu'on croyait que je jouais, je jouais l'histoire de la Pierre blanche. (111)

Souvenir ou aveu qui nous plonge dans l'incertitude, qui retire les repères, et efface les traces comme la mer. Le jeu de Madeleine devient une énigme. Les rôles de Madeleine, la comédienne, s'entrelacent au récit de l'histoire de la mère et de sa fille. Il devient alors impossible de décider si Madeleine est en train de réciter des extraits tirés de son répertoire de comédienne ou bien, si elle se souvient péniblement du suicide de Savannah. Le récit et le jeu d'une séparation douloureuse sont confondus. On passe sans passer de l'un à l'autre, on ne fait que s'approcher de la Pierre blanche sans l'atteindre, sans l'aborder; celle-ci demeure coupée de toute approche et déborde tout abord.

Madeleine évoque et invoque l'inondation, l'engouffrement dans l'épaisseur de la boue: "Je fais ouvrir toutes les portes de la maison, la porte de la Magra, la porte des bateaux, la porte des chambres... que tout

rentre et tue ... les marécages, la boue, le fleuve” (118). Le jeu ralentit et s’enlise dans la boue oublieuse; les arrêts se succèdent et, durant les pauses, les deux femmes ferment les yeux et demeurent immobiles, perdues dans un repos mortel. Puis, quand la jeune femme pare la comédienne qui se laisse faire, devant le miroir, le jeu reprend, et les deux femmes traversent la scène d’un pas lent:

La Jeune Femme entraîne Madeleine [...] D’abord vers le fond du décor, la porte de la mer, sorte d’autel ouvert sur la mer, sur de la lumière qui s’assombrit ou, au contraire, devient d’une incandescence froide, selon la violence ou la douceur de l’évocation, par les deux femmes, de la jeune fille morte dans la mer chaude de Savannah Bay. Ensuite cette déambulation se fait vers les parages lointains de la scène à proprement parler, vers les rideaux de théâtre et les colonnes qui encadrent la porte. (121)

Cette déambulation met en scène les pas vers le décor de ce théâtre inhabité et inhabitable, lointain et proche à la fois, bordure mouvante qui ne cesse de se transformer en espace de confusion, scène ob-scène toujours admise et à jamais rejetée, séparée de la scène du jeu. On assiste à une sorte de pèlerinage vers la tombe de l’enfant morte, vers l’autel liquide et lumineux qui représente à la fois, la scène où le drame pendant des années s’est joué et la maison aux volets fermés d’où Madeleine entendait les voix des amants et ne découvrait que leurs ombres sur les murs. Dans ce théâtre il est impossible de trancher entre le vécu, l’événement et sa représentation, entre ce qui s’est joué sur ses tréteaux et ce qui s’est passé à ses lisières. *Savannah Bay* représente ainsi la ruine du théâtre, “une ruine qui ne vient pas après l’œuvre mais reste produite dès l’origine, par l’avènement et la structure de l’œuvre” (*Mémoires d’aveugle* 68). Ce théâtre en ruines ne nous montre rien; la structure dramatique et l’architecture scénique n’admettent pas de relation spéculaire à quelque événement et l’avènement de la scène.

Si par ce passage de deux femmes dans le décor de *Savannah Bay*, on est tenté de croire que Madeleine ne faisait que jouer la comédie, ne faisait que réciter des rôles de son répertoire, Duras n’hésite point à saper notre recherche désespérée d’un point d’appui. Comment décrire et répéter un amour singulier? “Ensuite, on l’a écrit dans un livre? Madeleine: Je crois. Dans une pièce de théâtre aussi. Et puis ensuite dans un film” (123). Plus tard dans la pièce, on apprend que la Pierre blanche est “une pièce qui n’a été ni jouée ni écrite” (129). Nous sommes face à “un désir de paralysie qui

n'arrête jamais, qui donne le mouvement et sans mesure" (*Parages* 73). La structure est labyrinthique, piégée, implacable. Madeleine arrive calmement à une constatation déconcertante:

Rien . . . Pour ce qui est de cette pièce-là, rien. Enfin elle n'aura pas été jouée complètement. Mais jamais rien n'est complètement joué précisément au théâtre . . . alors . . . On croit jouer ça alors qu'on joue ça. [. . .] Tout communique au théâtre, toutes les pièces entre elles mais jamais rien n'est joué vraiment, on fait toujours comme si c'était possible de . . . (129)

La pièce se joue et s'est jouée sans vraiment l'être; elle se représente enlevée à elle-même. Nous devenons ainsi spectateurs d'encore un autre ravissement implacable.

La mise en scène de la rencontre de deux femmes n'exige le récit de la pierre blanche que pour le subtiliser et le sceller dans le théâtre de la pierre blanche, multiple, incertain, injouable. *Savannah Bay* raconte et joue un jeu qui échoue: échec de jouer, cauchemar du théâtre, jeu qui s'immobilise, se paralyse et échoue sur le terrain marécageux d'une scène qui tisse une toile où les fils s'entrelacent, où l'on croise une histoire avec son autre. Dans ce théâtre sans théâtre où il ne reste rien à voir, rien à jouer, "the notion of theater as performance or spectatorship has become obsolete. The mimetic stage is a distant, barely recollectable concept," selon Gabrielle Cody.¹²

La passivité de Madeleine, son attitude désintéressée quant à la redécouverte des événements d'un passé oublié, lointain, laisse transparaître un renoncement inouï. En fait, elle semble frappée d'un certain aveuglement, tourmentée par la volonté aussi bien que par le refus de voir et de savoir. Son regard demeure voilé par le tissu liquide des pleurs de la photographie, ébloui par ce miroir lumineux qui lui ravit le spectre qu'elle tâche désespérément de ressaisir. Pleurante, elle embarque dans un périple à la fois nécessaire et impossible, durant lequel il ne s'agira plus de voir ni de savoir mais d': "avoir en vue l'imploration plutôt que la vision, adresser la prière, l'amour, la joie, la tristesse plutôt que le regard."¹³ En d'autres termes, il ne s'agit plus d'avoir en vue un rapport exact des faits et des dates; Madeleine s'en détourne pour redécouvrir et explorer par la sensibilité et la sensation, plongeant dans l'eau-source des larmes et entraînant à ce naufrage le théâtre, ses spectateurs et ses critiques.

Notes

1. Voir, l'ouvrage de Liliane Papin, *L'autre scène: Le théâtre de Marguerite Duras* (Saratoga, CA: Anma Libri & Co., 1988) 153.
2. Voir, Suzanne Lamy et André Roy (ed.), *Marguerite Duras à Montréal* (Montréal: Les éditions Spirale, 1981) 40.
3. Il s'agit d'une formule heureuse de Danielle Bajomée. Voir, l'article de cet auteur, "Veiller sur le sens absent" dans *Magazine Littéraire* 158 (mars 1980) 32-34.
4. Termes que Liliane Papin propose dans ses études du théâtre durassien, "Théâtres de la non-représentation" paru dans *The French Review* 64.4 (1991) 667-675 et "Staging Writing or the Ceremony of text in Marguerite Duras" publié dans *Modern Drama* 34.1 (1991) 128-137.
5. Toutes les citations de *Savannah Bay* sont tirées de la nouvelle édition qui contient les deux versions de la pièce. La deuxième version fut représentée au Théâtre du Rond Point, avec le décor créé par Roberto Plate. Voir, Marguerite Duras, *Savannah Bay* (Paris: Minuit, 1983)
6. Duras propose ces explications dans les didascalies de la première version de la pièce. Elles sont absentes de la deuxième version.
7. Voir, Roberto Plate, "Le décor de *Savannah Bay*" *Cahiers Renaud-Barrault* 106 (1983) 7-12.
8. Voir, Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990) 29.
9. Nous faisons, bien entendu, référence à l'ouvrage de Maurice Blanchot intitulé *Le pas au-delà* (Paris: Gallimard, 1973). Le concept du pas, "à la fois négation et trace ou mouvement de la marche" selon Blanchot, (Voir, *L'Écriture du désastre* [Paris: Gallimard, 1980] 33) est tracé aussi par Jacques Derrida dans "Pas." (Voir, *Parages* [Paris: Galilée, 1986] 19-116).
10. Voir, Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969) 105.
11. Voir, Maurice Blanchot, *L'Amitié* (Paris: Gallimard, 1971) 190.
12. Voir, son article, "Duras's Theater of Emptied Space and Impossible Performances," paru dans *Theater* 25.2 (Fall 1994) 65.
13. Dans *Mémoires d'aveugle*, Jacques Derrida évoque les pleurantes, et des images exorbitantes de larmes dans sa discussion du témoignage. Les larmes qui sont le propre de l'œil pour Derrida, constituent la "ruine" du savoir spéculaire. Voir, Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990) 125.

Ouvrages Cités

- Bajomée, Danielle. "Veiller sur le sens absent." *Magazine Littéraire* 158 (mars 1980): 32-34.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- Cody, Gabrielle. "Duras's Theater of Emptied Space and Impossible Performances." *Theater* 25.2 (Fall 1994): 56-66.
- Derrida, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- . *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- Duras, Marguerite. *Savannah Bay*. Paris: Minuit, 1983.
- Lamy, Suzanne, et André Roy, ed. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal: Les éditions Spirale, 1981.
- Papin, Liliane. *L'autre scène: Le théâtre de Marguerite Duras*. Saratoga, CA: Anma Libri & Co., 1988.
- . "Théâtres de la non-représentation." *The French Review* 64.4 (1991): 667-675.
- . "Staging Writing or the Ceremony of text in Marguerite Duras." *Modern Drama* 34.1 (1991): 128-137.
- Plate, Roberto. "Le décor de *Savannah Bay*." *Cahiers Renaud-Barrault* 106 (1983): 7-12.

Cracking the Codes: Social Class and Gender in Annie Ernaux

Bethany LADIMER

Over the past decade or more, feminist scholarship has produced an increasingly coherent discussion of how to consider gender and race together in literature and society. Social class, on the other hand, in the United States and elsewhere, remains to be investigated more thoroughly as it functions in conjunction with gender. In this article, I seek to clarify and expand the notion of social class and female sexuality as interdependent phenomena in the work of Annie Ernaux, as first recognized by Loraine Day who describes them as “fundamentally imbricated” in *Les Armoires vides* within an “interlocking network of social relations through which subjectivity is formed” (43; 41). I hope to show that this inseparable relation between gender and class remains in place throughout Ernaux’s increasingly autobiographical corpus,¹ from the publication of *Les Armoires vides* in 1974 to her ninth book, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* in 1997, and that it is central to Ernaux’s project of understanding her identity and acquiring autonomy. I hope to illuminate further this association of class and gender by considering Ernaux’s texts, particularly *La Honte*, through the lens of Pierre Bourdieu’s sociological theory. This kind of reading seems almost to have been foreshadowed by Day, who refers to “a personal barometer for the measurement of social status” consisting of mannerisms, tastes, and speech (47), and by Nora Cotille-

Foley, who refers to “socially encoded” female bodies (887). Bourdieu’s model has the advantage of providing a clearer articulation between the categories of social class and gender as parts of a larger social field, while still distinguishing both of them from other categories.

