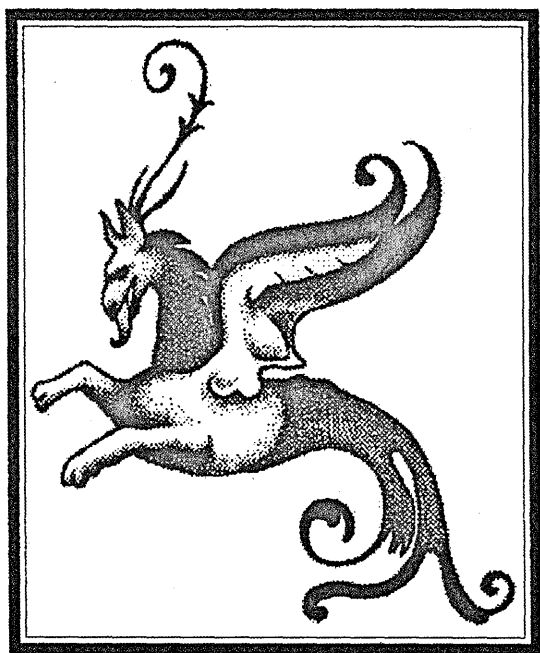


T H E U N I V E R S I T Y

Chimères



Volume XXIX

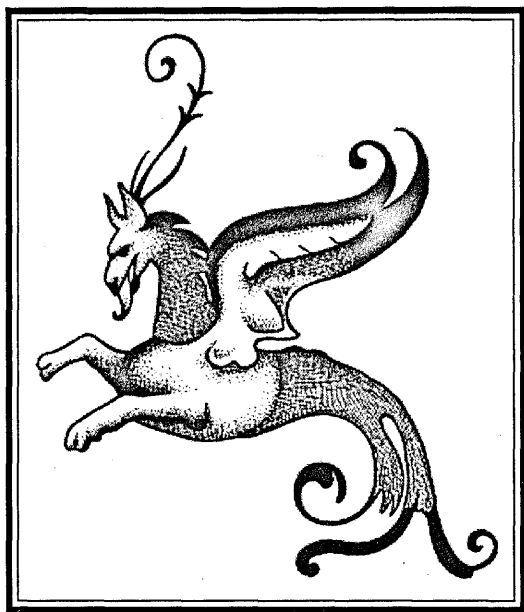
Spring 2006

A Journal of French & Francophone Literatures and Cultures

O F K A N S A S

Chimères

A Journal of French & Francophone Literatures and Cultures



Volume XXIX

Spring 2006

CHIMERES VOLUME XXIX - SPRING 2006

Editor: Laura Leonard

Co-Editor: Regina Peszat

Faculty Sponsor: Professor Caroline Jewers

Editorial Staff:

Mary Chaaban, Treasurer

Papa Badara Bousso

Sophie Delahaye

Alyssa Klein

Tom Maranda

Jean-Benito Mercier

Heidi Phelps

Ana Vasquez

Sylvaine Rivalland

Web Page and Cover Design: Angela Fines

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

Chimères

The University of Kansas

Department of French & Italian

2103 Wescoe Hall

Lawrence, KS 66045

Tel. (785) 864-4056

email: www.frenchitalian.ku.edu

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>Laura LEONARD</i>	I
This Issue's Contributors	III
Carte blanche <i>Samira SAYEH</i>	VI
 <i>Politique et poétique de l'interface dans l'histoire littéraire africaine</i> <i>Jean Eudes BIEM</i>	 1
 Fernand Dumont, a Québécois Intellectual <i>Maxime BLANCHARD</i>	 19
 Créolité et narration : refonte identitaire en action <i>Marianne HALLORAN</i>	 27
 Le Paradoxe de la Clausturation dans <i>Rose et Blanche</i> de J. Sand <i>Caroline JUMEL</i>	 38
 Jacques de Villamont: the Discourse of a Catholic Moderate <i>Richard KEATLEY</i>	 52
 The Lasting Effects of Colonial Violence: How Water Becomes Linked to Violence in Maryse Condé and Simone Schwarz Bart <i>Felisa Vergara REYNOLDS</i>	 66

Laura LEONARD

Dear Readers,

After a brief reorganizational hiatus, we are delighted to welcome you to the 29th issue of *Chimères*! Working with the *Chimères* editors old and new, our own faculty, and colleagues from many universities has been a rewarding experience for all of us here. It is an experience which has enriched and informed our own research and made us more passionate about our own conversations and debates about French and Francophone literatures and cultures. The articles within represent a variety of perspectives and insights on the topics they explore, and we hope you will find them as thought-provoking and helpful as we have.

As we move toward 2007, and our festivities celebrating 40 years in print for *Chimères*, we would like to express our gratitude for all the help we have received on the University of Kansas campus. Special thanks to our faculty advisor, Professor Caroline Jewers, to our department chair Professor Van Kelly, and to Professor Tom Booker for his advice and support. Thanks as well to Pam LeRow in the CLA&S Word Processing Center for her invaluable help with the layout and technical aspects of putting together this issue, and to the University of Kansas Student Senate for their continued funding support.

We hope you enjoy the issue!

À bientôt,
Laura Leonard, Editor

This issue's contributors

Jean-Eudes Biem Holds Masters degrees in African Literature, French and Romance Languages and Literatures. He is currently a PhD candidate at Harvard in French and Francophone studies specializing in reconstruction of polity, sociality and civilization in the cosmopolitan aesthetics and epistemology of African and Caribbean character-writers. Addressing the shifting epistemes of modernity, his research pursues foundations of a new humanism through an interdisciplinary approach encompassing anthropology, history, linguistics, politics, and sociology. He has published and presented several papers at conferences in Africa, France and North America. He has also taught in America and Cameroon.

Maxime Blanchard est professeur assistant de langue et littérature françaises à la City University of New York. Il s'intéresse aux rapports politiques entre texte et société. Il a longuement travaillé sur les questions de l'exemplarité et de l'anti-individualisme de l'intellectuel dans les autobiographies d'André Malraux et de Fernand Dumont. Ses recherches actuelles portent sur les problématiques de l'engagement, de l'aliénation et du projet collectif dans les corpus théoriques, littéraires et cinématographiques québécois et français.

Marianne Halloran is a PhD candidate in French Language and Literature at Louisiana State University. She has presented papers at conferences on questions of cultural identity, exile, and language choice in contemporary Francophone literature. Her dissertation explores the writings of Francophone Greek author Vassilis Alexakis with an emphasis on autofictional, spatial, and linguistic displacements.

Caroline Jumel Caroline Jumel holds a PhD and is Assistant Professor in French Language and Literature at Oakland University, Michigan. She specializes in the representation of female spaces by female authors across the centuries. She wrote her dissertation on the female spaces in George Sand's novels. She has attended some NCFS, George Sand and Michigan Academy conferences where she presented papers on this topic. She currently teaches 17th and 18th Century French Literature as well as other courses such as translation, phonetics and composition.

Richard Keatley has a PhD in French from Yale University and is currently a Lecturer at the Georgia State University. He specializes in French and Italian literature of the Renaissance and has presented papers at the annual conventions of the Group for Early Modern Cultural Studies, the Sixteenth Century Studies Society and the Renaissance Society of America. He is currently working on a

book analyzing the intersection of geography and literature in Renaissance descriptions of Italy.

Felisa Vergara Reynolds is a graduate of Harvard University. She is especially interested in African and Caribbean Francophone literature of the 20th and 21st century. She recently visited and interviewed Maryse Condé in Guadeloupe in conjunction with research for her dissertation. She teaches all levels of French at the University of Houston where she is currently an adjunct professor.

Je souhaiterais remercier l'équipe éditoriale de *Chimères* pour cette invitation à contribuer au numéro XXIX de la revue littéraire du Département de Français et d'Italien de l'Université du Kansas. Puisque l'on me donne « Carte blanche »...

« Débris d'histoires réversibles : Acte IV, scène 3 »

*Tapis, projecteurs et roulement de tambour.
Doucement, l'éclairage dévoile
Coutures et reprises.
Le rideau se lève
À l'envers.*

Essaims de mots à l'assaut,
Syntaxes froissées,
Entendement chiffonné,
J'attends,
Dés-orientée.

Les inscriptions qui polluent la page d'écriture,
Sont autant d'épigraphes qui conversent.
Cavités épurées,
D'eau tranquille comblée,
Sourde,
Une angoisse suinte doucement.

Je suffoque sous les regards inquisiteurs
Et impudiques.
Interdite,
Je tire sur moi un lourd drap de solitude,
Et dans le silence
M'éclipse doucement.

On me prie de prendre place,
D'écouter,
Et croire
Les mensonges dégorgés gracieusement.
Le mutisme envahi l'air
Et menace de tomber ;
Je ferme l'esprit à double tour.

Des mots atrophiés s'entrechoquent en silence.
Désespérée,
J'ouvre grand les yeux
En quête de significations,
Balbutie timidement
Du bout des doigts,
Mais ne parviens qu'à capturer l'instant
D'un effleurement de lèvres.

Ils déciment le temps,
Remplissent les vides de peintures fraîches,
Meublent les conversations d'artifices et de politesses.
Le doute ne doit pas subsister :
C'est elle.
Saisissez-la !

Courir pour se perdre.
Fuir pour se retrouver.
S'arrêter pour voir,
Mais ne trouver qu'étaux
Dont les mâchoires
N'en finissent pas de serrer.

Consentement arraché violemment,
Et craché fébrilement

Par peur de ce qui ne vient pas.
Béant,
L'inconnu me happe brutalement.
Amour propre échoué
Au large de mon être,
De l'exil au renoncement,
Quelle fin la plus heureuse ?

Coupable de non assistance
À cœur en danger,
Conscience brûlée
Au frottement du contre,
Je me terre dans l'épais rideau
De fumée qui se tisse derrière moi.

Chargée de ma conscience
Comme on porte sa croix,
Le dos à la vie
J'emprunte les pas d'Orphée.
Las !
Seuls dépouilles, squelettes et poussières
D'idées
Me reçoivent :

Vous ne pouvez pas rester,
Il faut retourner !
Défunte la vie,
À présent,
L'éternité nous appartient.

Allons donc !

Accrochée à un songe,
Comme l'enfant à un hochet,
Des bribes de phrases refluent
Et cognent
Contre la paroi rigide de ma raison.
À défaut d'être considérées,
Elles demandent à être entendues.

Meurtrie par le non-être,
Déchirée par le reniement,
Je reste sur la touche,
Résolue.

Souvenirs usés,
En lambeaux presque,
Pour avoir tant servis,
Visage tourné vers le passé
Pour ne plus voir l'avenir,
La raison en exil,
Jamais sans
Coeur n'admettra.

Car du tableau champêtre grandeur nature,
Je ne retiens
Que la table des premières fois.
Âme heureuse échouée
Sur ces tristes monts,
Dignité bafouée,
J'attends
Que l'on m'achève.

Au menu de ce bain enneigé :
Formules reluisantes et accueillantes
Garnies de tromperies cruelles,
Avalées goulûment
En accompagnement de prières
Délicatement fourrées au mépris de l'Autre.

Tablier immaculé de sang,
Une mégère attend.
Les ongles peints,
Somptueusement coiffée,
Elle astique la guillotine.

Messager odieux chargé de l'épuration,
C'est elle qui distribue les étoiles jaunes
Et décide du destin des âmes.
Mortelle de luxe,

On me fait l'honneur de dix étoiles
Dès mon arrivée.

Dans l'attente désespérée
D'une percée,
Je tourne en rond.
Soucieuse,
La trotteuse de l'horloge
Embrasse mon désarroi,
Car prisonnière du temps,
Elle aussi connaît trop bien
Cette fuite chimérique.

Comme elle,
Année après année,
Je me consume aux contacts
Des regards fuyant,
Et des sourires affectés,

Inébranlable pourtant,
En toute conscience
J'avance vers l'échafaud,
Et cède mon âme
A la douceur
Et au velours de la lame.

Éclairez-moi, voulez-vous ?

Éclats de voix.

Indignée,
Les larmes au bord,
J'implore des yeux.

Aidez-moi, je vous en prie.
Je ne comprends pas,
Ne le voyez-vous pas ?

Inerte,
Je tends les bras,

Le monde m'échappe.

Sous mes pieds,
Hilare,
Le temps
S'écoule sournoisement,
Mais jamais ne me prend.

Un hurlement humain
D'animal mutilé
Enfle
Et me déchire le corps.

Quelle est cette voix macabre ?

Immobile,
Les yeux hagards,
J'attends.
Je regarde autour de moi
Terrifiée.
Je suis seule pourtant.

Dame Ange gardien
Fileuse de masques protecteurs,
Vous ici ?

Telle une jeune mariée,
Me voila parée d'un voile
De plomb.
Innocence, honnêteté et naïveté en naufrage,
Je me laisse porter
Par les flots de l'existence,
Et bercer
Par ces voix expertes qui m'acculent :

Bravoure, pudeur et dignité
N'ont pas lieu d'être chez nous.
Oubliez donc ces plaies
Qui vous défigurent
À nos yeux !

Au diable vos détritux moraux !
Soyez comme tout le monde :
Une âme insignifiante,
Publique,
Un simple corps
Dépourvu d'yeux, de bouche, d'oreilles.
Vous y gagnerez à la longue,
Vous verrez !

De sentiments,
Ne laissez jamais poindre.
Quant à cette étincelle
Détestable
Qui vacille fièrement au creux de votre regard,
Supprimez-la !

Fermez donc les yeux
Et étouffez-la.
Serrez plus fort, vous dis-je,
Qu'elle disparaisse !

Soyez triste aussi.
Et sombre.
Ça les rassure.
On vous en aimera d'autant plus ;
Vous voulez que l'on vous aime, n'est ce pas ?

Affichez du vrai Bonheur,
Et c'est votre arrêt de mort que vous signez.
Le vrai Bonheur est proscrit chez nous,
Parce qu'il fait peur.
D'ailleurs, on ne sait plus ce que c'est
Depuis bien longtemps.
Comment osez-vous penser bonheur,
A-t-on idée ?

Tout est contrevérité ici bas ;
Ne le saviez-vous pas ?

Que chacun empoigne son masque !

Aujourd'hui, vous êtes Sapho,
Certes,
Mais demain ?

Un théâtre ce monde.

Soupir.

Sapho,
Je suis pour l'heure.

Regard voilé,
Jeunesse flétrie,
Défunte vie,
Las, je me recroqueville
Au trépas de mes songes
Les plus limpides,
Et risque
De tendre l'oreille
Malgré les voix.

Tapies au fond de moi,
Etincelle, Innocence et Naïveté en naufrage
Attendent,
Transies d'effroi.

March 2006

Samira Sayeh
The University of Kansas

Politique et poétique de l'interface dans l'histoire littéraire africaine

Jean Eudes BIEM

Bientôt un siècle de production et de critique des littératures africaines en langues européennes et le discours d'une histoire littéraire africaine ne va toujours pas de soi. Comment opérer des délimitations séquentielles dans cette littérature sans tomber dans les travers de l'historicisation discriminatoire, sans historiciser seulement l'écriture postcoloniale, avec tout ce que cela comporte comme corollaires ? Comment historiciser aussi les littératures africaines des périodes précoloniales généralement fossilisées ici et là dans l'uniformisme d'une équivoque "oralité première", terme réductionniste sans rupture conceptuelle suffisante avec la conception impériale d'une Afrique dénuée d'écriture et d'historicité ? Malgré les efforts de nombre de chercheurs, il est certain que ce problème ne sera résolu de façon satisfaisante que dans des travaux futurs dont l'exécution sera rendue encore plus difficile par la distance, l'épuisement des pratiques de l'oralité et la raréfaction croissante des sources de première main. Ne traitant de ces questions que de manière connexe, la présente étude n'a aucune prétention à résoudre ce problème. En revanche, elle met en évidence l'esquisse d'une trajectoire de progression dans les usages africains des ressources culturelles pour la construction d'un discours de reprise de l'initiative historique au vingtième siècle. La lecture des rythmes parallèles des faits sociopolitiques et littéraires ici proposée vise à dégager non seulement

les tendances organiques de l'écriture, mais aussi la dynamique sous-jacente de développement autonome que la littérature réussit à sa manière et présente comme traductible dans la sphère politique. La réappropriation de l'initiative exigeant une organisation discriminatoire à la fois des emprunts et des ressources endogènes, l'imaginaire se situe à l'interface de ces deux sources. C'est cette poétique et cette politique de l'interface, ce travail dans les interstices de l'emprunté et de l'endogène, tantôt spontané, tantôt stratégiquement orienté, qui sera conceptualisé ici en termes d'hybridité.

Une telle tentative exige de poser comme centraux deux faits : que cette littérature est un moyen d'accès privilégié aux réalités africaines, et qu'en écrivant dans les langues occidentales, les Africains sont influencés par leurs langues maternelles et se retrouvent ainsi en situation de diglossie, voire de multilinguisme. De nombreux effets esthétiques découlent de cette « écriture polyglotte »,¹ et les études consacrées à ces effets esthétiques montrent que cette écriture tire sa valeur de la double appartenance qui a présidé à sa naissance, ainsi que le confirme le linguiste Mwatha Ngalasso (1984) :

La littérature africaine, de langue française, située à l'intersection de plusieurs langues, de plusieurs traditions littéraires et de plusieurs cultures, porte nécessairement la marque d'une double appartenance. Elle est incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellect africains elle est française en tant que parole élaborée en langue française dans une écriture à la fois plurielle et multirelationnelle (34).

Voilà qui situe irréductiblement cette écriture dans l'hybridité, repérée ici à partir d'une relecture synthétique des travaux d'histoire littéraire africaine.² L'analyse des enjeux et modalités de cette localisation suit un schéma globalement diachronique et met un accent particulier sur le roman, genre dominant qui restitue avec acuité le projet de développement inscrit au cœur de la littérature africaine. La narration de l'espace public mobilise tous les enjeux mis en évidence par Edward Saïd (1994):

The appropriation of history, the historicization of the past, the narrativization of the society, all of which give the novel its force, include the accumulation and differentiation of social space, space to be used for social purposes (78).

Le roman transpose l'histoire, s'y intègre et y contribue, notamment en ajoutant de la densité à la texture identitaire. Relire l'histoire littéraire africaine sous l'angle de l'hybridité est d'autant plus pertinent que cette

littérature est, au vingtième siècle, le fait des couches les plus hybridées, l'expression des élites occidentalisées du continent.

Cohabitation et dichotomie des littératures de soumission et de résistance

Les spécialistes s'accordant sur le fait que la littérature africaine caractéristique de l'époque dite néocoloniale ne commence véritablement qu'à la veille des années 1970, la période coloniale englobe les œuvres parues jusqu'en 1967.³ Ici, les deux attitudes fondamentales reflètent les positions des colonisés Ariel et Caliban face au colonisateur Prospéro dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire : tandis que Ariel opte pour la collaboration, Caliban décide de combattre. Autant certaines œuvres sont anticolonialistes, autant d'autres revêtent des attitudes respectueuses, voire promotrices de l'ordre colonial. Mais il arrive aussi que soumission et résistance cohabitent chez le même écrivain ou dans le même ouvrage. Du reste, même naïve, l'imitation est en soi une attitude de soumission au même titre que l'acceptation consciente de la domination, en tant qu'elle emporte souscription aux visées de la culture dominante. Le colonisateur attendant du colonisé qu'il adopte les formes et intériorise les valeurs et normes de la puissance dominatrice, l'imitation satisfait aux exigences du projet central de la "mission civilisatrice", consistant à transformer la culture du colonisé par la reprise ou la copie de la culture du colonisateur.

Cette relation dichotomique — soumission et résistance à l'intérieur et entre les ouvrages — apparaît dans la lecture consensuelle des deux premiers romans négro-africains les plus connus, lecture que j'emprunte à Pius Ngandu Nkashama (1979):

Le roman de René Maran, *Batouala*, significativement sous-titré « véritable roman nègre », tentera désespérément de dissiper les ombres fuligineuses des mythes coloniaux. Sans doute, Maran cède-t-il, lui aussi (volontairement ou non), à ces mêmes mythes qui relèvent davantage de l'imagerie populaire et d'une mentalité rousseauiste européenne dans la description de certaines scènes : danses, rites d'initiation [...], rigueur dans les mœurs et les traditions, promiscuité, brutalité sauvage dans la manifestation de certains instincts, etc. Néanmoins, son œuvre constitue un premier acte de courage posé par un écrivain noir en face de l'hydre de la colonisation [...]. C'est aussi dans ce sens qu'il faut comprendre le roman de Bakary Diallo, *Force Bonté*, publié en 1925. Pour cet intellectuel sénégalais, il s'agit de réfuter les arguments de la littérature coloniale, arguments

selon lesquels le colonisateur européen, en débarquant en Afrique, se serait trouvé en face de sociétés inorganisées, sans aucun passé historique. Mais, curieusement, les affirmations de Bakary Diallo semblent bien timides, et même se circonscrivent parfaitement à l'intérieur du cercle idéologique colonialiste. Diallo en arrive à exalter l'œuvre civilisatrice en elle-même, par sa dimension salvatrice... (49).

La dichotomie signalée se double ici d'un contraste dans la qualité de l'écriture. Tout se passe comme si l'esthétique établit une justice historique, car *Batouala* (1921) se distingue par un anticolonialisme violent et une excellente facture littéraire, tandis que *Force Bonté* (1925) fait « l'éloge du colonisateur dans un style décousu, primaire et d'une consternante puérilité », ainsi que le souligne par ailleurs Boubacar Boris Diop (1999, 6). Mais une quête aussi monumentale ne va pas sans ambiguïtés, erreurs d'appréciation et quiproquos. Du point de vue interne, Maran se retrouve lui aussi piégé par les clichés de l'africanisme eurocentriste, tandis que Diallo prétend réfuter précisément ces clichés. On retrouvera plus tard cette ambiguïté en poésie, chez Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor.

À partir des années 1930, comme pour réagir à ce tiraillement, certains romanciers, à l'instar du Sénégalais Ousmane Socé Diop, s'engagent dans un traitement très explicite de l'hybridité qui en est le fondement. Jacques Chevrier (1984) observe que les romans de Socé Diop, *Karim* (1935) et *Mirages de Paris* (1937), exaltent d'un même mouvement le métissage et la subalternité :

Ainsi, tout en demeurant profondément Sénégalais par son attachement à un mode de vie spécifiquement africain — fêtes, manières d'être ensemble, coutumes et traditions musulmanes — Ousmane Socé admet inconditionnellement la suprématie de la civilisation européenne et, loin de dénoncer les abus pourtant éclatants, recommande à ses concitoyens de « prendre en exemple ces pays de vieille civilisation » (29).

Comme on pouvait s'y attendre cette attitude attirera à Ousmane Socé Diop les félicitations de Robert Delavignette, préfet de *Karim* et Gouverneur de la France au Sénégal.

