

THE UNIVERSITY

CHIMERES



VOLUME XXIII NOS. 1&2 - 1996/1997

**A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE,
LANGUAGE, AND CULTURE**

OF KANSAS

UNIVERSITY OF KANSAS
LIBRARIES

CHIMERES

NOV 04 1997

~~Periodicals
Reading Room~~

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE,
LANGUAGE, AND CULTURE



CHIMERES VOLUME XXIII NOS. 1&2 1996/1997

Editor-in-chief: Scott Manning

Assistant Editors:

Jackson Dang
Catherine Parayre
Tami Scheibach
Daniela Teodorescu

Faculty Advisor:

Caroline A. Jewers

Chimères is published with funds provided in part by the Student activity fee through the Graduate and Professional Association of the University of Kansas as well as by the department of French and Italian. Additionally, funds for this issue of Chimères were supplied through a grant from the Cultural Attaché of the French Embassy.



C o n t e n t s

Letter from the editor Scott Manning.....	v
L'Inconstance punie: Anouilh and <i>La Double Inconstance</i> <i>Deborah STREIFFORD-REISINGER</i>	1
L'Astuce du jeu/je dans <i>La Double Inconstance</i> de Marivaux <i>Sophie C. RIGOLOT</i>	15
Albertine dans "Le Rideau cramoisi" <i>Catherine PARAYRE</i>	27
Vivant Denon's <i>Point de lendemain</i> <i>Henriette JAVOREK</i>	39
Viol maternel et déconstruction de l'Histoire coloniale: vers l'élaboration d'une poétique du détour dans <i>Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem</i> de Maryse Condé et <i>Pluie et Vent sur Télumée Miracle</i> de Simone Schwarz-Bart <i>Maria ANAGNOSTOPOULOU-HIELSCHER</i>	55
Suzanne Césaire : Changer la vie, redéfinir le monde, <i>Tropiques</i> et le Surréalisme <i>Evelyne M. BORNIER</i>	69
Emergence des écritures féminines en Afrique noire francophone <i>Bruno WAMBI</i>	83
Call for Papers	94

F**rom the desk of the editor**

Scott Manning

As you probably noticed, this issue of *Chimères* is actually a double-issue: volume XXIII, numbers 1 and 2. But it is unusual in another, more substantive way as well: It contains a selection of papers given at the first Graduate Student Conference in French Language, Literature, and Culture to take place at the University of Kansas. The two day event was quite successful, with participants attending from universities both near and far alongside those of us from the French and Italian Department at the University of Kansas. The conference was sponsored by *Chimères* in part as a way to raise awareness about the journal, which gives graduate students and untenured faculty a forum in which to publish their research. To that end, seven of the presentations delivered at the conference appear in this special issue.

Many people helped with the conference, but I would like to thank Eric Matheis in particular for coordinating its organization, and the faculty of the Department of French and Italian for their support of this endeavor. I would also like to recognize the many graduate students who came to the University of Kansas to participate in the conference, and who helped to make it so interesting.

L'Inconstance punie: Anouilh and *La Double Inconstance*

Deborah STREIFFORD-REISINGER

The interpretation of a play occupies a substantial part of any critical analysis, but in the case of a play whose ending is puzzling, the importance of interpretation increases dramatically. *La Double Inconstance* presents us with such a case: its contradictions continue to plague critics who debate the message of the play's ending. How should we interpret the love between Silvia and Arlequin? Do we witness the destruction of pure love by a manipulating force? Or are we instead to recognize the birth of mature love and realized identity? Unlike a novelist, who lacks no instrument to intervene as operator in his or her text, a playwright depends almost entirely on his or her characters to carry the staging. In *La Double Inconstance*, it is Flaminia who directs and manipulates the character-objects for the Prince, yet it is for the reader to interpret her actions. This interpretation implies a critique, one which is clearly biased by the reader's own experience. While this problem of reader response is interesting in and of itself, it is perhaps more revealing to study the interpretation of *La*

Double Inconstance through another interpretation, that of Jean Anouilh. Anouilh's play, *La Répétition ou l'amour puni*, articulates an interpretation and thus a critique of Marivaux's play by staging parts of it within his own. Despite the striking similarities and interweaving of the two plays, very little has been written about them in relation to one another, and no one has attempted to redirect the focus of Anouilh toward Marivaux. I propose, then, to study *La Double Inconstance* as the tragedy that Anouilh perceived it to be, and then to interpret *La Répétition* as its contemporary conclusion.

To summarize Marivaux's play, two young lovers, Silvia and Arlequin, are torn apart, essentially abducted from their simple lives for the benefit of the Prince, who wishes to marry Silvia. With the help of Flaminia, his manipulating servant, the audience watches Silvia and Arlequin fall out of love, and alternately fall in love, with the Prince and Flaminia respectively. Marivaux subtitles his play "une comédie," a notation that serves to guide our reading. Knowing that the author intends his play to be a comedy and that Marivaux did in fact envision the end of his play as a happy ending of sorts, we feel in a sense relieved of our responsibility as readers/spectators, and we can comfortably applaud the final scene. However, in the silence that follows the final burst of applause, we may begin to doubt the author's intentions. After all, Marivaux often masks his characters in order to allow their "real" personality to shine through (*Le jeu de l'amour, Les fausses confidences*, etc.), and in the context of comedy, the masks affect a certain frivolity that lightens the characters' quest for identity. But hidden behind this light-heartedness, more recent critics have uncovered a profound psychology that de-masks the author himself. According to William Trapnell, for example, Marivaux often hid his real beliefs behind an "amateur mouthpiece" that would inspire confidence in the reader while at the same time dissolving the author. In this sense, Marivaux's plays *are* psychological, but because they don't seem to be, they remain subtle and thus affect a certain *légereté* that allowed Marivaux to please the public. If we push this assessment

further, it follows that we may interpret the end of *La Double Inconstance* as yet another mask, behind which real identities are hidden and often lost. Thus the notation une *comédie* is a *piège* or a mask in and of itself. To further underline this idea, we can compare this notion of comedy to the traditional notion, in which a pure, first love triumphs against all odds. In *La Double Inconstance*, on the other hand, we witness the triumph, not of a new love, but of one that is constructed through the manipulation and destruction of that first, pure love. The possibility that this comedy is in fact a tragedy is highly debatable, but important nonetheless as it will help to uncover what, if anything, Marivaux is trying to tell us about love.

From the beginning of the first act, Marivaux depicts Silvia and Arlequin's love as pure, one whose innocence infers equality. Silvia's words to Flaminia attest to this equanimity; she states:

...qu'il me laisse mon pauvre Arlequin, qui n'est pas plus gros monsieur que je suis grosse dame, pas plus riche que moi, pas plus glorieux que moi, pas mieux logé; qui m'aime sans façon, que j'aime de même, et que je mourrai de chagrin de ne pas voir. (1.1 108)

She is truly happy to be poor, as long as she and Arlequin have each other. He, too, shares this feeling and rejects Trivelin's efforts to seduce him with riches. He states:

Vous êtes un grand nigaud, mon ami, de faire entrer Silvia en comparaison avec des meubles, un carrosse et des chevaux qui le traînent! Dites-moi, fait-on autre chose dans sa maison que s'asseoir, prendre ses repas et se coucher? Eh bien! avec un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille, ne suis-je pas bien meublé? (1.4 110)

This indirect critique of the court, indirect because Arlequin's character often speaks profoundly in spite of himself, places Arlequin together with Silvia and situates them outside of the complexities of a corrupt society. Nevertheless, the pure and against-all-odds nature of this love quickly becomes insecure in the face of power

and corruption.¹ It is only within the court that Silvia and Arlequin's love atrophies, in the hands of Flaminia's subtly manipulative powers. Thus all action and manipulation take place on stage, under her watchful eye (and our own).

In order to manipulate Silvia and Arlequin, however, Flaminia must first prove herself to be trustworthy. From the lovers' point of view, she is nothing but an adversary, someone who is helping the Prince to keep Silvia from her true love. But Flaminia's triumph lies in her ability to mask herself as a collaborator. She confirms Silvia's love for Arlequin: "je puis vous certifier sa tendresse." She calls them "mes amis," and she promises Silvia her fidelity: "on m'a mise auprès de vous; je ne vous desservirai point" (1. 6 114). By allowing the lovers to see each other and by sympathizing with their plight, which she, ironically, has made reality, she slips imperceptibly from one side to another, symbolic of power's diffuse nature.

The scenes that follow detail her work with each character, first attacking Silvia's vanity and her *devoir de femme* and then Arlequin's naive heart. Alternating from one character-object to the other, her pace lends a frenzy to the spectacle that demonstrates her great skill. Flaminia is able to alter their concept of reality and thus their understanding of their identities and emotions. What sets her apart from the other marivaudien manipulators is her way of masking herself while at the same time creating masks for others, a much more subtle, and in a sense, frightening game. In this way, she is able to work from the inside (with Silvia and Arlequin) from the outside (with the Prince and Trivelin) and from beyond, by manipulating the Prince and Trivelin as well. She proves to be an immensely effective stage director due to her rare combination of omnipotence and omnipresence.

The effectiveness and the power of Flaminia may also be explained by the delicacy of her game. To create a mask for someone is none other than to create a new identity, a necessary operation in the destruction of love. Flaminia divides Silvia and Arlequin's identities in order to allow her game to go on: she is able

to make them ill at ease with themselves and thus incapable of judging their own love. With Arlequin, she knows that she must get his sympathy, as he is distrustful of women. She thus becomes a likable widow and transforms Arlequin into the double of her old lover:

Depuis que j'ai perdu mon amant, je n'ai eu de repos qu'en votre compagnie, je respire avec vous; vous lui ressemblez tant, que je crois quelquefois lui parler; je n'ai vu dans le monde que vous et lui de si aimables. (2.6 118)

Arlequin falls into this role of a double without his own knowledge, later declaring:

Je n'aurais jamais cru être si joli que vous le dites; mais puisque vous aimez tant ma copie, il faut bien que l'original mérite quelque chose. (2.6 118)

He even believes himself to be the original rather than the copy that he represents. But Arlequin makes his own substitution as well. Since he cannot be with Silvia, he rationalizes, he should then be with Flaminia. He tells her, "quand je ne la vois point [Silvia], il n'y a qu'avec vous que je m'en passe" (2.6 118), thus making a direct exchange. Consequently he begins to love Flaminia as a friend and fellow conspirator, but he concludes by making a substitution for Silvia: in the end he loves no more than a mask.

Silvia also falls in love with someone who does not exist. Her identity, manipulated by Flaminia and the court ladies, becomes so fragile that she no longer knows if she loves Arlequin: "je l'aime; il le faut bien" and then later "je dois aimer Arlequin" (2.12 112). Her selfhood shattered, she suffers a veritable identity crisis, multiplied by the three men who love her: the Prince, the officer of the palace (who is really the Prince), and Arlequin. In the final episodes, when the Prince and the Officer become one, she discovers her identity. In the end, then, Silvia resolves her identity crisis by becoming her true self, which the Prince had already recognized as such. She is happy, as are the Prince, Flaminia, and Arlequin.

Or at least this is how certain critics and many readers will explain it. Yet how can we find authenticity in someone so fickle and unknown to herself? Why did Sylvia require Flaminia's help? Why would she have fallen in love with Arlequin if she had already possessed internal authenticity? Finally, how can we know that she will not find her first identity again, or uncover another? This interpretation permits far too much doubt and is also too simplistic for an author such as Marivaux, who has perfected the *jeu des masques*. Nevertheless, whether we interpret the ending as happy, or the new love as a sham, it remains true that the original love between Silvia and Arlequin has somehow been corrupted. How else to interpret a series of lies designed to ruin a first love and create a new one? Jean Anouilh called the play "l'histoire élégante et gracieuse d'un crime" (*La Répétition* 36), thus deciphering it as the destruction of pure love, suffocated by the manipulation of identity through society. While Marivaux stages manipulation and disguise in his play, Anouilh stages several levels at once. A play within a play in the real sense of the word, *La Répétition ou l'amour puni* functions at the most delicate level of masking: by disguising themselves and putting on the Marivaux play, his characters reveal themselves in a way that allows us (and the characters) to seize a truth that could not otherwise be seen.