In “Nothing to Declare: Identity, Shame, and the Lower Middle Class,” which appeared in the special issue of the *PMLA* devoted entirely to the question of social class in January 2000, Rita Felski reflects on how little autobiographical literature has been written by former or actual members of the British lower middle class, and how little thought has been given to the improbability of self-disclosure by writers of this class origin. Felski emphasizes the persistent feeling of shame that produces this reluctance to speak about the past. While it is true that unlike other forms of identity, social class can be altered, and therefore has more contingency than race, gender, or sexual orientation, Felski rightly points out that class identity can be “a structure of feeling, a complex psychological matrix acquired in childhood . . .” (38-39).² Thus it is sometimes impossible to escape the shaming effects of early class domination even when a new class status has been achieved. This is especially true in cases of social mobility like Ernaux’s, where her parents, particularly her mother, had managed to rise from the status of agricultural worker to proletariat, or working class, to become petit bourgeois owners of a small, family-run *café-épicerie*. Thus the humblest of French social origins was just a generation away, and as a child Annie received disturbing reminders of this on Sunday visits to relatives who remained *ouvriers non-qualifiés* or even *ouvriers agricoles*.

Ernaux’s mother was intent on maintaining her new status and social respectability; the latter involved the appearance of prosperity, of course, but it was also often equated with sexual respectability for women, as the adolescent Ernaux discovered, which meant constant vigilance and restraint for girls who needed above all to distance themselves from certain bourgeois ideas of the easy virtue of working class women. The lower middle class, as Felski notes, thus “built the bars of its own prison” (36) by internalizing such strictures which denied them individual or collective pleasure, and yet it was also isolated from the bourgeoisie, which looked upon it with scorn. Felski notes that it is the very “in-betweenness” of this class, forever trapped uncomfortably between two others, and the impossibility of establishing a comfortable class identity of its own, that are at the heart of its lived reality (34). Key to this situation is the notion of shame as a sense of failure or lack in the gaze of another.

Although Ernaux’s mother had risen in social stature by virtue of her individuality and initiative, she was paradoxically now bound by her new

ethos to deny her daughter the expression of these very qualities. Annie Ernaux thus found herself in an even more “in-between” position than other members of her class, in that her mother provided a model of mobility even as she also embodied petit bourgeois values that impeded, for a while, her daughter’s upward passage into the bourgeoisie. If Ernaux finally made that passage, in a further paradox, it was because of her mother’s singularly intense reverence for learning and education, characteristics which although shared with the upper classes, are frequently encountered in a particular form in the petite bourgeoisie. Education represents the only aspiration possible for lower middle-class parents who have themselves little educational or cultural experience, and who therefore can only vaguely perceive the reality of the future life they endorse for their children.

In France, the national educational system has played an important role in ensuring some class mobility within a highly stratified society, but in practice, there are serious limits to how egalitarian the system actually is: a factory worker or other unskilled member of the labor force is no more likely to enter the university today than 30 or 40 years ago.³ The French community of higher education, broadly defined as inclusive of the university system and the *Grandes Ecoles*, is especially likely to reject the cultural values of the working class in everyday interaction if not in declared ideological and political position, and this is of course the reason that there are few intellectuals of such origin and why they have not felt comfortable engaging in the now widespread practice of writing the self. The few members of minority groups who do succeed within the educational system rarely turn against it to the extent of revealing the anguish of the shame it produces. In these respects, Annie Ernaux is doubly exceptional: she rose in social status and became a member of the teaching elite and one of the most widely read and appreciated French novelists today, but she also refused to turn her back on her past.

While Ernaux’s insistence on and exploration of her class origins are considered troublesome and provocative by some critics (e.g. Plessy 246) it was the publication of *Passion simple* in 1992 that unleashed the first real storm of disapproval (Delorme 73; Laval 33; Frey 36). In this detailed account of a passionate sexual affair, Ernaux was taken to task for her *impudeur*, or shamelessness, and later for her focus on the body in her writing and for her affairs with men. But the same term has also been used against her for her more openly autobiographical descriptions of the physical realities of the spatially cramped and promiscuous, morally suffocating life of the lower economic classes in the 1940’s and 1950’s. As Lyn Thomas

puts it, "Class, perhaps more than ever, is a taboo subject, and the person who raises it, in British or French social contexts, is likely to be accused of 'having a chip on their shoulder,' and to be required to find fresh inspiration" (152). Ernaux herself is willing to accept that she is provocative to the literary establishment.⁴ In addition to the consistent class and gender themes of her writing, she also alludes to a desire to write "en dessous de la littérature" as she puts it in *Une Femme* (23), searching for techniques that free her from the codified forms and rituals of high culture which belong in her view to those who have historically had material means of access to them, and rejecting entirely a certain romanticized representation of her class by a consecrated literary tradition (*Les Armoires vides* 117). Within the university in France, her writing has been greeted for the most part with silence, though scholars of French literature and language have paid more serious attention to her in the English-speaking world.

Yet several French sociologists have taken careful note of Ernaux's work, including Gérard Mauger, who concludes that it is as close to sociology as to literature (Mauger 44). Ernaux's own frequent references to the collective origin of individual identity, and passages like "Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Etre en somme l'ethnologue de moi-même" (*La Honte* 40) further legitimize a critical approach that relies on sociological categories of analysis together with a consideration of Ernaux's literary strategies. In the manner of a sociologist, Ernaux offers a wealth of concrete description of everyday, material conditions that is unavailable in other French texts by working-class women writers (e.g. Claire Etcherelli, Christiane Rochefort). In those works by Ernaux that treat her milieu of origin, either fictionally or autobiographically, she constantly returns to the same humble Norman décor and set of people and events. Elsewhere, as in her descriptions of contemporary life in the Paris area in *Journal du dehors*, Ernaux is equally committed to repeated descriptions of a limited number of situations: beggars, vagrants, and homeless people in the métro or on the street, cashiers in their power relations with employers or the public, graffiti, displays of wealth or humiliating lack thereof in butcher shops, etc.

This level of concrete detail suggests particular analogies with the work of the French sociologist Pierre Bourdieu, as I indicated above. Toril Moi proposes Bourdieu's work, especially *Sociology in Question* and *Distinction*, as a possible tool for feminist analysis and critique, stressing that her "appropriation" of Bourdieu's work is not primarily motivated by

the originality of his theories or their transcendence, which remain to be studied, but rather by the attention he pays to the interpretation of the commonest details of everyday life (*What is a Woman* 268). Briefly, Bourdieu offers a concept of a society, such as post-war France, as a "field": "By 'field,' I mean an area, a playing field, a field of objective relations among individuals or institutions competing for the same stakes." Within a social field, an internalized set of rules governs the behavior of the players. The goal at all times is to gain "legitimacy," to rule the field. Moi describes "legitimacy" as "the right to speak" (271), which is invested in "those agents recognized by the field as powerful possessors of capital" (271). The entire field censors those who do not have legitimacy by means of discourse, or coded language, which is always a form of "symbolic violence" and which is experienced as such by those who lack significant capital. Most of these transactions occur at the level of concrete detail in the conditions of everyday life, and in the choices made by an individual in personal style, values, and consumption. They are sometimes, but not always, expressed in words.

Ernaux's work refers to these concepts of social violence and social legitimacy in several ways. The notion of social violence is clearly present in her recurrent descriptions of the painful way in which both social class and gender relations revealed themselves to her in terms of fixed but veiled codes, which are themselves determined by those who have legitimacy. Ernaux's young women characters and herself in the later works engage in an extensive project of deciphering or decoding, in their attempt to avoid the violence exerted on those who, like themselves, are unfamiliar with socially approved ways of speaking and acting. They refer explicitly to this difficult task from *Les Armoires vides* through *La Honte*, despite differences in emphasis. The private school provides the first encounter with symbolic violence " 'Hier soir le père Leduc était tellement saoul qu'il est tombé sur le trottoir, qu'il a dormi sur sa bouteille.' La maîtresse se fige . . . Elle a changé tout de suite de conversation, la maîtresse, ce que je vivais ne l'intéressait jamais . . . toujours de mauvais goût" (61).

After the age of twelve, the code of sexual conduct and success becomes increasingly important: "Effarant ce que (Brigitte) connaissait le code . . . Je me suis mise à employer les étranges mots de Brigitte . . . Ne pas leur répondre, tu auras l'air de les encourager, elle m'apprend à vivre, Brigitte, le code encore et toujours" (*La Femme gelée* 68-70). Even when Ernaux has become a mature woman, she continues to regard individual behavior, including her own, as the enactment of a highly organized system of signs. Thus is *Passion simple*, her lasting interest in a passionate love

affair which had no lasting meaning in itself is partially explained by the interpretation of the passion as a “text” through which she made sense of all the details of her existence during a certain period of her life, for which she was severely criticized by others, and which was eventually replaced by other texts (69). Of course the entire narrative strategy of *La Honte* consists of first re-establishing the codes, linguistic and other, that defined her at age twelve, which she sees as the only way to retrieve the girl she had been: “Mettre au jour les langages qui me constituèrent, les mots de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes et aux choses, des romans que je lisais . . . me servir de ces mots, dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour décomposer et remonter . . . le texte du monde où j’ai eu douze ans et cru devenir folle” (40). In this passage and throughout the book, Ernaux actually performs a social analysis of her own life that allows her to be increasingly objective and inclusive of others even as she sharpens her focus on her individual, subjective account. Her primary strategy is to “refuse the distinction between ‘high’ or ‘significant’ or ‘low’ or ‘insignificant’ matters,” but rather consistently to link the two (Moi 268), and thus *La Honte* provides perhaps the best example of the congruence of her vision of society and that of Pierre Bourdieu.

La Honte was published in 1997 and constitutes a return in fully autobiographical form to the material of the first five of Ernaux’s works: an only daughter of small grocery-café owners in the region between Rouen and Le Havre in the 1940’s and 50’s. It opens with a confession that Ernaux’s father tried to kill her mother one Sunday in June, 1952, and that this particular story has never been written before. While this may be literally true, readers of Ernaux are familiar with the advent of both social shame and sexuality at age twelve, and with the idea that a determining event occurred at this time (presented variously as the arrival of a first boyfriend, as in *Ce qu’ils disent ou rien*, or as the narrator’s perception of her drunken aunt in the street, a reminder of her family’s class origins that initiated her into social shame (*Une Femme* 35), or as a more gradual process involving school, as in *Les Armoires vides*). The reader also knows that this determining event is responsible for Ernaux’s career as a writer, a claim that is reiterated in *La Honte*. Thus I read in the opening revelation a “central fabula,” or “matrix of fabulation,”⁵ that unites and sheds light retrospectively on all of Ernaux’s narratives, not only in terms of the event described, but more importantly in terms of the breaking down and rewriting of class and gender codes that oppressed Ernaux. *La Honte* also provides many important clues to the relationship between the class and gender in Ernaux’s corpus.