À l'opposé, bien que traitant plus explicitement encore de l'irréversible hybridité résultant de la rencontre coloniale, la plupart des romans ultérieurs, dont la désormais canonique *Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, évitent voire éventent avec succès le piège du larbinisme. Ils insistent davantage sur l'avenir commun résultant de

l'hybridité et des influences. Le personnage du chef des Diallobé le signifie sans ambages à son interlocuteur français, Paul Lacroix: « nous n'avons pas eu le même passé, vous et nous, mais nous aurons le même avenir, rigoureusement. » (92). Cheikh Hamidou Kane posait ainsi un principe fondamental de la théorisation de l'hybridité dans le domaine du postcolonialisme: «The history of the West and the history of the non-West are by now irrevocably different and irrevocably shared. Both have shaped and been shaped by each other in specific and specifiable ways».⁴

Nullement fortuite, la lucidité de Hamidou Kane résulte d'une accumulation d'effets sertis dans le métal de la littérature anticolonialiste et militante des années 1950 qui accompagnait les processus dits de décolonisation. Sur le modèle balzacien, le roman de cette époque s'attelle à restituer l'histoire coloniale et à en dénoncer les servitudes, présentant des séries de tableaux révoltants de la seule réalité africaine objective, la condition des colonisés dominés, humiliés, résignés. Les romans les plus représentatifs de cette tendance sont les trilogies des Camerounais Mongo Béti : *Ville cruelle* (1954), *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), *Le Roi miraculé* (1958) et Ferdinand Oyono : *Une Vie de boy* (1956), *Le Vieux nègre et la médaille* (1956), *Chemin d'Europe* (1960).

La volonté d'affirmation sous jacente à ce militantisme assure le lien de continuité entre les tendances littéraires des années 1950 et 1960. Pius Ngandu Nkashama résume ainsi cette période « autour des indépendances » :

En cette période, sont soulignées l'antithèse et l'antinomie entre le monde occidental et le monde africain, entre la culture blanche et l'univers spirituel des Noirs, entre la technique déshumanisante et la « paix dans les villages », l'accord primordial entre l'homme et la nature. Il en résulte des tensions entre les deux communautés [...] A l'intérieur du conflit et des tensions entre le colonisé et le colonisateur, entre l'administrateur blanc et l'ouvrier noir sous-exploité, va s'en inscrire un autre, plus profond encore, entre la tradition et le modernisme, entre les jeunes et les vieux (50).

Ces tensions structurent également les œuvres poétiques, dont *Epitomé* (1962) et *Le Ventre* (1964) de Tchicaya U'Tamsi qui auront un retentissement particulier. Elles illustrent les relations entre histoire et textualité que Roland Barthes (1953) et Edward Said (1980) conceptualisent en termes de «solidarité», et réaffirment ainsi la fonctionnalité de nombre de traditions littéraires africaines. C'est le rappel que fera encore Barthélémy Kotohy au colloque des écrivains à Lagos en 1988 : «l'art pour l'art n'est pas de mise. L'art doit se mettre au service d'une cause, en

l'occurrence le développement national. Et là, force est de constater que l'on retourne aux sources». ⁵ Dans ce contexte dominé par une littérature de résistance et de contestation, il s'est instauré une critique militante que Aminata Sow Fall et Jean Blachère (1977) n'hésitent pas à qualifier de «dogmatique». D'après cette école dont Mongo Béti sera le plus célèbre défenseur parmi les écrivains, tout ouvrage qui manque d'engagement anticolonialiste s'apparente *mutatis mutandis* à la littérature exotique européenne et appartient à la littérature de soumission. Pour Alexandre Biyidi alias Mongo Béti, *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, qui prétend être un témoignage des réalités africaines de son époque sans mentionner le moindre abus de l'administration coloniale, est l'épitomé même de ce larbinisme complice et mensonger fait écriture. ⁶

Développée dans un contexte de flottement identitaire, la volonté d'affirmation des Africains s'effectue dans un interface de temporalités caractérisé par leur tiraillement entre la nécessité de construire une Afrique nouvelle et la contemplation des anciennes valeurs refuges parfois fossilisées. De façon prévisible, une telle problématique identitaire n'aurait pu, en aucune manière, éviter de poser le problème de l'authenticité. Or en situation d'hybridité postcoloniale, la recherche de l'authenticité est une attitude de repli identitaire. Cette attitude a présidé à la naissance du mouvement de la négritude que Edward Said (1994) identifie à juste titre comme un impressionnant phénomène nativiste (228). Ce paradoxe du nativisme hybride explique pourquoi les deux principaux promoteurs de la négritude s'opposent au sujet de l'hybridité. «Césaire rejette toute idée de métissage et revendique une âme (identité) nègre pure ("Esprit de brousse"), inaltérable par les contingences historiques [. . .]. Aux antipodes de Césaire, Senghor pose l'idée selon laquelle seul le métissage répond à la vérité historique. Le nègre en est le produit» (Ngal 1994, 21-22).

Au-delà des attitudes différencielles, la négritude vise indubitablement une appropriation nostalgique des valeurs nègres détruites par la colonisation, ainsi qu'en témoignent ces vers de Léon Gontran-Damas cités par Stanislas Adotévi dans *Négritude et négrologues* (1972) : « Me sentir moi même de ce que hier / J'étais hier / Sans complexité / Hier » (33). Malgré son apport irremplaçable à la littérature, cette quête était pourtant vouée à l'échec, vu que la culture postcoloniale est inévitablement et irréversiblement hybride, autre truisme des théories postcoloniales :

Precolonial cultural purity can never be fully recovered. Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and

the impulse to create or recreate independent local identity. [...] It is not possible to create or recreate national or regional formations wholly independent of their historical implication in the European colonial enterprise (Ashcroft *et al.*, : 1995, 95).

Il est donc impossible à Aimé Césaire de « récupérer l'antique silex déposé en lui par l'Afrique mais recouvert par les couches négrophobes successives de l'assimilation » (Ngal 23).

Rejetée ou non, l'assimilation actualise le rôle d'instance médiatrice joué le plus souvent par le discours de l'africanisme eurocentriste entre les Africains et le savoir sur l'Afrique et le monde. C'est bien à travers ces clichés que les poètes de la négritude connaissent l'Afrique dite authentique, ce qui conduit à l'incurable souffrance exprimée dans ces célèbres vers élégiaques de Léon Laleau : «Sentez- vous cette souffrance ? / Et ce désespoir à nul autre égal / D'appriivoiser avec les mots de France / Ce cœur qui m'est venu du Sénégal ? »⁷ En recourant à cette instance médiatrice, la négritude tend à prolonger paradoxalement l'idéologie coloniale. On en trouve plusieurs traces dans le *Cahier d'un retour au pays natal* qui est probablement le poème le plus révolutionnaire de tout le mouvement. Lorsque Césaire proclame : « nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flamboyante du cannibalisme tenace » (73), il brave évidemment les thèses racistes de Kant, Nietzsche, Lévi-Brühl, Gobineau et bien d'autres, selon lesquelles le nègre se définit par la sauvagerie délirante et la mentalité prélogique. À ce niveau Césaire demeure encore irréprochable. Mais lorsqu'il décrit les nègres comme « Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole / Ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité / Ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel » (111), comme pour citer le « sinistre Jules Romains » proclamant que l'Afrique « n'a encore donné et ne donnera jamais un Einstein, un Stravinsky, un Gerschwin » (Adotévi 36), son ironie et sa satire se teignent d'un auto rejet inconscient. Cheikh Anta Diop (1954) démontre à cet égard que la plus élémentaire déconstruction du *Cahier d'un retour au pays natal* prouve que, dans ses contradictions fondatrices, l'ouvrage est dominé lui aussi par les clichés africanistes fondés sur l'ignorance de l'histoire des civilisations africaines. S'il en est ainsi de Césaire, il devient indéniable que l'image du nègre vulgarisée par la négritude se ramène à celle créée par l'Occident impérialiste. Profondément révolutionnaire, Césaire demeure indéniablement prisonnier du mythe nègre, actualisant la conception gramscienne de l'hégémonie où, à travers l'éducation notamment, opèrent les dynamiques de domination par consentement.⁸

Face au caractère fallacieux de l'essentialisme de la négritude, Molefi Kete Asante (1990) revient sur la nécessité de reposer un sérieux problème méthodologique que le mouvement a négligé :

All methods of doing research have philosophical roots with specific assumptions about phenomena, human inquiry, and knowledge. The africanist's frame of reference has too often been eurocentric, that is, flowing from a conceptualization of African people developed to support the western version of Africa (23).

La revendication de l'africanité ne garantit nullement *a priori* une bonne connaissance des réalités africaines. D'ailleurs, la conscience de race qui fonde la négritude peut aussi être perçue comme un résultat du déracinement, une manifestation de l'hybridité. L'écrivain sud-africain Peter Abrahams postule que le racisme occidental est responsable, dans la psychologie africaine, de cette oscillation entre la honte et la fierté d'être noir :

Être noir a peu d'importance dans l'Afrique des tribus car le comportement racial y est sain et naturel. La couleur de la peau ne compte pas. C'est un don de Dieu qui n'est ni un privilège ni un handicap. [...] Ce n'était rien de plus avant que des conceptions étrangères ne viennent donner à la couleur de la peau un sens, une importance particulière.⁹

La négritude est donc un produit de l'histoire coloniale dans laquelle s'inscrivent la cohabitation raciale et la subalternité qui accompagne l'hybridité chez les nègres.

La preuve en est que la négritude prolonge la Nègro-rennaissance de Harlem, apparue aux États-Unis dans les années 1920, un environnement de ségrégation raciale brutale et souvent meurtrière, où la conscience de race est des plus aiguës. Lylian Kesteloot (1981) signale en effet que le « véritable père de la négritude » c'est W. E. B. Dubois auteur du leitmotiv de la fierté noire qui deviendra la base de la négritude : « je suis nègre, écrit en 1890, William Dubois, et je me glorifie de ce nom ; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines » (47). Du reste, comme la Nègro-rennaissance, la négritude visait bien à libérer les noirs de leur subalternité, afin que la vieille négritude faite de soumission et de silence se « cadavérise » devant la « négritude qui se met debout ». Lancé dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, ce projet césairien se poursuit dans *La Tragédie du roi Christophe* : « De noms de gloire je veux couvrir vos noms d'esclaves, de noms d'orgueil nos noms d'infamie, de noms de rachat nos noms d'orphelins ! C'est d'une nouvelle naissance, messieurs,

qu'il s'agit! » (37). Au vu de ce projet, il faut convenir avec Stanislas Adotévi que « la négritude est politique avant d'être poétique » (57).

Par suite, il suffit d'observer les influences s'exerçant sur le travail de recherche esthétique de la négritude pour conclure de son hybridité. Certes les poètes, pour donner une impression d'authenticité, usent et abusent de symboles africains comme la rythmique du tam-tam, la symbolique des masques, la mystique des totems. Mais, les spécialistes de l'histoire littéraire africaine à l'instar de Georges Ngal, Pius Ngandu Nkashama, Lylian Kesteloot, etc., s'accordent avec Jacques Chevrier (1984) que Césaire, Senghor et les autres chantres de la négritude restent profondément tributaires du classicisme, du surréalisme et d'autres influences non nègres (53-88). Finalement la négritude n'aura été qu'une réaction au malaise qui accompagne l'hybridité chez les négro-africains dominés. Il importe de noter que le souci de libération politique et culturelle qui la fonde est resté une constante dans la littérature africaine, même après les indépendances.

Les limites n'étant pas étanches, certaines caractéristiques de la littérature africaine de l'époque coloniale persistent dans la période dite néo-coloniale. On note avec Olympe Bhêly-Quenum la continuité de « la transcription des réalités africaines »¹⁰ qui instruit la convergence entre poétique et politique, entre littérature et transformation sociale. En outre, la prépondérance du roman s'affirme davantage. Cependant, des changements capitaux se manifestent. Ils se traduisent par une plus grande richesse thématique et formelle qui, avec d'autres innovations, se fonde sur le "travail" de l'hybridité, un ensemble développements épistémologiques, esthétiques et sociopolitiques élaborés sur les lignes de force d'une interstitialité plus stratégique, opérant sur la base des réalités structurées par des héritages de l'africanité et de l'européanité dont la reconfiguration transcende de loin les binarités.

De l'hybridité dans les nouveautés thématiques

La nouveauté littéraire dans l'Afrique indépendante part de 1968, avec *Les Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma et *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, deux romans qui inscrivent de nouveaux rapports entre les écrivains et le contexte global de l'espace africain. Le nouveau contexte se caractérise par la conscience de l'échec des indépendances qui entraîne le procès du néocolonialisme et de ses "fondés de pouvoir" responsables des sociétés de misère, de corruption et d'oppression au-dessus lesquelles trônent les bourgeoisies nationales.

La critique de ces sociétés est au coeur de la littérature dite du désenchantement:

Avec *Le devoir de violence*, de Yambo Ouologuem, *Les soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma ou *Remember Ruben*, de Mongo Béti, les auteurs francophones ont entrepris de dresser, à leur tour, et à des degrés divers, un réquisitoire sévère et une satire acerbe à l'encontre des mœurs politiques de l'Afrique contemporaine. Corruption, népotisme, vénalité, despotisme ou incurie des dirigeants et de leurs complices y sont dénoncés sans ambages (Chevrier 1984, 135).

Parmi les romans qui se distinguent par cette critique sociopolitique il faut signaler en priorité *Le Cercle des tropiques* (1972) et *le Récit du cirque... de la vallée des morts* (1975) d'Alioum Fantouré, *Perpétue et l'habitude du malheur* et *Remember Ruben* (1974) de Mongo Béti, *Entre les eaux* (1973) de Valentin Yves Mudimbe, ainsi que *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Les Crapauds-brousse* de Thierno Monénembo, *Le Jeune homme de sable* de Williams. Sassine et *L'Errance* de Mbwil a Mpang Ngal, tous publiés en 1979, etc. Cette thématique domine jusqu'au début des années 1980, avec *Le Temps de Tamango* (1981) de Boubacar Boris Diop, *Le Pleurer-rire* (1982) de Henri Lopès, *L'État honteux* (1981) et *L'Anté peuple* (1983) de S.L. Tansi, ainsi que *Elle sera de jaspe et de corail* (1983) de Werewere Liking.

Tous ces romans et bien d'autres critiquent les élites occidentalisées qui, souffrant d'extériorité du fait de leur hybridité mal assumée, dirigent les pays africains à la manière des administrateurs coloniaux qui furent leurs maîtres avant les indépendances, vérifiant un proverbe bien connu en Afrique : « on n'est jamais que l'enfant de son école ». La bourgeoisie nationale qui gère l'échec du placage de l'État d'origine européenne et ses conséquences néfastes, pérennise donc un certain ordre colonial, exacerbant ainsi un potentiel tyrannique dans lequel Bart Moore-Gilbert (1998) voit un véritable avertissement politique en rapport avec la problématique de l'hybridité :

The most hybridised portion of the subject culture, the national bourgeoisie, [...] serves as another warning that hybridity in itself can be as oppressive as the supposedly monocultural systems it opposes (195).

La grande leçon de ces décennies est qu'il ne suffisait pas de ravir le pouvoir au blanc pour lui ressembler mais qu'il s'agissait plutôt de lui emprunter sélectivement les outils d'organisation et de gestion pour les

mettre au bénéfice du continent. La critique de l'oppression néocoloniale est donc aussi celle de l'imitation servile, principal aléa de l'hybridité postcoloniale manifeste dans le fait que les dictateurs africains ne font qu'appliquer les principes de gouvernement que le colonisateur leur a inculqués au cours de l'hybridation : l'oppression barbare et l'exploitation sauvage de leurs pays.

Comme on pouvait s'y attendre, ce drame de l'Afrique opprimée par des Africains va motiver une révision des concepts dans l'approche des réalités africaines. À la suite de Ouologuem, nombre de romanciers vont critiquer la « frobenusiologie », l'image idéalisée de l'Afrique précoloniale, sereine, harmonieuse et dénuée de conflits sociaux vulgarisée par l'ethnologue allemand Léo Frobenius (1933). Une telle critique entraîne aussi celle de la négritude (qu'on retrouve particulièrement dans *La Vie et demie*) et d'une foule de traditions précoloniales. Se situant ainsi entre les cultures africaines et européennes (d'où le titre *Entre les eaux* de Mudimbe), « bon nombre d'intellectuels africains [...] adoptent à l'égard de la tradition des positions qui vont du rejet radical à la conciliation prudente » (Chevrier 1981, 94). On retrouve cette problématique dans *L'Arbre fétiche* (1971) de Jean Pliya, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (1975) et *L'Errance* (1979) de Mbwil a Mpang Ngal, *Le Lieutenant de Kouta* (1979) de Massa Makan Diabaté, *L'Initié* (1979) d'Olympe Bhély-Quenum, ainsi que *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ, *Orphée Dafric* (1981) et *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking, etc.

De toute évidence, l'interrogation de la tradition joue un rôle important dans l'émergence, à partir de la veille des années 1980, d'une littérature féminine et souvent féministe. Du fait justement de certaines traditions, l'écriture féminine était jusque-là victime d'une véritable « conspiration du silence ». C'est pourquoi la critique des traditions phallogocentriques domine dans cette écriture depuis ses origines.¹¹ Cette critique est directement liée à l'hybridité, car elle exprime le malaise de la femme dans la culture africaine, malaise auquel l'insertion des valeurs occidentales a apporté de nouveaux modes d'expression, au premier rang desquels se situe l'écriture. Il semble dès lors que les problèmes identitaires restent au centre des débats. Ces problèmes ont souvent amené les écrivains à se demander s'ils sont d'abord africains avant d'être écrivains ou l'inverse,¹² ce qui a conduit à la réflexion, au sein même du roman, sur les conditions de la création littéraire en Afrique. Le thème de l'interrogation de l'acte littéraire dans les nouvelles écritures africaines apparaît dans les années 1970. Après *Giambatista viko ou le viol du discours africain*,

L'Errance et *Elle sera de jaspe et de corail* développent remarquablement ce thème qu'on retrouve également dans *La Vie et demie*, ou encore *Le Temps de Tamango*. Ainsi se vérifie, dans la maturité du roman africain, le constat fondamental de Charles Haroche concernant la recherche sur ce genre littéraire : « plus son champ s'élargit, plus le roman, par un étrange retour sur soi, polémique avec lui-même » (Cité par Séwanou Dabla 1986, 102). Ce repli polémique restitue aussi la double appartenance des dimensions esthétiques qui marquent l'hybridité du texte littéraire africain.

De l'hybridité dans la novation formelle

A partir de 1968, la littérature africaine francophone même si elle est toujours publiée en France, cesse d'être esthétiquement réductible à un simple prolongement de la littérature française. Les romanciers rompent avec le modèle balzacien caractérisé par une intrigue simple, un héros et un narrateur incontestés, une « organisation synthétique » du récit comme « ensemble ordonné et lié », ainsi qu'une « progression méthodique vers une fin bien déterminée » (Castex *et al.* 1974, 647). Albert Gérard établit entre cette évolution et l'émancipation politique des liens de causalité révélateurs :

Lorsqu'une société accède à un statut d'indépendance politique [...] sa littérature ne peut manquer d'accéder, elle, à une [...] phase au cours de laquelle la suppression de nombreuses contraintes extérieures libère une dynamique exubérante [...]. Ce phénomène s'est déroulé en Afrique noire avec une clarté particulière (cité par Ngal 1994, 85-86).

Le plus grand style en art étant l'expression de la plus grande liberté, les nouvelles écritures africaines apportent un raffinement, voire une sophistication de l'écriture romanesque qui se déploie sur plusieurs plans.

Au niveau périgraphique, la titrologie annonce déjà des innovations:

Alors que les titres des ouvrages de la génération précédente ne laissaient subsister aucun doute sur leur contenu et annonçaient clairement la couleur, *Une Vie de boy*, *L'Aventure ambiguë*, *Crépuscule des temps anciens*. . . la désignation des romans contemporains s'inscrit de préférence dans le registre de l'insolite (*La Vie et demie*, *Le Pleurer-rire*, *Les Crapauds-brousse*) ou dans celui du symbolique (*Le Jeune homme de sable*, *L'Errance*, etc.) (Chevrier 1984, 148-9).

On peut ajouter à cette liste *Le Bel immonde*, *L'Anté peuple*, et plusieurs autres titres qui semblent tous, à l'instar des nouveaux romans

occidentaux, s'atteler à restituer la complexité du monde contemporain. Cependant, alors que le développement du nouveau roman en Occident procède de recherches abstraites, les Africains tirent le plus souvent leurs techniques novatrices en fécondant l'écriture avec des traditions orales encore disponibles : c'est là qu'ils découvrent et situent un des avantages comparatifs les plus concluants de l'hybridité.

Ainsi, au niveau des structures même du récit, on note une constante mise en abyme de l'écriture romanesque se traduisant par l'éclatement des notions de héros, d'intrigue et souvent de narrateur. Le phénomène part des écrivains anglophones Gabriel Okara (*The Voice*, 1964) et Soyinka (*The Interpreters*, 1965). D'après Georges Ngal (1994), ces ouvrages ouvrent « une voie à un nouveau mode d'écriture syncrétique » (86), c'est-à-dire fondamentalement hybride. De même que Ngal observe « une sorte d'éclatement de la notion de héros en cinq et à un effet double kaléidoscopique » (86) chez Soyinka, Séwanou Dabla (1984) remarque « la multiplicité des personnages prédominants et l'interpénétration des intrigues dans *Le Pleurer-rire* » (146) de Henri Lopès. Par ailleurs, des œuvres comme *L'Errance* et *Elle sera de jaspé et de corail* mettent en scène plusieurs narrateurs ainsi qu'une profusion de plans narratifs et parfois dramatiques. Pour Locha Mateso et Mohamadou Kane, un procès narratif aussi complexe est le résultat d'une tentative d'assumer l'hybridité, ceci au travers « d'une continuité certaine de l'oralité à l'écriture » (Matéso 1986, 346).

Cette continuité est à l'origine d'une autre importante innovation dans le roman africain : le mélange des genres. Traditionnellement, la littérature orale ignore les frontières étanches entre les genres; Matéso rappelle ainsi qu'« au sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement: la poésie et le chant sont partout présents » (346). L'incorporation de ces techniques dans l'écriture a permis aux écrivains africains de produire des romans dont l'hybridité générique est sans précédent dans toute l'histoire du roman écrit en langue française, au point que la classification de ces ouvrages comme romans devient inadéquate. À titre d'exemple, signale Séwanou Dabla, « le mélange des genres signalé dans *La Carte d'identité* s'avère en définitive peu équilibré et, malencontreusement, l'essai prédomine dans ce qui s'est annoncé comme récit » (232). Par ailleurs, il note que *Le Temps de Tamango* « se développe (...) à l'aide d'un récit discontinu, doublé de son analyse, le tout ne constituant jamais le roman attendu » (197. Je souligne). Les exemples abondent dans les nouvelles écritures africaines ;

ainsi, Ngal (1994) note que « *Le Récit du cirque...* est un roman théâtral » (90) dans une tentative de conceptualiser cette hybridité générique.