In the beginning of Marivaux's play, purity is presented as the love between Silvia and Arlequin, and at the end of the play, this love is destroyed. In *La Répétition*, a similar story takes place, but doubly complicated because, instead of withdrawing at the end of the Marivaux play, Anouilh's characters continue to act until there remains no hope for the existence of pure love. Unable to crawl out of their social strati, as Silvia and the Prince were able to do, Anouilh's characters go on to fight an impossible battle of social equality. The Count, who plays the Prince, forgets that his dramatic equivalent of Silvia (Lucile) has never had an Arlequin, and he becomes him. Thus finding himself stuck between the roles of the Prince and Arlequin, the Count is unable to free himself.

When the play opens, the characters enter the stage in Louis

XV costumes, giving the impression that the play takes place in the 18th century. This first disguise accents the importance of masks and prepares the spectator for the play to come by situating the characters in their roles. The result will permit the characters to discover their real selves and their society masks, or both, as Hero and the Count are dismayed to discover. This difference announces the profundity of Anouilh while at the same time underlines his pessimism.

Contrary to *La Double Inconstance*, which begins with a *mariage à faire* (and *à défaire*), in *La Répétition*, there is no longer any respect for marriage. Anouilh shows us characters who cheat, lie, and shamelessly parade their lovers in front of their spouses. The lack of respect that the Count has for his marriage situates the state of love in this play: love has become an obstacle rather than an oasis. The count explains to his wife:

L'amour est le pain des pauvres, ne nous mettons pas, sur le tard, à pleurnicher l'un et l'autre au milieu de nos aubussons parce que nous ne l'avons pas connu. Il y a des choses mille fois plus importantes au monde que ce désordre inattendu. C'est comme une bouteille qu'on vide un soir, pour faire le fanfaron: on paie deux heures d'exaltation d'une longue nuit de migraine et de vomissements. C'est trop cher. (1 27)

This cynical statement characterizes each character of the play: the Count is frivolous, the Countess spoiled, and Hero is a drunk, misanthropic from love's disappointment. Only the innocent Lucile, the incarnation of purity, escapes the game, but she too is soon thrown into this satirical world.

The first part of Anouilh's play consists of the rehearsal and serves to situate the characters. The Count gives a ball during which his "friends" will stage *La Double Inconstance*. He chooses the roles and takes great pleasure in manipulating them to his advantage. He is soon surprised, however, to find himself a victim of his own game. To Lucile, he explains the role of Silvia:

Silvia est une petite âme inaccessible qui le [le Prince] regarde à mille lieues et le trouble. Il y avait donc autre chose au monde que le plaisir— et il ne le savait pas?

*(Sa voix a un peu changé malgré lui en parlant . . .
Il conclut sourdement, comme gêné soudain)*

Mais je n'ai pas besoin de vous expliquer le rôle, Mademoiselle; vous n'avez qu'à être vous. (1 37-38)

In one way, he gives her this identity, and in another, she is so well chosen for the role that there is really no difference. It is at this moment that he first desires her, and as they rehearse the Marivaux play (3.9 in *La Double Inconstance*), the stories intermix as representation becomes reality.²

The love that develops between the Count and Lucile suggests the purity of childhood, a familiar theme in Anouilh's work.³ Symbol of innocence, only love can recapture the simplicity so easily lost in the game of life. Once lost, Anouilh presents two choices: to follow the path of Hero, or to emulate the Count. Hero, like Arlequin, once had a pure love, but the Count persuaded him against the relationship. The explicit similarities between the Count and the Prince's behavior, and the comparison of Hero and Arlequin's first love experience evokes Marivaux and presents us with a frightening outcome to his play. Now a bitter drunk, Hero no longer has the will to live, and in the end, after violently attacking Lucile, he allows himself to be drawn into a duel that ends his life. The Count's path is no more favorable, however. He describes his life as a dandy:

Oui, j'ai été avenue du Bois faire les cent pas tous les jours à midi, mais j'habitais à coté et tous mes amis le faisaient. Mais je n'étais pas tellement ridicule autant que je m'en souviens... Enfin les filles de votre âge — à cette époque,— ne le trouvaient pas. (2 42)

As he admitted at the start of the play, he never felt the love that

Hero had. Thus, the love between he and Lucile is pure and innocent, much like Hero's first love, or more aptly, like the love that they rehearse between Silvia and Arlequin. Against the world, they must struggle, but the Count assures Lucile that it poses no threat, and that they are "de tous petits rôles dans la pièce que nous allons jouer tous les deux" (264). At the end of this act, the curtain falls. We find ourselves at the end of the play, both the Marivaux play and the staged innocence: the real spectacle of Anouilh now begins.

The second part of *La Repetition* begins after the fall of the curtain (end of Act II and end of Marivaux play), which unmistakably represents the fall of purity: love is punished and the *pièce rose* becomes *pièce noire*. If the first acts constitute a rehearsal of *La Double Inconstance*, the last three equal the reaction of the spectator-Anouilh. To mix the characters of Marivaux with real-life lends a dramatic sense to the play that underlines the finesse of the game: it is beautiful to watch on stage, but should not be played in the real world. Without their masks and the security of their roles, the Count and Lucile cannot survive. As much as the Count tries to distance himself from his universe, the world that created him, and that he likewise created, will not let him. Without him, the others cannot continue the game, and it is inconceivable to imagine a world where one lives happily without play, or game. For this reason, the Flaminia-like Countess, with the help of her marionettes, will destroy her Count's pure love.

In the intrigue that follows, Anouilh illustrates how love can be ruined just as easily as it is constructed. At the beginning of the play, there is no pure love, and at the end, it cannot exist. A theater of discovery that reveals others while at the same time revealing ourselves, Anouilh's play continues to speak to us today. Marivaux suggests that in playing the role of another, or in masking the self, a person might better discover his/her identity. Anouilh, however, shows the dire consequences of these masks, for when the Count and Lucile play at acting, they enter into an uncertain game. The disguise reveals a certain truth, but also gives a false confidence. Outside of the stage, life is different, and it is difficult to struggle

on the side of purity. John Harvey explains this dilemma as the existence of two sides of life, between which there exists a conflict. The compromise is purity: one can accept life, play the game, and make compromises, or one may refuse life and demand a pure ideal. Marivaux makes a veiled allusion to this in his plays, but Anouilh thoroughly exposes this certainty. Purity has now become boring and difficult, while reality and compromise have come to equal wisdom. With everything turned in derision, neither one nor the other can triumph. In *La Répétition*, Anouilh responds to Marivaux and to his own era. Two centuries later, with actors who are thirty years older, his characters protest to have taken a wrong turn. Hero no longer has his Evangeline, and the Count is no longer a young dandy. Society itself has become a game too complicated to escape, and yet it remains somehow meaningless. As the Count explains to his wife:

Le naturel, le vrai, celui du théâtre, est la chose la moins naturelle du monde, ma chère. N'allez pas croire qu'il suffit de retrouver le ton de la vie. D'abord, dans la vie le texte est toujours si mauvais!
(2 46-47)

University of North Carolina

Notes

1 There are, for instance, events that carry the potential to stifle the characters' love outside of the staging of the play, but they prove to be harmless in and of themselves. Silvia's attraction to the Prince, whom she does not know to be the Prince, and Arlequin's love of good food are mere minor flaws in their lives.

2 Anouilh's expertise presents itself clearly in this second act which balances the characters and the language of each representation taking place. He brilliantly manipulates the marivaudage and renders almost impossible the distinction of the Marivaux play from his own.

3 Lucile even serves as a direct link to youth, both because of her age and her work with children, but the Count is far from youthfulness. He tries to separate himself from Lucile by this difference ("à l'époque de mon premier melon, vous vagissiez dans vos couches, ma petite fille" [2 42]), but she only pities him for having lost his innocence.

Works Cited

- Anouilh, Jean. *La Répétition ou l'amour puni*. Paris: Larousse, 1950.
- Harvey, John. Anouilh: *Study in Poetics*. New Haven: Yale Press, 1964.
- Marivaux. *La Double Inconstance*. 1723. *Théâtre complet*. Paris: Editions Seuil, 1964.
- Trapnell, William. "Identité et sympathie chez Marivaux." *Marivaux d'hier Marivaux d'aujourd'hui*. Eds. H. Coulet et J. Ehrard. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

L'Astuce du jeu/je dans *La Double Inconstance* de Marivaux

Sophie C. RIGOLOTT

D'après La Rochefoucauld, "il y a des gens qui n'auroient jamais été amoureux, s'ils n'avoient jamais entendu parler de l'amour" (CXXXVI 41). Dans cette maxime, La Rochefoucauld nous suggère-t-il que l'amour doit son origine au langage qui en parle? Y a-t-il un pouvoir linguistique qui s'exerce à ce point sur l'être humain? Pour aimer, doit-on d'abord accéder au plan des mots? Autrement dit, l'amant n'est-il qu'une construction culturelle d'origine linguistique? Telles sont les questions à examiner. Les pièces de Marivaux peuvent se lire comme une série de variations profondes sur le thème de l'identité de soi. Je fonderai mon étude sur *La Double Inconstance* (1723), pièce qui met en scène l'évolution des sentiments de Silvia pour le Prince, grâce aux manipulations verbales de l'astucieuse Flaminia. Mais l'influence du jeu langagier ne se limite pas à l'amour: les identités mêmes y sont soumises, d'une telle façon qu'on pourrait se demander si l'identité n'est pas une fabrication linguistique.

Dans quelle mesure au vingtième siècle, l'interprétation de

cette notion d'identité si problématique, peut-elle nous éclairer sur certains enjeux fondamentaux du marivaudage? La psychanalyse, de Freud à Lacan, a montré que l'utilisation du pronom *je* ne suffit pas à garantir la présence d'un sujet unifié et expressif. Il n'est qu'un signe parmi d'autres, dans un système de langage qui forme l'idée qu'on a de soi, en imposant des structures et des fonctions à l'individu. Comment trouver et représenter la personne qui se cache derrière l'instance qui dit "je" dans le discours des personnages de Marivaux? Dans toute pièce de théâtre, les personnages sont des constructions linguistiques qui donc, plus que dans l'existence humaine authentique, posent le problème du rôle que joue le langage dans la constitution de l'identité psychologique de chacun.

Alors qu'au vingtième siècle on insiste souvent sur l'impuissance du langage à représenter l'identité de la personne humaine, romanciers, poètes et dramaturges au dix-huitième siècle se concentrent plutôt sur l'aspect social et moral de cette représentation. Leur travail dévoile l'instabilité du moi derrière les apparences et les convenances exigées par la société. Marivaux, en particulier, exploite les manifestations du masque mondain, tout en le défendant comme nécessaire aux échanges humains. Sous ce masque, néanmoins, se trouvent d'autres couches de masques qui se dérobent, souvent à l'individu lui-même. Ceci indique un aspect tantôt tragique, tantôt comique de la condition humaine. L'identité au dix-huitième siècle vascille entre l'être et le paraître; entre la création de soi et l'éloignement de soi.¹ Les pièces de Marivaux s'intéressent à la tension entre la conscience qu'on a de soi-même et le langage que la société impose pour dicter des attitudes sur cette conscience de soi.

Dans *La Double Inconstance*, la relation amoureuse entre Silvia et Arlequin sera détruite par les multiples manipulations de Flaminia. Néanmoins, ce dénouement n'est pas aussi pessimiste qu'il ne paraît à première vue. Marivaux fait tout pour nous convaincre qu'un nouvel amour naît grâce à la disparition du premier. Bien que Silvia soit amenée à aimer le Prince, elle finit par trouver une identité qui lui convient idéalement—ce qui est une condition

nécessaire à l'épanouissement de l'amour.

Pourquoi accorder une importance primordiale au langage dans le théâtre de Marivaux? Pour ce dramaturge, les paroles et la pensée sont étroitement liées. La notion de marivaudage implique justement une conscience de l'importance du langage pour l'expression des sentiments. Je cite Marivaux à ce sujet:

les mots ont été institués pour être les expressions propres, et les signes des idées (que l'auteur) a eues; il n'y avoit que ces mots qui puissent faire entendre ce qu'il a pensé, et il les a pris. Il n'y a rien d'étonnant à cela . . . car pour les expressions de ses idées, il ne pouvoit pas faire autrement que de les prendre, puisqu'il n'y avoit que ceux-là qui pussent communiquer ses pensées. (Deloffre 149)

Dans cette perspective déjà moderne, le langage apparait comme une forme d'enquête psychologique et morale. Le marivaudage serait la réponse du dramaturge au problème de l'expression verbale.