At this point, before investigating the details of Annie Ernaux's particular case, it may be useful to clarify my conceptualization of class and gender as they operate together. Turning again to Toril Moi's investigation of Bourdieu's work as a possible framework for a feminist analysis, we find that Moi speculates on a possible relationship between class and gender that remains faithful to Bourdieu's own notions (though he does not directly address this question). In *Distinction*, he comes very close to defining the notion of gender as a particularly "combinatory" social category, one that infiltrates and influences every other category (105-106). This concept of gender has much in common with social class as discussed elsewhere by Bourdieu (Moi, 288). Social class, like gender, would each be part of what Bourdieu calls the "whole social field," rather than fields in themselves and Moi endorses this idea because it allows us to consider both gender and class together "without specifying a fixed and unchangeable hierarchy between them" (289). One is not more important than the other, and both are extremely variable entities which are especially "combinatory" with each other, so that they are very often experienced together. This is in fact a more complex statement than most materialist concepts of femininity, in that it actually means there is no such thing as "pure gender capital...the capital at stake is always the symbolic capital relevant for the specific field under examination" (Moi, 291). Femininity in Ernaux's texts, fictional or autobiographical, can only be fully understood when it is apprehended together with social class suffering and striving.

In Ernaux's case, and I would speculate that this is frequent among women writers, class and gender are linked by the body, in that more than other markers of place within the whole social field they are exhibited in literature through the appearance and behavior of the body. Ernaux has clearly broken new ground in her depictions of bodily and sexual reality, in both health and illness and youth and age. Much of what has been considered "provocative" in her writing is immediately traceable to these presentations of the female body. Lyn Thomas points out the importance in Ernaux's work of the gaze, and in particular of mirrors, relating them to her internalization of the critical gaze of middle-class observers (76). It is also interesting to watch the evolution of these feelings of shame when the narrator catches sight of herself in a mirror. In early childhood, before her experiences had led her to internalize a sense of her inferiority, she liked to look at herself in the mirror (*Les Armoires vides* 65). Later in life, when she has assumed her origins and her sexuality (and her own autobiographical voice) in what amounts to a position of pride, she will

return to the role of the one who looks and refuses to be looked down upon (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* 17). In between, the shame that occurs at the sight of herself most often refers both to gender and to class, as in *Les Armoires*: “La vitrine de nouveautés, la glace inattendue, et je me découvre, mal coiffée, le rire large, la bouche vicieuse, presque mauvais genre... je marchais comme ma mère et mettais ma main devant ma bouche pour rire comme les filles du quartier”(126).

The threatened attempt at murder paradoxically caused a breakdown of meaning and the impossibility of expressing what had happened, as Ernaux immediately suggests after the account, by explaining: “A quelques hommes, plus tard, j’ai dit: ‘Mon père a voulu tuer ma mère quand j’allais avoir douze ans.’ Avoir envie de dire cette phrase signifiait que je les avais dans la peau. Tous se sont tus après l’avoir entendue. Je voyais que j’avais commis une faute, qu’ils ne pouvaient recevoir cette chose-là” (16). In this passage, the stakes are both pleasing a man she desires, and speaking about subjects considered worthy of attention by the bourgeoisie, but both were impossible in view of her subject matter. She had first to invent a language in which to tell this event and be listened to (17), and this also involved altering the stakes of her discourse. The “scene” is thus a sort of fatal catalyst that reveals the inadequacy of both languages then known to Ernaux: the antiseptic, pretentious language of her bourgeois school, and the rudimentary, material language of her home in which “il n’y avait presque pas de mots pour exprimer les sentiments” (74). Until this point, the inadequacy of each language or code had been invisible to her, but now, after her “fall,” she realized that these two systems of representation, both of which imprisoned and stifled her (115), though for quite different reasons, could no longer account for her reality, precisely because the social shame implicit in it couldn’t be talked about in either one. Ernaux then began to investigate the codes that were imposed on her, and also to invent a new, differentiated self, for if her scholarly ability (which Bourdieu would call “intellectual capital”) could still guarantee her scholarly success, it was suddenly clear that it could not repair her social shame. The way was opened to her emerging sexuality to assume a primary role in her social ascent by providing a different kind of capital. The natural adolescent recreation of self then took on this added dimension.

In the arduous passage between the lost sensuality of childhood and the authorial voice and gaze she eventually won, it is not surprising that the shame over her own body and class situation developed in the fiction as a gradually revised vision of her mother’s body. Even as a child, Ernaux identified her mother’s appearance as different from the socially approved

norm: “Je dédaignais les squelettes élégants des catalogues, cheveux lissés, ventre plat, poitrine voilée. C’est l’explosion de chair qui me paraissait belle, fesses, nichons, bras et jambes prêts à éclater dans des robes vives qui soulignent, remontent, écrasent, craquent aux aisselles” (*Les Armoires vides* 24). As she grows away from her mother, she recalls the afternoons spent taking a nap against her mother’s back and how beautiful she found her. In *Ce qu’ils disent*, this memory is rejected violently by the fifteen year old girl along with her mother’s entire way of life (61); in *Une Femme* (96) and *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (26), the sight of her aged mother’s sleeping body moves her once again to tears.

In *La Honte*, the internalization of the middle-class gaze by the young Ernaux is dramatized in a scene that follows the opening scene of attempted murder. The daughter is returning late at night from a school outing, accompanied by her teacher and some other girls. The mother comes to the door in her nightdress in a passage that shows the first inscription of the daughter’s social and gendered shame in the mother’s body, publicly exposed:

. . . ma mère est apparue dans la lumière de la porte, hirsute, muette de sommeil, dans une chemise de nuit froissée et tachée (on s’essuyait avec, après avoir uriné). Mlle L. et les élèves . . . se sont arrêtées de parler . . . Je venais de voir pour la première fois ma mère avec le regard de l’école privée. Dans mon souvenir, cette scène, qui n’a aucune commune mesure avec celle où mon père avait voulu tuer ma mère, m’en paraît le prolongement. Comme si à travers l’exposition du corps sans gaine, relâché, et la chemise douteuse de ma mère, c’est notre vraie nature et notre façon de vivre qui étaient révélées. (117)

After a trip to Lourdes with her father, which is also a voyage of initiation into social inferiority and shame, she says “A la limite je ne percevais plus (la honte), elle était dans le corps même” (140). Shame over her mother’s body has passed into her own.⁶

In this family, it is also the mother who encourages her daughter towards upward social mobility, both by her own dissatisfaction with her lot, and by her concern with speaking better French. Though both Ernaux’s parents were themselves born to parents who spoke only Norman patois and the father was indifferent to “le beau parler,” her mother was eager to try new expressions that belonged to the bourgeoisie. She followed her daughter’s schoolwork closely, asked to be corrected, read her books, and

took her to museums. The father spent his time puttering in his garden and around the house. This apparent reversal of some gender roles was empowering to the daughter, at least in some of the texts. In *La Femme gelée*, which has been seen as a novel of a negative apprenticeship (Thomas 10), the only viable alternative to bourgeois femininity is provided by the mother, the only woman who managed to be less submissive and more active and autonomous than the bourgeois norm and not find herself alone. Imitating her, of course, at least in the terms of the story, would preclude upward social mobility by means of marriage into the bourgeoisie, as the adolescent character notes in her shame when her friend Brigitte inquires mockingly into the roles played in the house by the two parents (75). At the end, the daughter leaves home and begins little by little to change her official class identity. It is only with the writing of *La Place* and *Une Femme*, in 1984 and 1987, that Ernaux began a return to acceptance of her mother and their social class, an acceptance that appears complete at the publication of *Je ne suis pas sortie de ma nuit* in 1997.

The daughter succeeds in all the fictional narratives of Yvetot (*Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien*, *La Femme gelée*) in having sexual experiences with boys of a higher social situation which bring her pleasure, a sense of freedom from her social inferiority, and finally the pain and "social violence" of learning the harsh code of prescribed feminine sexual conduct. These three early works each in its way trace a downward spiral in the development of the woman. In her later works, Ernaux revises this portrayal of sexuality to some extent, though sexuality is never without reference to issues of class.

For the young protagonists, Bourdieu's notion of gender capital as a variable element in acquiring "social capital" (which includes all the others and surpasses them) seems very much at work. In their pursuit of boys of higher social standing who are continuing their education rather than working at menial jobs, the girls agonize about appearing to belong to the boys' social class. A moment of triumph is expressed in terms that recall the concept of "distinction" or taste as the most infallible of social markers: "Un jour, enfin, un garçon de collège a dit de moi 'vachement relaxe, cette fille' . . . Relaxe, ça ne se dit pas des péquenaudes, des pouffiasses . . . Il m'avait fallu presque deux ans pour arriver à ma gloire, . . . parler l'argot des collégiens, connaître des Platters, Paul Anka et l'Adagio d'Albinoni" (*Les Armoires* 127).

At first, all three experience a discovery of heterosexual pleasure and acceptance by their new milieu; in fact, the two are inseparable. The entire narrative of *Ce qu'ils disent ou rien*, which covers three months in the life

of a fifteen year old, is structured around a tension between Anne's family on one hand and her discovery and desire for sexual experience on the other. Returning from her lovemaking with a boy, Denise reflects that real happiness was this shameless freedom to be Denise Lesur without caring what anyone from her school thought of her (138). This sense of class liberation, like her physical pleasure, could only have been conferred on Denise by a boy she regards as superior, and on the next page she says this could have been any such boy, without reference to his other characteristics (139).

It does not take long for the full truth of the relationship between class and gender to reassert itself. "Qui m'aurait appris ce truc de bourgeois, la pudeur. Encore le genre de choses que je ne pouvais pas deviner, ça se passe en secret, un code intérieur," says Denise (130). Later, in the highly eroticized atmosphere of the library of the Sorbonne, she meets the student of cultured background who will ultimately get her pregnant and desert her, to whom she yields because he seems so much her superior (170). The narrator of *La Femme gelée* reminds the reader that the codes of gender and class often function in the same inegalitarian way, even at the Sorbonne where the creation of the literature of the educated classes is compared to an ejaculation (90, 96, 108). Anne in *Ce qu'ils disent ou rien* presents an ironically nuanced version of this disillusionment, in that her boyfriend Mathieu, a student from Paris, is officially a Marxist and tells her about the oppression of her people through their lack of education. When she suffers a cruel rejection from him, she says "Le plus atroce, avoir cru entrévoir la liberté avec eux, ils disaient c'est malsain d'être vierge, et la société est à détruire, je l'ai vue la liberté...Ils avaient des règles aussi, je ne les connaissais pas (123). Anne is left with a sense of having been betrayed by both the norms and values of her mother and of the bourgeoisie, into which she had gained brief acceptance through her gender.