L'art d'imbriquer les genres se confirme chez Werewere. Liking à travers l'invention d'un nouveau genre littéraire ostensiblement hybride, le chant-roman. Les quatre premiers chants-romans sont le résultat « des recherches (...) en tradition orale et particulièrement dans les rituels et les techniques pédagogiques initiatiques » (Rouch et Clavreuil 1987, 79). À propos de ces œuvres, Elisabeth Mudimbe-Boyi (1996) mentionne que, « dans l'alliance de la poésie et de la prose, Liking abolit la distance entre le passé et le présent, *fait éclater les distinctions entre les genres*, entre le mythique et le réel, entre l'écrit et l'oral » (30. Je souligne). Tous ces éléments caractérisent également les "romans hybrides" *Giambatista Viko* et *L'Errance* de M. a M. Ngal et bien d'autres.

La nouveauté esthétique africaine qui se développe ainsi accorde une place importante à l'intertextualité, un autre aspect important du nouveau roman qui se manifeste tant en Afrique qu'en occident. Mais encore une fois, dans le modèle africain, l'intertexte provient non seulement d'autres textes écrits mais aussi et surtout de l'oralité, laquelle influe considérablement sur l'expression. Cette dernière est conséquemment qualifiée d'« inauthentique » par Séwanou Dabla parce qu'elle est située « entre la parole africaine et l'écriture française » (50). L'hybridité de l'expression a aussi des manifestations lexicales et syntaxiques, mais un inventaire exhaustif des innovations formelles n'est pas nécessaire pour démontrer les surdéterminations que l'hybridité exerce sur elles. Pratiquement, toutes sont « le fruit d'une inspiration diversifiée et de l'intégration hardie d'éléments hétérogènes par une narration qui devient ainsi méritoire » (Séwanou Dabla 1984, 50). Ainsi, l'hybridité contribue de façon magistrale au renouvellement de l'écriture francophone à partir d'une contribution africaine dont l'Afrique a le contrôle.

Il apparaît donc que l'évolution de la littérature africaine est toute entière surdéterminée par l'interstitialité culturelle qui a présidé à sa naissance. Au départ, bien que dénonçant les affres de la subalternité, cette littérature est elle-même esthétiquement dépendante des modèles du groupe dominant, notamment ceux de la culture du colonisateur français. Mais par la suite, elle s'en extrait, s'émancipe et se distingue par une remarquable originalité dérivée d'un héritage composite, voire cosmopolite, mais surtout volontairement assumé, orienté et exploité. Au plan thématique, elle évolue avec les crises du continent et parfois du monde, en s'attellant à exprimer les espoirs les plus invincibles. En ce

sens et vu son caractère fonctionnel, on peut dire que la littérature africaine vise, au-delà des luttes, une renaissance africaine que la politique peine même à envisager. Il est permis d'en inférer que les blocages des sociétés africaines, fondés sur des politiques inadéquates de l'interface, requièrent une imagination refondatrice dont les ressources sont déjà articulées et exemplifiées dans les succès autonomisants de la littérature. Il reste à les traduire dans la réorganisation des communautés.

Notes

1. L'expression est de Noureini Tidjani Serpos qui qualifiait ainsi cette littérature dans son intervention au colloque de Lagos en 1988. Voir « L'Écriture polyglotte : les effets esthétiques du bilinguisme et du multilinguisme chez les écrivains négro-africains » (*200 écrivains à Lagos*, 82-97).

2. Provisoirement, cette esquisse n'intégrera pas la dernière génération d'écrivains africains, ceux de l'immigration, que Abdourrahman Wabéri (1998) appelle « les enfants de la postcolonie ». Dans cette génération, l'interstitialité est posée d'emblée entre les terres d'émigration et d'immigration, entre deux passeports, entre les frontières physiques, évidence qui peut faire oublier que toutes ces logiques sont déjà mobilisées dans la conscience et parfois le vécu des écrivains des générations précédentes. Mon approche synoptique n'insiste pas sur l'écriture de l'émigration qui, déplaçant les problèmes posés sur les terres d'immigration, prolonge et complexifie certes la problématique, mais ne fait que réactualiser les surdéterminations qui constituent mon principal centre d'intérêt.

3. L'étanchéité de cette limite est toutefois relativisée par l'anticipation des écrivains anglophones comme Chinua Achebe (*No Longer at Ease*, 1960), Cyprian Ekwensi (*Jagua Nana*, 1961), Gabriel Okara (*The Voice*, 1964), Wole Soyinka (*The Interpreters*, 1965), etc.

4. Kumkum Sangari, « The Politics of the Possible ». Bill. Ashcroft *et al.*, (1995), 147.

5. *200 écrivains à Lagos*, 310.

6. C'est l'essentiel de ce qu'il démontre dans son article « L'Enfant noir » publié dans la revue *Présence Africaine* en 1953. Cet article souleva à l'époque une querelle dans laquelle intervint un Léopold Sédar Senghor déjà bien versé dans une négritude spacieuse, soumise. Sous prétexte de s'opposer à l'art de parti, Senghor prit le parti de Camara Laye dans sa réplique à Mongo Béti. Cette réplique (« Laye Camara et Lamine Diakhaté

ou l'art n'est pas d'un parti »), publiée dans le journal *La Condition humaine* en juillet 1954, est reproduite à côté de l'article de Alexandre Biyidi dans l'ouvrage de Sow Fall et Blachère (55-58).

7. Cité par Locha Mateso (1986, 329, n48).

8. Dans *Nations nègres et cultures*, que Césaire (1970) qualifiait alors comme le plus osé jamais écrit par un nègre, Anta Diop dresse un tableau non encore démenti des déformations qui constituent l'image conventionnelle, reprise par Césaire, du nègre "authentique". Le deuxième chapitre notamment, intitulé «naissance du mythe nègre» (49-58), réfute ces images en posant la thèse de l'antériorité des civilisations nègres, notamment celle de l'Égypte ancienne. Cet ouvrage influent construit ainsi les fondements de l'afrocentrisme. Cependant, l'on n'a pas besoin de remplacer l'africanisme eurocentriste par l'afrocentrisme pour reconnaître que l'authenticité se ramène le plus souvent à des stéréotypes médiatisés, ainsi que le fait Gareth Griffiths («The Myth of Authenticity», Ashcroft *et al.*, 237-241).

9. Cité par Stanislas Adotévi (1972, 47).

10. C'est l'essentiel de l'intervention de Olympe Bhêly-Quenum au colloque de Lagos en 1988 (*200 écrivains à Lagos*, 65-80).

11. Voir Maryse Condé, *La Parole des Femmes*, Arlette Chemain Degrange, *Émancipation féminine et roman africain*, Odile Cazenave, *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, etc.

12. Dans son article («Les Enfants de la postcolonie, esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire»), Abdourrahman Wabéri souligne à juste titre que cette problématique reste très actuelle même dans la dernière génération d'écrivains, ou «on se voudrait d'abord écrivain et accessoirement nègre» (11).

Ouvrages cités

Adiaffi, Jean Marie. *La carte d'identité*. Paris : Hatier, 1980.

Adotévi, Stanislas. *Négritude et négrologues*. Paris : UGE, 1972.

Asante, Molefi Kete. *The Afrocentric Idea*. Philadelphia : Temple University Press, 1988.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, 1953.

Beti, Mongo. *Ville cruelle*. Paris: Présence Africaine, 1954.

— *Perpétue et l'habitude du malheur*. Paris : Buchet-Chastel, 1974.

— *Remember Ruben*. Paris : UGE, 1974.

- Blachère, Jean Claude et Aminata Sow Fall. *Les Genres littéraires par les textes*. Dakar-Abidjan : NEA, 1977.
- Castex, Pierre-Georges, P. Surer et G. Becker. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1984.
- Cazenave, Odile. *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. 1939. Reéd. Paris : Présence Africaine, 1971.
- *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1970.
- *La Tragédie du roi Christophe*. Paris : Présence Africaine, 1970.
- *Une Tempête*. Paris : Le Seuil, 1969.
- Chemain Degrange, Arlette. *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Abidjan, Lomé : NEA, 1980.
- Chevrier, Jacques. *Anthologie africaine d'expression française* Vol. 1. Paris : Hatier, 1981.
- *Littérature nègre*, Paris : Armand Colin, 1984.
- Collectif. *200 écrivains à Lagos*. Ivry : Nouvelles du Sud, 1992.
- Condé, Maryse. *La Parole des Femmes*. Paris : L'Harmattan, 1979.
- Séwanou Dabla, Jean-Jacques. *Nouvelles écritures africaines*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Diallo, Bakary. *Force bonté*. Paris : Rieder et Cie, 1925.
- Diop, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*. Paris : NEA, 1981.
- « Où va la littérature africaine ? ». *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*. 136 (1999): 6-11.
- Diop, Cheikh Anta. *Nations nègres et culture*. Paris : Présence Africaine, 1954.
- Fantouré, Mohamed Alioum. *Le cercle des tropiques*. Paris : Présence Africaine, 1972.
- *Le récit de cirque. . . de la vallée des morts*. Paris : Buchet-Chastel, 1975.
- Kane, Cheikh Hamidou. *L'Aventure ambiguë*, Paris: Julliard, 1961.
- Kesteloot, Lylian. *Anthologie négro-africaine*. Verviers (Belgique): Gérard Cie (Coll. Marabout Université), 1981.
- Kourouma, Amadou. *Les Soleils des indépendances*. Montréal : PUM, 1968.
- *L'État honteux*. Paris : Le Seuil, 1981.
- *L'Anté peuple*. Paris : Le Seuil, 1983.
- Laye, Camara. *L'Enfant noir*. Paris : Plon, 1953.
- Liking, Werewere. *Elle sera de Jaspe et de Corail (journal d'une misovire), Chant-roman*. Paris : L'Harmattan, 1983.

- Maran, René. *Batouala*. Paris : Albin Michel, 1921.
- Matéso, Locha. *La Littérature africaine et sa critique*. Paris : Karthala, 1986.
- Moore-Gilbert, Bart. *Post-Colonial Theory, Contexts, Practices, Politics*. London and New-York : Verso Books, 1998.
- Monenembo, Thierno. *Les Crapauds-brousse*. Paris : Le Seuil, 1979.
- Mouralis, Bernard. *Littérature et développement*. Paris : Silex, 1984.
- Mudimbe, Valentin Yves. *Entre les eaux*. Paris : Présence Africaine, 1973.
- *Le Bel immonde*. Paris : Présence Africaine, 1976.
- Mudimbe-Boyi, Elisabeth. « *Amour cent nés (L')* », Roman de Werewere Liking ».
- Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au Sud du Sahara*, Vol. II (de 1979 à 1989). San Francisco-London-Bethesda : International Scholars Publishers, 1996, 29-31.
- Ngal, Georges. *Tendances actuelles de la littérature africaine francophone*. Paris : Présence Africaine, 1971.
- *L'Errance*. Yaoundé : Clé, 1979.
- *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Ngalasso, Mwatha-Musanji. « Langues, littératures et écritures africaines ». *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, 27 (1984): 21-40.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Comprendre la littérature africaine écrite*. Issy les Moulineaux: Les Classiques Africains, 1979.
- *Littératures africaines de 1930 à nos jours*. Paris : Silex, 1984.
- Ouologuem, Yambo. *Le Devoir de violence*. Paris : Le Seuil, 1968.
- Ousmane, Sembène. *Le mandat*. Paris : Présence Africaine, 1965.
- Oyono, Ferdinand Léopold. *Le vieux nègre et la médaille*. Paris : Julliard, 1956.
- Pliya, Jean. *L'Arbre fétiche*. Yaoundé : Clé, 1971.
- Rouch, Alain et Gérard Clavreuil. *Littératures nationales d'écriture française*. Paris : Bordas, 1987.
- Said, Edward. *L'Orientalisme: l'Orient crée par l'Occident*. Paris : Le Seuil, 1980.
- *Culture and Imperialism*. New-York : Vintage Books, 1994.
- Senghor, Léopold Sédar. *Œuvre poétique*. Paris : Le Seuil, 1964.
- Socé Diop, Ousmane. *Karim*. Paris : NEL, 1935.
- *Mirages de Paris*. Paris : NEL, 1937.
- Waberi, Abdourrahman A. « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire ». *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*. 135 (1998): 8-15.

Fernand Dumont, a Québécois Intellectual

Maxime BLANCHARD

In this article, I want to talk about the Québécois writer Fernand Dumont and the portrait that he makes of the *intellectuel engagé* (or the politically committed intellectual) in his autobiography, titled *Récit d'une émigration*. First, I will outline a biography of Fernand Dumont, and contextualize his work in Québécois history and literature. Second, I will examine Dumont's model of intellectual political involvement in his autobiography, where Dumont recalls his difficult journey towards political consciousness as an allegory of Québécois history. In his autobiography, Dumont refuses to speak about his private life. Rather than giving in to introspection, he writes himself into Québécois history. His personal narrative is interesting because of the way it parallels a collective struggle in Québec. As such, Dumont's autobiography bears personal witness to a national Québécois solidarity. Third, I will analyze what Fernand Dumont means by "émigration." Dumont explains that the intellectual is a symbolic emigrant, because he needs to somehow break with the very culture and country for which he is fighting, in order to be politically effective. Then, by invoking the importance of memory and solidarity, popular and high culture, childhood and maturity, Dumont attempts to create a model for intellectual political involvement in Québec, and elsewhere.

Fernand Dumont was born in 1927 in the town of Montmorency, a few kilometers north of Québec City. The son of textile factory workers, Dumont might also have become an employee of Montmorency's *Dominion Textile Factory*, if it had not been for his desire and resilience, and his parents' extraordinary encouragement, to pursue his education. After great difficulties, Dumont earned a bachelor's degree in sociology at the Université Laval in Québec City in 1952, before winning a scholarship to pursue his doctorate at the Sorbonne in Paris. On his return to Québec in 1955, he became a professor of sociology at the Université Laval, a post which he occupied until 1995. In 1952, Dumont published his first volume of poems titled, *L'Ange du matin*, followed by two later volumes of poetry, *Parler de septembre* in 1970 and *La Part de l'ombre* in 1995. In addition to hundreds of published articles on sociology, philosophy, politics, and literature, Dumont is the author of more than fifteen books, including *Le Lieu de l'homme* (1968), *Les Idéologies* (1974), *Le Sort de la culture* (1987) and *Raisons communes* (1995). Known for his great political involvement, Dumont became famous for his numerous radio interviews, television appearances, and newspaper editorials, where he argued in favor of social democracy, school and Church reform, and Québec's political sovereignty. For a brief period, Dumont served as the chief political advisor to René Lévesque, the Prime Minister of Québec, and in 1976-1977 was one of the authors of the *Chartre de la langue française* or *Loi 101*, which assures the protection and promotion of the French language in Québec. Dumont died in 1997.

Fernand Dumont's political and intellectual life parallels one of the most important periods in the political and cultural history of Québec. Born in 1927, Dumont grew up during a transitional period marked by rapid industrialization. In the 1930's, many English, American and Anglo-Canadian companies opened factories in Québec, where natural resources, lower costs and cheap labor could be found. From the First World War throughout the end of the 1950's, the population of major cities like Montréal, Québec City, and Trois-Rivières swelled due to the influx of rural workers. Uncontrolled industrialization and unplanned urbanization created extreme work and living conditions that were both ignored by complicit conservative governments, and denounced by a growing labor movement. In 1960, the newly-elected Prime Minister of Québec, Jean Lesage, began a radical program of modernization of Québécois society. By promoting universal health care, progressive tax reforms, nationalization of energy companies, reform of the education system, and the diffusion of art and culture, a team of dynamic ministers

attempted to establish social democracy in Québec. This tumultuous period between 1960 and 1970 is known as the "Révolution Tranquille." It was during this time that the Québécois independence or sovereignty movement was born. In 1976, after eight years of political struggle for independence, the Parti Québécois was elected to power under the leadership of René Lévesque, who organized the 1980 referendum on Québécois sovereignty. Another referendum on Québécois sovereignty followed in 1995, and almost 50% of the population voted for independence. These three political projects — the labor movement, the development of social-democracy, and the sovereignty movement — were the focus of Fernand Dumont's political and intellectual involvement in Québec.

In his writings, Fernand Dumont also took part in one of the most important Québécois literary movements. First published in the 1950's, Dumont's writings participate in the politically militant tradition of 20th century Québécois literature. Between 1945 and 1980, Québécois literature became an effervescent national literature characterized by rebellion, and by experimentation. Even if earlier in the 20th century, poets like Émile Nelligan and Hector de Saint-Denys Garneau had embraced contestation and modernity, Québécois literature was dominated by classic "rural" novels, such as *Maria Chapdelaine* by Louis Hémon, *Le Survenant* by Germaine Guèvremont, and *Menaud, maître-draveur* by Félix-Antoine Savard. Although evocative and beautiful, these "romans de la terre" did not fully reflect the new urban realities. The publication in 1948 of *Refus Global*, a manifesto against social status quo published by a group of young artists led by the painter Paul-Émile Borduas, marked the beginning of a new cultural era. From then on, Québécois literature became increasingly political in its attacks on the Anglo-Canadian colonialism, and on the Catholic Church conservatism. Novels by Anne Hébert and Marie-Claire Blais revisited scenes of a Québécois past that was both suffocating and full of wonder. Other novels by Jacques Godbout and Hubert Aquin introduced the first modern Québécois heroes who find their identity through *vécrire*: "vivre et écrire," live fully and write. Plays by Michel Tremblay used *joual*, the slang of the Québécois working-class, staging theatrical provocations to bourgeois society. Feminist texts by Nicole Brossard, and Jovette Marchessault challenged patriarchal structures of power. The poetry of Gaston Miron, and Michèle Lalonde denounced social, cultural, and linguistic alienation in Québécois society.

Fernand Dumont's memoirs, titled *Récit d'une émigration*, trace his life from childhood to maturity, from his birth in 1927 to his battle with

terminal cancer in 1997. However, Dumont's memoirs aspire to a larger historical and theoretical project than the mere accumulation of personal anecdotes. In fact, Fernand Dumont explains that, in writing *Récit d'une émigration*, his wish was not to write his autobiography, but to write a sequel to his book, *Genèse de la société québécoise*, an historical work on the evolution of Québec, from the arrival of Jacques Cartier in 1534 and the establishment of *Nouvelle France*, to the English Conquest in 1760, and the French uprising against English colonial rule in 1837. For Dumont, individual and personal consciousness are directly linked to collective and national consciousness. For Dumont, to tell one's own story is to talk about collective struggle and national history. "A parish child, I became the son of an uncertain country," he writes (*Genèse de la société québécoise* 12)¹. Thus, *Récit d'une émigration* is a theoretical and historical discussion of Québécois society in the form of a personal testimony or narrative.

In his memoirs, Dumont reiterates the main argument of his earlier masterwork, *Le Lieu de l'homme* first published in 1968, where he divided culture into two categories. The first category is popular culture (not to confuse with "commercial" culture) which is composed of family rituals, local customs, oral tradition, and social practices that are passed from one generation to another. "But", Dumont says, "there is always the unending, persistent possibility of rupture" (*Lieu de l'homme* 84) by the second category, which is the critical, analytical, and creative forces of high culture. According to Dumont, the intellectual is born out of this rupture between a popular culture and high culture, a rupture that initiates, at the same moment, the intellectual's distance from popular culture and the intellectual's consciousness of high culture. However, Dumont believes that, despite this distance and new consciousness, the intellectual is still linked to popular culture through memory and solidarity. If there is rupture, there is also reunion; despite distance, there is also return.

Dumont's personal *émigration* from the factory town of his youth to university life in Québec City and Paris, his journey from a working-class childhood to an intellectual *milieu* does not mean that he privileged high culture over popular culture. In fact, Dumont is saying the opposite. In his autobiography, he argues that his entire intellectual work is indebted to his early childhood relationship with popular culture. Indeed, popular culture contains not only the nostalgic memories of childhood, but also the seeds of intellectual engagement. Thus, popular culture is both the source and model of creativity and action. Dumont writes that, since the

past provides the intellectual with a sense of memory and solidarity, the intellectual owes an even greater debt to popular culture, because it is through this exemplary rupture between popular and high culture, this intellectual emigration, that the intellectual gains critical distance. In my discussion of Dumont's own intellectual emigration, I will now introduce two ideas that are central to his childhood and to his notion of intellectual engagement. First I will discuss Dumont's approach to memory. Secondly, I will examine Dumont's concept of solidarity.

In thinking about memory, Dumont asks: "Why should we remember?" (*Récit* 11). On the one hand, Dumont believes it is important to keep his origins in mind, since he finds inspiration for his intellectual and political work in his memories from childhood. On the other hand, his childhood years coincide with an important moment in the "transition and evolution of Québécois society" (*Récit* 34). Dumont calls his childhood a kind of "conjugation of myth and history" (*Récit* 29); but if his childhood is mythic, it was not perfect. Like all mythological narratives, Dumont's childhood was punctuated by serious events and interruptions. He is not interested in a discussion of the so-called "good old days." In the first chapter of *Récit d'une émigration*, titled "Le pays natal," Dumont begins with a description of himself at five years old: wracked by tuberculosis, weakened by a fever, but comforted by the muffled sounds of his mother busy in the adjoining kitchen. From the very first page of his autobiography, sickness and recuperation, fever and comfort are intermingled. The modest home of the Dumont family is nonetheless filled with the joys and affections of his parents. Weeks pass, punctuated only by grand Sunday mass, lively family suppers, Monday dinners shared with a local beggar, visits to neighbors, and household chores. Holidays give occasion to Christmas eve suppers at his grandmother's house, the ritual of midnight mass, noisy New Year's Eves with family relatives, and New Year's Day presents. In the summer, the family escapes to his grandmother's farm in the countryside of Charlevoix. Dumont describes what he calls the "miraculously intemporal" (*Récit* 11) hours of his childhood: a popular, folkloric, working-class, and typically Québécois childhood. But these memories are transformed into a political model because they contain both a sense of happiness and imminent corruption. If the young Dumont lives in a reassuring, cohesive world, he also overhears in the whispered conversations, a harsher social reality.

Death soon ruins what Dumont calls "the beautiful space of childhood" (*Récit* 14). One day, Fernand's uncle Amédée, Mme. Dumont's sickly, fragile older brother who works sporadically at the local textile

factory, decides to go to Québec City to see a film. After many hours and no word from Amédée, the Dumonts begin to worry, and decide to organize a search party. From his bed, where he pretends to be asleep, the young Fernand listens to the talk among the discouraged and empty-handed adults, until the radio announces that Amédée's body has been found, drowned in the port of Québec City. What, the young six-year-old Dumont wonders, was Uncle Amédée looking for in the city, "that place so different from *chez nous*?" (*Récit* 21) The details of this sordid and unexpected loss, Dumont's first confrontation with death, is accompanied by a description of Dumont's maternal relatives, the Pilote family of Saint-Pascal road in the village of Éboulements. Dumont's mischievous and animated cousin, Pierre Pilote, mesmerizes him and his family with colorful stories about magical elves, fairies, and talking animals. In his memoirs, Dumont honors the memory of his cousin and mentor, Pierre Pilote, a man who was a simple farmer, but whom Dumont remembers as a literary enchanter.