Parallèlement, le langage tient un rôle fondamental pour les personnages marivaudiens. Leur conversation a beau s'engager sur un autre sujet, elle revient tôt ou tard à la discussion des mots. Alors que chez d'autres écrivains les paroles ne sont souvent que des signes visibles de l'action dramatique, celles de Marivaux sont la matière même de la pièce. Ceci est évident dès les premières répliques de *La Double Inconstance*:

TRIVELIN. Mais, Madame, écoutez-moi.

SILVIA. Vous m'ennuyez.

TRIVELIN. Ne faut-il pas être raisonnable?

SILVIA. Non, il ne faut point l'être, et je ne le serai point.

TRIVELIN. Cependant...

SILVIA. Cependant, je ne veux point avoir de raison . . .

TRIVELIN. . . . Si j'osais cependant...

SILVIA, *plus en colère*. Eh bien! ne voilà-t-il pas

encore un cependant?

TRIVELIN. En vérité, je vous demande pardon, celui-là m'est échappé, mais je n'en dirai plus, je me corrigerai (1.1.107)

L'activité verbale est d'autant plus notable qu'elle sert les intérêts personnels des personnages tout au long de la pièce. En fin de compte, c'est grâce au langage, ou à cause du langage, si on veut l'interpréter ainsi, que Silvia connaît une évolution dans la prise de conscience de ce qu'elle sent et, en définitive, de ce qu'elle est.

Cependant, la plupart des manipulations linguistiques viennent de la célèbre Flaminia. Elle fait tout pour arriver à son but: "Continuons, et ne songeons qu'à détruire l'amour de Silvia pour Arlequin" (1.1.108), déclare-t-elle. Son dessein est clair, et son jeu réussira grâce à la souplesse avec laquelle elle manie le langage. Flaminia est en bonne position pour déformer l'idée qu'a Silvia d'elle-même, en se servant de la "vanité" de celle-ci comme point de départ. Silvia confirme ce que pense Flaminia quand elle lui pose des questions qui révèlent à quel point celle-ci a intériorisé l'image qu'elle veut qu'on se fasse d'elle:

Mais ne suis-je pas obligée d'être fidèle? N'est-ce pas mon devoir d'honnête fille? et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse? Par-dessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme? (2.1.115)

C'est à Flaminia de lui apprendre que ce "charme" auquel elle tient n'en est pas un. Quand Silvia demande ce que les femmes de la cour pensent d'elle, Flaminia répond: "Des impertinences; elles se moquent de vous, raillent le Prince, lui demandent comment se porte sa beauté rustique" (2.1.116).

Les didascalies qui suivent indiquent que Silvia est "piquée," et il se trouve qu'elle l'est pendant toute la durée de la pièce.² Flaminia a mis en marche une prise de conscience identitaire chez Silvia qui éloigne de plus en plus celle-ci de l'idée qu'elle s'était faite d'elle-même à l'origine.

Flamina saisit le moment pour modifier cette image, en

posant une seule question: "Eh! ma chère enfant, avons-nous rien ici qui vous vaille, rien qui approche de vous?" (2.11.116) Cette interrogation, innocente en apparence, oblige Silvia à se comparer aux femmes de la cour. Sa réponse est celle-ci:

Oh! que si; il y en a de plus jolies que moi. . . . Je ne parais rien . . . je demeure là, je ne vais ni ne viens; au lieu qu'elles, elles sont d'une humeur joyeuse (2.2.116)

A force de faire la comparaison elle-même, Silvia a été menée à mettre en question son rôle à la cour, sans que Flaminia ait eu besoin de multiplier les questions.

Sa maîtrise du langage lui permet de manipuler discrètement sa jeune maîtresse. Souvent, par exemple, elle répète les pronoms *je* et *moi* pour s'insérer dans l'histoire de Silvia et d'Arlequin. Un exemple se trouve dans la citation suivante:

FLAMINIA, *d'un air naturel*, à Arlequin. Oh! pour cela, je puis vous certifier sa tendresse. Je l'ai vue au désespoir, je l'ai vue pleurer de votre absence; elle m'a touchée moi-même. Je mourais d'envie de vous voir ensemble; vous voilà. Adieu, mes amis; je m'en vais, car vous m'attendrissez. Vous me faites tristement ressouvenir d'un amant que j'avais et qui est mort. Il avait de l'air d'Arlequin, et je ne l'oublierai jamais. (1.11.114)

Dans le passage cité, qui consiste en à peu près sept phrases, Flaminia se sert des pronoms *je* et *moi* une douzaine de fois! Cette technique lui permet d'envahir de sa présence les rapports entre Arlequin et Silvia, et plus tard, de détruire le couple.

L'astuce conduit Silvia et Arlequin à tenter de se réapproprier. Dès que Flaminia quitte la scène après son discours, les derniers s'attachent désespérément aux pronoms *mon*, *ma* et *nous*, symboles de leur union déjà fragile:

SILVIA, *d'un air plaintif*. Eh bien! mon cher Arlequin?

ARLEQUIN. Eh bien? mon âme?

SILVIA. Nous sommes bien malheureux!

ARLEQUIN. Aimons-nous toujours; cela nous aidera à prendre patience. (1.11.114)

Une autre tentative se trouve dans la scène suivante. Arlequin comprend, inconsciemment, que Silvia a besoin d'une redéfinition verbale pour lutter contre un malaise qui émerge en elle:

ARLEQUIN, *en s'arrêtant tout court pour la regarder*. Silvia, je suis votre amant; vous êtes ma maîtresse; retenez-le bien, car cela est vrai . . . dites-moi le serment que vous voulez que je vous fasse? (1.12.114)

Le jeune homme tente d'assigner des identités précises au couple, mais les mots ne correspondent plus à la réalité. Il faut faire marche arrière, et poser la question à Silvia: Qu'a-t-elle besoin d'*entendre*, puisque c'est ceci qui va décider de l'avenir du couple? L'évolution de Silvia est assurée dès qu'elle partage ses inquiétudes et ses désirs à haute voix avec Flaminia:

Tenez, si j'avais eu à changer Arlequin contre un autre, ç'aurait été contre un officier du palais, qui m'a vue cinq ou six fois et qui est d'aussi bonne façon qu'on puisse être. (2.1.115-16)

Flaminia profite de la situation délicate de façon ingénieuse. Sachant que Silvia tient à avoir du "charme," elle réintroduit habilement le mot qui plaît à la jeune femme: "Franchement . . . vous êtes *charmante*" (2.3.117 je souligne). En conséquence, Silvia associe le charme avec cette "nouvelle" Silvia—celle qui a des inclinations pour un autre homme qu'Arlequin; celle qui vit à la cour et qui est aimée par le Prince. Elle se réapproprie la qualité "idéale" qu'elle pensait avoir perdue.

La métamorphose est évidente vers la fin du deuxième acte. Silvia se laisse aller de plus en plus, à tel point qu'elle n'est même plus "maîtresse" de soi.³ Elle s'explique à Flaminia, tout en restant discrète:

SYLVIA. ...ce monsieur que j'ai retrouvé ici...

FLAMINIA. Quoi?

SYLVIA. Je vous le dis en secret; je ne sais ce qu'il m'a fait depuis que je l'ai revu . . . j'en ai une véritable pitié, et cette pitié-là m'empêche encore d'être maîtresse de moi.

FLAMINIA. L'aimez-vous?

SYLVIA. Je ne crois pas; car je *dois* aimer Arlequin. (2.11.122 je souligne)

L'importance de ce "devoir" n'est déjà plus si forte et c'est pourquoi Silvia a insisté sur ce mot, sans savoir qu'elle met son nouveau sentiment au-dessus de son ancien "devoir."

Il est nécessaire que Flaminia redéfinisse Arlequin pareillement, si elle veut pousser Silvia jusqu'au bout. (Sa propre inclination pour lui n'est pas négligeable non plus!) Comme Silvia, Arlequin est mené à prononcer un discours d'une identité qui deviendra la sienne plus tard—celle de protecteur et d'amant:

FLAMINIA, *comme épouvantée*. Arlequin, cet homme-là me fera des affaires à cause de vous.

ARLEQUIN. Non, ma bonne. (*A Trivelin.*) Ecoute: je suis ton maître . . . S'il t'arrive de faire le rapporteur et qu'à cause de toi on fasse seulement la moue à cette honnête fille-là, c'est deux oreilles que tu auras de moins; je te les garantis dans ma poche.

TRIVELIN. Je ne suis pas à cela près, et je veux faire mon devoir.

ARLEQUIN. Deux oreilles; entends-tu bien à présent? Va-t-en. (2.5.118)

La manière dont Flaminia arrive à changer complètement le caractère et le comportement d'Arlequin est remarquable. Encore une fois, à force de parler, le personnage s'inscrit dans le rôle lui-même. A la fin, Arlequin révèle à Flaminia: "Voilà que je vous aime, cela est décidé, et je n'y comprends pas. Ouf!" (3.7.127). Quand et comment ce nouvel amour est-il né? se demande-t-il. Silvia, elle aussi, songe à une question semblable, en parlant d'Arlequin:

SYLVIE. ...Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour

qui m'était venu; à cette heure je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé; il est venu sans mon avis, il s'en retourne de même; je ne crois pas être blâmable.

FLAMINIA, *les premiers mots à part*. Rions un moment. Je le pense à peu près de même.
(3.8.128)

Les didascalies nous révèlent que Flaminia parle à part pour la première fois. Le fait est à noter car il indique qu'elle peut enfin sortir du jeu. En sortant du *jeu*, celle-ci sort du *je* des autres, ou de "la construction de soi" des autres. C'est aux "nouveaux" personnages changés de poursuivre leur propre histoire.

Comme nous rappelle Flaminia dans la dernière citation, c'est elle qui dirige le *jeu* où le *je* des personnages subit ses métamorphoses successives. Chaque personnage, en s'identifiant au rôle qui lui a été assigné verbalement, a trouvé sa place réelle dans un discours qu'il ne maîtrisait pas. Le langage, en fin de compte, a modelé la manière dont chacun a interprété sa situation au sein de la société de son temps. Flaminia a compris qu'il fallait mener les personnages à une prise de conscience, puis à une mise en question et enfin, à une redéfinition verbale de leur rôle. Cette redéfinition leur a servi à se resituer individuellement et socialement les uns par rapport aux autres. Flaminia, ou Marivaux derrière elle, est donc, en somme, une bonne lectrice de La Rochefoucauld. Elle a su mener le jeu verbal approprié pour parler à Silvia et à Arlequin de l'amour et elle a su éclater chez eux l'idée toute faite qu'ils se faisaient d'eux-mêmes, pour accéder à un véritable amour, qu'ils découvrent parce qu'ils en ont d'abord "entendu parler."

University of North Carolina

Notes

1 Selon La Rochefoucauld, "on est quelquefois aussi différent de soi-même que des autres" (CXXXV 41).

2 Dans la dernière scène, elle fera la remarque à Flaminia: "Je voulais me venger de ces femmes, vous savez bien? Cela s'est passé" (3.8).

3 Flaminia, par contre, dirait que Silvia ne l'est plus depuis longtemps!

Ouvrages cités

- Deloffre, Frédéric. *Une Préciosité nouvelle: Marivaux et le Marivaudage*. Paris: Armand Colin, 1967.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton, 1977.
- La Rochefoucauld, Le duc de. *Réflexions, sentences et maximes morales*. Paris: Kraus, 1973.
- Marivaux. "La Double Inconstance." *Théâtre complet*. Paris: Editions du Seuil, 1964. 105-129.
- Moriarty, Michael. "Identity and its Vicissitudes in La Double Inconstance." *French Studies* 43.3 (1989): 279-291.
- Pavis, Patrice. *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Sorbonne, 1986.
- Undank, Jack. "Philosophie sans domicile fixe." *De la Littérature Française*. Paris: Bordas, 1993. 405-411.