In *Les Armoires vides* and *La Femme gelée*, as in Ernaux's own early adult life, this sense of double betrayal and alienation is well developed. When the project of social advancement by means of gender and educational capital has been realized, the bourgeois code of femininity turns out to be more oppressive in its own way than the gender code of the lower class. Although Ernaux's characters often enlist their sexuality to good effect in their attempt to free themselves of the fate reserved for them by their original milieu, a newly achieved femininity within a new social setting is not presented as a guarantor of individual freedom either, in that such an identity also belongs to a highly codified social space and requires still more negotiation if a personal identity is to survive at all. The

narrator in *La Femme gelée* marries a graduate of one of the Grandes Ecoles and follows him on his work assignments, increasingly confined by the raising of their children and gradually renouncing her own career aspirations. With the birth of her second child, she realizes her life is essentially over. In *Les Armoires vides*, Denise concludes the book in a startling revelation that she understands the terms of the complicated social violence of which she has been a victim, and that her abortion, hitherto regarded as the realization of her mother's prediction of her fundamental guiltiness, is also a capitulation to the class culture of her boyfriend (182).

In *La Honte*, a more openly autobiographical work, the narrative of events that will define the individuality of Ernaux's character as distinct from the account of the social forces that determined her begins when the book is three-quarters over. Contemplating again the photos of herself at age twelve, she reaffirms that social shame still unites her with them, but that the advent of sexuality two years later in fact separates her from her former self: "C'est (la honte) seulement qui fait de cette petite fille et de moi la même, puisque l'orgasme où je ressens le plus mon identité et la permanence de mon être, je ne l'ai connu que deux ans après" (142). Sexuality not only separates her from her origins, as it did for her fictional characters, but also creates her individuality, as it was not able to do for them. Ernaux gives evidence of this in *Passion simple*, which shocked critics as the deeply sensual confession of a woman in her late forties. Ernaux's passion for "A." is lived out in the relative impersonality of a modern Paris suburb, after her divorce and when her children are grown, in the somewhat defiant professional identity as she has defined with respect to the rest of the French intelligentsia. She feels a "profound satisfaction" in remembering the women of her neighborhood in Yvetot who spent the afternoon with a lover, and who were humiliated by their milieu because they were behaving badly (30). Ernaux is well aware that she has arrived at a social situation that enables her to live out her pleasure in peace, and that the pleasure of her passion could only occur outside the censorship of both of the class ideologies – working class and bourgeois – she has left behind.

Yet Ernaux's individuality is not to be confused with individualism. One great paradox of all of Ernaux's writing is that she arrives at an understanding of her own individuality by studying in detail the codes or doxa of her own class and of the entire social field of which that class is a part. In *Journal du dehors*, there are unifying themes among the fragments and repetition of certain social situations and occurrences, and a strong subjectivity emerges from the purportedly "objective," "fragmented"

accounts. Here, the reader is struck by the degree to which she reveals her personal class-consciousness, for example, which has become a social and political stance with respect to the dominant class. In the last paragraph she explains the continuousness of individual identities. We are all part of a whole; her identity is porous (107). For Ernaux, “speaking as” will always be “speaking for.” In the end, Ernaux’s personal identity is not imaginable outside her connection to her community, and solidarity with her past is her deepest comfort in the dominant milieu into which she has emigrated.

Middlebury College

Notes

1. In the discussions that follow, I will be treating the fictional characters from Ernaux's first three works as though they exist in a continuum with the young Annie Ernaux the woman, as she is eventually revealed in *Une Femme*, *La Place*, and *La Honte*. Following Nancy K. Miller in "Writing Fictions: Women's Autobiography in France" in *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, I use a "dialectical process of reading," a "double reading," of autobiography with fiction. This seems to me to be all the more justified in that Ernaux is highly sensitive in her writing to the risks of going public with her personal experiences, i.e. of autobiography, and also because in her recent work *La Honte*, Ernaux provides a self-declared autobiographical account of much of the material that had already appeared in earlier works.

2. Felski cites Carolyn Steedman, *Landscape for a Good Woman*. London: Virago, 1985. I refer here and throughout to the structures and classifications of French society referred to as "groupes socio-professionnels" by E. and H-L Knox in their textbook on French civilization, *Plus Ça Change*, Paris: Hatier-Didier 1987. This classification is the one most often used in sociological research, the press, and official government statistics. It differs from the marxist description of the proletariat and the bourgeoisie, although the latter term remains a convenient way to refer to people of comfortable financial status. In general, where Rita Felski refers to a member of the "lower middle class" in the case of Britain, the French equivalent would be "petit bourgeois," or in keeping with the Knox's definition "petit commerçant."

3. Christian Baudelot, lecture delivered at Middlebury College, March 31, 2000.

4. Ernaux has experienced much of the same incomprehension and hostile reaction as Simone de Beauvoir on the publication of *The Second Sex* in 1947: critics attempt to "disqualify" Ernaux as a serious writer or intellectual, and their discourse often focuses on Annie Ernaux the person or the woman, rather than the writer. For an analysis of the reception of *The Second Sex*, see Toril Moi, *Simone de Beauvoir* 78.

5. Germaine Brée coined this term, in "George Sand: The Fictions of Autobiography." *Nineteenth Century French Studies* 4 (1976): 438-49.

6. The young girl (*Une Femme* 63) and later the mature writer (*Je ne suis pas sortie* 77) are aware in general of their profound resemblance to the woman whose gestures and voice are sometimes embarrassingly loud and violent, and who thinks in "paroles abruptes" (*Une Femme* 51). The

mother's outbursts of frustration and anger refer precisely to the limitations of her social condition, just as they do for the daughter. One can even speculate that the mother's brusque manner of speaking, shouting, laughing, and even drinking have marked the daughter's writing, which is also brusque and often transgressive in its subject matter, and thus often imitates this oral tradition. This may seem at first glance to contradict Warren Motte's hypothesis in "Annie Ernaux's Understatement" (56), that Ernaux adopts here mother's characteristic understatement or "meiosis" as her primary literary device. Motte cites the Oxford English Dictionary definition of meiosis: "A figure of speech by which the impression is intentionally conveyed that a thing is less in size, importance, etc. than it really is." Certainly this applies to the mother's verbal utterances, but it seems to me that it is precisely the coexistence of these minimal sentences and the brusque emphasis of her tone and manner that create the strange power of the mother's speech and of her daughter's literary style.

Works Cited

- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard UP, 1998. Trans. Richard Nice.
- Cotille-Foley, Nora. "Abortion and Contamination of the Social Order in Annie Ernaux's *Les Armoires vides*." *The French Review* 72.5 (1999): 886-896.
- Day, Loraine. "Class, Sexuality, and Subjectivity in Annie Ernaux's *Les Armoires vides*." *Contemporary French Fiction by Women: Feminist Perspectives*. Eds. Margaret Atack and Phil Powrie. Manchester: Manchester UP, 1990. 41-55.
- Delorme, Marie-Laure. "Annie Ernaux sans surprise." *Le Magazine Littéraire* 351 (February 1997).
- Ernaux, Annie. *Les Armoires vides*. Paris: Gallimard Folio, 1974.
- . *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris: Gallimard Folio, 1977.
- . *La Femme gelée*, Paris: Gallimard Folio, 1981.
- . *La Place*, Paris: Gallimard, 1984.
- . *Une Femme*, Paris: Gallimard, 1988.
- . *Passion simple*, Paris: Gallimard, 1992.
- . *Journal du dehors*, Paris: Gallimard, 1993.
- . *La Honte*, Paris: Gallimard Folio, 1997.
- . "Je ne suis pas sortie de ma nuit," Paris: Gallimard, 1997.
- Felski, Rita. "Nothing to Declare: Identity, Shame, and the Lower Middle Class." *PMLA* 155.1 (2000): 133-145.
- Frey, P. "La Vie d'Annie Ernaux n'est pas gaie." *Elle* (February 3, 1997).
- Holmes, Diana. *French Women's Writing 1848-1994*. London: Athlone, 1996.
- Laval, M. "Ce jour-là, le 15 juin 1952." *Télérama* (January 15, 1997).
- Mall, Laurence. "Moins Seule et Factice: La Part Autobiographique dans *Une Femme* d'Annie Ernaux." *The French Review* 69.1 (1995): 45-54.
- Mauger, Gérard. "Les Autobiographies littéraires: objets et outils de recherche sur les milieux populaires." *Politix* 27.
- Miller, Nancy K. "Writing Fictions: Women's Autobiography in France." *Lifelines: Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell UP, 1988. 45-61.
- Moi, Toril, *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Motte, Warren. "Annie Ernaux's Understatement." *The French Review* 69.1 (1995): 55-67.

-
- Plessy, B. "Annie Ernaux est-elle un cas?" *Le Bulletin des Lettres* 561 (March 1997).
- Thomas, Lyn. *Annie Ernaux: An Introduction to the Writer and her Audience*. New York: Berg, 1999.
- Tondeur, Claire-Lise. "Entretien avec Annie Ernaux." *The French Review* 69.1 (1995). 37-44.

La société esclavagiste vue par une Békée des Antilles: Marie-Reine de Jaham, *Le sang du volcan*

Benjamin NGONG

Résumé : Depuis que les Afro-antillais ont entrepris de réécrire l'Histoire des Antilles à leur manière, on a rarement vu des Blancs créoles contemporains prendre la plume pour en faire autant. Marie-Reine de Jaham brise ce tabou. Mais, en souscrivant à l'historiographie officielle, son livre semble fermer les portes de l'Histoire — haut lieu de la mémoire — aux Antillais pour la deuxième fois; la première fois étant le silence de quatre siècles qu'a duré la Traite négrière.

Aux environs de 1921, période pendant laquelle les Afro-antillais ont entrepris de réécrire l'Histoire des Antilles à leur manière, on a rarement vu des Blancs créoles contemporains prendre la plume pour en faire autant. L'écrivaine martiniquaise Marie-Reine de Jaham paraît donc comme un cas « atypique » intéressant. Dans *Le sang du volcan*, la Békée donne à lire, avec une sensibilité toute particulière, sa vision des faits: l'autre approche, du point de vue du dominant, sur l'univers esclavagiste antillais avec ses différentes classes sociales, ses conflits raciaux, ses luttes d'influence et de pouvoir. Cette prise de parole, bien qu'inattendue, ne semble pas innocente parce que, dans un premier temps, son récit obéit à la logique d'un discours historicisant; ensuite ce discours est outrageusement oublieux du *topos* de l'esclavage, même s'il s'en sert comme toile de fond; et enfin, lorsqu'on analyse les objets de valeurs du

livre, on se rend compte que le prédicat psychologique, le rhème, c'est-à-dire la véritable *topique* du roman de Jaham est loin des préoccupations d'émancipation et de liberté des esclaves.