Through his contrast of the death of Amédée and the stories of Pierre, Dumont illustrates how both destruction and creation are present in popular culture. Later in *Récit d'une émigration*, Dumont reproduces this binary model when he describes the death of his sisters and his subsequent discovery of literature. Because of genetic birth defects, four of Dumont's little sisters died as infants. During the funeral services, Dumont carried their little white caskets to the village cemetery. This strange peasant custom, called the "responsabilité de l'aîné," required the oldest son to carry the caskets of infant siblings. Dumont's responsibility to these heavy white lacquered boxes left a macabre mark on his childhood, a memory that will haunt his later poems. In contrast to these white coffins, Dumont discovers at the same time his beloved first volume of literature, in a "book bound in black" (*Récit* 39). At school, Dumont finds in his classroom a copy of the plays of Pierre Corneille, bound in a black leather volume. For the young Dumont, the contrast between the white of his sisters' caskets and the black of the Corneille volume shows the rupture *within* popular culture, a rupture that parallels the rupture between popular and high culture. Similarly, the association that Dumont makes between the name of the storyteller Pierre Pilote and the playwright Pierre Corneille initiates a kind of literary consciousness. Dumont writes, "The past, both for society and for individuals, has a double meaning: the past conjures up obstacles which must be overcome, while providing, at the same time, a heritage of values to be invested in the future" (*Récit* 142). If Fernand Dumont does evoke the rich possibilities

of popular culture, he also shows its darker sides. It is here, amid the darker memories of his youth, that Dumont turns to the comfort of shared pain, collective struggle, and political solidarity.

If Dumont is guilty of childhood nostalgia, he demonstrates how this nostalgic past is a "significative example for the present" (*Récit* 34). In his autobiography, Dumont tries to "present a larger field of childhood consciousness" (*Récit* 14). As the cover photo of *Récit d'une émigration* illustrates, Fernand Dumont hung the framed photo of his father, dressed in factory clothes, on the shelves of his personal library. This powerful image of his father, an industrial laborer in a factory machine room, stands out amid all the books on Dumont's shelf, such as *Problèmes de l'analyse symbolique*, *La Stratification sociale*, *inégalités sociales*, *Critique de la division du travail*, *L'Utopie*, *L'Imagination*, etc. In the middle of these books, the photo of Dumont's father reminds the intellectual of his political responsibilities: memory becomes solidarity. On one hand, memory becomes solidarity by giving voice to the poor, the forgotten, and the silenced through creative and theoretical writing. "I protect concepts against powers that use them to oppress people like my parents. I don't want to make the poor believe that I am illiterate. I defend theory, language, and literature for them" says Dumont (*Un témoin de l'homme* 70). On the other hand, memory is transformed into a responsibility to the present, and into concrete political actions.

In his description of a Québécois childhood, Dumont remembers that the joy of his family home was a victory over the misery of everyday life. At the same time, Dumont argues that the help and resourcefulness of family, friends, and neighbors in cohesive working class communities is not enough to hide the overcrowded living conditions, inadequate health care, and labor exploitation of the working poor. Picturesque rituals of religious devotion often hide the restrictive power of the Church, which is often complicit in the exploitation of its parishioners. The Québec of Dumont's youth is also marked by cultural and linguistic segregation. In Dumont's childhood village of Montmorency, the English-speaking factory bosses and their families live amid the garden terraces of the hill overlooking the Saint-Laurent River, while the French laborers and their families live in the crowded and squalid conditions down below². At the town's *Dominion Textile Factory*, where he worked with his parents several summers as an adolescent, Dumont sees how old women, too poor to retire and too weak to operate machines, are left with the dirty and humiliating work of sorting scraps of cotton from the dust and trash of piles swept up from the factory floor. Dumont writes, "I have not forgotten,

now that I sit here amid my books, that one day I was confronted with the most abject humiliation" (*Récit* 57). At the same time, Dumont notes the parallel existence of the workers, who have invented a life of courage to combat their daily humiliation. He remembers how, as a laborer, he and his friends would debate theology and politics during their factory lunch-breaks. For Dumont, the memory of injustice reflects not only exploitation, but also collective consciousness, and a sense of solidarity.

To conclude, I want to reiterate how, in his *Récit d'une émigration*, Fernand Dumont describes his intellectual development, his emigration from the popular culture of his childhood to the high culture of his maturity. In his memories of childhood, Dumont returns to his cultural and political origins through the critical and analytical distance of the intellectual. In this way, he shows the historical and political importance of this past. For Dumont, individual consciousness and feelings of belonging — in other words solidarity and memory — are intimately connected. There is, in Dumont's work, a loyalty to the traditional *milieu* of his youth, but there is also a desire to change the exploitation and injustice of this imperfect past through the means of activism, theory, and creation. Dumont hopes to develop a political project from the authentic popular culture of his childhood, which is an inspiration, both as a model and a counter-model. In interrogating his own identity, Dumont enters into a collective debate on Québécois identity. Through his writing and his political involvement, Dumont ultimately hopes to transform personal memory into collective solidarity, and to create a model for political commitment in Québec.

Notes

1. Most of Fernand Dumont's articles and books have not been translated into English, and all translations are mine.

2. The factory and the workers' quarters have been demolished or remodeled. Today, tourists who marvel at the stunning waterfall, which made the factory run, are unaware of the exploited men and women who once worked on the site.

Work Cited

- Cantin, Serge (ed.). *Un Témoin de l'homme*. Montréal: L'Hexagone, 2000.
 Dumont, Fernand. *Récit d'une émigration*. Montréal: Boréal, 1997.
 —. *Genèse de la société québécoise*. Boréal: Montréal, 1996.

Créolité et narration : refonte identitaire en action

Marianne HALLORAN

Introduction

Le problème que représente la formation identitaire chez le sujet colonisé a été abordé par de multiples théoriciens. Que ce soit Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi ou Edward Said, tous s'accordent à dire que l'identité du colonisé a été, au fil des années, conditionnée par le regard du colonisateur. Divers mouvements théoriques tels que la négritude sont nés en réaction à ce conditionnement identitaire. Dans les Antilles françaises, la population porte les cicatrices du double héritage de l'esclavagisme et de la colonisation. De plus, l'hégémonie culturelle et linguistique française semble bloquer toute célébration positive des diverses influences culturelles présentes aux Antilles. En réaction à une vision si monolithique de l'identité antillaise, la théorie de la créolité s'est donnée pour mission de fissurer cette chape identitaire paralysante. Nous proposons ici d'étudier la voix narrative d'une sélection de romans antillais francophones afin de déterminer quelle place occupe la refonte de l'identité créole sur le modèle prôné par les créolistes. Afin de conceptualiser cette analyse, nous commencerons par présenter la théorie de la créolité. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la trame narrative de romans antillais en tentant d'y déceler les traces de la théorie de la créolité. Trois phénomènes narratifs distincts seront

étudiés : la narration à la première personne, la polyphonie narrative et l'oralité. Nous tenterons ainsi de démontrer que la trame narrative des romans antillais sert le projet théorique de la créolité.

La créolité ou le refus du monolithisme identitaire

Dans les années 1980, sous l'influence de trois auteurs Martiniquais, un courant littéraire appelé « créolité » vit le jour. L'idée principale de la théorie de la créolité reposait sur une revendication du caractère hétérogène des Antilles, sur un plan à la fois culturel et linguistique. En 1989, les fondateurs de la créolité, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, publièrent un manifeste littéraire intitulé *Éloge de la créolité*, dans lequel ils exposèrent leur théorie en lui conférant un pouvoir de résistance identitaire.

Ce n'était pas le premier mouvement littéraire et identitaire à avoir cours aux Antilles. Deux autres Martiniquais avaient précédemment développé de telles théories. En effet, il y avait d'abord eu la négritude de Césaire puis l'antillanité d'Édouard Glissant. La créolité peut être considérée comme l'aboutissement d'un raffinement des deux précédents mouvements. Dans les années 1930, la négritude était née sous l'impulsion d'étudiants noirs tels que Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, qui poursuivaient leurs études à Paris. Ce mouvement à la fois littéraire et identitaire visait à définir une identité commune à tous les Noirs (Africains, Antillais ou Afro-Américains) reposant sur un héritage africain commun et une célébration de la « race » noire. Ce désir d'une identité collective et de revalorisation identitaire constituait une stratégie de résistance face aux théories racistes qui avaient cours à l'époque et à la violence de la colonisation. La négritude reposait donc sur une inversion des schémas racistes, une célébration de la « race » noire et une attitude nostalgique envers le passé africain. Vers la fin des années 1970, en réaction à cette théorie identitaire d'une homogénéité rigide, Glissant a proposé la théorie de l'antillanité en insistant sur le fait que l'identité antillaise ne pouvait pas simplement résider dans le passé africain. Il s'est efforcé de démontrer l'importance d'un héritage historique spécifiquement antillais et d'une identité antillaise à multiples facettes. Ainsi, il a décrit les Antilles comme un carrefour où différentes influences telles que le passé esclavagiste et le contact avec l'Europe, par exemple, s'entremêlent. La démarche de Glissant était donc de décrire les Antilles comme un espace dynamique mais aussi de proposer une alternative antillaise à l'Histoire.

La créolité poursuit la recherche identitaire amorcée par la négritude et l'antillanité. Les créolistes insistent, comme Glissant, sur le caractère unique de l'héritage culturel et historique antillais, rejettent la vision universalisante de l'identité proposée par la négritude et prônent une attitude de résistance à l'hégémonie culturelle française. Leur but est de promouvoir la diversité en combattant les valeurs identitaires monolingues et homogénéisantes. Pour ce faire, les créolistes combattent sur deux fronts : celui de la langue et celui de l'H/histoire. En effet, l'affirmation de l'identité créole avancée par les créolistes se base sur une volonté systématique de rejet de la dominance de la langue française dans les Antilles. Ainsi, les auteurs multiplient les écrits en créole et les stratégies linguistiques qui permettent de s'appropriier et de subvertir la langue française de manière à lui faire refléter l'héritage créole. De plus, une place de choix est réservée à l'oralité qui permet de représenter la spécificité créole dans les écrits. Enfin, au niveau thématique, les créolistes encouragent une réappropriation du passé par le sujet antillais. Les récits se concentrent sur la culture populaire, ainsi, les histoires individuelles des petites gens contribuent à créer une version locale de l'Histoire collective des Antilles. La créolité apparaît donc comme une stratégie de résistance identitaire basée sur la diversité, le métissage, la reconnaissance du multilinguisme et la réappropriation d'une voix propre par le sujet antillais. Bernabé, Chamoiseau et Confiant, en mettant leurs principes théoriques en œuvre dans leurs romans (à la fois aux niveaux thématique et linguistique), se trouvent ainsi à l'origine d'un renouveau littéraire antillais qui s'est concrétisé avec l'attribution du prix Goncourt à Chamoiseau pour son roman *Texaco* en 1992.

Bien que Bernabé, Chamoiseau et Confiant aient été ceux qui donnèrent une voix théorique à cette aspiration identitaire, on peut dire qu'elle se trouve aussi présente dans les écrits d'autres auteurs antillais, dont seulement certains se sont réclamés du mouvement créoliste, tels que Glissant, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Daniel Maximin et Gisèle Pineau. Nous nous proposons ici, en explorant les écrits de divers auteurs antillais, de nous concentrer sur le phénomène narratif et de démontrer que la narration constitue un lieu de résistance pour le sujet antillais illustrant de manière palpable la théorie de la créolité.

Réappropriation d'une voix propre par le sujet antillais

En se penchant sur le phénomène narratif dans le roman antillais, on remarque que la narration à la première personne occupe une place

prépondérante. Qu'elle soit le mode exclusif de narration ou seulement utilisée en partie dans le roman, la narration à la première personne a d'importantes répercussions au niveau idéologique. En effet, le « je » et sa répétition à travers le roman implique une volonté de la part du narrateur de se prendre en main et de présenter sa version des faits. Cette trame narrative s'inscrit pleinement dans les principes de la créolité. En effet, le lecteur est mis en présence d'une voix qui s'affirme et prend possession de son histoire. En replaçant ce phénomène dans le cadre historique des Antilles, où le sujet antillais, à cause de l'esclavage puis de la colonisation, n'avait pas de voix propre, on voit bien que le choix de la première personne n'est pas sans importance.

Deux romans antillais caractéristiques de cette démarche narrative sont *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem* publié par Condé en 1986 et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* publié par Schwarz-Bart en 1972. La narration des deux romans se fait exclusivement à la première personne. Chez Condé le « je » est Tituba, une esclave de la Barbade devenue servante à Salem et accusée d'être une sorcière ; chez Schwarz-Bart, le « je » est Télumée, une vieille Guadeloupéenne qui raconte sa vie et celle des femmes de sa famille. Le but de Condé est rendu tout à fait explicite par une « Note historique » se trouvant à la fin du roman dans laquelle elle indique que Tituba a vraiment existé et qu'elle était une des sorcières jugées à Salem en 1692 (315-16). En utilisant le « je » Condé donne donc la possibilité à un sujet antillais semi-fictif de raconter sa propre version de l'Histoire. Tituba débute son récit au moment de sa conception, quand sa mère est violée par un marin anglais « sur le pont de *Christ the King* » (13), et termine son récit avec sa réincarnation en un esprit après sa mort. Grâce au « je », Condé donne la possibilité à Tituba de s'approprier une voix pour elle-même et de raconter son histoire et celle des siens. La narration devient ainsi une expérience cathartique. En effet, Tituba conclut, à la fin de son récit : « Oui, à présent je suis heureuse. Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l'avenir » (310). Le schéma narratif est similaire chez Schwarz-Bart : la voix de Télumée se fait porteuse des moments forts de sa « scélératresse de vie » (24). Ici aussi le « je » permet à Schwarz-Bart de présenter un sujet antillais qui conte à la fois son histoire personnelle, mais aussi celle de son peuple. Il est intéressant de noter qu'à la fin de son récit, Télumée joint son sort à celui du « nègre » : « les tempêtes m'ont assaillie et les averses m'ont délavées, mais je reste une femme sur mes deux pieds, et je sais que le nègre n'est pas une statue de sel que dissolvent les pluies » (255). L'épopée personnelle exprimée par le « je » se change donc en épopée collective. Enfin, chez Condé

comme chez Schwarz-Bart, on note que le « je » se confond avec l'île respective des héroïnes, ce qui renforce cette idée d'un sujet antillais se réappropriant son histoire mais aussi sa géographie par le « je ». En effet, Télumée déclare : « les jeudis faisaient de moi la Guadeloupe toute entière » (76) alors que Tituba affirme : « il y a mon île. Je me confonds avec elle » (309).

Dans les romans où le « je » n'occupe pas une place exclusive et où la narration semble éclatée en différents points de vue, on retrouve quand même sporadiquement la valeur de témoignage du « je ». Dans *Texaco*, la narration se fait sur différents modes. En effet, dans un récit à la première personne sont insérés des écrits sous forme de rapports et de cahiers. Marie-Sophie Laborieux livre elle aussi une histoire personnelle qui prend des formes d'épopée collective. Elle raconte près de cent-cinquante ans d'histoire martiniquaise, depuis les pérégrinations de son père Esternome, esclave affranchi, sur toute la surface de la Martinique, jusqu'à la fondation du bidonville de Texaco que Marie-Sophie tente de sauver de la destruction. Comme Télumée et Tituba, Marie-Sophie prend la parole et raconte un parcours individuel qui a valeur collective. L'importance du « je » est même soulignée de manière intra-textuelle lorsque Esternome déclare : « Tu te rends compte, So-Marie ? Pouvoir à un moment donné de sa vie, dire : Je... Qu'est-ce que tu dis de ça, tonnant du sort ? » (152). Ici, le lecteur est donc poussé à saisir la valeur symbolique du « je » de manière directe.

Chez Maximin, la narration prend une valeur allégorique. Dans son roman *Soufrières*, publié en 1987, il prête voix à un volcan (la Soufrière du titre) et nous livre son monologue intérieur : « A moi tout entière je suis presque île, à mille mers de tout désert. Pourtant jamais je ne me suis sentie aussi seule que ce matin avec ma blessure au flanc, qui entrouvre l'enfer d'une saison » (141). Ainsi, le « je » exprime la voix même de la géographie de l'île. Cette volonté de donner une voix au paysage incarne un désir de revaloriser l'environnement antillais et de souligner sa spécificité.

On peut donc conclure que l'importance de la narration à la première personne permet au subalterne (esclave, colonisé, opprimé) de prendre possession de sa propre histoire et d'affirmer sa propre identité. En mettant en scène un narrateur qui dit « je » les auteurs expriment un désir de laisser le sujet antillais devenir maître, à la fois de sa propre personne, mais aussi de son histoire et de sa géographie. Cette tendance narrative permet donc d'illustrer un des principes théoriques de la créolité qui recommande la réappropriation d'une voix propre par le sujet antillais.

Polyphonie narrative : métaphore de la créolité

La théorie de la créolité combat toute vision universaliste et homogène de l'identité. L'accent est mis sur la multiplicité, la diversité et le métissage. Pour illustrer ce point de manière palpable dans leurs romans, certains auteurs antillais multiplient les voix et les points de vues. Au sein d'un même roman on a parfois à faire à une polyphonie d'une richesse et d'une diversité extrêmes. En diversifiant les points de vue, les auteurs semblent refuser toute idée de fixité et d'unicité. Cette tendance à la multiplicité des voix rejoint le principe créoliste d'hétérogénéité. La matière narrative est donc présentée comme dynamique, ce qui permet à une multiplicité de voix de s'exprimer en combattant de manière efficace le monolithisme identitaire.

Dans *Le Nègre et l'Amiral*, publié en 1988, Confiant fait reposer la trame narrative sur deux narrateurs distincts. En effet, la narration se fait en partie à la troisième personne et en partie à la première personne. Dans ce roman, Confiant décrit le sort tragique d'une multitude de personnages vivant au Morne Pichevin au moment où la Martinique se retrouve sous le contrôle de l'amiral Robert, envoyé par le gouvernement de Vichy. Le lecteur voit les événements à travers les yeux de deux personnages : Rigobert, « drivailleur de son état » (19), et Alcide, un instituteur. La narration alterne d'un personnage à l'autre. Le narrateur qui retrace les pérégrinations de Rigobert est un narrateur omniscient : « Rigobert reprit son errance quotidienne, auréolé de la renommée de son funeste présage. On savait qu'il avait annoncé quelque chose d'extraordinaire mais quoi, peu de gens s'en souvenaient » (31). Lorsque l'on passe au point de vue d'Alcide, la narration se fait à la première personne : « Rigobert, mon sauveur, celui par la grâce de qui j'ai découvert ma négresse féérique, sourit de toutes ses dents avariées » (155). Confiant fait donc cohabiter deux narrateurs dans son roman et l'on peut se demander dans quel but il introduit cette dualité narrative. En réinscrivant ce phénomène narratif dans le cadre théorique de la créolité, on peut penser que Confiant désire introduire dans son roman deux versions d'une même histoire de manière à insister sur le caractère instable de l'Histoire mais aussi de l'identité. Avec cette instabilité narrative, Confiant propose donc une vision fragmentée de l'identité qui fait écho aux théories créolistes et semble donc refuser de cantonner la « vérité » à un point de vue unique.

De même, dans *L'Espérance-macadam*, publié en 1995, Pineau utilise un schéma narratif double. Ici aussi l'auteure présente une trame narrative reposant sur un mélange de narrateur omniscient et de narration à la

première personne. Le roman suit Éliette, une habitante du bidonville de la Savane, témoin de la déchéance ambiante, et retrace le parcours psychologique qui la mènera à réaliser que son père l'avait violée quand elle avait huit ans. La narration saute du « elle » au « je » en permanence. Ainsi, par exemple, on lit à la page 11 : « Éliette avait prié Dieu afin qu'Il lui donne une raison à son ventre. Elle avait trente-cinq ans » et quelques lignes plus bas : « J'ai souri en moi-même. Je lui ai fait savoir que je ne connaissais plus de famille ». Il y a donc un va-et-vient incessant qui inscrit un mouvement d'instabilité dans la narration. On remarque le même phénomène dans *Le Quatrième siècle*, publié en 1964, par Glissant. Ici aussi, on note un mélange entre un narrateur omniscient et une narration à la première personne. Glissant met en scène un vieux quimboiseur, Papa Longoué, qui raconte le destin de sa famille et celui d'une famille rivale, les Béluse, depuis le moment où les deux ancêtres Longoué et Béluse avaient été débarqués du bateau négrier en Martinique jusqu'au moment même de la narration. Le récit de Papa Longoué se fait à la fois à la troisième personne et à la première personne. Un narrateur omniscient montre au lecteur le quimboiseur en train de raconter l'histoire des deux familles au jeune Mathieu Béluse : « Le vieillard médita sur ce flot de paroles, supputant s'il les avait vraiment débitées, lui, ou plutôt un autre, un étranger inconvenant qui aurait pris sa place auprès du feu » (33). Parfois, dans des passages en italiques, Glissant accorde une parole directe à Papa Longoué à travers le « je » : « *Ah ! Maître Mathieu, tu prétends que je ne connais pas aujourd'hui, que je ne descends jamais jusqu'à la route goudronnée* » (236). Ainsi, on remarque aussi chez Glissant un dédoublement et une instabilité narrative qui semble indiquer une hésitation face à l'unicité de la parole, mais aussi une volonté de présenter des sujets scindés au sein même de leur propre discours.

Avec *Soufrières*, Maximin offre un roman à la narration explosée qui semble incarner un véritable hymne à la multiplicité. Le roman relate cinq journées d'un groupe d'amis au moment de l'éruption du volcan de la Soufrière en 1976. Non seulement la Soufrière prend elle-même la parole, mais Maximin fait aussi parler le livre que l'un des personnages est en train d'écrire : « Aujourd'hui, je vais ajouter moi-même les deux mots quatre paroles qui restent pour tout dire, malgré ma bouche mal faite pour le dialogue » (253). A ces deux narrateurs allégoriques s'ajoutent une multiplicité de voix et d'écrits dans un réseau narratif extrêmement dense. En effet, le roman accumule différents supports narratifs tels que des lettres, des chansons et des cahiers. Par exemple, le journal intime d'un personnage est reproduit dans le roman, et la narration y passe à la

deuxième personne du singulier : « Tu écoutes le bruit d'une explosion terrible sur le volcan » (123). Le lecteur semble valser avec de multiples narrateurs qui passent du « je », au « tu » et au « il » dans un mouvement narratif saccadé ininterrompu. Le roman lui-même devient ainsi une sorte de patchwork palimpseste de l'identité créole.

La polyphonie des voix dans le roman antillais peut donc être interprétée comme une métaphore de la créolité. A travers des narrations doubles ou mêmes multiples, les auteurs antillais illustrent la spécificité d'une identité créole qu'ils considèrent comme multiple, hétérogène et instable. Ainsi, le phénomène narratif prend ici le relai de la théorie et devient un outil de résistance contre les discours universalisant et monolithiques.

Narration et oralité : la marque de la créolité

Bien souvent, dans le roman antillais, la situation de narration est caractérisée par un phénomène d'oralité. Ainsi, la voix narrative revêt des airs de discours parlé et réussit à donner une véritable impression d'écoute plutôt que de lecture. Cette tendance narrative rejoint les principes théoriques de la créolité qui prônent un rôle accru de l'oralité dans les écrits de manière à refléter le patrimoine culturel antillais qui, grâce par exemple à ses contes, comptines, proverbes et devinettes, est extrêmement oral.