Albertine dans "Le Rideau cramoisi"

Catherine PARAYRE

Le mystère est certainement un des termes qui viennent de suite à l'esprit à l'évocation de l'énigmatique Albertine dans "Le Rideau cramoisi" (Petit 129, Kelly 141, Berthier, *Une écriture du désir* 106). En effet, les agissements et les motivations de la jeune fille semblent dissimulés et difficilement compréhensibles. Le narrateur principal est précisément captivé par le récit du vieux Brassard parce que, depuis sa première apparition dans la salle à manger jusqu'à sa mort inattendue, Albertine est un personnage entouré d'un grand mystère. Le rideau cramoisi que le narrateur et Brassard observent, assis dans la diligence, en est le symbole: le rideau cache une scène à l'intérieur de la demeure alors que la lumière tamisée la filtre. Le rideau cramoisi, par l'atmosphère qu'il évoque dans la nuit, manifeste ce mystère qui enveloppe le récit de Brassard. Toutefois, par bien des signes et des détails dans la narration, il s'avère possible de qualifier ce mystère, d'affiner cette vision d'Albertine et de parvenir à déceler en elle un code, une cohérence interne qui permettent en quelque sorte de décrypter le

personnage. En effet, Brassard, en tant que narrateur et personnage majeur du récit, va bien au-delà de la simple notion de mystère. Il l'approfondit et la lit différemment; il lui donne une profondeur toute codifiée et organisée. Il interprète le personnage d'Albertine à sa façon et lui confère tout au long de son récit une signification et des structures. Le récit de Brassard abonde aussi en codes divers qui, d'une certaine manière, expliquent le personnage de la jeune fille et diluent progressivement l'impression de mystère pour laisser place au portrait extrêmement bien régi et organisé d'une jeune fille extraordinaire. Albertine est mystérieuse, mais surtout elle est hors du commun, hors des normes, et tout dans son portrait s'assemble pour en donner cette impression. Le discours du mystère n'est en fait qu'un affleurement; Albertine est bel et bien un être hyperbolique dont la création est parfaitement codifiée. Ceci est mis en évidence par une série d'éléments récurrents dans la nouvelle: le discours hyperbolique qu'emploie Brassard pour faire part de ses impressions, les images de métamorphose qui se retrouvent à intervalles réguliers au cours de la narration, les réseaux d'images organisés de telle manière qu'ils s'articulent sur de grands axes d'opposition, et finalement le thème du dandysme chez Albertine qui se développe tout au long du récit. Ces différents aspects présents dans la narration de Brassard effacent peu à peu le mystère et indiquent en une trame serrée et rigoureusement codifiée ce qui est extraordinaire chez Albertine.

Le premier procédé de codification qui apparaît est l'usage répété de l'hyperbole dans la narration de Brassard. Albertine est de suite perçue comme un être grandi, magnifié. En fait, dès sa première apparition, Albertine est qualifiée en termes d'exagération: "cambree à outrance" (30), elle montre une taille prise "(c'est le mot tant elle était lacée)" (30) dans un corset qui met en valeur sa finesse. Ainsi, Albertine est de suite caractérisée emphatiquement. Même sa posture est grandiose: "debout et sur la pointe des pieds" (30), elle s'offre en spectacle. Les procédés hyperboliques pour la décrire s'accumulent dès lors.

Les procédés d'intensification se retrouvent régulièrement dans la narration. Par exemple, la politesse d'Albertine est "la politesse la plus froide" (32); sa passion est "un despotisme si insensément passionné" (33); son regard est une "si monstrueuse avance" (35); la jeune fille est "si diaboliquement provocante" (36) et cette provocation se fait avec "une telle prestesse" (37), "si sûre d'elle-même" (38). En revanche, "elle n'avait rien de ces peurs vulgaires et osées" (45). Cette série de clauses introduites par le mot "si" ou un mot similaire contribuent à ajouter à l'outrance qui apparaît dès le début de la narration par Brassard.

A ce procédé s'associe également le choix des termes utilisés qui font souvent référence à des situations superlatives: Brassard "[crible Albertine] d'épithètes" (40) qui dénotent "l'outrance où elle [l]'avait jeté" (40). En effet, Albertine n'est pas simplement aguichante et tentatrice; elle l'est "diaboliquement" (36). Ou encore sa propensité au mal n'est pas uniquement précoce, elle l'est d'une manière "effrayante" (35).

En fait, toute la narration que fait Brassard de cet épisode de sa jeunesse est caractérisée par de tels procédés, comme si le récit était exagéré à souhait, rendu superlatif. Il n'est pas de paragraphe qui soit simple ou sobre. Brassard est prolix et bavard. D'ailleurs, le narrateur de la nouvelle explique: "Il avait le propos vif. Le capitaine de Brassard allait toujours *trop loin*" (17). Son récit est donc caractérisé par une outrance dans le propos. Chaque fois que Brassard cherche à qualifier le personnage d'Albertine, il est amené à le faire à l'excès.

L'excès est aussi le propre d'un autre procédé qui apparaît de façon significative et récurrente dans la narration et qui concerne les phénomènes de transformation qui affectent Albertine. En effet, le récit que Brassard fait de son idylle avec la jeune fille est jalonné par une série d'images métamorphiques. Le terme de métamorphose s'applique ici dans la mesure où il y a une transformation, un changement d'une nature à une autre, d'un état à un autre. Tout d'un coup, Albertine, fille d'un couple bourgeois d'une petite ville de

province, se métamorphose en une série de personnages imaginaires. La description d'Albertine répond à un code précis et élaboré qui s'articule sur le thème de l'extraordinaire.

Dès son entrée dans la salle à manger lors de leur première rencontre, Brassard est frappé par la pose de la jeune fille: Albertine est d'emblée une danseuse. L'image est féminine, mais aussi quasi immobile puisque la jeune fille ne bouge que "lentement" (30), et froide, la danse évoquant non pas un monde aux couleurs chatoyantes mais, au contraire, un monde bien organisé et très sobre.

Albertine devient ensuite une reine ou une princesse: "*L'Infante à l'épagueul* de Velasquez, pourrait . . . vous donner une idée de cet air-là" (31). Cette image de métamorphose en princesse est d'ailleurs continuée à plusieurs reprises dans la narration. En effet, Albertine est "cette archiduchesse d'altitude" (32) "à l'air si déplacé d'Infante" (33), qui agit avec le jeune garçon avec "despotisme" (33) et "souveraineté" (34). Albertine est "la grande Mademoiselle Impassible" (41), "toujours la Madame Infante" (48) avec "son air de Princesse de cérémonie" (35).

Un peu plus tard, Albertine est comparée à Niobé, princesse qui, pour protéger ses enfants, fut métamorphosée en pierre. Autre métamorphose, celle d'Albertine en diablesse. Cette fois, Brassard dessine la jeune fille avec "le visage de cette diablesse de femme dont [il] était possédé, comme les dévôts disent qu'on l'est du diable" (43). Finalement, Albertine devient sphinx, un de "ces animaux fabuleux" (47), et "paraissait plus Sphinx à elle seule, que tous les Sphinx dont l'image se multipliait . . . dans cet appartement Empire" (47).

Ainsi, ces images qui évoquent toutes plusieurs degrés de métamorphoses et plusieurs degrés de parenté entre elles forment un réseau métaphorique qui contribue à qualifier le personnage d'Albertine: Albertine éveille l'étonnement, l'émerveillement. Chaque fois, elle apparaît comme un être supérieur, potentiellement dangereux pour Brassard. Elle est donc caractérisée par des traits d'une féminité redoutable et hors du commun, hors des

normes. Le procédé utilisé par Brassard pour dépeindre Albertine — l'utilisation répétée d'images métamorphiques — permet de mettre en relief les caractéristiques superlatives du personnage.

Cette Albertine extraordinaire est également décrite en termes d'oppositions. Le premier réseau d'images à apparaître est celui qui oppose la danseuse, personnage quasi angélique, gracieux et éthéré, "tombée du ciel" (32) avec l'évocation diabolique qui grandit progressivement au cours de la narration. Bien qu'elle ait "une aisance et une gracieuse langueur de mouvements incomparables" (34), la jeune fille devient "diaboliquement provocante" (36). "Cette Albertine d'enfer" (42) est une "diabliesse" (43) et son apparence physique lors de ses rencontres nocturnes avec Brassard est particulièrement évocatrice: "les yeux tout grands, — des yeux immenses!— . . . à la noirceur profonde" (45), un teint "horriblement pâle" et des "lèvres rouges et érectiles" (45). Albertine est tout à la fois divine et diabolique.

Ce système d'opposition s'étoffe avec la contradiction latente de la folie et de la sobriété. En effet, Albertine a les gestes contenus et mesurés d'une danseuse; elle est posée et tranquille, calme, délicate et raffinée. C'est "une jeune fille bien élevée, sans affectation, habituellement silencieuse, qui, quand elle parlait, disait en bons termes ce qu'elle avait à dire, mais qui n'outrepassait jamais cette ligne-là" (32). Albertine est "sobre" (32), un être caractérisé par la simplicité et un "ton dégagé" (39). Toutefois, son comportement trahit aussi "l'égarement" (34). En effet, sur son visage, si pâle et expressif, Brassard voit "passer de la démence" (45). Ici aussi, la description s'étale d'un antipode à l'autre. Albertine est à la fois maîtresse de ses actions et folle.

Sa personnalité est également divisée entre le calme et la peur. Très sûre d'elle, elle rend visite à Brassard durant la nuit, n'hésitant pas à traverser la chambre de ses parents endormis. Elle est alors pleine d'un "sang-froid" (34) qui impressionne fortement le jeune Brassard. Elle n'a aucune peine à "s'expos(er) de plus belle au danger bravé" (49). Rien ne semble l'arrêter dans sa détermina-

tion à agir à sa guise. Albertine étonne Brassard par son courage, qui peut presque être qualifié de témérité car elle ne connaît "rien de ses peurs vulgaires" (45). Pourtant, selon Brassard, "sa peur . . . devait être immense" (44). Elle connaissait certainement "l'effroi" (44) et la terreur. Son comportement quand elle se jette, éperdue, dans les bras de Brassard, peut être interprété comme de la peur et de la faiblesse. Ici encore, les traits significatifs du personnage s'articulent sur une franche opposition.

Un autre paradoxe se retrouve dans l'opposition de l'impassibilité et de la ferveur qui, simultanément, caractérisent la jeune fille et qui sont le plus souvent évoquées par les images du froid et du chaud. Ses yeux sont "glacés" (39), muets et impassibles alors que sa présence fait "bouillir" (38) Brassard de curiosité et autres sentiments confus. Son visage blanc et égaré évoque la froideur alors qu'elle donne à Brassard un "baiser de feu" (45).

La dernière opposition élaborée dans la narration est celle du féminin et du masculin. Albertine, personnage absolument féminin, est aussi caractérisée en termes masculins (Sivert 153). Par exemple, sa main est "un peu grande et forte comme celle d'un jeune garçon" (Barbey d'Aurevilly 33), "un peu épaisse" (34). Surtout, sa délicatesse de jeune fille de bonne famille contraste avec son audace dans ses avances à Brassard. C'est elle qui le provoque et prend sa main sous la table. C'est elle qui mène l'affaire, d'une façon bien plus masculine que le jeune Brassard qui se laisse aller au gré des désirs de la jeune fille. Albertine est décidée, volontaire comme un homme. C'est elle qui déclare en fait ses sentiments à Brassard, et non le contraire.

Cette série d'oppositions met donc en avant la complexité du personnage. Albertine est un personnage déconcertant, contradictoire, riche et compliqué, en fait un être hors du commun. Sa description correspond à un code précis et clair. La série d'oppositions qui peut y être décelée indique combien le personnage fait montre d'une remarquable ampleur.

Albertine, dont la description parvient au lecteur à travers le regard et le point de vue de Brassard, est également évoquée en termes qui correspondent à la philosophie de ce dernier. Cette transition du regard est mise en évidence dans la longue introduction qui présente Brassard dans ses moindres détails. Le narrateur y indique ses traits de caractère ainsi que les faits significatifs de sa carrière. Cette partie de l'histoire, qui sert de cadre à la narration de Brassard lui-même, constitue un moment crucial dans la narration: "Si le capitaine vicomte de Brassard n'avait pas été tout ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire, mon histoire serait moins piquante, et probablement n'eussé-je pas pensé à vous la conter" (16). C'est pour dire que la description, non pas d'Albertine, mais de Brassard est importante. Or, cette description fait apparaître Brassard tout d'abord comme un jeune dandy novice et peu expérimenté, mais très décidé, et progressivement comme un dandy vétérane et confirmé.

C'est cette éthique du dandysme qui se reporte du personnage de Brassard sur le personnage d'Albertine. Albertine se comporte en fait comme un dandy (Berthier 93, Sivert 154). Brassard voit en elle un personnage qui lui ressemble presque identiquement.