Paru en 1997, *Le sang du volcan* est le deuxième volume de la saga de deux grandes familles martiniquaises commencée avec *L'or des îles*. Il dépeint la suite des tribulations de deux puissantes dynasties créoles, les Solis et les Tara, l'une blanche et l'autre métisse, dont la rivalité remonte au fantastique essor du sucre au XVIII^e siècle. Les deux clans sont parvenus à se maintenir au sommet de l'élite locale grâce à un jeu subtil d'alliances et de ruptures. La rivalité destructrice et tenace qui les anime tient crânement tête à tous les bouleversements socio-politiques et économiques jusqu'au début du XX^e siècle. L'antagonisme entre les Solis, qui possèdent et dirigent la Volcane, la plus belle Habitation de l'île, et les Tara, riches négociants en sucre, résiste à tout, même à l'avènement de la Deuxième République (1848). Mais, contre toute attente, cette rivalité cède le pas à un rapprochement stratégique entre Akwaba de Solis et Phœbé Tara, adversaires de toujours. Ensemble, elles entreprennent de parer à l'urgence de l'émergence inattendue et non désirée d'un troisième clan, celui des Noirs. Le roman s'achève à la mort, ensevelies par les laves de l'irruption de la montagne Pelée en 1902, des deux figures représentatives du pouvoir créole de la Martinique.

Si l'on se réfère aux travaux de Lukács dans *Le roman historique*, il est clair que *Le sang du volcan* obéit aux principes du roman dit historique, car il met à contribution la plupart des événements qui ont émaillés l'Histoire, au sens de «relation des événements du passé jugés dignes de mémoire.» (Rochmann 112) Marie-Reine de Jaham associe, de manière admirable, l'impérieuse tâche heuristique de création, de fictionnalisation à l'exhibition des preuves historiques issues d'un travail minutieux de vérification et de recherche aux sources. Processus réfléchi et bien ordonné, cette technique d'assemblage et de réécriture de l'historiographie officielle passe, en amont de toute opération scripturaire, par le choix stratégique d'une trame solidement ancrée dans la mémoire collective. En effet, les six parties du livre sont datées de manière précisément à rappeler un événement historique d'envergure locale ou internationale. Que l'action du premier chapitre se déroule en 1779 n'est pas fortuit ! En fait, cette date prépare le lecteur à la Révolution française qui suit et qui voit, au chapitre deux, le drapeau à lys remplacé par une cocarde bleu blanc rouge, les nouveaux symboles d'égalité, de liberté et de fraternité prônés par les Droits de l'Homme nouvellement promulgués en France. Le chapitre trois, quant à lui, rappelle le rétablissement, en 1802, de l'esclavage dans les colonies françaises après la première abolition de 1794. Les autres sections du livre

retiennent respectivement comme événements principaux: la période d'émancipation des colonies anglaises et surtout de la révolution de juillet 1830; la proclamation de la Deuxième République en 1848 et la grande irruption de la montagne Pelée qui raya la ville de Saint-Pierre de la carte du monde en 1902.

Dès lors, il est évident que *Le sang du volcan* appartient incontestablement au micro genre du roman historique. Mais Jaham insère l'Histoire dans la fiction de façon particulière, le plus souvent par le biais de conversations. Par exemple, c'est pendant l'une d'entre elles que l'on apprend la chute du roi Louis-Philippe et l'avènement de la République en France. De là, tout laisse à croire que les faits historiques ont une prégnance prépondérante certaine sur le fictionnel. Comment pourrait-il en être autrement, puisque, hormis les événements historiques restitués dans leur linéarité chronologique, comme dans la structure des différents chapitres du livre, il ne se passe pas grand chose? La fiction elle-même est bien mince : on naît, on se marie et on meurt. Le dessein démiurgique de l'auteure semble céder sous la force de l'événementiel qui, paraît-il, lui dicte le choix de tel ou tel fait historique bon à insérer dans le récit. Autrement dit, la narration obéit à la logique synchronique et diachronique événementielle de la réalité historique et se révèle en fin de compte d'une linéarité plate et affligeante.

Le pacte narratologique et le contrat de lecture que propose l'auteure sont assez particuliers. En effet, Jaham raconte les faits réels par le prisme des personnages fictifs, mais surtout avec ceux ayant effectivement existé. Elle nous fait donc savoir que *Le sang du volcan* entretient des liens très étroits avec l'Histoire qu'elle ambitionne de recomposer à sa manière. On voit bien une trame romanesque bâtie autour des conflits raciaux, économiques et sociologiques des Antilles esclavagistes. Mais sur le plan strictement littéraire, on a l'impression que l'auteure renoue avec la veine ethnographique qui caractérisa la littérature antillaise du début du siècle jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1848. En évitant soigneusement d'aborder de front le problème de l'esclavage, on dirait que la romancière békée rend compte, à l'instar des premiers écrivains blancs, mais avec l'exotisme en moins, des spécificités de son île: l'écologique avec l'insularité de la Martinique, la beauté de sa mer, la fertilité de son sol et la menace perpétuelle du volcan Pelé; l'économique avec les grandes plantations et l'essor, puis la crise du sucre; le politique et son cortège de rivalités dont la course entre les Solis et les Tara pour le leadership local, puis l'influence de la Métropole ne sont qu'une illustration parmi tant d'autres; enfin le sociologique avec les conflits raciaux entre Blancs, Mulâtres et Noirs. Ce sont autant de paradigmes, avec l'esclavage, uniquement en toile de fond,

qui constituent l'essentiel d'un récit généalogiquement et intrinsèquement dépendant de l'Histoire. Si tant est que :

De par sa définition élémentaire, le roman historique a pour fonction la représentation (fictionnelle) du passé (effectif.) Dans sa tâche, il met en jeu l'Histoire, en deux sens : L'« Histoire-événement » ou Histoire-temps, elle-même subdivisée en Histoire passée et en Histoire présente ou contemporaine ; et l'« Histoire-discours » ou historiographie. (Bernard 7)

Dès lors le livre de Jaham est extraordinairement historique, car il ne coupe pas les « liens très forts qui unissent aux Antilles histoire et littérature. La circulation entre les deux champs est incessante » (Rochmann 9). C'est, en effet, le théâtre de tous les bouleversements sociaux et politiques qui secouent la Caraïbe, la France, ses colonies et par extension le reste du monde.

Les éléments du péri-texte attestent de cette portée historique du roman. Contrairement au titre, « Le sang du volcan », un peu imagé, à notre avis, la couverture du roman, quant à elle, paraît plus expressive. En effet, ce tableau quadrichrome, représentant d'anciens esclaves brandissant les chaînes qu'ils viennent de briser, suggérerait, vraisemblablement, les thèmes de l'esclavage et la lutte pour l'émancipation. En guise de page de présentation, on a le résumé du premier volume : *L'or des îles*. Et puis, un second texte : « De l'or des îles au Sang du volcan : une plongée dans l'histoire » utilisé comme une postface, fait le tour d'horizon des grands événements qui ont bouleversés le monde et avertit le lecteur sur l'origine historique du récit qu'il va bientôt lire. Comme André Schwarz-Bart dans *La mulâtresse Solitude* (1972), Jaham crédibilise son récit à l'aide d'une bibliographie et une carte géographique annotée représentant les lieux historiques et géographiques où se dérouleront la plupart des temps forts de son récit à suivre et agrémenté tout à l'aide d'une « encyclopédie » comportant les différentes déclinaisons anthropologique, géographique et linguistique du créole. Tous ces éléments du péri-texte, comme une preuve justifiant les sources historiques réelles du roman, rentrent dans le schéma d'une stratégie rhétorique de persuasion recherché par Jaham. Afin de mieux ancrer son roman dans le cadre spatio-temporel des Antilles de l'époque, elle utilise, par exemple, des expressions du terroir, recourt aux lieux et aux personnages connus, exploite quelques documents officiels et manie les grandes dates historiques avec dextérité. Un échantillonnage rapide de la langue de la romancière békée montre un foisonnement de termes locaux et d'expressions typiquement créoles qu'il est fastidieux

d'énumérer tous ici. Cependant ils sont la preuve de son souci d'exactitude, de l'attachement à la Caraïbe, et, surtout de son ardent désir de restituer les choses telles qu'elles furent dans leur contexte historique. Comme dans la plupart des œuvres littéraires de la période abolitionniste et post-abolitionniste, Marie-Reine de Jaham emploie un éventail de mots que l'on retrouve déjà chez Léonard Sainville, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou même les époux André et Simone Schwarz-Bart. Ce sont, entre autres: «bakoi» ou «bakoua», chapeau de paille grossière; «Béké»: colon, maître, Blanc créole; «câpre», «câpresse»: métis(se) qui a surtout du sang noir; «Habitation»: terme pour désigner l'ensemble formé par la plantation, la maison de maître et les cases des esclaves; «quimboiseur»: sorcier, guérisseur; «marron»: esclave fugitif; «Mulâtre», «Jaune»: noms pour désigner tout métis noir et blanc; «zombie»: revenant ou fantôme, souvent, c'est un esprit «maléfique» à l'instar de celui de Boukman qui hante, à l'époque, l'existence de tous les colons antillais. Tous ces termes et bien d'autres sont une espèce de «lieux communs» qui marquent l'époque esclavagiste et où se retrouvent tous les auteurs antillais, quelle que soit leur origine sociale et raciale. A cela, on peut ajouter d'autres vocables plus ou moins usités chez les uns et les autres. En ce qui concerne Marie-Reine de Jaham, il n'est pas rare de rencontrer, au détour de chaque phrase, des termes comme: «Da» pour désigner généralement l'esclave assignée aux tâches domestiques et surtout à qui revient la garde des enfants; guildive (eau-de-vie); maby (boisson fermentée héritée des Caraïbes); maître-case (maître de la plantation), etc. A côté de ces mots, on trouve aussi chez Jaham, un penchant pour les tournures idiomatiques ou pour la langue créole elle-même. Par exemple, pour désigner le Jour de l'An, elle utilise la tournure «Joud'Blanc», parce que traditionnellement, c'est le jour où l'on s'habillait en blanc. Plus loin, on lit: «Nègre gros sirop», pour décrire un esclave mal dégrossi; ou encore «vaval» pour carnaval. Mais, de l'intention de l'auteure, la vraisemblance est ce qui donnerait plus de crédibilité à son récit. A ce dessein, elle recourt aux lieux et aux personnages connus.

Si l'on excepte la Martinique, la Guadeloupe, Saint-Domingue (devenu Haïti après son indépendance), la France, l'Angleterre, le Dahomey (aujourd'hui Bénin), le Liberia, le Togo, le Cameroun, l'Ethiopie, l'Afrique, l'Amérique et des villes comme Paris, Bordeaux, Fort-de-France, ce qui est déjà beaucoup, il n'y a vraiment pas de lieux connus et reconnus, comme l'est, dans le roman de Sainville (19), l'habitation Leyritz devenue aujourd'hui un grand hôtel de luxe. Par contre, il y a une pléiade de personnages connus. Le livre pullule de personnalités politiques de l'époque. Les plus célèbres sont: Marie-Josèphe-Rose Tascher de la

Pagerie qui deviendra l'Impératrice Joséphine, après son mariage avec Napoléon Bonaparte, Thomas Jefferson, président des Etats-Unis, Richelieu, Colbert, Louis XVI, Robespierre, Poincaré, Louis Philippe, Jules Ferry, François Arago, etc. A côté de ces derniers, il y a la fine fleur de l'intelligentsia métropolitaine qui milite, au sein de l'association «Les Amis des Noirs», pour l'abolition de l'esclavage: Victor Hugo, Condorcet, Mirabeau, l'Abbé Grégoire, Victor Schœlcher, Alphonse de Lamartine, Alexandre Dumas père et fils, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Sthendal, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, etc.