On peut affirmer que beaucoup de romans antillais présentent une trame narrative orale qui crée une situation où le lecteur a l'impression d'écouter le narrateur qui livre son témoignage. C'est bien le cas par exemple dans *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* où l'utilisation du « je » projette les deux narratrices, Tituba et Télumée, dans un rôle de conteuse. Une situation privilégiée s'établit entre les narratrices et le lecteur qui a l'impression que ses femmes lui livrent personnellement leur histoire sur le mode du témoignage oral. De même, dans *Le Quatrième siècle*, l'oralité est renforcée par le fait que Glissant met en scène une situation de narration dans son roman. Ainsi, le récit que Papa Longoué livre à Mathieu devient une incarnation intra-narrative de l'oralité.

Mais l'un des romans les plus riches sur le plan d'une trame narrative reflétant l'oralité est le roman de Chamoiseau, *Texaco*. La narration relève de l'architecture car on y décèle de nombreuses voix imbriquées. En effet, le récit de Marie-Sophie est ponctué d'interjections que la narratrice semble adresser à une personne qui l'écoute : « tu sais, Chamoiseau » (135),

« Peux-tu écrire, oiseau de Cham, ces riens futiles qui forment le sol de notre esprit en vie » (341), « Oiseau de Cham, es-tu écrivain ? » (395). La narration est donc profondément orale puisque la situation narrative qui y est construite est celle d'une femme qui raconte à voix haute son histoire à un interlocuteur. Le lecteur réalise petit à petit que cet interlocuteur n'est autre que Chamoiseau lui-même, ou un double fictif homonyme, auquel Marie-Sophie a raconté son histoire qu'il a ensuite retranscrite dans ce roman. Dans le dernier chapitre, intitulé « Résurrection », Chamoiseau se décrit comme un « Pauvre Marqueur de paroles » (425), établissant ainsi le lien entre oralité et écriture. Il livre au lecteur l'expérience que fut l'écoute du récit de Marie-Sophie et explique les circonstances d'écriture du roman : « je ne pouvais que l'écouter, l'écouter, l'écouter, prenant une trouble ivresse à débrancher mon magnéto pour mieux me perdre en elle, et vivre au plus profond les chants de sa parole [. . .] Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice » (425-26). Chez Chamoiseau, l'écriture est donc placée sous le signe de l'oralité, traduisant ainsi au sein du roman les principes théoriques créolistes sur le besoin d'une écriture profondément orale.

Non seulement les schémas narratifs mis en place dans le roman antillais donnent vie à l'oralité sur un plan structurel, mais la langue créée par les auteurs pour les narrateurs est, elle aussi, profondément orale. On remarque ainsi un réel désir des auteurs de subvertir la langue française en y insérant des mots ou des structures créoles de manière à lui faire refléter la réalité linguistique et culturelle des Antilles. Par exemple, lorsque Papa Longoué prend la parole dans le roman de Glissant, le lecteur a l'impression de lire une traduction directe du créole. En effet, pour créer un discours proche de ce que Papa Longoué aurait déclaré en créole, Glissant casse la syntaxe française et la plie aux exigences de la syntaxe créole : « *Qu'est-ce que j'ai fait, si ce n'est pas pour essayer de ne pas perdre la chaîne depuis le premier jour, tout ce qu'il y avait dans mon corps était pour ne pas oublier ceux qui sont partis trop vite, ce qui est fait-bien-fait* » (236). De même, chez Confiant, le narrateur laisse percer à la fois des néologismes français créés par calque d'un mot créole mais aussi des structures syntactiques créoles : « Alcide avait conquis une solide réputation de maître phraseur au Select-Tango et on venait souvemment le solliciter pour qu'il concocte une de ces phrases bien senties dont il avait le secret et qui chavirait nettement-et-proprement le cœur de votre cavalière » (48). Confiant ne se contente pas de faire percer le créole à travers son usage du français puisqu'il fait aussi parler ses personnages directement en créole : « Landjèt manman Lafwans, mi sé

sa-m ! » (Merde à la France !) lui crache au visage Rigobert » (175). De même, on remarque que Pineau subvertit elle aussi la langue française en transposant les structures syntactiques du créole, ce qui confère une qualité orale à l'écrit : « Rosette est pas entrée à Savane comme en pays conquis. Voulait pas piler les gens » (36). Mais, tout comme Confiant, elle donne aussi une place privilégiée au créole : « *Foukan a kaz an mwen* » (104). Enfin, Maximin utilise lui aussi le créole directement dans sa narration mais sans italiques ou traduction entre parenthèses : « - A la bon pou yo, chantonne Marie-Gabriel » (58), soulignant ici une volonté de non-explication illustrant un désir de résistance culturelle face au lectorat français du texte.

La narration dans le roman antillais, à la fois sur un niveau structurel mais aussi sur un niveau purement linguistique, est donc marquée par l'oralité. Illustrant les principes de la créolité dans leurs écrits, les auteurs subvertissent à la fois le mode narratif classique en le plaçant sous le signe de l'oralité, mais aussi la langue française elle-même en la faisant se plier aux exigences de la syntaxe créole. On note donc, à travers l'oralité, une volonté des auteurs d'affirmer leur tradition culturelle propre et de s'opposer à l'hégémonie de la langue française.

Conclusion

L'analyse de la place du narrateur dans le roman antillais permet de réaliser que les auteurs francophones antillais utilisent la trame narrative de leurs écrits afin de transmettre un message idéologique s'apparentant aux principes défendus par la théorie de la créolité. En mettant en évidence l'importance des narrations à la première personne, en illustrant le caractère polyphonique de la narration, mais aussi en soulignant la place de l'oralité au sein de la trame narrative dans une sélection de romans antillais, nous avons pu montrer comment la voix narrative constitue un espace textuel actif pour illustrer la théorie de la créolité. En effet, en utilisant les outils linguistiques et structurels à leur disposition, les auteurs antillais, à travers une vision originale des pouvoirs potentiels de la voix narrative, permettent au sujet antillais de s'approprier une voix propre et ainsi de réécrire l'histoire et la géographie de son patrimoine culturel en s'emparant du « je ». De plus, en offrant au lecteur un patchwork narratif palimpseste d'une vision hétérogène de l'identité, les auteurs illustrent de manière tangible à quel point la narration peut être utilisée comme un outil de résistance contre le discours français monolithique et monolingue dominant. Les auteurs antillais mettent donc en place une parole non-

unifiée, double, multiple voire instable et des narrateurs scindés de manière à peindre les principes identitaires pluriels et hétérogènes des créolistes. Enfin, en conférant une valeur orale à la narration, les auteurs antillais insistent sur le caractère spécifique de leur héritage culturel. De plus, en sapant le monolinguisme du discours dominant, les auteurs antillais affirment leur droit à la différence linguistique et culturelle. La voix narrative des romans antillais étudiés dans cette analyse, de part les multiples stratégies de résistance qu'elle utilise, permet donc une refonte cathartique de l'identité créole sur le modèle prôné par les créolistes.

Bibliographie

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*. 1986. Ed. Paris: France Loisirs, 1988.
- Confiant, Raphaël. *Le Nègre et l'Amiral*. 1988. Ed. Paris: Poche, 1993.
- Glissant, Édouard. *Le Quatrième siècle*. Paris: Seuil, 1964.
- Maximin, Daniel. *Soufrières*. Paris: Seuil, 1987.
- Pineau, Gisèle. *L'Espérance-macadam*. Paris: Stock, 1995.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris: Seuil, 1972.

Le Paradoxe de la Clausturation dans *Rose et Blanche* de J. Sand

Caroline JUMEL

J. Sand, l'auteur de *Rose et Blanche* correspond à la fusion des noms de Jules G. Sandeau et d'Aurore Dudevant à l'aube de la création de son nom de plume et la part investie par chacun des auteurs quant à l'écriture de *Rose et Blanche* a été l'objet de nombreuses controverses. Il ne s'agit pas ici de déterminer s'il existe un auteur dominant ou non, mais plutôt de souligner que George Sand connaissait les lieux qui sont décrits dans l'œuvre et qu'il existe ainsi une ressemblance frappante avec certaines personnes qu'elle avait côtoyées.¹ En outre, de nombreux aspects et thèmes de cette écriture reflètent ce qu'elle développera au cours des années qui suivront, notamment, les thèmes de l'orpheline, de la clausturation et du mariage en relation avec le thème de l'espace. J'analyserai donc la représentation du couvent selon G. Sand, comme espace féminin complexe et paradoxal. En effet, le couvent sert à la fois de refuge contre l'oppression mais aussi de structure carcérale. Le couvent est donc représenté comme un refuge problématique. En cela, l'écriture de G. Sand annonce l'analyse féministe de l'espace social.

J'organiserai cette étude en deux parties distinctes, liées à l'espace dominant de l'œuvre: le couvent, et ses fonctions dans le roman. Dans la première partie, je montrerai que le couvent fonctionne d'abord pour les deux protagonistes féminines comme un refuge face à l'oppression. Puis,

dans la seconde partie, j'étudierai la fonction du couvent en tant qu'espace carcéral.

Le roman débute sur la rencontre des deux jeunes filles dont les destinées paraissent être diamétralement opposées. Rose est une petite comédienne de province, manipulée par sa mère aux mœurs plus que douteuses. Rose n'a pas de père que l'on connaisse, et se trouve être totalement livrée aux désirs de sa mère qui voit en Rose, ou plutôt, en son corps, une source éventuelle de revenus. Rose se révolte contre le fait que sa mère veuille faire d'elle un objet de prostitution mais ne voit pas d'issue à son problème. L'éducation qu'elle a reçue consiste à se soumettre aux volontés de sa mère. La Primerose (la mère de Rose) utilise sans scrupule la tendresse maternelle pour pousser sa fille à la prostitution: « Voyons, Rose [...] il est temps de faire quelque chose pour ta mère [...] crois-tu qu'il n'y ait pas quelque mérite à t'avoir gardée avec moi? [...] Alors ma mignonne, récompense donc ma tendresse maternelle » (69). La mère souligne même le fait qu'elle a eu du mérite de ne pas avoir abandonné Rose, ce qui prouve qu'elle y a donc pensé. Rose est véritablement vertueuse de ne pas avoir sombré dans le vice plus tôt (elle a alors 15 ans) et de continuer à refuser cette solution pour améliorer les revenus du couple mère-fille. Rose critique l'attitude de sa mère et ne conçoit pas une relation avec un homme sans amour: « Tromper, mentir, être vendue, payée, non, jamais! » (71). Cependant la Primerose, après avoir évoqué la tendresse maternelle, utilise la dernière arme qu'elle pense de poids pour faire fléchir sa fille: la religion: « Allez, on voit bien que vous ne connaissez pas les commandements de Dieu ... *Tes père et mère honoreras* ... » (71). Il est remarquable que Rose refuse d'être la complice de sa mère, vu que toute son éducation lui vient de cette dernière. Mais la résistance de Rose se heurte à la triste réalité de sa propre condition sociale. Elle reconnaît n'avoir rien d'autre que sa mère. De crainte de tout perdre (sa mère et la vie qu'elle mène) car aucune solution ne se profile pour elle à l'horizon, elle finit avec dégoût par accepter le marché conclu par sa mère avec Laorens; sa vente en tant qu'objet de plaisir sexuel. Il ressort clairement que si Rose cède, c'est qu'elle n'a pas d'alternative. Hors du monde théâtral, elle ne voit pas ce qu'elle pourrait faire. Étant orpheline du père, elle n'a pas d'autre éducation que celle donnée par sa mère, donc basée sur la vie au théâtre. L'ignorance et l'éducation limitée qu'elle a reçue s'avèrent être un obstacle au désir de vertu de Rose, ainsi que la misère de sa condition sociale. La pauvreté ne peut offrir aux jeunes filles le moyen de s'échapper de cet espace dégradé et dégradant. Rose se trouve dans un cercle vicieux (au propre et au figuré). Pour subsister dans ce

monde qui n'a rien à offrir aux jeunes filles pauvres, il faut continuer dans la seule voie ouverte par sa mère. Le statut d'orpheline de Rose, renforce l'idée que sans homme pour subvenir à ses besoins, la femme doit se débrouiller seule et les moyens d'obtenir l'indépendance sont limités précisément à ceux que Rose refuse.

L'auteur représente la femme en tant que victime et les mères, ou les tutrices, participent à perpétrer cette condition de victime, comme le souligne Rose: « Partout les vieilles sont toujours mauvaises pour les jeunes » (15). Un événement décisif se produit en faveur de Rose. Horace, l'ami de Laorens qui faisait partie du marché conclu avec la Primerose, prend la place de son ami qui est trop saoul pour aller retrouver Rose. Horace voyant Rose victime de sa condition, se révolte et lui propose d'en finir avec cette vie et avec sa mère: « Tu aurais servi de philtre entre les mains d'une sorcière pour ranimer les sens éteints de quelque vieillard usé!...Abandonnée, maudite, rongée de maux infâmes, tu aurais traîné dans la boue des rues, souri aux outrages des passants, et tu serais morte dans une léproserie [. . .] Providence [. . .] qu'as-tu fait pour les pauvres filles? » (90). Horace décrit exactement ce que serait devenue Rose si elle avait continué dans la voie dans laquelle sa mère la poussait et il fait ici le portrait de toute une catégorie de femmes, poussée par la misère à se vendre d'une manière ou d'une autre. Cependant, le côté philanthrope et altruiste d'Horace envers Rose (lorsqu'il décide de la faire entrer au couvent) n'est pas véritablement sa propre nature. Il prend la décision d'aider Rose car un secret peu à son honneur sur son passé le ronge et il désire se racheter d'une manière ou d'une autre. Il est coupable d'avoir violé une jeune fille, Denise. A l'époque où elle est introduite au lecteur, elle se nomme Denise et est « idiote ». Denise est ensuite confiée à Horace, qui la fait envoyer au couvent, après la mort de son père. Blanche (Denise) au couvent retrouve ses capacités intellectuelles mais ne recouvre pas la mémoire de son passé. Le lecteur apprend au cours de la diégèse que Denise (j'utilise le nom Denise pour parler de Blanche hors du couvent, et à l'époque où elle était « idiote ») a été violée par Horace, alors ami du père de celle-ci. Le parallèle établi ici, entre les deux héroïnes principales, est donc qu'hors du couvent, elles vivaient dans une misère relative et respective à chacune, et qu'également elles ont été victimes.

Le problème de la transmission d'éducation et de situation sociale de mère en fille est d'ailleurs clairement exprimé dans la situation même de la Primerose. Cette dernière n'est pas coupable de vouloir transmettre son héritage socioculturel à sa fille. Au contraire, elle croit bien faire car elle a reçu de sa propre mère ce même genre d'éducation: « Et cette femme, si

misérablement dépravée par l'éducation que lui avait donnée sa mère, et qu'elle transmettait à sa fille comme un héritage qu'elle devait garder avec orgueil, cette femme qui portait si haut la religion de ses principes et la dévotion du vice... » (93). La Primerose n'est pas non plus coupable mais bien victime de la société et de son manque de moyens à l'égard des filles. G. Sand met le doigt ici sur un point sensible qui sera de plus en plus d'actualité au cours du siècle: l'éducation des jeunes filles de milieux sociaux défavorisés. Françoise Mayeur souligne cette absence totale de désir de changement en ce qui concerne ces jeunes filles :

A la séparation selon les sexes, s'ajoute une discrimination sociale. Au XIX^{ème} siècle, les filles des milieux aisés ne sont pas en général élèves des établissements destinés aux classes populaires [. . .] Cette ségrégation en introduit une autre : à l'époque, le sentiment est encore très fort qu'il faut dispenser à l'enfant une instruction et une éducation en harmonie avec la position sociale qu'il occupera probablement, d'après son origine. Personne n'a l'idée et surtout pas pour les filles, que l'éducation, précisément, pourrait donner à l'enfant une position supérieure à celle de ses parents. (8-9)

G. Sand représente clairement cette vision de son siècle, lorsque Rose est introduite au couvent comme Mademoiselle de Beaumont. Sans cette mascarade et cette assimilation à la bourgeoisie, elle n'aurait pas été admise dans ce couvent pour filles de riches. Lorsqu'elle est démasquée, les commentaires qui suivent soulignent bien le fait que les différentes classes sociales ne doivent pas être mélangées. Blanche, tout comme Rose, vient d'un milieu social défavorisé. Elle n'a plus de mère, et son père vit de pêche sur l'estuaire de la Gironde. Cependant, avant la mort de Lazare (le père de Denise), la vie de Denise est représentée comme étant paisible et heureuse. G. Sand la situe dans un contexte bucolique, baignant ses pieds dans l'eau, ou encore, à l'avant du bateau de son père, appréciant les moments simples offerts par la nature. La nature est en contraste avec la société, la culture. Elle offre un refuge à la femme.² Elle permet notamment d'échapper aux normes répressives de la société/culture. La nature représente un espace extérieur non-social que l'on pourrait également qualifier d'intérieur subjectif, ou d'espace de subjectivité. Hors de la réalité, car Denise vit dans un monde bien à elle, la femme peut être heureuse. Mais une fois en contact avec cette même réalité, une série de déboires et de traumatismes s'ensuit. La fonction attribuée à l'« idiot » contraste avec celle de Blanche, revenue à ses sens et ses capacités intellectuelles. Elle souligne le bonheur lié à l'insouciance, à la naïveté et

à la méconnaissance du monde social tel qu'il se présente réellement pour les femmes. Janet Beizer, à ce titre, établit l'existence d'une part de sublime dans cette sorte d'abrutissement: « Speech loss opens the space of an incommunicable sublime » (54). Denise ne parle jamais, ou du moins, le lecteur ne l'entend jamais prononcer la moindre parole venant de sa propre initiative. Elle ne fait que répéter ce qu'elle entend. Ce mutisme oral — car Denise n'est pas réellement muette — révèle donc bien cet espace subliminal qu'elle habite, et que peut-être, inconsciemment, elle ne désire pas quitter, comme la suite le prouve : « Il semblait que cette jeune fille n'appartint pas à la même sphère, n'eût point part à la vie des autres créatures » (182). L'ignorance et l'insouciance de Denise font d'elle un être à part, différent des femmes confrontées à la réalité. G. Sand la compare à une nymphe et la divinise: « Avec sa grande taille, son coloris brillant, son attitude ferme et calme, un pied sur la joue de la chaloupe et les bras croisés sur son sein, elle était belle et mâle comme une divinité sauvage : c'était une nymphe des écueils de l'Océan travestie en fille de marinier » (186). Denise n'appartient pas au domaine des simples mortels mais des dieux, dans cette description.

Il convient de souligner que ce portrait l'élève dans une sphère supérieure et intouchable dans laquelle le bonheur existe. L'extérieur du couvent, et plus particulièrement la nature associée dans le cas de Blanche à une certaine béatitude, due à son ignorance, contraste avec le recouvrement de sa mémoire et de ses capacités intellectuelles dans l'espace social religieux. Cette aphasie se retrouve chez de nombreux personnages féminins de G. Sand. Elle permet de créer une sorte de bouclier protecteur face à la société et ses réalités. Une fois en contact avec la réalité, Blanche est sceptique quant à un éventuel bonheur, tout comme Rose.

L'espace social qu'est l'extérieur du couvent, au début de l'histoire, montre donc deux jeunes filles pauvres et orphelines d'un parent, et également traumatisées par leur environnement. Rose ne voit pas poindre de perspective de bonheur sur son horizon social tant qu'elle subit l'influence de sa mère, dans la sphère du spectacle. Denise était heureuse, car ignorante, mais il ressort néanmoins par son viol qu'elle a été victime. Les deux jeunes filles, Rose et Blanche, ont donc ce statut de victime dans la première partie de leur vie, qui compose également la première partie de cette étude. La société n'a rien à leur offrir, sinon des souffrances, ainsi que des humiliations physiques et morales.

Le couvent vers lequel les deux protagonistes sont dirigées — car il faut avant tout souligner que la société les pousse à entrer au couvent—

est représenté au premier abord comme un asile; asile effrayant pour Rose, asile désiré pour Blanche. La vision du couvent selon Rose est celle de l'austérité et de l'ennui. Mais elle est consciente du fait que sa situation sociale ne lui offre pas vraiment d'autre choix: « On m'a souvent dit, qu'il n'y avait pas de choix pour une orpheline (et c'est ainsi que je me considère) entre la défaveur publique et la retraite absolue. Ma mère me menaçait du couvent... » (115). L'idée que Rose se fait du couvent est également due aux descriptions qu'en a fait sa mère. En l'utilisant comme une menace, elle l'a fait paraître comme quelque chose de terrible et de terrifiant. De plus, au cours de la période de transition entre sa vie d'actrice et sa vie au couvent, Rose se retrouve chez mademoiselle Cazalès, la sœur d'Horace, qui la recueille avant de la faire entrer au couvent. Là, elle y rencontre de nombreux dévots qui lui font paraître le monde religieux sous un angle peu attrayant et peu flatteur. On s'y ennue et surtout, l'hypocrisie y règne: « Ce que je vois de cette société là, dit Rose [...] me déplaît tant, que s'il n'y avait pas de couvents dans le monde, je crois que je retournerais au théâtre; ici on est vil avec plus de décence » (146). Le couvent apparaît comme l'ultime et unique solution après avoir considéré le théâtre et la société. En effet, pour Rose, le couvent ou le théâtre paraissent composer la seule alternative possible. Une fois au couvent, ses appréhensions se renforcent, et les dires de sa mère sur le couvent trouvent une justification. Le couvent est synonyme de débarras pour les jeunes filles.

Le couvent est représenté de manière ambivalente par l'attrance pour un monde calme et à l'abri du vice, et l'aspect repoussant de la clausturation et de l'abrutissement lié à celle-ci, ainsi que l'intolérance de certains religieux. Cependant Rose, malgré sa peur et ses appréhensions, ne voit pas d'autre issue: « Qu'irais-je chercher dans le monde? une famille? Je n'en ai pas; un mari? Je n'ai pas de dot; une mère? » (286). Elle se sent rejetée par la société, abandonnée, et n'a plus le désir d'y retourner. Elle développe un sentiment de haine et de dégoût pour le monde extérieur au couvent. Elle décide donc de rester avec les religieuses. Mais rapidement, son état mental se dégrade et les images qui sont associées au couvent sont celles de la mort. La réclusion est décrite par Rose comme étant contre nature: « Va, la réclusion est une vertu hors nature. Elle ne sert à rien et Dieu ne peut pas nous en faire un mérite. Je voudrais sortir! » (321). L'inaction et l'ennui règnent et ne correspondent pas aux aspirations normales de jeunes filles. Rose se met à rêver de liberté et d'extérieur du couvent. Elle idéalise le monde de souffrances et d'humiliations qu'elle a quitté et s'échappe un soir du couvent pour aller respirer l'air de la liberté.

Elle y revient après son escapade nocturne et tombe malade d'ennui. Sa mère vient finalement la sortir du couvent et Rose remonte sur les planches.