Tout d'abord, Albertine se donne en spectacle. Or, le dandy, comme Brassard dans sa jeunesse quand il se rend à l'émeute "en chaussons vernis et en bas de soie" (15), est un être qui se fait remarquer, auquel il faut des spectateurs, et qui provoque le regard d'autrui. Voici ce qu'écrivit de Liedekerke dans *Talon Rouge*: "L'obsession de se dédouaner du monde, de faire cavalier seul, se double du désir d'être reconnu. Le dandy est un acteur. Il lui faut un parterre, un public" (86). Boschian-Campaner ajoute dans son livre *Barbey d'Aureville*: "Le dandy a besoin de spectateurs, il lui faut une scène" (80). C'est bien ce qui se passe avec Albertine. Dès la première scène, elle est une danseuse, dans la position de la ballerine, et elle s'offre au regard admiratif du jeune Brassard.

Un autre trait qu'il révèle et amplifie chez Albertine et qui est un trait significatif du dandysme, est son arrogance. En effet, l'impertinence, "fille de la Légèreté et de l'Aplomb" selon Barbey

d'Aurevilly (*Sur le Dandysme* 138), est un signe majeur du dandysme. Il correspond à la fois à l'aisance et au mépris du conformisme et de la routine. Albertine se comporte précisément ainsi. Lorsqu'elle apparaît telle une danseuse dans la salle dans laquelle Brassard vient de pénétrer, elle accroche son regard par la lenteur et l'indifférence de ses gestes, qu'elle accomplit "presque imperceptiblement" (Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* 30). Albertine est une "calme et insolente fille" (33). "Était-elle effrontée ?" (34) se demande Brassard lorsqu'il découvre son attitude et ses manières. En effet, Albertine se comporte avec "cette impudeur et cette impudence" (36) qui choquent le jeune soldat. Albertine ne se soucie guère des bienséances. Elle est arrogante dans ses gestes aisés et gracieux, mais aussi dans ses actions lorsqu'elle séduit Brassard, puis, plus tard, quand elle s'introduit dans sa chambre malgré tous les risques.

Elle est surtout un être paradoxal et contradictoire, ce qui la rend véritablement dandy et, bien sûr, infiniment intéressante. Elle évoque un personnage de dandy parce que, comme le démontre les images métamorphiques qui parsèment le récit, elle est un être supérieur et dangereux. En outre, ses attitudes sont dictées par des motifs qui s'opposent; elle est ainsi décrite en termes contradictoires dans des réseaux qui se développent tout au long de la narration.

Ce paradoxe inné éveille chez Brassard toute une gamme de sentiments qui s'étalent de la simple curiosité à une stupéfaction très forte. Les références à ces sentiments sont particulièrement fréquentes. Ainsi, dès le premier regard qu'il jette sur la jeune fille, son "étonnement de la voir là fut de beaucoup dépassé par l'étonnement de savoir qui elle était" (31). Il est "encore plus surpris" (35) par ce qui suit: "ceci déconcertait mon petit aplomb de Lovelace de dix-sept ans" (35), dit-il, "ceci me paraissait plus fort que ce que j'avais lu" (35). Albertine éveille en lui des sentiments "de curiosité, de contrariété, d'inquiétude, d'un tas de sentiments agités et déçus" (38). Cette recherche de l'étonnement et de la surprise a des implications très étendues car, comme l'explique Barbey

d'Aurevilly dans son traité *Sur le dandysme*, il vaut mieux "étonner que plaire . . . , le plus beau des étonnements, c'est l'épouvante" (136). En effet, Brassard arrive à ce paroxysme de sentiments à la mort d'Albertine qui ne cesse donc jamais de le surprendre ni de le stupéfier. Voici ce qu'explique Brassard en introduction au récit de la mort d'Albertine:

Elle m'avait passé dans l'âme plus d'un genre de frisson, plus d'un genre de terreur . . . Eh bien ce fut plus que cela. Ce fut de la peur, de la peur complète, de la vraie peur . . . ; ce fut cette panique qui fait prendre la fuite à des régiments tout entiers" (50).

Albertine est donc un personnage de dandy particulièrement réussi car elle parvient à la perfection à éveiller ces émotions-là chez Brassard.

Tous les paradoxes qui l'habitent, toute sa dangerosité féminine culminant dans sa mort, font d'elle un personnage auquel s'appliquent tous les qualificatifs du dandysme. Elle est "extraordinaire en tout" (Barbey d'Aurevilly, *dandysme* 171). Brassard dresse donc le portrait d'un dandy féminin. Tout en elle, l'outrance dans la description, les paradoxes qui s'établissent à son égard, la supériorité effrayante qui se manifeste, peut être réduit à cette esthétique du dandy. Albertine est donc un personnage non pas tant mystérieux que codifié à l'extrême.

University of Kansas

Ouvrages cités

- Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly. *Sur le dandysme*. Paris: 10/18, 1971.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. *Oeuvres romanesques complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1966.
- Berthier, Philippe, ed. *Barbey d'Aurevilly cent ans après*. Geneva: Droz, 1990.
- . *L'Ensorcelée - Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly. Une écriture du désir*. Paris: Champion, 1987.
- Boschian-Campaner, Catherine. *Barbey d'Aurevilly*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- Kelly, Dorothy. "Seeing Albertine Seeing: Barbey and Proust through Balzac." *Studies in Twentieth Century Literature* 14.2 (Summer 1990): 139-57.
- Liedekerke, Arnould de. *Talon Rouge, Barbey d'Aurevilly, le dandy absolu*. Paris: Olivier Orban, 1986.
- Petit, Jacques. "La femme dominatrice." *Revue des Lettres Modernes* 351-54 (1973)
- Sivert, Eileen. "Narration and Exhibitionism in 'Le Rideau cramoisi'." *Romanic Review* 70 (1979): 146-58.

Vivant Denon's *Point de lendemain*

Henriette JAVOREK

Que peut-on perdre en s'abandonnant à une histoire qui n'a *Point de lendemain*?¹ On ne risque qu'à gagner une expérience sans durée, mais néanmoins pleine d'avantages. Mme de T..., l'héroïne de Vivant Denon dans la seule nouvelle de cet auteur, entrevoit une telle liaison avec le jeune narrateur, Damon.² La grande dame trame délicatement une aventure qui la servira à trois reprises. Au lieu d'être obligée de confronter son mari le premier jour de leur réconciliation, elle passe une nuit rêveuse avec un jeune homme qui satisfait ses désirs. En plus, elle dirige la colère et la jalousie de son mari contre Damon, ce qui lui permet de continuer librement ses liens avec le Marquis. Mais en-dessous de tous ces motifs réside la raison qui pousse le plus Mme de T... vers ses indiscretions, puisque Mme de T... agit surtout par envie de son amie, la Comtesse. Mme de T..., en essayant d'imiter son amie qu'elle admire et dont elle est jalouse, conçoit un complot d'où elle sort non pas vengée contre tous les joueurs de cette comédie, mais aussi satisfaite et apaisée en elle-même.

Mme de T... ressent évidemment une grande jalousie envers son amie, la Comtesse. En effet, elle mentionne si souvent la Comtesse que toutes ses actions semblent être dirigées par ce sentiment. La Comtesse figure dans presque toutes les conversations entre Damon et Mme de T... et cette dernière encourage toujours le jeune homme à lui raconter tout ce qu'il sait de la Comtesse. En lui posant des questions comme "où êtes-vous avec mon amie? vous rend-on bien heureux?" Mme de T... manipule toujours le sujet de l'entretien vers la Comtesse (390). Si le jeune homme ne lui répond pas, elle lui reproche, "après avoir risqué de vous priver d'elle, . . . Voyez si . . . vous m'avez dit un mot de la Comtesse" (390). Elle lui apprend qu'elle trouve la Comtesse un peu "coquette" et vaine, et demande au jeune homme s'il n'est pas, par hasard, "souvent la victime de cet étrange caractère" (390).³ Elle continue "de parler, et toujours de la Comtesse," essayant de renforcer ses propres croyances par le "silence" du jeune homme (391). Même au pavillon, après un moment très tendre, Mme de T... pense toujours à la Comtesse. Elle dit à Damon, "Comme tu sais aimer! Qu'elle est heureuse" (393). Quoique Damon lui demande, "Qui donc? . . . à quel être dans la nature pouvez-vous porter envie," il est évident que Mme de T... envie la Comtesse (393). Un moment plus tard, Mme de T... soulève à nouveau la question de la Comtesse en disant tout simplement, "Mais votre Comtesse" (397). Enfin, après son ultime conquête au château, Mme de T... ose demander ce qu'elle voulait savoir tout au long. Le narrateur décrit la scène: "Elle prit une couronne qu'elle posa sur ma tête, et soulevant à peine ses beaux yeux humides de volupté, elle me dit: 'Eh bien! aimez-vous jamais la Comtesse autant que moi?'" (398).

La jalousie que Mme de T... éprouve pour son amie, la Comtesse, se révèle dans toutes les actions et paroles de cette grande dame qui se laisse guider par ses émotions jusqu'à l'achèvement de ses actes prémédités.

Mme de T... suit ses sentiments de jalousie jusqu'au niveau où elle essaie en effet d'imiter la Comtesse, se servant de l'amant

et de la ruse de cette amie afin de se rendre satisfaite. À la fin de la nouvelle on découvre que Mme de T..., "the woman who, throughout the story . . . seems to be following a path she does not know, [is] the instigator of the love scene [and assumes] the position of the secret stage manager" (Reichler 212).

Mais pourquoi Mme de T..., choisit-elle Damon comme sa proie? De quelles secrètes intentions fait-elle preuve afin d'exécuter ses plans? Même si on présume que Mme de T... invente l'intrigue avec l'aide du Marquis, tel un régisseur dans les coulisses, il paraît évident que c'est bien Mme de T... tout au long qui prend les décisions. Quand le Marquis arrive au château le jour après les deux prises d'amour, il explique à Damon qu'on lui "fit dire . . . au moment de [leur] départ" que Mme de T... et le jeune narrateur sont partis (399). Le narrateur se rend compte que le Marquis "venait de débrouiller le mystère de la veille" (399). C'est à dire que le Marquis ne sait pas encore sur qui portera le choix de Mme de T... Il ne le découvrira qu'après le fait accompli. Mme de T... sélectionne donc Damon toute seule. La jalousie qu'elle ressent envers la Comtesse motive sans doute son choix.

Mme de T..., presque obsédée par la Comtesse, ourdit la tromperie selon le modèle que son amie la Comtesse lui présente à travers ses propres manoeuvres féminines. Mme de T... décrit ainsi les jeux amoureux de son amie: "Combien je lui ai vu jouer de rôles! Entre nous, que de dupes l'entourent! Comme elle s'est moquée du Baron... ! Que de tours elle a fait au Marquis" (391).⁴

Ensuite, elle parle d'un cas en particulier. Elle dit à Damon: Lorsqu'elle vous prit, c'était pour distraire deux rivaux trop prudents et qui étaient sur le point de faire un éclat. Elle les avait trop ménagés, ils avaient eu le temps de l'observer; ils auraient fini par la convaincre. Mais elle vous mit en scène, les occupa de vos soins, les amena à des recherches nouvelles, vous désespéra, vous plaignit, vous consola; et vous fûtes contents tous quatre. (391)

Cette histoire, ne rappelle-t-elle pas l'intrigue montée par une toute autre héroïne? En effet, Mme de T... donne suite exactement au même complot que son amie. Tout comme chez la Comtesse, quatre personnages figurent dans l'histoire de Mme de T... Y figurent d'abord le mari et le Marquis, les deux "rivaux" qui chargent Mme de T..., l'un d'une réconciliation et l'autre d'une continuation d'une affaire de coeur illégitime. Les deux autres personnages restent Mme de T... et l'amant de son choix, Damon. Comme la Comtesse, Mme de T... joue "tous, sans rien perdre de la dignité de son caractère" (402). À la fin, ayant accompli ses buts, Mme de T... dit au narrateur:

Adieu, Monsieur; je vous dois bien des plaisirs; mais je vous ai payé d'un beau rêve. Dans ce moment, votre amour vous rappelle; celle qui en est l'objet en est digne. Si je lui ai dérobé quelques transports, je vous rends à elle, plus tendre, plus délicat, et plus sensible. Adieu, encore une fois. Vous êtes charmant... Ne me brouillez pas avec la Comtesse. (402)

Ses projets une fois achevés, Mme de T... peut se permettre toutes les gentillesses au monde. Elle appuie sur sa victoire en rendant Damon à la Comtesse, en le relâchant, usé et point naïf. Elle accueille chaleureusement le Marquis, son amant d'auparavant, sans qu'il se rende compte des infidélités de son amante,⁵ et elle se reconcilie avec son mari, sans contact physique, ayant éliminé les soupçons de ce pauvre homme affaibli. Plus simplement dit, "Tout allait à merveille, et [tous les quatre participants étaient] contents" (401). Tout comme la Comtesse sur qui elle prend exemple, Mme de T... non seulement se fait plaisir mais aussi à tous ceux qu'elle implique dans son jeu.