Les militaires sont tout aussi présents. Les plus en vue sont : Rochambeau, le général Victor Hugues, chargé par la Convention de faire appliquer le décret d'abolition de l'esclavage, le général Cavaignac, chef des modérés, il est contre l'Abolition, Magloire Pelage, officier de couleur, se rallie à Richepance du corps expéditionnaire venu rétablir l'esclavage en Guadeloupe, ce dernier essuiera la révolte de l'officier mulâtre Delgrès et ses troupes. De toute la multitude des grandes figures historiques qui peuplent l'univers jahamien, les esclaves se taillent la part du pauvre. Ils sont peu nombreux et parcimonieusement nommés. Boukman et Toussaint Louverture, Théodore, Népomucène, Arsène, Domba, Momo, Romain, Aristide, Zabulon et Mabouya font exception.

L'exploitation des documents et l'utilisation des dates historiques montrent encore davantage la volonté de l'auteur de faire un roman historique. Le texte officiel le plus utilisé comme référence est sans conteste le Code noir. Cette loi censée protéger légalement les esclaves fut instaurée par une ordonnance de mars 1685 par Louis XIV. En effet, il témoigne de la cruauté et de la barbarie des esclavagistes français de l'époque. Dans *Le sang du volcan*, ce document est indirectement cité comme ici, lorsque le narrateur fait boire la "guildive" aux seuls colons blancs et non pas aux esclaves. C'est parce que cette espèce d'eau-de-vie, tout comme le rhum, était interdite aux esclaves par le Code noir, en son article 23, qui recommandait de ne pas: «. . . donner aux esclaves de l'eau-de-vie de canne ou guildive, pour tenir lieu de subsistance mentionnée en l'article précédent. » Raison pour laquelle dans le roman, pendant les premiers soulèvements, les esclaves s'attaquent d'abord au "fruit défendu" comme c'est le cas lorsque Da Léone rapporte les faits suivants à sa maîtresse: «Y sont en train d' piller le magasin à provisions. Y a plein d'nègres du voisinage qui sont venus les rejoindre. Z'ont déjà commencé à boire du rhum et à danser.» (205)

Le Code noir sera aussi cité, mais de façon directe, à plusieurs reprises dans le roman, par exemple dans cette réplique du Marquis de Bouillé à Mlle Rosamonde: «A l'origine, le Code noir donnait aux affranchis

les mêmes droits qu'aux libres de naissance. » (60) En mettant dans la bouche d'un de ses personnages,—en l'occurrence un homme de loi, le Gouverneur de la Martinique, lui-même—, censés connaître et surtout faire appliquer le Droit, on voit très bien que Jaham se sert de l'article 59 du Code noir, qui stipule: «Octroyons aux affranchis les mêmes droits, privilèges et immunités dont jouissent les personnes nées libres . . . » De la même façon, la romancière utilise le décret du 28 mars 1792 sur l'égalité des droits politiques entre les colons blancs, les hommes de couleur et les Nègres libres: «Les hommes de couleur et nègres libres doivent jouir ainsi que les colons blancs de l'égalité des droits politiques » (103). Elle exploite aussi la déclaration de principe, en prélude à l'Abolition, promulguée le 4 mars 1848 par le Gouvernement provisoire et qui décrète que: «Nulle terre française ne peut plus porter d'esclaves.» On la retrouve dans la bouche du capitaine Valdor sous cette forme: «Aucun sol français ne peut porter d'esclaves. Voilà, ce qu'a décidé le gouvernement provisoire » (242). Mais mention ne sera faite nulle part du décret du 27 avril 1848 relatif à l'abolition définitive de l'esclavage dans les colonies françaises, sinon sous des formes biaisées. Ainsi, afin d'arrêter les émeutes que l'affichage, par le gouverneur Husson, de la déclaration de principe avait causées en Guadeloupe et en Martinique, surtout à Saint-Pierre, le gouverneur Rostoland décrète l'abolition le 22 mai 1848. L'un des protagonistes du roman lui dira: «Croyez-moi, Monsieur le gouverneur. L'histoire retiendra cette date du 22 mai comme celle de la victoire des Noirs de la Martinique» (323). Mais en réalité, on sait que l'abolition de l'esclavage avait déjà été votée en France le 27 avril 1848.

Même avec autant de minutie dans l'exploitation des détails historiques, *Le sang du volcan* ne peut pas se lire comme un ouvrage d'Histoire authentique et cela malgré un ancrage très fort dans l'historiographie des Antilles et de la Métropole. Même sa profusion de dates, d'événements et de personnages réels, reconnaissables ou reconnus, ne saurait lui conférer ce statut, car l'objectivité de l'auteure ne sort pas toujours exempte de tout soupçon dans un exercice de style où Histoire et fiction se mélangent. Au niveau de la réception et de l'horizon d'attente, le doute du lecteur et la suspicion de parti pris qui pèsent sur l'auteure relativisent singulièrement la valeur historique du livre, mais cependant, renforcent par la même occasion son aspect d'œuvre de fiction. De ce fait, moins qu'un document historique de référence, *Le sang du volcan* se lirait plutôt comme un roman, mais un roman somme toute fastidieux, avec tout le côté subjectif de la fiction, même si celle-ci s'appuie sur l'Histoire. S'il existe une harmonie parfaite entre Histoire et fiction, entre le vrai et l'imaginaire, les deux s'imbriquant parfaitement, comme constaté plus haut,

il y a cependant un maillon essentiel qui manque à cet ensemble au moment de restituer les faits: c'est le topos de l'esclavage. Cette entorse—peut être souhaitée—rend bancal la cohésion historique, mais surtout, elle sape la vraisemblance tant recherchée par l'auteure et ne présente plus le livre que comme un lieu de la spécificité du discours dominant, celui du maître, dont le fait annihile le discours minoritaire, celui de l'esclave. Autrement dit, à travers un discours oublieux de l'esclavage, Jaham livre son point de vue, mais de la perspective du dominant, comme cela se faisait à l'époque anté-abolitionniste.

Les attentes suscitées par le péri-texte et l'exploitation du contexte historique des Antilles de l'époque font espérer que *Le sang du volcan* sera un livre sur l'esclavage plus qu'autre chose, et qu'il correspondrait à ce que Rochmann, citant Toni Morrison, écrivait il y a peu: «Les livres sur l'esclavage n'ont qu'une seule intrigue. On est esclave et on veut en sortir» (5). Mais l'examen du héros romanesque, qui est celui des procédés structuraux internes le plus significatif de tout œuvre, contredit cette assertion.

Selon Philippe Hamon, plusieurs facteurs peuvent aider à identifier un héros romanesque. En effet, c'est le personnage le plus typé, le plus caractérisé et celui qui occupe les lieux stratégiques du récit. Principal protagoniste dont dépendent l'apparition et la disparition des autres personnages, dans certains cas il est l'incarnation des valeurs idéologiques positives d'une société. Par rapport à ces critères, seuls deux personnages du roman de Marie-Reine de Jaham remplissent toutes les conditions pour mériter la fonction de héros. Ce sont deux familles, les puissantes dynasties Solis et Tara. Elles tiennent la vedette du début jusqu'à la fin du livre. En effet les Solis, la dynastie blanche, gèrent depuis deux siècles la Volcane, la plus belle plantation de la Martinique, par ailleurs convoitée par les Tara, une famille métisse devenue riche grâce au négoce du sucre. Le livre de Jaham relate les péripéties de la rivalité ancestrale entre les descendants respectifs des deux clans. Intrigues, empoisonnements, batailles sourdes, mais dévastatrices, désir de vengeance, amitié, amour et états d'âme, tout est dévoilé au lecteur. L'auteur raconte plus de 123 ans d'affrontements claniques que ni la Révolution française, ni l'épopée napoléonienne, ni même la révolte des esclaves de Saint-Domingue et l'abolition définitive de l'esclavage dans les colonies françaises ne viendront interrompre. Pendant que les deux dynasties s'entre-déchirent pour le pouvoir, elles surprennent l'ascension si redoutée, mais inévitable, d'un troisième clan, celui des esclaves qui se rebellent pour leur émancipation et la fin de *l'establishment*. Alors qu'on s'attend à une focalisation du récit en direction de cette nouvelle donne, tout se passe

comme si l'émergence de la classe des Noirs, esclaves de toujours, n'était qu'une action adjuvante dont l'auteure se sert pour mieux mettre en exergue la classe des maîtres parmi laquelle les métis sont relativement marginalisés. La suprématie écrasante des maîtres paraît inversement proportionnelle au nombre d'esclaves présents dans l'île. Les esclaves sont, lit-on, quatre-vingt mille pour trente mille Mulâtres et seulement neuf mille Blancs. Or Jaham semble privilégier la minorité féodale des maîtres, car c'est l'histoire de celle-ci qui nous est racontée —la masse étant une fois de plus muselée—. En effet, les maîtres sont les seuls à qui elle donne la parole et pour lesquels elle consent de montrer, sur plus de quatre cent pages, les préoccupations. Certes, elle feint parfois de ne pas ignorer la misère des esclaves. Une misère qu'elle dépeint, mais alors très peu, à travers le prisme du dominant. Ainsi, elle fait jouer le "beau rôle" à certains personnages békés, comme Joséphine qui se demande : «Pourquoi certains êtres étaient—ils toujours des victimes ?» (24), avant de se tourner vers Da Zézette, sa nounou: «Et tu trouves normal d'être esclave ?» (24) A y regarder de très près, on pourrait mettre ces bonnes intentions sur le compte des élucubrations—et non de convictions profondes—d'une adolescente qui se cherche une personnalité et dont l'innocence et la naïveté peuvent encore se lire dans cette question: «Qu'est-ce qui pouvait bien se passer quand un mari retrouvait sa femme dans leur chambre ?» (39) Car, devenue plus tard l'épouse de Napoléon, elle n'empêchera pas celui-ci de rétablir l'esclavage qui venait d'être abolie dans sa patrie. Et qui plus est, elle l'en a encouragé.