Ce changement d'espace est également associé à un changement d'identité, révélé par l'onomastique et un jeu de masques. Il convient de noter ici le parallélisme entre Rose et l'héroïne éponyme du roman *Consuelo*, au regard de leur place dans l'espace physique: la sortie du couvent suivie de l'accession immédiate à la scène. Rose en changeant d'espace, change aussi de nom. Elle prend le pseudonyme de « La Coronari ». Ce changement onomastique souligne également le changement d'identité selon les différents espaces et les différentes activités des héroïnes (*Consuelo* sur scène se nomme *La Porporina*). L'idée du masque semble prendre sens, et G. Sand souligne ainsi le rôle joué par la femme sur la scène publique. Elle n'est pas véritablement elle-même si elle doit s'affubler d'un pseudonyme, ou alors, elle ne parvient à être elle-même en société qu'en ayant recours à une certaine forme de mascarade. Cet argument est confirmé par la suite de la diégèse: Rose (ou plutôt la Coronari) se déguise en homme et se fait appeler Tony pour jouer un tour à Horace. Celui-ci sera dupe jusqu'à ce que « Tony » décide de lever son masque et de mettre fin à la supercherie qui a amené Horace à échanger avec Tony des pensées d'ordre philosophique. Les seuls moments où Rose ne porte ni masque ni panoplie (hors de la scène et hors du couvent), sa vie n'est faite que de tortures morales, particulièrement au contact d'Horace, son « sauveur » mais aussi bourreau. Sous les masques masculins, que ce soit sur la scène théâtrale où elle joue le rôle d'un homme ou sur la scène publique où elle se déguise en homme (Tony), Rose est brillante et admirée. Ces publics l'admirent donc pour ce qu'elle représente et non pour ce qu'elle est réellement.

En homme, Rose est traitée d'égal(e) à égal et les discussions engagées prennent un tour philosophique, alors que sous ses habits de femme, Rose ne fait que susciter des paroles liées à son physique. Ce jeu de masque souligne la dichotomie homme/femme, esprit/corps. Le travestissement prouve ici que la femme est capable d'appartenir à la sphère spirituelle. Elle désire être aimée et être reconnue en tant qu'elle-même, c'est-à-dire, venant de ce milieu défavorisé, sans éducation, mais avide de vertu et d'amour. Mais Rose sous ses véritables traits ne suscite pas ces sentiments. Au contraire, elle repousse Horace (dont elle désire être aimée) qui se laisse dévorer par les conventions sociales et les préjugés de classe. Ainsi, à nouveau, le monde extérieur est une source de souffrances et d'humiliations pour Rose.

Pour Rose, tout comme pour Denise (Blanche), l'espace social n'est que déception et surtout viol de la femme, qu'il soit physique ou moral:

«La vie commune était un poison lent, il lui fallait une existence d'exception [. . .] Chaque jour l'expérience déflorait ses pensées et l'isolait de cette société toute d'usage et de conventions. Dès son enfance, elle s'était sentie au-dessus de la sphère où elle était destinée à tourner » (428). Le terme « déflorait » souligne bien l'association à la virginité et par conséquent au viol. La nature du viol de Rose est effectivement d'ordre moral, mais incontestablement, la société n'est qu'agression et violation de la nature intime des jeunes filles. Rose ne peut se satisfaire de cette relation artificielle et de dépendance à la société. L'alternative ne se pose plus: il ne lui reste plus que le couvent. Si sa condition ne peut lui apporter l'amour qu'elle souhaite, elle renonce alors à cette condition, qui, de toute évidence, ne satisfait pas ses aspirations naturelles. L'art véritable auquel elle se voue est bafoué, et l'amour auquel elle aspire lui est refusé. Il ne lui reste donc qu'à faire ses adieux à la scène sociale et se retirer du monde. Rose enlève donc son habit social d'actrice pour finalement « prendre l'habit ». Ironiquement, ces passages d'une identité à une autre soulignent que Rose ne peut, et ne pourra jamais, être véritablement elle-même. Il faut toujours une deuxième peau à Rose pour pouvoir évoluer dans une sphère, quelle qu'elle soit. Sa véritable identité lui est finalement refusée: «Elle fut bientôt lasse de cette vie factice qui n'apportait pas une joie à son cœur. Avide d'affection, dévorée par son âme ardente, mais trop supérieure au petit monde froid et superbe qui l'entourait, elle le traversa sans y trouver où s'attacher» (428). Rose se résout enfin à retourner au couvent puisque le monde ne répond pas à ses aspirations.

Par opposition à l'asile qu'est enfin le couvent pour Rose, G. Sand souligne le paradoxe de la fonction du couvent. S'il devient finalement un asile pour Rose, il se transforme en véritable espace carcéral pour Blanche. Effectivement, Blanche, restée au couvent lors de la sortie de Rose, se languit. Elle s'y ennuit et émet son désir d'en sortir une fois son noviciat terminé. Cependant, le directeur du couvent s'y oppose, car les religieuses se sont efforcées de faire croire à ce dernier que Blanche désirait rejoindre Rose et sa vie de dépravation. Il est intéressant de se demander quelles sont les motivations qui poussent les religieuses à vouloir empêcher Blanche de sortir. Il pourrait s'agir d'une sorte de revanche envers Rose qui a dupé tout le couvent en faisant croire qu'elle descendait de souche noble, sans quoi son acceptation au couvent aurait été rejetée. Au couvent, Rose étant la meilleure amie de Blanche, l'association est donc systématique. En punissant Blanche, les religieuses pensent punir Rose. Une autre possibilité est qu'elles essaient tout simplement de sauver Blanche de la perdition.

Une troisième possibilité est, qu'à l'époque, des tensions opposent les partisans de la laïcité et les partisans de la religion en matière d'éducation. Blanche pourrait n'être que le bouc émissaire qui se trouve entre ces deux camps. L'église est dans ce cas, prête à tout pour récupérer le plus possible d'éléments dans son camp. Mayeur note cette dissension relative à la première moitié du XIX^{ème} siècle : « Dispensée d'abord avec ménagements, chichement en quelque sorte, dans une intention entièrement désintéressée, pour l'agrément de la société profane, l'instruction supérieure des jeunes filles s'est chargée au cours du siècle de nouvelles implications. L'Eglise y a vu un moyen de reconquête des élites, partant de la société dans son ensemble » (9). Le lecteur sait pertinemment que Blanche n'appartient nullement à l'élite sociale et il est d'ailleurs le seul à savoir, avec Horace, que Blanche vient d'une classe sociale pauvre. Elle a été acceptée au couvent car tout le système institutionnel religieux s'est fait dupé par Horace qui a présenté Blanche comme une bourgeoise. L'ecclésiastique qui la force à rester au couvent n'est pas donc au courant de cette tromperie. Blanche se trouve être tout simplement un des moyens, pour l'église, de régler ses comptes avec la société laïque qui se développe.

Quoiqu'il en soit, le résultat est le même. Blanche se retrouve séquestrée à l'intérieur du couvent, sous les apparences protectrices des supérieures. Elle finit donc par se plier aux désirs et conseils des religieuses, et décide de s'installer définitivement au couvent, sans se douter de toutes les manigances qui ont eu lieu à son insu. Le lecteur retrouve à cette période du roman, les commentaires émanant directement du narrateur : « Il eût été difficile de deviner qu'une pauvre fille, dans toute la force de l'âge, dans les premiers jours de sa beauté, allait être fiancée à une réclusion éternelle » (386). Le parallèle établi ici est indiscutablement le couvent et la prison.

À travers la voix du narrateur, G. Sand dénonce ce sacrifice et souligne le manque de liberté de choix donné à Blanche, quant à son avenir.

Cependant, un évènement inattendu va faire sortir Blanche du couvent. Un ecclésiastique persuade Blanche qu'elle est coupable et non victime du viol, et que pour expier sa faute, l'unique solution est de se marier avec Horace. La situation se trouve complètement renversée. Les valeurs sont bafouées, la logique se transforme en aberration totale et Blanche se retrouve épouse de son violeur, malgré elle. La société entière a conspiré contre Blanche (l'onomastique prend ici son sens plus que jamais, Blanche symbolise l'innocence, la pureté et la vérité) et la pousse dans un espace digne d'être assimilé à un asile psychiatrique

sans murs. Le non-sens devient le « bon sens », l'abjection est transformée en purification, le mariage est présenté comme l'unique moyen de salut et va pourtant se révéler mortel pour Blanche. La vue d'Horace à ses pieds, le soir des noces, produit un effet d'analepse car Blanche se retrouve mentalement projetée à l'époque du viol, se voit à nouveau devenir la proie offerte publiquement à un monstre sexuel: « La malheureuse créature semblait une victime offerte en expiation d'un crime qui n'était pas le sien » (416). Son âme bouleversée ne peut en supporter plus, et elle meurt de panique et de dégoût à l'idée de devenir, une seconde fois, la victime du même homme. Cet acte de jeter Blanche dans les bras de son bourreau évoque la victime que l'on jette dans la fosse aux lions et dont les spectateurs se délectent, car ils assouvissent enfin leurs pulsions agressives. Cette catharsis délivre les religieux du poids de leur culpabilité et des peurs liées à celle-ci. Blanche est donc un objet de purification et de délivrance pour ces âmes malsaines qui l'entourent.

Pour Blanche, la seule sphère supportable possible, après bien des hésitations, était devenue le couvent. L'extérieur a été pour elle une succession de viols, physiques et moraux. Le couvent, même si l'hypocrisie et la méchanceté y régnaient, était l'unique solution et créait un semblant de bonheur. G. Sand établit un contraste entre le couvent où la présence féminine domine, et l'extérieur où Blanche vivait sous l'autorité et le regard patriarcal.

Pour ces deux jeunes filles issues de milieux pauvres, la société n'a rien d'autre à offrir en l'absence de père et de dot, sinon le couvent. Est-il judicieux de définir alors le couvent comme un débarras pour jeunes filles? Il est difficile de répondre à cette question étant données les variantes qui composent l'utilisation du couvent. Pour les jeunes filles pauvres, il s'agit effectivement d'un endroit décent où les mettre et les protéger d'une société impitoyable. La preuve en est que lorsque Blanche est sans protection, elle est violée, souillée et surtout se trouve sans défense. La situation de Rose est identique. Elle était vouée à être traînée dans la boue si elle ne s'était pas tournée vers le couvent. Le couvent s'avère donc dans le cas de Rose et Blanche, être un asile. Mais s'il est un asile, il faut souligner qu'il est l'unique refuge offert à ces filles. Aucune alternative ne s'offre. L'enfermement des jeunes filles tend ainsi à réduire la dépravation humaine et l'hégémonie patriarcale se satisfait de cela, car la mise à l'écart de ces filles permet au pouvoir d'avoir moins de pauvreté et de déchéance sous les yeux. Le pouvoir enferme, afin de mieux cacher cet échec, qui cependant, lui revient.

Après leurs déboires respectifs, le couvent devient incontestablement un refuge. La liberté mentale l'emporte finalement sur la liberté physique. Il vaut mieux pouvoir être libre de ses pensées, plutôt que d'être physiquement libre, mais sous le joug inflexible d'un monde incompréhensif et incompréhensible. La clôture du roman, parallèle à la nouvelle et ultime clôture physique de Rose, souligne cependant l'aspect libérateur et protecteur de cette claustration:

L'air de la liberté n'est plus nécessaire à celle qui a traversé le monde et connu les hommes. De l'amitié, du loisir pour étudier, du soleil, de l'air et des fleurs, c'est ce dont se compose une existence de religieuse, et que faut-il de plus au cœur que l'amour et la gloire ont trahi? Si l'on détruisait les couvents, quelques existences rejetées de la société, quelques âmes trop délicates pour le grossier bonheur de la civilisation n'auraient plus de terme moyen entre le spleen et le suicide. (433)

Le lecteur assiste donc paradoxalement à une délivrance dans l'acte d'enfermement volontaire. La femme s'émancipe en la présence de femmes. Ce réseau féminin paraît être la seule solution acceptable et surtout la seule échappatoire à l'enfermement moral de la société. L'amitié prend une valeur supérieure à celle de l'amour. Si la femme veut être heureuse, il lui faut fuir les hommes et la société qu'ils dirigent. K. Crecelius souligne l'aspect répressif de la société du début du dix-neuvième siècle pour les femmes et le manque de liberté accordée à ces dernières pour exprimer et vivre leurs aspirations: «The convent is seen here as it was for many centuries: the sphere in which women could realize themselves and create destinies for themselves outside of the limiting expectations of society, and not a place of repression » (47). G. Sand montre donc le couvent comme une possibilité de vie attirante pour les femmes. Avec *Rose et Blanche*, G. Sand met l'accent sur le réseau de soutien féminin comme édificateur et comme source de réalisation du moi dans le domaine féminin. La suite de l'Histoire montrera le changement de position incontestable de l'auteur et l'affirmation de l'existence d'autres moyens de survie et de réussite personnelle. G. Sand représentera différents types de femmes au cours de sa carrière, refusant ainsi l'uniformité d'une catégorie « femme ». Ce refus souligne le mouvement continu, le devenir toujours en progrès de la femme, en parallèle avec l'histoire, la société et la politique. Pour atteindre une société dans laquelle la femme n'aura plus besoin de s'enfermer dans un couvent pour être heureuse, ou du moins, ne pas subir l'hégémonie patriarcale telle qu'elle se présentait en ce début de siècle, G. Sand insistera sur les enjeux thématiques de l'instruction et de

l'éducation. Rose se tourne vers l'enseignement du chant aux jeunes filles au couvent. *Rose et Blanche* présente un auteur encore timide quant à ses aspirations et à leur expression. G. Sand ne s'engage pas encore totalement dans ce combat de longue haleine qui sera le sien. Elle met le doigt sur les sujets sensibles, mais a comme solution, pour ses héroïnes, de se tourner vers la femme et de se retirer du monde qui la persécute.

La solution d'un espace typiquement féminin ne la satisfera pas longtemps. Elle montrera que ce n'est pas à la femme de s'enfermer, mais plutôt, que c'est à la société qu'il revient de changer. La peinture qu'elle fait du couvent n'est, à ce titre, pas toujours très flatteuse dans *Rose et Blanche*. Le couvent en tant qu'espace, en faisant abstraction de toute idéologie dominante, représente essentiellement un abri face aux intempéries de l'extérieur. En revanche, dès que la religion entre en jeu, la perception du couvent change et s'obscurcit. G. Sand critique ouvertement l'Eglise et ses règles. Si le couvent est représenté principalement comme un asile pour ces jeunes protagonistes, la religion qui s'y pratique n'est évidemment pas ce qui attire les jeunes filles. Le roman est intégralement basé sur la dichotomie mettant en opposition l'intérieur et l'extérieur du couvent qui va de pair avec la dichotomie femme/homme. La femme n'a pas de place à prendre en société, sinon celle d'épouse ou de courtisane (le fait d'être actrice est associé à cet état).

Avec *Rose et Blanche*, G. Sand se positionne d'abord dans la dialectique de Simone de Beauvoir. Les oppositions binaires homme/femme, sujet/objet, espace social/espace domestique ou privé sont établies et critiquées. Il s'agit ici des premiers pas de G. Sand en ce qui concerne sa position féministe. Cependant, même si elle critique l'attitude de la société patriarcale à l'égard de la femme, elle situe sa critique dans le cadre même de ces dichotomies. Ce genre de critique renforce cette idée de la femme comme étant l'Autre et réinscrit en fin de compte ce discours féministe comme un acte performatif et constitutif d'un cadre où la femme est effectivement l'Autre, c'est-à-dire, dont l'identité est construite en relation uniquement à l'homme. Après *Rose et Blanche*, G. Sand confirmera sa position féministe et annonciatrice de la critique féministe moderne, et n'hésitera pas à s'engager plus avant dans la brèche déjà ouverte par ses consoeurs des siècles précédents, comme par exemple Christine de Pisan, Marguerite de Navarre ou Madame de Lafayette, pour n'en citer que quelques-unes. Cependant, ses personnages féminins vis-à-vis de l'espace se trouveront en perpétuel mouvement et occuperont à tous les instants, toutes sortes d'espaces. La femme deviendra donc finalement elle-même, l'espace de sa propre subjectivité.

Notes

1. Dans la biographie concoctée par Mabel Silver sur Jules G. Sandeau, la description de lieux et de personnages dans *Rose et Blanche* serait attribuée à George Sand: « Dans les premières lignes, la vieille sœur Olympie [...] est sans doute la création d'Aurore, puisque dans une lettre à sa mère, elle avoue avoir pris une religieuse de sa connaissance pour modèle » (34). La description des Pyrénées, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Ma Sœur Jeanne* serait encore, selon Silver, à attribuer à George Sand: « Le paysage grandiose des Pyrénées [...] Il paraît hors de doute que c'est Aurore qui les a écrites (les pages), puisqu'en 1825, elle avait fait aux Pyrénées un voyage qui l'avait fortement émue » (34). Et encore: « L'histoire de *Rose et Blanche* se déroule ensuite dans les environs de Nérac, dans les Landes et à Bordeaux, régions bien connues d'Aurore » (34). G. Sand avouera par la suite « qu'elle avait ébauché ce roman, mais qu'ensuite Jules G. Sandeau le refit en entier » (35).

2. Comme il est souligné dans *Women's Writing in 19th Century France*: « G. Sand follows previous nineteenth century women's novels in contrasting a sexist society with a primitive Nature that offers a refuge for the beleaguered woman, as in *Indiana* » (89). Non seulement la dichotomie nature/culture est pertinente dans cette étude sur *Rose et Blanche*, mais la référence à *Indiana* et à des dichotomies du même ordre se retrouvera par la suite, dans un des chapitres suivants.

Bibliographie

Sources primaires :

Sand, George. *La Comtesse de Rudolstadt*. 1843. Paris: Phébus, 1999.

—. *Consuelo*. 1842. Paris: Phébus, 1999.

Sand, J. *Rose et Blanche*. 1831. Lavardac: Amis du Vieux Nérac, 1993.

Sources secondaires :

Albistur, Maïté, and Daniel Armogathe. *Histoire du féminisme français*. Paris: Des Femmes, 1977.

Aron, Jean-Paul. *Misérable et glorieuse: La femme au dix-neuvième siècle*. Paris: Arthème Fayard, 1980.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1981.

Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

Beizer, Janet. *Ventriloquized Bodies*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.

- Brombert, Victor. *La prison romantique*. Paris: Corti, 1975.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.
- Crecelius, Kathryn J. *Family Romances*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Finch, Alison. *Women's Writing in Nineteenth Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie*. Paris: Plon, 1961.
- . *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- Goldberg Moses, Claire. *French Feminism in the Nineteenth Century*. Albany, NY: State University of New York Press, 1984.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- . *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Editions de Minuit, 1984.
- Lee Bartky, G. Sandra. «Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.» *Feminism and Foucault*. Eds. Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press, 1988. 61-86.
- Lelièvre, Françoise et Claude Lelièvre. *Histoire de la scolarisation des filles*. Paris: Nathan, 1991.
- Lloyd, Rosemary. «The Nineteenth Century.» *A History of Women Writing in France*. Ed. Sonya Stephens. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 120-146.
- . *The Land of Lost Content*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Mayeur, Françoise. *L'Education des filles en France au XIXème siècle*. Paris: Hachette, 1979.
- Moi, Toril. *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*. Oxford: Blackwell, 1989.
- . *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Methuen, 1985.
- Moses, Claire Goldberg. *French Feminism in the Nineteenth Century*. Albany, NY: State University of New York Press, 1984.
- Neubauer, John. *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven, CT: Yale University Press, 1992.
- O'Brien, Justin. *The Novel of Adolescence in France*. New York: Columbia University Press, 1937.
- Oliver, Kelly, ed. *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Silver, Mabel. *Jules G. Sandeau. L'homme et la vie*. Paris: Boivin, 1936.
- Whitford, Margaret. Ed. *The Irigaray Reader*. Oxford: Blackwell, 1991.

Jacques de Villamont: the Discourse of a Catholic Moderate

Richard KEATLEY

“Il se tire une merveilleuse clarté pour le jugement humain, de la frequentation du monde.”

Montaigne, *Essais*, I, 26

In June of 1588, a young man from Brittany made his way from his hometown to the provincial capital of Angers. From there he went to Paris, placed “la moitié de (ses) deniers entre les mains d’un banquier” and set off for Italy. He would return 39 months later, having seen all the major Italian cities, followed the coast of Dalmatia to Greece, Turkey and Morea, visited Cephalonia, Candia, Cypress, Jerusalem, Syria and Egypt — a journey of 5658 miles, “sans compter plusieurs petits voyages (. . .) pour aller voir diverses choses curieuses” (Villamont 320 v).

The narrative of this journey, *Les voyages du seigneur de Villamont*, first published in 1595, became a best seller and was arguably the most popular travel narrative of late sixteenth-century France.¹ It is easy to see why. The *Voyages* offered “antiquitez,” lists of “choses curieuses,” warnings of the “incommoditez” of travel and cultural observations that were not available in the descriptive works of Renaissance cosmographers. Full of practical advice for the future traveler, the *Voyages* also paint a picture for the armchair traveler, showing the euphoric beauty of the

Italian countryside, the customs of Muslim sailors and the chaos of the Neapolitan carnival. Readers of the *Voyages*, as Villamont points out, would be “excitez et convivez, par les descriptions des belles villes, citez et provinces que je leur mettray devant les yeux, comme en un tableau, *en ce present discours*” (Ch. 1, 2 v, emphasis mine). The *Voyages* were also published in a period hungry not only for narratives of “extraordinary travel,” but of descriptions of Italy. Villamont’s *Voyages* offered the advantage of being both.

Yet these obvious selling points do not tell the whole story. The *Voyages*, in their generic hybridism, — alternating between the narration of the *voyage* and the *poiesis* of description — are also, as Villamont states, a “discours.” They communicate a specific message to the French public.² The purpose of this article is to discuss this discourse using what we already know about the discourse of travel during this period.³ If Villamont traveled, as Robert Aulotte has pointed out, “selon le coeur de Montaigne,” then we should read the *Voyages* in relation to, not only the *Journal de voyage*, but also Montaigne’s comments on travel and general approach to knowledge. My modest goal here is to illustrate how Villamont is similar to Montaigne in his creation of a private “memoire,” a work “n’ayant aucune fin que domestique et priver” (Montaigne, *Essais*, “Au Lecteur”), that nonetheless communicates a political message.

In that summer of 1588, Villamont left a nation consumed by civil war. The Wars of Religion had divided France into two violently opposed camps of Catholics and Protestants for some twenty-six years and France was facing its worst crisis since the tragedies of the Saint Bartholemew’s Day, 1572. The date of May 22, 1588 (just weeks before Villamont’s passing through the capital) is remembered as the “journée de barricades” in which rumors of a “Saint-Barthélemy à l’envers” (i.e. a slaughter of Catholics by Protestants) led to a total shutdown of the French capital. Alarmed at King Henry’s dealings with the Protestant King of Navarre, the Parisian crowds erected barriers around the place Maubert, provoking the king’s flight from the capital. The Paris Villamont entered in June of 1588 to change money and arrange for letters of recommendation was a capital plagued by uncertainty and devoid of its sovereign king. Yet Villamont says nothing about this. The young, Catholic aristocrat — a man of arms who would later distinguish himself as author/translator of the *Guidon des capitaines* — passes through the capital to “suivre (son) dessein,” leaving his homeland for a long, expensive journey abroad.