Une dernière preuve de l'inexprimable désir de Mme de T... de s'élever au niveau de la Comtesse, l'habile et belle manoeuvrière des affaires amoureuses qui garde néanmoins l'estime de tous ses amants, se révèle à travers les deux scènes d'amour, l'une au pavillon et l'autre au château. Au premier instant d'amour, Mme de T...

se laisse guider par ses émotions, ce qui va tout à fait à l'encontre de ses projets, donc elle retourne à son plan original, l'exécute parfaitement à la bonne fin (comme la Comtesse l'aurait fait), et ainsi, elle accomplit enfin ses buts. Au premier instant d'amour, Mme de T... s'avoue vaincue par sa passion, et ainsi, elle n'avance point ses projets. Même Damon reconnaît que Mme de T... ne veut point nuire à sa réputation en achevant l'aventure qu'elle trame. Le narrateur dit que: "[Mme de T...] semblait avoir quelques projets sur ma personne, mais sans que sa dignité fût compromise. . . . Mme de T... avait des principes de décence auxquels elle était scrupuleusement attachée" (385). Mme de T... doit s'attacher à certains "principes de décence," des principes plutôt de vanité pour s'assurer du succès de ses buts. Afin de pouvoir se comparer à la Comtesse, Mme de T... doit non pas séduire le narrateur, mais elle doit aussi rester indifférente au niveau émotionnel. En effet, Mme de T... réussit à n'être point touchée par les hommes jusqu'à ce qu'elle rencontre Damon. Le Marquis, ne dit-il pas qu'elle "fait tout naître, tout sentir, et elle n'éprouve rien: c'est un marbre" (400). Mis à part l'amant de sa rivale, tous les hommes laissent Mme de T... froide. Bien qu'elle charme complètement le jeune homme, le mettant entièrement sous son contrôle, Mme de T... ne supporte pas l'idée qu'elle soit émue par l'amant de la Comtesse. Elle revient alors sur la bonne route, et obtient "une seconde victoire pour s'assurer de sa conquête" (392). Elle entraîne Damon dans les états amoureux encore une fois au château, où, d'après ses projets originaux, elle le séduit sans être le moins du monde touchée elle-même. Évidemment, "ce qui [se passe] entre les deux moments . . . , c'est une augmentation constante de l'artifice," une augmentation du contrôle exercé par Mme de T... (Houppermans 39).

Dès le commencement, Mme de T... combat son attirance envers Damon. Le narrateur explique: "Nous nous persuadâmes donc mutuellement qu'il était impossible que nous pussions jamais nous être autre chose que nous nous étions alors" (388). Il est possible que Mme de T... joue ici son rôle parfaitement, convainquant

le narrateur qu'elle ne pourrait jamais se donner à lui quel que soit la force de son désir, mais il est aussi bien possible qu'elle hésite un peu devant ce jeune homme. Le fait qu'elle éprouve quelques sentiments pour Damon et qu'elle en ait peur devient plus clair dans les quelques scènes suivantes. Mme de T... encourage plusieurs fois le narrateur à rentrer, à suivre le chemin vers le château. Elle dit, "Il faut rentrer, . . . l'air du soir ne nous vaut rien" (389). Elle répète, "retrons," et encore une fois, "retrons, je l'exige" (389). Elle veut regagner le chemin qui mène au château afin d'échapper au péril qui la menace dehors où elle ne possède aucune défense. Par conséquent, elle force Damon "de reprendre le chemin du château" (389). Mme de T... essaie de toutes ses forces de rester sur ce chemin, mais elle n'en est pas satisfaite. Le narrateur écrit: "nous cheminions tristement, mécontents l'un de l'autre et de nous-mêmes. . . . nous approchions, occupés en silence de nous soustraire au devoir que nous nous étions imposé si maladroitement" (389-390). C'est à dire que Mme de T... trouve, à ce moment, la réalisation de ses plans peu satisfaisante. En essayant d'accomplir ce devoir "imposé," elle ne ressent que de la tristesse. En effet, en suivant tout de suite le chemin vers le château, Mme de T... manque d'achever un de ses buts principaux; elle manque d'exploiter le sujet de la Comtesse. Comme le narrateur, Mme de T... ne veut point arrêter leur promenade ou leur discussion sur la Comtesse, donc, au dernier moment, presque "à la porte," elle change de direction (390).

Mme de T... et Damon se retrouvent ainsi dans les environs du pavillon où Mme de T... s'égare complètement. Les paroles du narrateur expriment parfaitement les événements qui se passent aussi bien dans le cadre de l'intrigue que dans l'esprit de Mme de T... Le narrateur dit, "On adore... On ne cédera point... On a cédé" (393). Mme de T... ne prévoit pas l'incident au pavillon. Elle ne projette pas de lui céder au pavillon, mais elle lui cède néanmoins, et elle lui cède complètement. Pour "a woman who is [supposedly] as cold as marble and feels nothing" (Wells 207), Mme de T... manifeste les réactions d'une femme tout à fait muette de saisisse-

ment. Une fois au pavillon, elle frémit, ses jambes fléchissent, et elle ne peut pas rester debout. Ensuite, elle pose sa main “[l]a main qui voulait [auparavant] repousser [Damon]” (392), sur le coeur du jeune homme. Elle sent battre ce coeur, elle veut le fuir, mais elle finit en retombant, “attendrie” (392). Le narrateur décrit davantage la scène: “Madame de T... se réfugiait dans mes bras, cachait sa tête dans mon sein, soupirait, et se calmait à mes caresses: elle s'affligeait, se consolait, et demandait de l'amour pour tout ce que l'amour venait de lui ravir” (392). Quelle scène! Pourrait-on jamais imaginer la Comtesse dans un tel état de vulnérabilité et de soumission? En se donnant ainsi à Damon, Mme de T... s'éloigne un peu trop de ses projets parce qu'elle risque de paraître faible et de trop se montrer.

Bientôt après la première prise d'amour, Mme de T... se rend compte qu'elle a agit tout à fait au contraire de l'image qu'elle voulait créer, et aussitôt qu'elle se réveille, elle cherche à se sauver. Elle demande, “Sortons de ce dangereux séjour; sans cesse les désirs s'y reproduisent, et l'on est sans force pour leur résister” (393). Si elle espère se comparer à la Comtesse et achever une aventure où elle met en scène quatre personnages dont elle est le maître (elle doit se maîtriser aussi, pour ne pas montrer ses sentiments), elle ne peut point se permettre ce genre d'attendrissement. Elle regrette alors un peu ses faiblesses. Le narrateur remarque: “On parut fâchée de m'avoir affligé, et de s'être laissée emporter trop loin dans une peinture qui pouvait paraître suspecte, étant faite par une femme” (391). Elle se fâche non pas parce qu'elle s'est laissée emporter par ses émotions dans un moment très agréable mais néanmoins nuisible à ses projets, mais parce qu'elle a trop dévoilé sa jalousie de la Comtesse. Elle exprime ses soucis:

Vous m'avez trouvée aimable, et j'aime à croire que vous étiez de bonne foi; mais l'empire de l'habitude est si long à détruire, que je sens moi-même que je n'ai pas ce qu'il faut pour en venir à bout. . . . Que pourriez-vous espérer maintenant près de moi? Que pourriez-vous désirer? Et que devient-on avec une

femme, sans le désir et l'espérance! Je vous ai tout prodigué: à peine peut-être me pardonnerez-vous un jour des plaisirs qui, après le moment de l'ivresse, vous abandonnent à la sévérité des réflexions. (395)

La jalousie que Mme de T... ressent doit rester cachée; Mme de T..., afin de réussir à se mettre au-dessus de tous les personnages de son jeu, doit demeurer le metteur en scène de sa pièce. En plus, pour que son plan marche, Mme de T... doit assurer le bonheur de tous les participants à la fin de l'aventure. Elle doit, pour cette raison, se réjouir d'avoir réalisé ses buts, rejoindre le Marquis, rendre Damon à la Comtesse, et ainsi conserver les sentiments de félicité et de satisfaction pour tous. Donc, après un bref instant de folie, Mme de T... regagne conscience et continue à exécuter son oeuvre de génie.

Mme de T... désire se comporter comme la Comtesse qu'elle décrit ainsi:

Comme elle est fine . . . qu'elle a de grâces! une perfidie dans sa bouche prend l'air d'une saillie; une infidélité paraît un effort de raison, un sacrifice à la décence. Point d'abandon; toujours aimable; rarement tendre, et jamais vraie; galante par caractère, prude par système, vive, prudente, adroite, étourdie, sensible, savante, coquette, et philosophe: c'est un Protée pour les formes, c'est une grâce pour les manières: elle attire, elle échappe. (391)

Par conséquent, Mme de T..., suivant l'exemple de son amie, sort de l'endroit où elle se perd et regagne aussitôt que possible le château où elle peut exercer son contrôle. Elle change sa manière d'agir et de parler, et, tout comme son amie, "toujours aimable," mais "jamais vraie" (391), Mme de T... "devint moins sérieuse" (394). Au lieu d'éviter le sujet de leur entretien, elle l'explore ouvertement, comme si "une perfidie dans sa bouche [prenait] l'air d'une saillie" (391). Presque étonné, le narrateur déclare qu'elle "osa même plaisanter sur les plaisirs de l'amour, l'analyser, en séparer le

moral, le réduire au simple, et prouver que les faveurs n'étaient que du plaisir; qu'il n'y avait d'engagement (philosophiquement parlant) que ceux que l'on contractait avec le public, en lui laissant pénétrer [leurs] secrets, et en commettant avec lui quelques indiscretions" (394). Elle devient donc même "philosophe," exploitant toutes les facettes de leur liaison, mais gardant néanmoins "des grâces" (391). Son langage adopte une finesse subtile quand elle murmure:

Quelle nuit délicieuse . . . nous venons de passer par l'attrait seul de ce plaisir, notre guide et notre excuse! Si des raisons, je le suppose, nous forçaient à nous séparer demain, notre bonheur, ignoré de toute la nature, ne nous laisserait, par exemple, aucun lieu à denouer... quelques regrets, dont un souvenir agréable serait le dédommagement... Et puis, au fait, du plaisir, sans toutes les lenteurs, le tracas et la tyrannie des procédés. (394)

Quoiqu'elle charme encore le narrateur, Mme de T... n'est plus "tendre," mais plutôt "prudente" (391). Elle pense aux conséquences, s'assure du secret de leurs indiscretions, et prépare le jeune homme au fait qu'il n'y aura point de lendemain.⁶

Mme de T... change complètement de caractère. Elle apprend que "le désir féminin ne connaît d'autre loi que celle de l'intempestif dans le devenir imprévisible des aléas du caprice" (Wald-Lasowski 119), donc elle commence à manoeuvrer Damon, à lui murmurer des petites phrases coquettes, à le persuader par la ruse de rentrer au château, et surtout à enfermer Damon à jamais dans sa toile séductrice. Au commencement de cette aventure littéraire, Mme de T... se présente tout à fait naïve; ses efforts pour convaincre Damon à rentrer au château expirent avec quelques soupirs en vain, quelques demandes peu efficaces pour rentrer. Mais après son réveil, Mme de T... ne recourt plus à ces moyens de dilettante; elle ensorcèle le jeune homme et le guide vers le château à son insu. Elle, maintenant "la séductrice[,] guide les pas de son jeune disciple en l'initiant aux secrets d'un univers d'érotisme raf-

finé" (Herman 239). Elle chuchote tout d'abord:

La belle nuit! . . . les beaux lieux! Il y a huit ans que je les avais quittés; mais ils n'ont rien perdu de leur charme; ils viennent de reprendre pour moi tous ceux de la nouveauté; nous n'oublieront jamais ce cabinet, n'est-il pas vrai? Le château en recèle un plus charmant encore; mais on ne peut rien vous montrer: vous êtes comme un enfant qui veut toucher à tout, et qui brise tout ce qu'il touche. (394)

Tout en menant Damon vers le château, Mme de T... s'assure aussi que le jeune homme n'oubliera jamais cette aventure, ce qui fait aussi partie de la ruse de cette dame. Mme de T... dirige donc dès ce moment tous les pas du narrateur. Elle excite "ainsi . . . par intervalles [la] curiosité [de Damon] sur [le] cabinet," et elle met le jeune homme dans l'impossibilité de refuser d'explorer cet endroit mystérieux. En effet, le narrateur reconnaît: "Il faut l'avouer, je ne sentais pas toute la ferveur, toute la dévotion qu'il fallait pour visiter ce nouveau temple; mais j'avais beaucoup de curiosité: ce n'était plus madame de T... que je désirait, c'était le cabinet" (396). Au lieu de chercher à plaire simplement comme une femme, Mme de T... joue un tout autre jeu, plus complexe; elle veut que le jeune homme la désire même si elle ne lui plaît plus. C'est à dire qu'elle souhaite se graver dans la mémoire du narrateur comme le symbole d'une femme sollicitée malgré tout, un symbole comme la Comtesse. Ayant déjà "épuisé tout ce que le coeur a de ressources pour enchaîner," Mme de T... adopte les méthodes de son amie et ainsi avance ses plans (395).