Plus loin, Jaham revisite les rapports de force entre maîtres et esclaves sous la perspective du mythe dichotomique du bon et du méchant maître. La figure mythique du bon maître est incarnée par tous les descendants de Solis; de Anna jusqu'à Akwaba, en passant par Patrick et Arthur. Tous ont des rapports d'exception avec leurs esclaves qu'ils ont affranchis bien avant l'heure. Ils les envoient à l'école et leur donnent même un lopin de terre autour de l'Habitation. La reconnaissance des esclaves, dans ces cas là, est souvent immédiate. A ce propos, l'exemple de Jonas est édifiant: «N'ai-je pas appris à lire et à compter dans l'école de l'Habitation ? Ne suis-je pas devenu un Noir instruit, par la bonté des Solis? » (77) Ces rapports privilégiés entre esclave et bon maître prennent une dimension qui étonne parfois. La stratégie rhétorique de Jaham montrant toute la magnanimité du maître envers ses esclaves fait mouche à chaque fois qu'elle invalide et inhibe le statut peu enviable d'esclave pour le présenter sous un jour meilleur. Il en va ainsi de l'amitié entre Patrick le patron de la Volcane et Jonas l'esclave qu'il a affranchi. «Ensemble les deux hommes s'étaient attelés à la tâche et de ce travail partagé était née une amitié

solide» (75). Elle se consolidait tous les jours et prenait des proportions jusque-là inimaginables entre un maître et un esclave. En effet, les deux se jurèrent fidélité en scellant un pacte de sang. «De son couteau, Jonas fit une légère entaille à son poignet, puis à celui de Patrick, et mêla leurs deux sangs» (153). Patrick fait l'impasse sur sa condition sociale de maître et celle d'esclave (même affranchi) de Jonas qu'il traite d'égal à égal: «Toi et moi, il y a deux choses que nous ne pouvons pas faire: la première, c'est de nous mentir l'un à l'autre, la seconde, c'est d'abandonner le combat (128). Et puis plus loin, Jaham écrit: «Longuement, avec désespoir, les deux hommes s'embrassèrent dans l'aube naissante tandis que résonnait à leurs oreilles le gémissement de la canne à sucre agonisante» (126).

La figure mythologique du méchant maître est occultée dans *Le sang du volcan*. Sauf pour le cas, devenu de ce fait atypique, de Léo Duchamp de Chastagné qui, alors que la plupart des maîtres l'acceptent sans trop de problèmes, refuse que son esclave joue du gro-kâ aux heures de travail: «Mon esclave Romain fait exprès de me provoquer en battant du tambour gro-kâ pendant le travail. [. . .] Trois fois déjà, j'ai surpris ce misérable en train d'enfreindre mes ordres. Ce matin encore, la canaille a récidivé» (265).

Avec une certaine justesse de ton, Marie-Reine de Jaham adopte un discours dont l'effet persuasif escompté est de susciter la compassion, puis la sympathie du lecteur face au «drame» que vivent les « pauvres » colons amenés à perdre leurs privilèges à cause de l'abolition de l'esclavage. Dès lors qui ne s'apitoierait pas sur le sort d'Akwaba de Solis, acceptant de faire la paix (malgré elle ?) avec Phœbé Tara, une descendante de l'ennemi juré ? Qui n'apprécierait pas, à leur juste valeur, le courage et la détermination de cette même Akwaba qui, sachant la fin proche, s'accroche à sa terre: «Quitter la Volcane ? Jamais. C'est là que j'ai vécu, c'est là que je mourrai. » (417) Tout se passe comme si les plus persécutés étaient les maîtres et non la masse maintenue sous le joug de l'esclavage. Le récit jahamien, en choisissant de mettre en avant ces mêmes maîtres, donne l'impression qu'on est retourné à la période d'avant l'abolition de 1848, époque où le Nègre esclave ne constituait pas encore un objet d'attention particulière. Les rares fois que Jaham ose faire parler des Nègres, ce n'est jamais ceux que l'idéologie esclavagiste désigne par « mauvais nègres », comme Boukman, Toussaint Louverture, Delgrès, c'est-à-dire ceux qui se révoltaient contre les maîtres ou incitaient leurs congénères à se battre pour la liberté, mais plutôt des comparses sans personnalité et dont le dévouement pour le maître est sans faille. C'est le cas de Da Zézette, convaincue du sacerdoce qu'est sa condition d'esclave au service du maître, elle affirme: «heureusement qu'on aut'esclaves on est là pour faire marcher les plantations ! hein ! Pasque sans nous . . . » (24) ou bien les «nègres blanchis

sous le harnais” que sont Népomucène, Arsène et Zabulon. Aigris par leur condition, leur attitude dénuée de toute ambition conquérante ressemble plutôt à une résignation: «Depuis longtemps ils avaient perdu l'espoir de conquérir la liberté et la seule chose qu'ils demandaient, c'était de finir leurs jours dans la tranquillité. » (29) Tous les actes de rébellion des jeunes esclaves sont mal vus, invalidés et présentés comme des gamineries catastrophiques: «Qu'est-ce qu'y veulent, hein ? La liberté ? Jamais y l'auront. ![. . .] Les Blancs ont besoin d'nous aut' pour cultiver la canne. [. . .] Qu'est-ce qu'elles deviendraient, leurs plantations sans les esclaves ? » (29) Un inventaire sommaire des différents protagonistes en présence laisse apparaître un déficit de représentativité largement en défaveur des esclaves, soit onze personnages insignifiants sur un total de plus de 155 que compte le livre. Fait surprenant, la famille Solis à partir de laquelle on vit l'histoire du roman n'a pas d'esclaves. Une réalité qui ne cadre pas avec le contexte de cette époque. Personnages «in absentia», les esclaves présumés des Tara ou les autres ne sont que conjecturés, jamais montrés. Ils n'interviennent point directement dans le déroulement et le dénouement de l'intrigue. Leurs actions, sans véritable emprise sur la trame du récit, ne sont que des incantations. On a l'impression d'assister de nouveau au musellement des esclaves y compris les affranchis qui pourtant ont conquis la liberté au prix de leur sang. Cette stratégie d'invalidation confirme ce qu'on savait déjà, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de héros martiniquais. Une lacune qu'un Glissant comblera avec la mythification d'un marron du nom de Longoué qu'il élèvera au rang de héros créole dans *Le quatrième siècle* (1964).

Dans le microcosme jahamien, le sort des Mulâtres est montré sous de meilleurs auspices. On les voit jouissant à peu près des mêmes droits que les Blancs; même s'ils se battent contre ceux-ci pour le pouvoir et contre l'hégémonie politique. Presque tous appartiennent à la classe des maîtres. Les Mulâtres de Marie-Reine de Jaham sont plutôt instruits qu'illettrés et esclaves. Aucun n'occupe la fonction d'esclave d'habitation qui traditionnellement leur échoit dans toute société esclavagiste telle que peinte chez un Schwarz-Bart ou un Sainville, par exemple. Leur dessein principal auprès des esclaves qu'ils rejoignent comme, avant eux, Dominique ou Solitude, les héros respectifs de Sainville et de Schwarz-Bart, n'est pas la liberté, mais plutôt le maintien de l'esclavage. Delgrès mis à part, on ne verra aucun Mulâtre marronner dans le roman de Jaham. Encore que, si Delgrès «marronne» avec ses hommes, c'est parce que l'auteure veut rester fidèle à l'histoire événementielle telle qu'elle a eu lieu. En revanche, la plupart des Mulâtres, à l'instar de la famille Tara, ont le droit de circuler, d'aller s'instruire en Métropole comme Charles Tara et Perrinon, le premier

homme de couleur à être admis à l'école Polytechnique à l'âge de vingt ans ou Germain, dont la fonction de directeur adjoint d'un théâtre, haut lieu de culture, est loin d'une sinécure à cette époque là. Plus tard, il sera président de la nouvelle assemblée locale. Pour compléter le tableau, on voit Cyrille Bissette, petit-fils naturel de Gaspard Tascher de la Pagerie et neveu de l'Impératrice Joséphine, animant la «Revue des colonies», un journal hautement influent et politiquement stratégique.

En somme, on note que le discours du *Sang du volcan*, même lorsqu'il n'encourage pas ouvertement le système esclavagiste, favorise beaucoup les maîtres en faisant la part belle à leurs intérêts. C'est leur discours qui est dominant, c'est par eux et pour eux que vivent les autres protagonistes du récit. Les autres, c'est-à-dire les esclaves, n'étant que des faire-valoir. Face à une telle disproportion, on est tenté d'interroger les objets de valeur du roman afin d'identifier le rhème, c'est-à-dire la véritable *topique* du livre et le prédicat psychologique de Marie-Reine de Jaham au moment où elle écrit *Le sang du volcan*.

Chez presque tous les écrivains post-abolitionnistes, il existe toujours un héros individuel, de préférence un nègre marron, au centre de l'intrigue du livre. Ceci est valable pour Glissant, Sainville et dans une moindre mesure Chamoiseau et Schwarz-Bart, pour ne citer que ceux-ci. D'emblée, cette technique « prévient » le lecteur et l'introduit au centre de la problématique esclavagiste. En plus, ce héros, esclave fugitif, refuse l'assimilation et la servitude pour la liberté. Il fuit donc pour se sauver et se préserver du système. Marie—Reine de Jaham rompt avec cette tradition en proposant, non pas un héros individuel, mais un héros collectif incarné par les familles rivales Solis et Tara dont les intérêts sont loin d'être la quête de la liberté. Les objets de valeur qui transparaissent de la lecture de ce héros collectif se déclinent, non sous la forme de l'émancipation et de la liberté, mais de la survie économique et du pouvoir politique, les véritables thèmes du roman.

La survie économique est l'un des véritables enjeux du *Sang du volcan*. Ruinés par la crise du sucre et la concurrence de la betterave sucrière nouvellement introduite en France, acculés par la vigueur des mouvements de revendications noirs, les Békés se sentent obligés, malgré eux, de s'allier aux Mulâtres, espérant ainsi sauver leur suprématie et leur pouvoir de maîtres. Mais flairant le profit qu'ils peuvent faire de cette alliance, les Mulâtres cherchent à tirer la couverture de leur côté en montant les enchères pour donner leur soutien. Après avoir promis aux Grands Békés de s'allier à eux face à la montée des revendications des esclaves et à une situation économique alarmante, ils se rétractent au dernier moment car, disent-ils: «Nous n'avons pas l'intention de partager avec les Blancs le

mérite de l'abolition» (312). Sachant que l'abolition de l'esclavage ne sera qu'à leur avantage, les Mulâtres réalisent qu'ils ont un bon coup à jouer afin de pouvoir enfin renverser la donne politique à leur avantage.

Leurs avoirs se comptaient en or, maisons magasins—Ils laissaient aux Blancs la terre et les aléas de l'agriculture. Leur pouvoir devenait chaque jour plus considérable. Par un étonnant tour de passe-passe, eux qui avaient durant tant d'années réclamé à cor et à cri le maintien de l'esclavage se posaient à présent en champions de l'émancipation et se préparaient à en cueillir les fruits. (Jaham 230)

Conscients de leur poids économique, les Mulâtres, sous la houlette de Charles Tara, brillant avocat et homme d'affaires avisé, vont négocier avec les abolitionnistes métropolitains à Paris. Ainsi, avec la bénédiction de Schœlcher, Bissette, Charles Tara et sa fille Phœbé tentent d'obtenir le soutien de Lamartine, Pages, Arago et les autres membres du Gouvernement provisoire, afin de s'attirer l'électorat noir qui verra bientôt le jour. De leur côté les Blancs, organisés en groupes de pression tels que le club Massiac, les Traditionalistes, les Patriotes, ne capitulent pas. De stratégie en stratagème, ils tentent de s'entendre au lieu de faire la guerre aux Mulâtres. Devant la tournure que prennent les négociations, le gouverneur Rostoland préfère rester optimiste: «Par de-là les haines fugaces, on finit toujours par s'entendre sur l'essentiel. L'argent. Seule la passion de l'argent est tenace» (325). On aura remarqué que, de toutes ces tractations, la classe des Noirs (affranchis et esclaves) est marginalisée à la fois par les Mulâtres, les Békés et même par tous les groupes de pression, Abolitionnistes, Loges maçonniques, Association des Amis des Noirs et tous les Libres penseurs parisiens supposés défendre leurs intérêts. Du coup, il apparaît que même sous de bonnes intentions, comme celle de l'émancipation des esclaves, se cachent parfois des ambitions égoïstes et mercantiles inavoués. A ce propos, il n'y a qu'à voir la composition du Gouvernement provisoire de la République où ne siège aucun Noir.