It is only at the end of this journey that we are told of France's problems. Villamont returns to find the situation worse than when he had left. He is confronted with the violence waged "de l'un et de l'autre party" and notes, along with the companions he had met in Turin, that France is more dangerous than the many exotic places he had just finished visiting:

Adonc estans entrez dedans Lyon, eusmes plus de soucy de retourner en nos patries que n'avions eu (comme je croy) d'entreprendre si longs voyages: Car nous n'apprehendions pas tant de passer par les nations estranges, que nous faisons de passer par la nostre mesmes, par ce que toute la France estoit en trouble et remplie de guerres civiles, toutesfois me mettant en hasard d'estre pris ou massacré par les chemins, partys seulet de Lyon, en habit de pauvre paysant, . . . (III, 319 v - 320 r)

A nobleman and now distinguished knight of the "ordre de Jérusalem," Villamont is forced to disguise himself as a simple "paysant." His perceived sense of vulnerability and isolation are expressed in the poignantly simple and diminutive adjective "seulet." He seeks what company he can to protect himself and descends the Loire with a group of merchants, buying a horse in order to "eviter les rencontres de plusieurs coureurs qui estoit en la campagne" and riding in the company of a nobleman on his way to war. He cuts through the "fasceuse forest d'Orleans," perhaps in order to avoid the violence of the League-controlled city.⁴ Villamont enters his native land, in essence, through a series of subterfuges and disguises, arriving, much like Ulysses, impoverished and alone, lost in a country that seems bent on killing its returning hero.

Returning to Villamont's opening comments, we can see that his travel, trying experiences abroad and the danger confronted on returning home, are not without a purpose. Villamont encourages us to interpret his work in a political sense and to view his spatial maneuverings — his disguises and refusal to take sides in the on-going conflict — as precedents to political action. As Villamont notes in his *Preface*, the purpose of travel is to develop political experience:

Entre les moyens que les anciens ont recherché pour acquérir la science de regir et gouverner les grands estats et republiques, celuy semble avoir esté le principal et plus certain que l'experience des gouvernements estrangers apporte, pour ce que sur leur modelle on bastit telle forme qu'on veut, prenant des uns et des autres ce qui est bon, et delaissant le contraire: Comme à la vérité c'est la vraye science politique que l'experience,

et n'y a aucunes regles de philosophie, ou maxime de police si certaines, que celles que nous apprenons par l'exemple d'autrui: Cela se void és livres des plus advisez et sages qui ayent onques escrit. Et certainement l'experience nous a faict cognoistre que ceux qui avoyent beaucoup voyagé, et remarqué avec jugement les façons de vivre des provinces les plus esloignees, estoient beaucoup plus propres au maniemment des affaires, que ceux qui s'estoient contentez de vivre en leurs maisons et feuilleter leurs livres, qui ne peuvent si exactement représenter les costumes gardees és pays estranges, que la pratique qu'un chacun qui y a esté en apprend. A ceste cause Ulisses est recommandé de ce qu'il avoit veu plusieurs et divers pays, et retenu les mœurs des uns et des autres : car ce n'est rien de voir qui ne juge et qui ne retient ce qu'il a veu pour en faire profit : Et aussi changer d'air, non pas esprit, c'est pourmener sans profit. ("Preface au lecteur" a iii r)

In a comparative approach to political science, Villamont states that the art of ruling ("la science de regir et gouverner") can be learned through "l'experience des gouvernements estrangers." The traveler is a political researcher who assists the home government in adopting "ce qui est bon, et delaissant le contraire." Can this desire to look abroad for political solutions to domestic problems, rather than to the ideological systems that had ravaged the country, be interpreted as a sign of impatience with interminable wars and extremist viewpoints?

Like Montaigne, Villamont emphasizes practical knowledge over theory, showing that politics is a question of "pratique" acquired "petit à petit." He also uses a vocabulary that indicates an approach to knowledge similar to that of the skeptic Montaigne. There are no rules of philosophy (n'y a aucunes regles de philosophie...) better than those learned through experience and "l'exemple d'autrui." Throughout the above passage, and indeed throughout the *Voyages*, Villamont moderates his affirmations using expressions such as "il me semble" and "à ce qu'on dict." He avoids making categorical judgments, an approach that is also central to understanding the *Essais*. In the above passage he expresses skepticism towards book learning and though he casually cites the authority of books ("cela se void és livres des plus advisez et sages qui ayent onques escrit"), he does so only to criticize theoretical and vicarious learning. Villamont strongly underlines the inferiority of those who "s'estoient contentez de vivre en leurs maisons et feuilleter leurs livres." All these statements build a contrast between travelers, who are "plus

propres au maniement des affaires” and the sedentary, armchair traveler, who sits at home and believes he understands. Villamont, like Montaigne, praises the *vita activa* over the *vita contemplativa*.

Another sign that Villamont shares Montaigne’s approach to authority can be seen in his use of classical citation. Both classical references contained in the above-cited passage show Villamont’s synthetic, self-serving use of classical references. Classical authors are less authorities than pieces of useful evidence or even, as Montaigne would say, ornaments used to support one’s argument but not as its logical foundation. Villamont mentions Ulysses, as is to be expected, but reinforces this classical commonplace with a contemporary statement of the need to retain what one learns abroad.⁵ He also quotes Horace, subordinating, even submerging the Roman’s words to his own argument. In a rapid aside tacked on as the premise of an afterthought, Villamont adds, “et aussy changer d’air, non pas esprit, c’est pourmener sans profit.” In their original context, however, these words read as a cynical rebuke of the futility of travel and an endorsement of the contemplative life of philosophical stasis:

... nam si ratio et prudentia curas
non locus effusi late maris arbiter aufert,
caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt, (*Epist.* I, xi,
25-7)

For if ‘tis reason and wisdom that take away cares,
and not a site commanding a wide expanse of sea,
they change their clime, not their mind, who rush across the sea.

Villamont reverses Horace’s original meaning, using his words to endorse his own intention to change his “esprit” by traveling abroad. In that Villamont underlines the proper method for altering one’s mind — the mark of the wise traveler being his having “remarqué avec jugement” — we can assume that Villamont’s narrative will be a record of that alteration. Travel will be a record of judicious observation.

Before examining Villamont’s narrative of judgment, however, we will look at one other place in which Villamont explicitly discusses the role of the traveler. While the *Preface* of the *Voyages* paints a modern, positivistic view of travel as a pedagogical tool, the first pages of Villamont’s narrative provide a more traditional and mystical view of the traveler. Here Villamont speaks of a traveler ordained by God to explore the Creation. The author-

observer, comparable to Ulysses in his political dimension, is here defined as God's preferred creature, a *microcosmos* whose quest for learning is central to God's reason for creating the universe:

Comme un excellent peintre, lequel voulant représenter en son tableau, la description de plusieurs celebres regions et provinces, n'est content d'y avoir naïvement pourtraict les beaux paysages verdoyants, entre-suivis des prairies esmaillees de diverses fleurs, les claires fontaines et ruisseaux environnant de toutes parts: mais tasche aussi par son industrie d'y effigier quelque belle figure d'homme pour le decorer et enrichir. Ainsi ce divin peintre et ouvrier de toute la nature, ayant une puissance infinie, basty ce beau temple et palais celeste, iceluy orné et embelly d'estincellans flambeaux, l'establisant le throsne et siege de sa Majesté divine, ne s'est contenté seulement de cela, ains a voulu ça bas, d'un divin pinceau peindre et tracer un autre monde terrestre, l'escabeau de ses pieds, auquel il a faict paroistre l'excellence de son ouvrage et labeur admirable de ses mains. Et afin qu'il ne manquast rien au comble de perfection de cest ouvrage, il a créé l'homme dedans le pourpris d'iceluy, auquel il a empraint et gravé l'idée et image de sa divine essence: le constituant Roy et Monarque de tout l'univers, pour s'esgayer et pourmener, par toutes les bornes et limites d'iceluy: afin qu'en telles peregrinations et voyages, il vint avec la raison et ratiocination dont il avoit esté doüé de Dieu à rechercher ce qui estoit de beau et rare sous la voute des cieux. (1 r-v)

Villamont glorifies scientific curiosity by wrapping the researcher-traveler in a cloak of theological purpose. The words "recherche" and "rechercher" appear frequently in Villamont's narrative, which was later published under the title *Recherches curieuses des mesures du monde* (1625). The idea of a physical search within God's Creation stands in contrast to and yet is intimately related to traditional representations of the pilgrim's progress toward God. Elsewhere Villamont uses an anthropomorphic image of a Deity whose feet are planted in the Earth and whose "throsne" is located in the "beau temple et palais celeste" of the heavens. Man is thus at the center of a divine architecture represented as a series of concentric circles, a hierarchy that allows him to be compared to God. Just as God rules the heavens by "sa Majesté divine," man is "Roy et Monarque de tout l'univers."

Villamont's originality is, however, less dependent on the idea of dominance than on the use of the image of God as a master craftsman.

Villamont's God is less anxious to rule than to create beauty that may be observed by a sentient, rational creature. Placing "d'estincellans flambeaux" as visual ornaments to the empty skies, God created "un autre monde terrestre" in order to exhibit "l'excellence de son ouvrage." God's motivation is esthetic, followed by an all-too-human need to have his work admired. The Divine "ouvrier" creates in the manner of "un excellent peintre" and is also beset by an artist's desire to have his work admired.

Man is thus the culmination of a series of successive creations that progress from the idealized beauty of the stars to the terrestrial variety that Villamont explores as he travels through Italy and the Holy Land. God created man to assuage his need for a being who could understand the "labeur admirable de ses mains." The terrestrial earth *looks* on the stars, but is unable to *understand* their beauty. Man, however, is "emprunt" and "gravé" with an image of the "divine essence." Villamont's indictment of the *vita contemplativa* is thus made on theological as well as practical grounds. God made man, not to contemplate his Greatness in the abstract, but "afin qu'en telles peregrinations et voyages, il vint avec la raison (. . .) à rechercher ce qui estoit beau et rare sous la voulte des cieux." Man's observation of beauty fulfills this divine purpose.

Villamont's justification of travel is thus made on two levels: the first political and rational, the second theological and spiritual. The first is one that is traditionally associated with scientific progress and the positivistic history of science. The second, far more interesting in its joining of scientific curiosity and Catholic mysticism, reworks a tradition of reveling in the wonders of the creation.⁶ By articulating his theory of the traveler in two separate points in his work, Villamont melds Catholic, mystical tradition with more contemporary descriptions of the traveler as an "anti-pilgrim" (Polezzi), a move toward rationalist discourse that is at the same time respectful to traditional Catholic values. This syncretism of values is, I believe, central to the political message of reconciliation of Villamont's *Voyages*.

Throughout the *Voyages*, as I stated above, Villamont abstains from using judgmental rhetoric. In all his observations, he suspends judgment in order not to distort the facts he records. One particularly telling place this can be seen is in his treatment of religion. Though Villamont is ostensibly engaged in a pilgrimage, his narrative differs from traditional pilgrimage accounts in its neglect of the religious thematic. Religion does not seem to dominate Villamont's desire to learn about and enjoy the variety of the earth. His description of the Holy Land is provided, not for

the benefit of the religious pilgrim, but for “ceux qui sont curieux de cognoistre ce qui est beau et remarquable en la terre sainte.” If anything can be said to be the driving theme of Villamont’s narrative, it is his constant search for “les diversitez des choses qui s’opposent de jour à autre à (nos) sens” (I, 1 v).

Villamont writes a narrative that is respectfully devout but not, on the whole, religious. The values of the pilgrim are tempered by the author’s interest in rational, scientific and ethical observation. As Villamont departs Venice for Jerusalem he notes that:

. . . je m'embarquay en une nave, pour faire le voyage de Hierusalem, (. . .) que je m'estois de long temps proposé de faire, *non par obligation ou voeu*, ou appetit de vaine gloire, ains seulement pour le singulier desir et affection que j'avois de visiter le saint lieu où le Sauveur de nos ames a espanché son sang precieux pour la rançon de tous les humains... (II, 98v-99v, emphasis mine)

This statement is telling in that Villamont seems to respond to critics who, from Erasmus to Calvin, saw pilgrimage as a superstitious if not idolatrous practice. Villamont expressly denies the most common motivation for going on pilgrimage: the accomplishment of a vow for a received miracle.⁷ Yet the lengthy clause that explains his curiosity also shows his devout respect for Catholic tradition. Villamont is guilty of neither idolatry, nor vainglory, but is pushed by a “singulier desir” to visit and see.

Though Catholic, Villamont can be critical of the Church, or at least of the general debauchery of the papal capital:

Au surplus c'est une cité fort libre et asseuree pour tous les poltrons, et où l'on est le bien venu quand on y porte de l'argent: car vivez, hantez les putains, jouëz, blasphemez et commettez toutes sortes de pechez, personne ne vous dira rien: m'estant beaucoup esmerveillé comme les putains et courtisanes y sont tant honorees et licentiees de porter robes de toile d'or ou d'argent, et d'autres riches estofes, bien est vray que pour les discerner d'avec les honnestes femmes, le Pape sixte a faict une ordonnance qu'aucune d'elles ne fust si hardie d'aller en coche. (40r-v).

His approach can be described as moderate Christian rationalism. He is critical of superstition, but is generally not overly concerned with theological matters. At the church of Santa Maria Liberatrice in Rome, for example, Villamont notes the existence of a reputed “fosse, où anciennement l'ancien serpent ou le diable habitoit,” adding the

moderating clause “à ce qu’on dict” (36r). He is similarly diffident of claims that Saint Luke painted the portrait of the Mary at Loreto. In many other places, he records claims of miraculous phenomena without expressing his own opinion — noting the existence of a vial of Christ’s blood (34v) or the properties of wondrous fountains (35), and so on. Villamont’s goal, in sum, is not to challenge the teachings of the Church, nor to confirm miracles, which are treated like many of the other curiosities he sees along the road.

This tendency to put off analysis and simply record data is the basis of modern scientific method. In Villamont’s *Voyages*, it can also be contributed to a stylistic concern for brevity. Yet there is one important instance where Villamont takes considerable time to investigate a site so miraculous that it defies belief. “Nostre Dame de Lorette” as the French call the *Santa casa* of Loreto, is a place whose history is so extraordinary that Villamont feels obligated to satisfy the reader’s curiosity, placing religious belief under the critical eye of the rational observer. He begins by describing the site’s physical characteristics in detail:

. . .vingt colonnes canneles à la Corinthienne, sur lesquelles sont dix Prophetes, et dix Sybilles. D’avantage le marbre est tres-richement gravé à personnages, où sont representez les mysteres de la Nativité de la glorieuse Vierge-Marie, ses espousailles, son Annonciation, Presentation, Visitation et sa mort, puis la Nativité de nostre Seigneur Jesus-Christ, et l’adoration des trois Rois: finalement les transports admirables de la maison, tous faicts et relevez de marbre blanc, tres-precieux.
(69r)

This physical precision prepares for the recounting of the site’s miraculous history which Villamont also records exactly. The *Santa casa* underwent several “transports” by angels — from the Holy Land to Dalmatia and again to a first site in Italy — before finally ending up in Loreto. The house where the Virgin Mary “fut nee, engendree et nourrie, et depuis saluee par l’Ange Gabriel, luy annonçant l’incarnation du fils de Dieu, qu’elle conçeut au mesme lieu” (65v) was “l’an mil deux cents nonante et un (...) “arrachee de ses fondemens, (et) fust miraculeusement transportee de nuict par les Anges” (67r). From there it went to “Sclavonie, en lieu nommé Tersalto,” but was soon lifted and placed down “au territoire de Ricanaty” in a woods near the sea (68 v). Two subsequent moves occurred, first to “une petite montagne” where it fell into the hands of a pair of litigious brothers, and finally to “le grand chemin de la communauté de la cité de Ricanaty” (68 v-69 r). Villamont provides physical details that

support this miraculous history: the appearance of the Virgin Mary, her appearance before a skeptical “Prieur de saint George de Tersalto Alexandre,” the priest’s inquiries into the past via a team of experts who traveled to the Holy Land “afin de cognoistre la verité du faict” by taking physical measurements of the original site of the Santa casa (69 r-v). Villamont records all this physical evidence for both miraculous transports of the holy house.

What is most surprising in these descriptions of religious sites such as Loreto is Villamont’s objectivity and, from a stylistic standpoint, his failure to engage in the rhetoric of wonder that characterized late medieval pilgrimage accounts. Hyperbole, exuberance, an abundance of descriptors designed to overwhelm the reader are completely absent from Villamont’s descriptions of religious sites and phenomena. The transport of the holy house by angels, though perhaps miraculous, is not marvelous.

Villamont’s investigation into the origins of the Loreto legend is not, however, a sign of impiety, but of reverence for God’s works:

Et parce que c’est un lieu saint et admirable, je m’enquis fort curieusement (y employant tous mes esprits) pour sçavoir le moyen comme elle avoit esté transportee, et en quel temps cela estoit advenu, encore que j’en peusse sçavoir la vérité par divers tableaux escrits en François, Italien, Espagnol, Grec, Latin, Arabe, Hebrieu, Alleman, Anglois, et Flamen, attachez en l’Eglise sur le banc des Penitentiars de chacune desdites nations. Ce neantmoins je m’enquis d’abondant à plusieurs, tant qu’à la fin, ... (66 v)

Villamont thus conducts his rational inquiry into Loreto, not in spite of its holiness, but because it is a “lieu admirable,” making his exploration more a dismantling of wonder than a confirmation of it. Understanding the limits of human reason involves defining these limits in order to understand at what point human reason no longer applies. Villamont therefore investigates “fort curieusement,” “d’abondant,” confirming “à plusieurs” and using all of his capacities in order to “sçavoir.”

All of Villamont’s observations — and there are many in his work of over 640 pages — are illustrative of a young man who shows that he has “remarqué avec jugement,” a judgment which shows reason and moderation, qualities that would be needed to serve in the newly formed government headed by a converted Protestant King whose greatest need was for politicians able to bring an end to France’s “troubles.”

Returning to the France of 1595, the year in which Villamont published the first edition of the *Voyages*, the Protestant king Henry IV had come to

power in 1589 and was still at war with the Catholic League. Villamont's native Brittany had become the center of League resistance, while the historic agreement granting religious freedom to Protestants and signed in the Breton capital of Nantes was still three years away. In 1595, Villamont publishes his *Voyages*, adding to their opening a hint of an offer of service to the King:

... et ay mis par escrit ce que j'ay veu et cogneu de singulier et rare par tout où j'ay esté, dont un autre *qui sera employe en meilleurs affaires que je ne suis*, pourra faire son profit. Ainsi faut-il rendre à nostre patrie ce devoir, *si nous ne sommes employez à le servir*, pour le moins ne receler ingratement à ceux qu'on y employe les thresors qui sont cachez en nous (a iij, r-v, emphasis mine)

Though Villamont claims to have published his work against his will, this hint at underemployment implies a desire to be recognized. But if Villamont was idle in 1595, he was perhaps less so in 1600, since the second edition of his *Voyages* was published (two years after the Edict of Nantes) not as the work of an obscure "gentilhomme du pays de Bretagne," but by the "Seigneur de Villamont, chevalier de l'ordre de Hierusalem, (et) gentilhomme ordinaire de la chambre du Roy." We can only speculate as to the reason for this promotion. Perhaps the beauty of the *Voyages* was enough, but it would be interesting to know if Villamont actually assisted in the negotiations at Nantes. If this were true, he would have succeeded where Montaigne failed.

Notes

1. Les voyages du seigneur de Villamont, cheualier de l'Ordre de Hierusalem, gentil-homme du pays de Bretagne. Diuisez en trois liures . . . plus un abregé de la description de toute la France : et les ordonnances des cheualiers du Saint Sepulchre de Hierusalem (Paris: Claude de Monstr'œil and Jean Richer, 1595). The edition I cite in this paper, unless otherwise indicated, is the Paris, Claude Monstr'oeil-Jean Richer edition of 1600. Other editions were published in Paris (1604, 1609), Arras (1598, 1602, 1606), Lyon (1606, 1607, 1611), Rouen (1607, 1608, 1610) and Liege (1608).

2. Despite their immense popularity in France, Villamont's *Voyages* were published exclusively in French-speaking cities as listed above.

3. The literature regarding the theory of travel is quite large, see especially Luigi Monga.

4. The official government of Orléans had retreated to Beaugency, while the League controlled Orléans.

5. This is the commonplace most mentioned by the authors of the *ars apodemica* and is perhaps their central concern. Jerome Turler, in his *The Traveler*, recounts the example of a Neapolitan gentleman who sent his son to the Rome “which was not farre of, and (to) there abide a certeyne time. The young gentleman obeying his commandement went thither and afterwarde returned home, still calling upon his kinsman that he might goe a greater journey. But when his kinsman perceyved that hee had taken no profite by that traveill: said unto him, Sonne, you have seen Medowes, Plaines, Valleis, (. . .) and whatsoever may else be bound within the compasse of the whole world: abide therefore nowe henceforthwarde at home, and content your selfe” Turler 15-16). Kublai Khan makes a similar comment in the French version of the *Milione*: “. . . et quant il retournoient, (il) ne li savoient autre (chose) dire que ce pour quoi il estoient alé, si les tenoit touz a folz et a nices et leur disoit: ‘Je ameroie miex a oïr les nouvelles choses et les manieres des diverses contrees que ce pour quoi tu es alez’” (Marco Polo, vol. I, 130).

6. This tradition stands in opposition to the Augustinian-inspired *contemptus mundi*. Francis, in addition to his asceticism, offered a version of contemplation of God through Nature. Bonaventure’s *Itinerarium mentis in Deum* continued in this tradition, making the creation the first steps of one’s ascent toward God.

7. The Protestant Duke of Rohan makes a similar comment at the opening of his *Voyage*: “Partant de France, ma resolution estoit de faire mon voyage plus long que l’ordinaire curiosité ne m’ordonne: pource que ne me contentant de voir en iceluy le pays, princes et coustumes des Chrestiens, je voulois aller voir l’empire des Turcs: non par superstition, comme la plus part de ceux qui faisant ce voyage, y vont seulement pour voir Hierusalem, mais, (me voyant inutile ne France la paix estant faicte, et mon peu d’aage plus propre à apprendre qu’à servir pour l’heure à sa patrie) pour passer autant de temps à voir la diversité de ces païs et ces peuples-là” (Rohan 1).

Bibliography

- Bonaventure, Saint. *The Journey of the Mind to God*. Translated by Philotheus Boehner, edited with introduction and notes by Stephen F. Brown. Indianapolis: Hackett, 1993.
- Horace. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. 1926. Cambridge and London: Loeb, 2005.