Une fois au château, le contraste entre la première scène d'amour et celle au cabinet devient encore plus évident. Tout d'abord, Mme de T... se prépare pour cette reprise. Elle "se débarassa de tout ornement superflu[,] . . . remplaça tous les . . . ajustements [par] . . . une robe ouverte" pour qu'il n'y ait "pas un noeud à toute [la] parure" (396). On dirait que "les jeux de l'amour laissent à tout moment au hasard," mais Mme de T... ne risque rien; au contraire, elle prévoit même les plus minuscules éléments de la ren-

contre (Wald-Lasowski 121). Tous ses efforts suscitent du narrateur la réaction suivante: "Enfin elle me parut plus séduisante encore que mon imagination ne se l'était peinte dans nos plus doux moments" (396). Avant de commencer ce qui paraît au narrateur comme "une initiation," Mme de T... s'assure une dernière fois de la sécurité de leurs confidences (396). Elle dit "gravement" au narrateur: "Souvenez-vous, . . . que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit. Point d'étourderie; je suis tranquille sur le reste" (396-97). Le calme que Mme de T... manifeste au cabinet ne ressemble point à la façon dont elle tombe en pâmoison au pavillon, saisie de doutes, de tremblements et surtout d'une envie imprévue. Ayant acquis "une autonomie que lui refusaient jusqu'alors les règles rigides et contraignantes du boudoir" (Wald-Lasowski 119), au cabinet, elle, "la reine de ce lieu," conduit Damon dans "une vaste cage" entre des "objets . . . artistement peints," et initie le jeune homme à une allégeance éternelle (397). Une fois complètement préparée, elle se jette "nonchalamment" sur "un dais" où Damon peut tomber "à ses pieds," et elle, en se penchant vers lui et lui tendant les bras, peut consoler ce disciple fraîchement attiré (397). Ce "pacte que les amants ont concerté" est reflété partout dans le cabinet à travers un "miroir [qui, confondant] images et actes vivants, . . . [le] fait refluer de façon idéale à la surface" (Wald-Lasowski 124).

Dans une histoire où, dès le commencement, il n'y existe point de lendemain, "Chacun s'offre volontiers à être la dupe de l'autre et à respecter le prochain, le suivant, afin de ménager sa propre vanité" (Wald-Lasowski 119). Mme de T..., certainement, appartient à ce groupe. Bien qu'elle maîtrise tous les personnages de la nouvelle, elle se montre vulnérable aussi; elle agit par jalousie de la Comtesse. En exécutant ses plans, Mme de T... se dévoile complètement. Elle laisse ressortir sa jalousie envers la Comtesse (elle laisse ressortir même sa colère contre le Marquis puisqu'elle se venge contre cet amant tricheur), et radoucit dans les bras de Damon qui la satisfait là où son mari et le Marquis la déçoivent. Mme de T..., à travers l'aventure qu'elle met en scène, arrive à se débarrasser de ses sentiments d'infériorité en face de la ruse et la

beauté de la Comtesse. En effet, elle devient la reine suprême des affaires amoureuses, digne de l'admiration et du respect de tous. En fin du compte, Mme de T... achève tous ses buts: elle manoeuvre tous les joueurs de sa comédie et les relâche ensuite, satisfaits.

University of Kansas

Notes

1 *Point de lendemain* met un terme à la période d'extase d'une société vouée au plaisir qui, croyant s'être écartée à jamais du Mythe, n'a cessé toutefois de le caresser à travers l'affectation même du dénigrement, perpétuant ainsi, à sa manière, la tradition plusieurs fois séculaire de l'Idéalisme" (Wald-Lasowski 126).

2 "Le nom figure dans le texte de 1777; dans celui de 1812 le protagoniste reste anonyme" (Houppermans 36).

3 En effet, Mme de T... arrive, pour un temps, à faire croire au narrateur qu'il éprouve plus d'estime pour elle que pour la Comtesse. Le narrateur dit, "Mon amante [la Comtesse] me parut la plus fausse de toutes les femmes, et je crus tenir l'être sensible [Mme de T...]" (391).

4 Pourquoi Denon, utilise-t-il ce rang social ici quand il a déjà un personnage de ce nom? Il me semble que Denon le fait exprès. À mon avis il veut suggérer une brève liaison entre la Comtesse et le Marquis. Je dirais aussi que ce fait se cache même derrière la jalousie que Mme de T... éprouve pour la Comtesse. Si on accepte ce petit détail, quoique faiblement soutenu, l'intrigue devient tout d'un coup claire. Mme de T..., déjà jalouse de la Comtesse, devient la dupe non pas de son amie mais de son amant, le Marquis aussi. Elle choisit alors de se venger comme la Comtesse le lui avait montré par ses propres actions. Elle prend Damon pour amant, se débarassant ainsi de son mari et de sa fureur contre la Comtesse et le Marquis.

5 Il est évident que le Marquis ignore les actions de Mme de T... puisqu'il dit, "C'est peut-être la femme de Paris sur la fidélité de laquelle il y a le plus à compter," et plus tard, "Tu n'as pas d'idée de son attachement pour moi" (400). Il demande aussi à Damon, "On t'a donc bien pris pour un amant?" (400). Sa question et ses remarques révèlent le fait qu'il s'attendait à une fidélité de Mme de T... et qu'il ne s'apercevait point qu'elle l'avait trompé. Ici, si on accepte la supposition que le Marquis avait, à son tour trompé Mme de T... avec la Comtesse et que Mme de T..., en prenant Damon

comme son amant, essaie de se venger contre les deux coupables, la victoire de Mme de T... devient encore plus complète.

6 En effet, en ce qui concerne les affaires amoureuses, "nothing lasts until tomorrow" (Diaconoff 262). Un autre critique appuie ce même point, disant que "'Réduits au simple,' les affaires n'ont point de lendemain" (Wald-Lasowski 118), et que "chacun des amants affronte sa propre nuit sans espoir de lendemain" (122).

Ouvrages Cités

- Denon, Vivant. *Point de lendemain. Romanciers du XVIIIe siècle*. Vol. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1965. 379-402.
- Diaconoff, Suellen. "The Representation of Desire in Vivant Denon and Watteau." *Romance Quarterly* 34 (1987): 259-73.
- Herman, Jan. "Topologie du désir dans *Point de lendemain* de Vivant Denon." *Australian Journal of French Studies* 27 (1990): 231-41.
- Houppermans, Sjef. "La Description dans *Point de lendemain* de Vivant Denon." *Description-écriture-peinture*. Gronigen: Dept. of French, University of Gronigen, 1987. 36-47.
- Reichler, Claude. "On the Notion of Intertextuality: The Example of the Libertine Novel," *Diogenes* Spring-Summer 1981: 205-15.
- Wald-Lasowski, Roman. "D'un désir l'autre." *Revue des Sciences Humaines*. France: (1981): 115-26.
- Wells, Byron R. "Objet / volupté: Vivant Denon's *Point de lendemain*." *Romance Notes* 29 (1989): 203-08.

Viol maternel et déconstruction de l'Histoire coloniale: vers l'élaboration d'une poétique du détour dans *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart

Maria ANAGNOSTOPOULOU-HIELSCHER

“the Caribbean text has sought to surimpose itself... onto a collective text that has already been written: the pre-text of white supremacy.”

Clarisse Zimra

Dans leur désir de réfléchir à la signification ainsi qu'aux implications de l'existence de l'Autre sur le plan cartésien ou phénoménologique, les philosophes occidentaux à l'instar de Lévinas, de Merleau-Ponty et de Sartre ont essayé de concevoir, chacun à sa propre façon, quelle sorte de relations découleraient à la suite d'une rencontre avec Autrui. Leurs découvertes sont loin d'être encourageantes. Les termes de conflit, de haine, de fardeau, d'aliénation et de désintégration abondent dans leurs écrits et rendent toute tentative de communication problématique.¹

Ces rapports négatifs risquent de devenir extrêmement dangereux lorsque l'Autre se trouve, en raison des circonstances, obligé d'assumer le rôle d'une nation asservie, dont l'existence dépend des caprices de ses oppresseurs. Colonisées par les Européens, les îles antillaises offrent un exemple éloquent de cette confrontation destructive avec des adversaires puissants, imbus d'eux-mêmes et de leurs valeurs. La lutte qui en résulte, décrite par

une multitude d'écrivains, atteint son épanouissement le plus complet dans la description du personnage féminin.

Doublement assujettie par l'impérialisme et le pouvoir patriarcal, la femme semble être un des meilleurs représentants de la dialectique du Maître et de l'Esclave, mise à jour par Kojève, grand lecteur de Hegel: "figé dans sa maîtrise", le Maître finira par perdre ses droits à l'Histoire qui sera ultimement récupérée et transformée par l'Esclave travailleur.² Ce travail sera ici interprété et examiné en tant qu'un effort de résistance qui aura comme but suprême la libération de soi, voire la constitution d'un individu autonome à la recherche de son identité.

L'étude qui suivra se propose d'illuminer un des nombreux visages de cette même dialectique, telle qu'elle se développe dans deux romans antillais: *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart.

Soucieux de maintenir à tout prix son statut supérieur, le colon a entamé une oeuvre dévastatrice qui visait à éliminer les cultures autochtones tout en imposant une vérité historique que personne n'avait le droit de mettre en question. Se considérant en tant que le Père d'un passé glorieux, celui de son pays européen, il a voulu suivre à la lettre le livre déjà écrit de la suprématie blanche et devenir ainsi le Créateur d'un avenir qui ne serait qu'une continuation sans faille de son règne absolu. Cette démarche est illustrée par Michel Foucault dans son *Archéologie du savoir*:

L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet: la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu; la certitude que le temps ne dispersera rien sans le restituer dans une unité recomposée; la promesse que toutes ces choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour—sous la forme de la conscience historique—se les approprier derechef, y restaurer sa maîtrise et y trouver ce qu'on peut bien appeler sa demeure. (21-22)

Dans sa qualité de souverain le Maître colonial veille avec acharnement au fonctionnement des lois qu'il a mises en place. Une fois en contact avec la réalité antillaise, il se rend cependant compte des immenses difficultés de son entreprise. Les auteurs de *l'Eloge de la créolité* décrivent les îles Caraïbes comme "de véritables forgeries d'une humanité nouvelle, celles où langues, races, religions, coutumes, manières d'être de toutes les faces du monde, se trouvèrent brutalement déterritorialisées, transplantés dans un environnement où elles durent réinventer la vie" (26). Ayant à son insu construit les fondements de cet édifice hétérogène, dont l'essence même est la multiplicité, l'envahisseur, partisan de l'unité et de la continuité, a vu l'essentiel de sa doctrine s'ébranler devant ses propres yeux. D'où son recours à une série de mesures cruelles de répression contre tout élément rebelle à son autorité.