Dans le domaine de la politique justement, après le décret d'abolition de l'esclavage, chaque clan se bat pour ses propres intérêts. D'abord les Békés. Au bord de l'implosion, les anciens maîtres tentent de défendre leurs acquis jusqu'au bout. Avec une opiniâtreté sans faille, alors même que le volcan est en pleine irruption, que la population est désemparée et ne cherche à survivre à la coulée de laves et de fumée, l'administration locale n'a qu'une idée en tête: organiser des élections afin de rattraper le pouvoir politique, puisque les Békés ont déjà perdu la bataille économique.

L'attitude du sénateur Amédée Knight est d'un cynisme sans équivalent. Au lieu de s'occuper du lot de réfugiés qui affluent sous sa fenêtre, il s'affère plutôt autour d'un télégramme électoral à envoyer à tous les administrateurs municipaux de l'île:

Où en étions-nous, Idoine ? [. . .] Convoque à Saint-Pierre tous les maires à réunion que je tiendrai mardi 6 mai cinq heures du soir à mon bureau. Signé : sénateur Knight. [. . .] Envoyez-moi immédiatement ce télégramme. (Jaham 415)

Les Mulâtres ne sont pas en reste. Puissants et conscients de l'être, ils infiltrent tous les arcanes du pouvoir en tentant d'y imposer au moins un des leurs. Après avoir passé une alliance avec les abolitionnistes, Tara et son clan voient d'un mauvais œil Schœlcher président la Commission d'émancipation et essaient d'imposer Bissette au poste: « Trop de pouvoir accordé à Schœlcher nous affaiblirait. Il lui fallait un concurrent. Nous l'avons avec Bissette. Alors tout n'est-il pas pour le mieux ? » (Jaham 273) La bataille qui s'en suit est hautement stratégique.

On voit bien que toutes les tractations sont loin d'être bénéfiques aux Noirs, même l'Abolition. Trop invisibles, ils n'assistent même pas aux discussions. Les retombées politiques de l'abolition de l'esclavage et les nouvelles dispositions qu'elles impliquent sont tout ce qui compte pour les Békés et les Mulâtres, car: « Aujourd'hui, l'or des îles n'est plus le sucre, [. . .] C'est la liberté. Un vrai pactole » (Jaham 274). « L'avenir, ce sont les Noirs qui l'incarnent, par la force du suffrage électoral » (Jaham 325). Tout se passe comme si l'abolition n'était qu'une sorte de filon d'or qu'il ne faut pas laisser entre des mains inconnues, surtout, lorsqu'elle semble être le meilleur moyen de bouleverser la donne sociale au profit des futurs maîtres en permettant l'alternance, des Békés aux Mulâtres, des pouvoirs politique et économique sans que les Noirs y soient mêlés de trop près.

Au terme de cette analyse, il ressort que le changement semble choquer Marie-Reine de Jaham, une contemporaine de Glissant, Chamoiseau, Schwarz-Bart, Sainville, qui aujourd'hui, en donnant l'impression d'écrire un roman historique sur l'esclavage, occulte sciemment ce qui pourrait être l'essentiel, c'est-à-dire les esclaves et leur quête de liberté. Son œuvre historicisante valorise les maîtres et invalide les esclaves. En reprenant l'histoire des Antilles de façon linéaire, elle souscrit, à sa manière, à la validation de cette histoire positiviste qui prend en compte les événements à partir d'une chronologie qui a un repère fondamental: la naissance du Christ. En ne prenant aucune distance vis-à-vis de cette histoire officielle,

elle ferme, pour la deuxième fois, la porte de l'Histoire aux Antillais, la première fois étant le long silence de près de quatre siècles qu'a duré la Traite négrière. Plus grave, cette attitude refoule le passé—qu'elle a voulu tant déterrer à coup de dates et de figures historiques—en reniant la mémoire qui est le lieu même de l'Histoire antillaise, plus que l'historiographie officielle où cette Histoire ne figure pas. Le marron qui, selon Glissant, incarne le mythe fondateur de l'Histoire antillaise reste encore une essence primaire aux yeux de Marie-Reine de Jaham et le marronnage une déviance. Ne fait-elle pas dire à un de ses personnages: « Chez-moi les Noirs ne marronnent pas, et savez-vous pourquoi ? Parce qu'ils sont heureux ! Heureux ! » ? (72) De là à affirmer que le vrai propos, c'est-à-dire le prédicat psychologique ou le rhème de ce livre est une forme de nostalgie du « paradis perdu » ne semble pas excessif; car sa quête semble traverser *Le sang du volcan* de bout en bout. On a l'impression que la romancière békée regrette ce passé où les Békés étaient tout puissants et où tout leur appartenait. Est-ce la raison pour laquelle l'une de ses héroïnes, Akwaba de Solis, la propriétaire de la Volcane, meurt ensevelie dans les laves de la montagne Pelée, sans avoir été dépossédée de la terre, ce bien qu'elle avait tant aimé et dont elle a pris le soin de léguer à son petit-fils, afin que la dynastie se perpétue et que rien ne change ? D'autre part, même si le livre de Jaham plaide apparemment pour l'émancipation des esclaves, il montre par contre que celle-ci ne résulte que de la bonne volonté des Blancs, et que le rôle des Noirs n'a jamais été ni significatif, ni déterminant dans la conquête de leurs droits.

Je remercie Marie-Christine Rochmann pour m'avoir suggéré l'idée de ce travail et surtout pour m'avoir encouragé grâce à ses remarques pertinentes.

University of Minnesota

Works cited

- Bernard, Claudie. *Le passé recomposé*. Paris: Hachette, collection "Supérieur", 1996.
- Chamoiseau, Patrick. *L'esclave veil homme et le molosse*. Paris: Gallimard, 1997.
- Glissant, Edouard. *Le quatrième siècle*. Paris: Seuil, 1964.
- Hamon, Philippe. *Texte et idéologie, valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris: P.U.F., 1984.
- Jaham, Marie-Reine de. *Le sang du volcan*. Paris: Robert Laffont, collection "Pocket", 1997.
- Lara, Oruno. *Histoire de la Guadeloupe de la découverte à nos jours*. Paris: Nouvelle librairie universelle, 1921.
- Lukács, Georges. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1972.
- Rochmann, Marie-Christine. *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*. Paris: Karthala, 2000.
- Sainville, Léonard. *Dominique Nègre esclave*. Paris: Présence africaine, 1978.
- Schwarz-Bart, André. *La mulâtresse Solitude*. Paris: Seuil, collection "Points", 1972.
- Schwarz-Bart, André et Simone. *Un plat de porc aux bananes vertes*. Paris: Seuil, 1967.

Book Review

Marie Redonnet. *L'accord de paix*

Ann KONTOR

Marie Redonnet made a name for herself in the 1980s and 1990s for her stark prose and her (usually female) protagonists living in vicious cycles from which they never quite seem able to break. By the mid-1990s, she went into semi-retirement, taking a comfortable job with the French government as a researcher. Like her hopeless characters, she surprises us once again. Redonnet's sixth novel, and her second book with the Grasset publishing house, is quite unlike any other work she has ever done. It is a record-breaker of sorts. Not only is it her first creative work since 1996's *Villa Rosa*, but also at just over 300 pages, it is easily the longest work she has produced. Neither has she ever portrayed an actual situation as she does with this allegory of Palestine.

Olga, who runs a small bar in the high valley, is sent by the shepherds, her patrons, as an ambassador to Johnny Lo who has just signed a peace accord. She is accompanied by Sister Marthe who has just broken her vows with the Chartreuse des Anges based on a dream she received, and together they go down to the main town of Port l'Etoile. One of Lo's former lieutenants, Jimmy Do, refuses to acknowledge the peace accord, and an army in search of him burns Olga's bar and destroys Sister Marthe's convent. Having nowhere else to go, both stay at Father Jean's Refuge where they meet a colorful cast of characters. Olga and Sister Marthe, bonded by the atrocities that occurred in the high valley, must find their own paths

which will eventually lead them thousands of miles away with their respective mates.

The novel was written between 1998 and 1999, after Redonnet visited Israel and “adopted” a Palestinian boy, to whom she dedicates the novel. Ironically the book was published just weeks before the latest tensions in the Holy Land flared up in September 2000. Port l’Etoile is a city divided, and the western half is the site of military occupation, while in the east the citizens see themselves as superior, politically and culturally. Redonnet cleverly names the principal financial institution the West Bank. The futility of armed conflict is put into question, and Redonnet perhaps adds her own commentary to Sister Marthe’s thought that “Il n’y a pas d’avenir à Port l’Etoile” (300). Like Port l’Etoile, it may be that Redonnet doesn’t see a very bright future for the Middle East. While the end of the novel is pessimistic for the peace process, for the first time all of Redonnet’s characters meet with a (relatively) happy ending.

Redonnet is far from having a one-track mind, but themes that are woven throughout her works recur in this novel: the sea (and a whale carcass!) (*Mobie-Diq*), circus folk (*Doublures, Cirque Pandor*), a traditional language falling out of common use (*Rose Mélie Rose*), and her trademark bizarre nomenclature (names range from Joe Mac Law to Lenzo Ha). Her stark minimalist style is, perhaps for the first time, silenced just a bit so that some of the inner thoughts and motivations of the characters become more apparent. Marthe is a rich and deep character, a loving, gentle woman determined to make her way in the harsh world. The complex tapestry that Redonnet creates is a story of peace, hope, and ultimately, man’s willingness to persevere despite enormous obstacles.

REDONNET, MARIE. L'accord de paix. Paris: Edition Grasset, 2000. ISBN 2-246-60111-8. Pp 304. 119F (18.14•).

Call for Papers

Chimères



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

We encourage papers on: 1) East/West: Understanding Cultures; 2) Literature and Film; 3) Monsters/the Monstruous; and 4) Boundaries/Transgression.

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

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

Please address your submissions by: **October 1st, 2002**
Editor, *Chimères*
The University of Kansas
Department of French and Italian
Wescoe Hall
Lawrence, Kansas 66045

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

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

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