- Laurensen, John Christian. *The Politics of Skepticism in the Ancients, Montaigne, Hume and Kant*. Leiden, New York, Köln, 1992, 94-144.
- Monga, Luigi. "Itinéraires," in *Montaigne in Italia*.
- See also, Joseph Catin, *Discours viatiques*, Pierre Bergeron.
- "A Taxonomy of Renaissance Hodoeporics: A Bibliography of Theoretical Texts on *Methodus Apodemica* (1500-1700)." *Annali d'Italianistica* 14 (1996): 645-661.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Pierre Villey (Ed.), Preface V.L. Saulnier. Paris: Presses Universitaires de France, 1924, 1965, 1992.
- *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*. Avec des notes par M. de Querlon. A Rome; et se trouve à Paris: Chez le Jay, rue Saint-Jacques, au Grand-Corneille, 1774.
- Polo, Marco. *Le divisement du monde*. Geneva: Droz, 2001.
- Rohan, Henri Duc de. *Voyage du. . . faict en l'an 1600 en Italie, Allemagne, Pays-bas uni, Angleterre et Escosse. . .* Amsterdam : Louys Elzevier, 1646.
- Schaefer, David Lewis. *The Political Philosophy of Montaigne*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Turler, Jerome. *De peregrinatione, et agro neapolitano. Libri II. Scripti ab Hieronymo Turlero. Omnibus peregrinantibus utiles ac necessarii : ac in eorum gratiam nunc in primum editi*. Bernard Jobin : Strasbourg, 1574.
- English translation (cited here), *The Traveiler of Jerome Turler, devided into two Bookes (. . .) conteining a notable discourse of the maner, and order of traviling oversea, or into straunge and forrein Countreys. The second comprehending an excellent description of the most delicious Realme of Naples in Italy. (. . .)*. London: William How, for Abraham Meale, 1575. Facsimile edition by Denver Baughan. Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1951.
- Villamont, Jacques de. *Les voyages du seigneur de Villamont, cheualier de l'Ordre de Hierusalem, gentil-homme du pays de Bretagne. Diuisez en trois liures ... plus un abregé de la description de toute la France : et les ordonnances des cheualiers du Sainct Sepulchre de Hierusalem*. Paris: Claude de Monstr'œil and Jean Richer, 1595; 1596.
- *Les Voyages du Seigneur de Villamont de l'ordre de Hierusalem, Gentilhomme ordinaire de la chambre du Roy. Divisez en trois livres, comme il se voit dans la page suivante. Derniere edition reveuë, corrigee, et cotee par l'auteur*. A Paris: Par Claude de Monstr'oeil

et Jean Richer, 1600 (Cited edition). Other editions: Paris: Claude de Monstr'oeil et Jean Richer, 1604; Jean Richer, 1609. Arras: Gilles Bauduyn and Guillaume de la Rivière, 1598, 1602, 1606. Lyon: Lariot, 1606, 1607; S. Rigaud, 1611. Rouen: T. Dare, 1607; Jean Osmont, 1608; Chez Adrian Ouyn, 1610. Liege: Lambert de la Coste, 1608.

- *Traité ou instruction pour tirer des armes, de l'excellent scieur Hyéronime Calvacabo (3 sic3), bolognois. Avec un Discours pour tirer de l'espée seule, fait par le deffunt Patenostrier, de Rome. Traduit d'italien en françois par le seigneur de Villamont,... - Discours excellent de la chasse... par les quatre saisons de l'année, fait et expérimenté par le sieur de Strosse.* Rouen: C. Le Villain, 1609, 1610, 1617.
- *Le guidon des capitaines, utile et nécessaire a toutes personnes, et principalement à ceux qui suivent l'art militaire: avec un excellent traicté pour apprendre à tirer des armes: plus un brief discours pour aller à la chasse.* Rouen: C. Le Villain, 1614.

The Lasting Effects of Colonial Violence: How Water Becomes Linked to Violence in Maryse Condé and Simone Schwarz Bart

Felisa Vergara REYNOLDS

After reading certain works, one is sometimes left with the notion that what may have at first appeared to be a backdrop for a greater story turns out to be the story itself. This can certainly be said for *I, Tituba, Black Witch of Salem* and *The Bridge of Beyond*, for I have felt compelled to examine the manner in which certain images, poetic images if you will, seem to have emerged from the background to occupy center stage. Within the two novels there exists a strikingly similar pattern of acts and images. How does one account for this phenomenon? Perhaps, it is that this imagery is a by-product of the underlying relationship between the insularity of Guadeloupe and the female characters created by Condé and Schwarz-Bart. Accordingly, what will be conducted is a sort of phenomenological study — that is a “phenomenology of the imagination. By this should be understood a study of the phenomenon of the poetic image when it emerges into the consciousness as a direct product of the heart, soul and being [. . .]” (Bachelard, *Poetics* xviii). In these two novels, I will specifically focus on the imagery that seems to be the product of a certain geographical violence. As such, it will become apparent that a link exists between the historical violence of the island of Guadeloupe and certain narrative leitmotifs, such as water (particularly the ocean), female characters (particularly the mother) and ultimately death.

The study begins with “the consideration of the onset of the image” (xix). A priori, I imagine a relationship between the images and water that is nefarious from its inception. This pernicious relationship is certainly contrary to the one that is generally presented between woman and water. Customarily, though questionably so, we are used to seeing woman and water — and even more often the mother figure and the ocean — represented as givers of life, protective and nurturing. In French the homonym is particularly striking as *la mer/la mère* (mother/ocean). Such definitions of this nurturing mother/ocean can be found ad-infinitum in literature. So frequent is this representation that it appears as a constant throughout genres and across centuries. To cite but a few of these examples, from Bachelard we draw “The Sea is for all men one of the greatest and most constant maternal symbols” (*Water* 115). Or we can go further back in history to read that in Greek mythology “Creation has often been imagined as the marriage of fire and water; it is warmth and moisture that give rise to living things; the Sun is the husband of the Sea; the Sun, fire, are male divinities; and the Sea is one of the most nearly universal of maternal symbols” (Beauvoir 144). To quote Irigaray, from *Marine lover of Friedrich Nietzsche*, she would perhaps describe the aforementioned conceptions of nature and of water as “A disgrace to the whole theater of representation. Irreducible contortion of a nature mimicking the residue of a poorly staged mimicry” (78). “When you come right down to it, it’s phony, false, fake, deceptive, etc. And undisguisedly so” (*Ibid*).

What Bachelard et al. overlook is that throughout history there has existed another type of water, another aquatic archetype, one having nothing to do with nurturing. This other archetype is destructive. It is that of “the *Mare Tenebrarum*, dreaded by navigators of old; it is night in the entrails of the earth. Man is frightened of this night, *the reverse of fecundity*, which threatens to swallow him up” (Beauvoir 147, *emphasis added*). This *Mare Tenebrarum* stands in powerful contrast to the aforementioned *maternal* waters. It is with this new aquatic archetype in mind that I approach the works of Condé and Schwarz-Bart, because in the textual world created by these two authors, the waters will indeed epitomize the reverse of fecundity. In *I, Tituba, Black Witch of Salem* and in *The Bridge of Beyond* the water is dangerous and carries death in its swells. Victor Hugo in *Les Travailleurs* describes this violent water as “the Ocean’s anger” that “grumbles and roars. It is given all the metaphors of fury, all the animal symbols of fury and rage [. . .] Its foam resembles the saliva of a leviathan, the water is full of claws” (qtd. in Bachelard, *Water*

171). Hugo's emphasis, much like that of Condé and Schwarz-Bart, is on the water of the oceans, which seems to be responsible for the miseries that afflict the central characters.

I propose that these brutal waters are a projection by Condé and Schwarz-Bart of the violent past that haunts their native Guadeloupe. This violent past is inescapable, for we know that Guadeloupe still bears the scars of suffering caused by the cultivation of the sugarcane. For two hundred years death and misery were brought upon this island by a succession of colonizers, which resulted in the decimation and permanent displacement of the indigenous Arawak and Carib population. Furthermore, throughout its history Guadeloupe has seen over twenty-five million men and women imported from Africa, toil and die in its sugarcane fields.¹ It is this violence that is brought forth from the waters and into the characters of the two novels. The violent waters in the text also reflect the relationship between the female characters and their mothers — bringing us back the homonym, *la mer/la mère*. In addition to being violent, the water is ambivalent, even a paradox, for the very same image simultaneously gives and takes life (Helm 2). To quote Bachelard: "At the level of the poetic image, the duality of the subject and object is iridescent, shimmering, unceasingly active [. . .]" (*Poetics* xix). Hence, the image of the ocean and that of the feminine characters — particularly those of the mothers — mutually reflect each other in *I, Tituba, Black Witch of Salem* and *The Bridge of Beyond*. In fact, one can say that Condé and Schwarz-Bart commit literary matricide in order to valorize a new mother, a new archetype that feeds on a violent past and on violent waters.

The first example of this new mother/water couple comes from Condé's novel, *I, Tituba, Black Witch of Salem*. From the onset, it is important to note that although Tituba's story takes place in Barbados, as Scarboro points out, "the historical Tituba was actually Barbadian [. . .] Condé uses Barbados instead of Guadeloupe as the Caribbean locale, but she infers similar circumstances from the history of slavery common to the region" (qtd. in Condé 187).

From the beginning of her novel, Condé simultaneously brings us face to face with the poetic images of violence, water, and motherhood. Tituba opens the narrative by recounting how her mother Abena "was raped by an English sailor on the deck of *Christ the King* one day in the year "16**" while the ship was sailing for Barbados. I was born from this act of aggression. From this act of hatred and contempt" (Condé 3). These initial images are of utmost importance, and heavily charged with symbolism. Simultaneously we are in the realm of water, violence and

motherhood, all at once. On a phenomenological level the image of the rape and conception on water leads us to imagine that the water is somehow complicit in this act of violence — one that creates a mother who identifies more with hatred and aggression than with nurturing and affection.

The rape on the water resounds like an echo “and it will be hard to know at what depth [it] will reverberate” for “the poetic image has an entity and dynamism of its own” (Bachelard, *Poetics* xvi). The echo rings hollow, for Abena will develop no motherly feelings of affection towards her daughter. Tituba recounts: “When did I discover that my mother did not love me? Perhaps when I was five or six years old [...] whenever I used to cuddle up to her as children are wont to do, she would inevitably push me away” (Condé 6). It is thus unsurprising that Abena would reject her daughter, given the circumstances surrounding her conception. Condé rejects the possibility of a maternal bond between Abena and Tituba by suppressing all “*philotès* or tenderness” associated with motherhood. According to Irigaray, the rejection of *philotès* “re-establishes a sort of primitive chaos” that would explain the refusal or rupture of the mother/daughter bond between Abena and Tituba (*Thinking* 95). Furthermore, in this chaos reigns a violence that permits Condé to weave into her novel a systematic destruction via water.

The juxtaposition of water and violence is the *topos* that will carry us across *I, Tituba, Black Witch of Salem*. From this point forth the presence of water will signal devastation to our protagonist. If the rape was the initial violence, then the resulting violence is seen when Tituba meets her first love, John Indian. The now-familiar leitmotiv lets the reader know that this relationship is doomed, and will have devastating consequences. The pronouncement of misery comes from fateful words uttered by John Indian: “‘I belong to Goodwife Susanna Endicott who lives over there in Carlisle Bay.’ He pointed to the sea glistening in the distance” (Condé 14, *emphasis added*). Tituba’s demise, which had begun the day her mother was raped, accelerates from the moment the waters surrounding Carlisle Bay are mentioned. Even Tituba seems keenly aware of the danger that lies in the water, as she understands in an instant that her downfall is now “like a river that can never be fully diverted from its course” (15). Soon Tituba finds herself “dragged off to the other side of the water” where she becomes a slave under Susanna Endicott, like her lover John Indian (*Ibid.*). As Tituba becomes a slave, Susanna Endicott takes on the role of substitute mother. And as with her birth mother, the encounter with Susanna is very negative and again the presence of water is markedly felt. In recounting this first meeting, Tituba says, “I could read all the

aversion she had for me in her eyes, which were the color of sea water. She stared at me as if I were an object of disgust" (21). Just as her mother was never able to love her, it becomes clear that her new mistress will never love her either. Furthermore, the relationship between Tituba and Susanna will be so contentious that the water becomes almost palpable. In one of her last encounters with Susanna, Tituba describes her mistress' eyes as "the color of stormy seas" (*Ibid.*). The stormy seas in the eyes of the mistress foretell what we know is to come.

Shortly thereafter Tituba finds herself sold to another master, the tyrannical pastor Samuel Parris. And just as Susanna dragged Tituba to the other side of the water, so will Samuel, only this time all the way to America. On the voyage to America, Tituba will suffer the worst indignities to date. The waters will once again conspire to harm her. Shortly after boarding the ship *Blessing*, we watch as her new master makes Tituba "kneel on the deck [. . .] among the ropes and barrels. The jeering sailors watched as he poured a trickle of icy water on [her] forehead" (36). As she recalls this impromptu baptism Tituba shivers and notes that around her "the sea was a bright blue" (*Ibid.*). It is as if Condé is continually striving to bring the water's complicity to the attention of the reader. This complicity continues to manifest itself even after Tituba finds herself in America. In fact Condé doesn't miss another opportunity to commit matricide, for shortly thereafter, she has Tituba attend a public hanging reminiscent of her own mother's hanging twenty years earlier. Not so coincidentally, it is after she witnesses this hanging that she discovers she is pregnant. But, like her own mother, Tituba does not feel she is meant to be a mother. In the face of the violence that accompanies the hanging she states: "I realized I was pregnant and I decided to kill the child" (49). Once again, violence begets violence as Tituba perpetuates the cycle originated the day of her mother's rape. Again, we see that the lack of *philotès* or tenderness results in "the need to destroy [. . .] life" (Irigaray, *Thinking* 97). To destroy the life growing inside her, Tituba drinks a potion, which causes her to abort the fetus. At the death of her unborn child, a familiar leitmotiv returns as she sings a song she entitles *Lament for my lost child*:

The moonstone dropped into the water,
 Into the waters of the river,
 And my fingers couldn't reach it,
 Woe is me!
 The moonstone has fallen.
 Sitting on a rock on the riverbank

I wept and I lamented.
Oh, softly shining stone,
Glimmering at the bottom of the water.
The hunter passed that way
With his bow and arrows.
“Why are you crying, my lovely one?”
“I’m crying because my moonstone
Lies at the bottom of the water.”
“If it is but that, my lovely,
I will help you”

But the hunter dived and was drowned. (55)

What I find most remarkable about this song is the presence of diverse poetic images linked to both mother and water. True to the poetic image, that which is described by Tituba seems to come from her “consciousness as a direct product of the heart, soul and being” (Bachelard, *Poetics* xviii). Tituba laments that her moonstone has fallen to the bottom of the river. The moonstone is certainly a metaphor for her child, and Tituba weeps for the loss. This song would seem a paroxysm, an ultimate culmination of the link among violence, water and motherhood. In *Lament for my lost child*, the water not only takes her child, but also sparkles with the reflection of the murderous mother — Tituba. The culmination of these symbols once more serves as a premonition of the most important death of all — Tituba’s. In the end the symbols come full circle with Tituba hanged just as her mother.

In a fashion quite similar to Condé, Schwarz-Bart, in *The Bridge of Beyond*, creates a world in which, once again feminine images are closely linked to an aquatic presence. Moreover, it would also appear that Schwarz-Bart is equally conscious of the existence of the ‘bad water’ and the ‘bad mother.’ The bad mother in Schwartz-Bart is the one who will rebel against tradition and whose female characters are but a reflection of the surrounding waters. The mutual reflection is perhaps more subtle with Schwarz-Bart, but yet ever so present as her characters navigate in the realm of waters that cause misery and death. In this case the initial complicity of the waters lies not in rape, but in the treacherous middle passage. It is the echo of this pain and violence that resounds in the female characters, especially the mother.

Schwarz-Bart gets right to the heart of the matter, much like Condé, by presenting early on in the novel the feminine character that will serve as catalyst for the narrative. For Schwarz-Bart, the duty falls to a matriarch named Minerva. This name is quite remarkable, for Minerva in Roman

mythology (or Pallas Athena as she was once called) was born of Zeus alone. (Hamilton) "No mother bore her. Full-grown and in full armor she sprang from his head. In the earliest account of her, the *Iliad*, she is a fierce and ruthless battle-goddess [. . .] She was Zeus' favorite child. He trusted her to carry the awful aegis, his buckler, and his devastating weapon, the thunderbolt" (Hamilton 29). She was a fierce combatant, a domain normally reserved for gods and men, not goddesses, and certainly not women. This coincidence, or perhaps this precise calculation by Schwarz-Bart, further serves to underline the relationship between violence, water and women. In Schwarz-Bart, as with Condé, water is the flashing warning light that signals danger and violence to come.

To illustrate this point we need only turn to Minerva and her pregnancy as described in *The Bridge of Beyond*, where Minerva states that her pregnancy is the result of a relationship with a man who has come via the water "from the Dominican Republic, a black man who disappeared at the mere mention of fatherhood" (Schwarz-Bart 4). Once more, the sea brings misfortune in its swell, making it painfully clear that this child has been conceived under the gaze of nefarious water. Thus, Minerva's bastard daughter, Toussine, is born under a gaze that will follow her. After an uneventful childhood, Toussine grows up only to fall in love with Jeremiah, a fisherman, whose friends would tease by saying, "When Jeremiah falls in love it will be with a mermaid" (6). Within this context, the appearance of a mermaid as love object is an inspired choice, for these mythical creatures lay in wait of sailors and lured them to their death with their chants. The coming together of these very specific poetic images can only signal bad things to come for the union of Jeremiah and Toussine. The misery reveals itself a few years later, as one of their daughters, Meranee, is tragically killed. With her daughter's death, Toussine falls into a deep depression which Schwartz-Bart describes thusly: "The leaf that falls into the pond does not rot the same day, and Toussine's sorrow only grew worse with time, fulfilling all the gloomy predictions" (19). The leaf rotting in the pond is a powerful omen indeed. Toussine eventually recovers, giving birth to Victory only to later abandon her and her sister Eloisine: "She left them to steer the course of their lives under their own sail" (21). Toussine's two daughters find themselves in a familiar situation; they are left without a mother. And in a narrative twist that is rather surprising, Schwarz-Bart decides to pursue the story of only one of the daughters — Victory, leaving us to wonder as to the fate of Toussine's other daughter, Eloisine. It seems that Eloisine is doubly abandoned, once by her mother and the second time by her creator — Simone Schwarz-Bart.

As befits the pattern, Victory, like Toussine and Minerva before her, will not be able to fulfill her maternal role to the fullest, as she will also be cursed by the waters that surround her. After two uneventful pregnancies, with Regina and Telumee, she suffers the stillbirth of her only son after "she slipped on a stone" while doing laundry by the river. (26) The river is in this case the culprit which prevents Victory from assuming the role of motherhood to the all-important male child which would have presumably helped her fulfill the role of 'good mother' as well. After this tragedy, Victory would wander the streets saying: "People see me in the street, but who can know this belly has carried a man [...] who can know that, eh?" (*Ibid.*). This tragedy is compounded by the subsequent murder of Victory's lover, Angebert, because of a dispute over stolen crayfish (31-2). A couple of years after the death of Angebert, Victory meets Haut-Colbi who is described as a man "who moved as if his natural element was water — it was as though he was swimming" (37). This union will have devastating consequences for Telumee, for after moving in together, Victory and Haut-Colbi decide to ship her off to live with her grandmother. As for the other daughter, Regina, she suffers the same narrative fate as Eloisine, disappearing almost totally from the novel. Once, again, the water betrays Telumee as Victory and Haut-Colbi decide to sail away to another island. Reversing the trip once made by Victory's Grandfather, she lets the waters lead her away from her children to the Dominican Republic. The cycle repeats itself after one of the daughters, Telumee, grows up and begins a relationship with a man named Elie. Once again this is a romance born in and out of water, Telumee and Elie fall in love while bathing in the depths of the "Blue Basin" (67). The danger in this union is foretold not only by the water, but also by her grandmother who warns Elie "If you are shipwrecked, man, she will go down with you" (116). As forewarned, the relationship takes a turn for the worse and Elie announces to Telumee: "what I've always feared is happening. We no longer live on solid earth [...] we're out at sea amid the currents, and what I wonder is whether I'm going to drown outright" (141). Shortly thereafter, Elie begins to beat Telumee "unmercifully without saying a word" (144). This relationship will see Telumee reduced from human to marine life, to "a crab without claws" and a "crab without a head" (160-1). After some time, Telumee recovers from the disastrous relationship with Elie and falls in love with a good man, Amboise, only to have the waters punish her again. Amboise is killed by a stream of boiling water and steam. As a result, Telumee will never become a mother and will spend the rest of her life in solitude surrounded by the waters that cursed her.

In the end, one must admit the inherent difficulty in ascertaining whether a conscious or unconscious choice was made in the use of certain leitmotifs by Condé and Schwarz-Bart. Speculation notwithstanding, the violent past of Guadeloupe is certainly a palpable presence in *I, Tituba, Black Witch of Salem* and in *The Bridge of Beyond*. It seems as though the violence of the past has lingered for so long in the air of Guadeloupe, that much like an echo it has reverberated into and through the consciousness of these two writers. All the while, the echo has remained violent, and the end result is the careful manipulation by Condé and Schwarz-Bart of certain poetic images that succeed at upending some very powerful archetypes. Bachelard wrote, "the poetic image has an entity and dynamism of its own" (*Poetics* xvi). Truly, certain poetic images appear to have an entity and dynamism of their own in *I, Tituba, Black Witch of Salem* as well as *The Bridge of Beyond*.

Notes

1. Information on the violent past of Guadeloupe was obtained from <http://www.guadeloupe-panorama.com/histoire2.htm>

Works Cited

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.
 —, *Water and Dreams*. Dallas: The Pegasus Foundation, 1999.
 Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Knopf, 1993.
 Condé, Maryse. *I, Tituba, Black Witch of Salem*. New York: Ballantine Books, 1994.
 Hamilton, Edith. *Mythology. Timeless Tales of Gods and Heroes*. New York: Mentor, 1942.
 Helm, Yolande. *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures francophones*. New York: Peter Lang, 1995.
 Irigaray, Luce. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. New York: Columbia University Press, 1991.
 —, *Thinking the difference. For a peaceful revolution*. New York: Routledge, 1994.
 Schwarz-Bart, Simone. *The Bridge of Beyond*. New York: Atheneum, 1974.

Call for Papers

Chimères



Deadline January 15th, 2007

Chimères, a journal of French literature and language since 1967, encourages the submission of papers which deal with any aspect of French and/or Francophone literature. We accept papers in French and English. Papers should be in Microsoft Word and conform to MLA style. Papers should be approximately 6,000 words in length (bibliography and reference notes included).

Along with the submission of your article, please include an abstract of no more than 100 words that introduces the paper. All submissions should also include pertinent author information: title/position, institutional affiliation, street and e-mail addresses.

Please submit a hard copy of the article, as well as an electronic copy to each of the e-mail addresses listed:

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

E-mail addresses: Laura Leonard, Editor laleonar@ku.edu
 Regina Peszat, Co-editor rpeszat@ku.edu

Annual Subscriptions for the U.S.A. and Canada are: Individuals \$10,
Institutions and libraries \$26.

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

A journal of French & Francophone Literatures and Cultures
The University of Kansas