Situé à la fin du XVII^{ème} siècle, le roman de Maryse Condé nous permet de nous familiariser avec deux sociétés également racistes et féroces, à savoir la Barbade et la Nouvelle Angleterre: la chasse aux sorcières, ainsi que le commerce des esclaves tracent les limites d'une ère de barbarie pendant laquelle la femme se réduit à l'état d'un simple instrument de vengeance du pouvoir colonial. Racontée à la première personne, la vie de Tituba est réécrite par l'auteur, non seulement dans une tentative de remédier à l'effacement de cette femme noire du devenir historique, mais aussi afin de révéler toute l'horreur de cette époque dont les méfaits se font encore sentir encore de nos jours: "[l]a fleur et le sang se confondent Oreilles coupées, jarrets coupés, bras coupés. Nous explosons dans l'air comme des feux d'artifice. Voyez les confettis de notre sang!" (Condé 161). Dans *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, Abena, la mère de Tituba, déjà violée lors de la Grande Traversée par un marin anglais, est pendue, car elle a osé assaillir son nouvel agresseur, Darnell Davis, dans la plantation duquel elle était esclave. Bien qu'elle ne l'ait pas tué, "[e]lle avait commis le crime pour lequel il n'est pas de pardon. Elle avait frappé un Blanc" (21). De même, sa fille, accusée de sorcellerie, est torturée afin de confesser sa "culpabilité": "[l]'un des hommes se mit carrément à

cheval sur moi et commença de me marteler le visage de ses poings, durs comme pierres. Un autre releva ma jupe et enfonça un bâton taillé en pointe dans la partie la plus sensible de mon corps..." (146). Le sort de Tituba sera pareil à celui de sa mère: instigatrice d'une révolte, elle apparaît en tant que la victime émissaire, dont nous parle René Girard, et qui doit être sacrifiée pour que l'ordre social soit rétabli.³

Ces corps féminins démembrés, mutilés, dépourvus de leur dignité, nous dirigent vers une autre violence, celle faite à la terre-mère, qui à son tour chante la douleur et la mort. De retour à la Barbade, après son exil à Boston, Tituba commente:

... elle ne me faisait pas fête mon île! Il pleuvait et le troupeau mouillé de toits de tuile de Bridgetown, se pressait autour de la massive silhouette d'une cathédrale. Les rues charroyaient une eau boueuse dans laquelle pataugeaient bêtes et gens. Sans doute un négrier venait-il de jeter l'ancre, car sous l'auvent de paille d'un marché, des Anglais, hommes et femmes, examinaient les dents, la langue et les sexes des bossales tremblants d'humiliations. Quelle était laide, ma ville! Petite! Mesquine. Un poste colonial sans envergure, tout empuanti de l'odeur du lucre et de la souffrance. (219-20)

Le dépouillement du pays reflète aussi celui des gens qui, arrachés à leur univers quotidien, ont dû être adoptés par une nouvelle mère, incapable de leur offrir tout de suite la sécurité dont ils avaient tant besoin.

Le triomphe du Maître est à première vue incontestable. Il n'arrive, toutefois, jamais à bénéficier de la "reconnaissance" de ses Esclaves. Les moyens qu'il a utilisés jusqu'alors, afin de s'assurer de sa souveraineté, s'avèrent peu à peu être inefficaces et finissent par contribuer à sa perte. La douleur infligée à la femme/mère réveille chez elle les germes d'une force morale, à peine perceptible au début, mais qui sera à l'origine de l'élaboration d'une poétique du détour, définie par Edouard Glissant comme

“une attitude d'échappement collectivisée” vers un ailleurs soit intérieur, soit géographique.

Il est bien connu que tout au long de la période esclavagiste, et parfois même après, la maternité a été le résultat d'un acte de violence initié par le colon. Dépourvue de liberté reproductrice, la femme noire s'est souvent sentie obligée de tuer de ses propres mains cette partie de son corps qui lui a été imposée si brutalement. Etant presque'inexistante, l'institution familiale raconte, pour reprendre les paroles de Glissant, l'histoire d'"un énorme avortement primordial" (97). Même si elle n'avorte pas sa fille, Abena est loin d'éprouver des sentiments affectueux à son égard. Cette enfant est un rappel constant de l'humiliation qu'elle a subie lors du voyage qui l'a ramenée d'Afrique. Son attitude pourrait être perçue comme une réaction contre sa condition d'objet d'échange entre les hommes blancs, réaction qui a néanmoins été sanctionnée par la peine capitale, une fois qu'elle a attaqué le mal dans sa racine. D'ores et déjà c'est à Tituba de prendre sa revanche. Quoiqu'elle ne soit pas violée, cette dernière est déterminée à mettre un terme à sa grossesse. C'est l'exécution de Goody Glover, une vieille femme de Boston, qui la pousse à prendre sa décision, car elle lui fait revivre la mort de sa propre mère:

Non, ce n'était pas une vieille femme qui se balançait là. C'était Abena dans la fleur de son âge et la beauté de ses formes! Oui, c'était elle et j'avais de nouveau six ans! Et la vie était à recommencer depuis ce moment-là! Je hurlais et plus je hurlais, plus j'éprouvais le désir de hurler. De hurler ma souffrance, ma révolte, mon impuissante colère. Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, une paria? (83)

Son exil à la Nouvelle Angleterre lui donne la possibilité de réaliser l'ampleur du drame, dont elle est un des témoins, et de vouloir essayer de vaincre ce système qui la tient prisonnière. Voilà pourquoi, elle refuse de donner naissance à un être qui sera de toute évidence condamné à mener une existence malheureuse, et qui aura

comme seuls compagnons la pauvreté et l'injustice:

Pour une esclave la maternité n'est pas un bonheur. Elle revient à expulser dans un monde de servitude et d'abjection, un petit innocent dont il lui sera impossible de changer la destinée. Pendant toute mon enfance, j'avais vu des esclaves assassiner leurs nouveau-nés en plantant une longue épine dans l'oeuf encore gélatineux de leur tête, en sectionnant avec une lame empoisonnée leur ligament ombilical ou encore, en les abandonnant dans un lieu parcouru par des esprits irrités. Pendant toute mon enfance, j'avais entendu des esclaves échanger les recettes des potions, des lavements, des injections qui stérilisent à jamais les matrices et les transforment en tombeaux tapissés de suaires écarlates. (84-85)

Son désir d'enfanter ne pourra s'accomplir qu'à la suite de sa mort, lorsqu'ayant échappé aux chaînes du colonialisme, elle sera enfin autorisée à choisir elle-même son enfant spirituel et à regagner l'affection maternelle, tant souhaitée.

Avec Simone Schwarz-Bart la volonté de la femme de disposer librement de son corps se manifeste encore plus clairement. Afin de subvenir à ses propres besoins, ainsi qu'à ceux de sa grand-mère par qui elle est élevée, Télumée, une jeune fille guadeloupéenne, est obligée de se louer comme servante dans une famille blanche, dernier vestige de l'esclavage. L'abolition de cette institution abjecte n'avait pas encore considérablement changé les conditions de vie de ses anciennes victimes. Travaillant dans une grande maison où "chaque chose avait une place, une heure, une raison d'être bien précise" (Schwarz-Bart 91), Télumée réussit, contrairement à Abena, à repousser les avances malhonnêtes de son patron:

Je me laissai aller dans les bras de M. Desaragne, et comme il se défaisait d'une main je murmurai doucement... j'ai un petit couteau ici et si je n'en avais pas mes ongles y suffiraient... . . . je le jure sur la tête du bon Dieu, vous ne pourrez plus entrer dans

la chambre de petites bonnes, car vous n'aurez plus de quoi... . Il rit, je fis un geste de mes ongles et il se rejeta en arrière, l'air hagard, comprenant tout à coup le sens de mes paroles. (110-11)

Ce n'est pas cependant grâce au pouvoir du langage qu'elle arrivera à remporter sa victoire ultime. Comme Kitzie McKinney le fait remarquer: "It is one of the book's greatest ironies that language, the gift that allows for communication between self and other, can so easily and so pervasively be used as well to dehumanize and deny others their identity" (60). La propriétaire de l'habitation de Belle-Feuille, aussi corrompue que son mari, possède toutes les caractéristiques de cette "Mère coloniale" dont nous parle Frantz Fanon: loin d'être une figure "douce et bienveillante", elle justifie sa présence par son désir d'empêcher "un enfant fondamentalement pervers [...] de donner libre cours à ses instincts maléfiques" (256). Enfermée dans ses préjugés, incapable de se débarrasser de ses complexes, Mme Desaragne se livre à un discours, dont le but consiste à souligner l'infériorité de ceux qui n'ont pas la même couleur qu'elle:

. . . savez-vous seulement à quoi vous avez échappé ?... sauvages et barbares que vous seriez en ce moment, à courir dans la brousse, à danser nus et à déguster des individus en potée... on vous emmène ici et comment vivez-vous?... dans la boue, le vice, les bacchanales... Combien de coups de bâton ton homme te donne-t-il?... et toutes ces femmes, avec leurs ventres à crédit ?... moi je préférerais mourir, mais vous, c'est ce que vous aimez: drôle de goût, vous vous vautrez dans la fange, et vous riez. (Schwarz-Bart 93-94)

Et malgré tout, Télumée, cette petite négresse "aux tresses en crise" reste "intacte" et opte pour le silence, silence de la ruse et du détour, et qui semble être son seul moyen de survie: ". . . je prenais ces paroles et m'asseyais de tout mon vaillant poids sur elles, paroles de blanc, rien que ça. . . . [J]'étais une pierre au fond de l'eau et je

me taisais" (93). Il s'agit ici de ce qu'Edouard Glissant a appelé "la parole rentrée dans la gorge avec le premier cri" (97). Télumée avorte la parole du maître, même lorsque celle-ci devient familière, car elle refuse de perpétuer l'idéologie de l'ordre esclavagiste. Comparée à maintes reprises à une "cathédrale," elle est capable de créer un espace intérieur qui la protège durant son séjour dans le camp ennemi. (McKinney 62)

Les "yeux métalliques, perçants, lointains" qui entourent Télumée à Belle-Feuille nous rappellent la façon dont Tituba est traitée par Susanne Endicott, sa maîtresse à la Barbade. Toutes les deux ont beau être considérées comme des robots sans âme destinés à obéir, elles revendiquent leur droit à l'existence et détournent ainsi les intentions de leurs oppresseurs: l'histoire de Télumée est un hymne à la patience, à la détermination et au bonheur, et la chanson de Tituba résonne par delà sa tombe sur les mornes de son île en incitant ses compatriotes à la révolte. L'attitude de ces femmes courageuses envers ceux qui ont voulu les détruire met les bases d'un marronnage intellectuel qui perturbe le fonctionnement de la machine coloniale.

Une des manifestations de ce marronnage est la sorcellerie, un art que Tituba a hérité de Man Yaya, la femme chez qui elle a vécu à la suite de la mort de sa mère. Lors de leur discussion sur la sorcière, Hélène Cixous et Catherine Clément lui attribuent deux rôles: un rôle contestataire, vu qu'elle bouleverse ce qui est considéré comme la norme, et un rôle conservateur, puisqu'à la fin elle est censée être éliminée. Tout au long de sa vie Tituba panse, console et guérit. Sa pratique récompense son manque de maternité (Dukats 749) et lui donne la possibilité de s'évader de cet univers vicieux dans lequel elle doit déployer l'essentiel de ses activités. Partageant son temps entre la plantation et les bois, le monde visible et invisible, elle élabore un contre-discours qui attaque la racine même de la domination blanche représentée par le système plantationnaire et la société puritaine de la Nouvelle Angleterre (Bécel 611).⁴ Quant à son exécution, loin de signifier la fin de sa mission, elle contribue à son dynamisme et son intensité.

L'importance de sa résistance se clarifie davantage une fois qu'elle a la possibilité de rentrer à la Barbade. Son cri césairien explique l'émotion qui l'étouffe: "J'aborde à la terre que j'ai perdue. Je reviens vers la hideur désertée de ses plaies. Je la reconnais à son odeur. Odeur de sueur, de souffrance et de labeur. Mais paradoxalement odeur forte et chaude qui me réconforte" (Condé 110). Voilà pourquoi, elle y retourne "comme un enfant court vers les jupes de sa mère pour s'y blottir" (213). Son détour par Boston lui a été bénéfique dans le sens qu'il l'a aidée à prendre conscience de sa différence en tant que femme antillaise, et qu'il lui a démontré que son pays dolent est bien plus accueillant que "les pluies glaciales et hostiles" du pays qu'elle avait laissé derrière elle (227). La diversité qu'elle redécouvre l'enchanté: les ruisseaux, les mornes verts, les cannes Congo, toute cette beauté qu'elle a crue à jamais perdue la venge de "sa solitude dans les déserts d'Amérique" (270), et la rassure sur l'avenir. Edouard Glissant n'a-t-il pas d'ailleurs écrit? "[n]otre paysage est son propre monument: la trace qu'il signifie est réparable par dessous. C'est tout histoire" (21). Débordée de plusieurs cultures réunies, éparpillées, avides de s'unir sans se détruire ou se diminuer les unes les autres, la terre maternelle finit par devenir ce lieu par excellence où fermente une multitude de forces d'opposition à la "léthargie culturelle" et la "pétrification des individus" (Fanon 126) imposées par les envahisseurs, et par ouvrir les voies vers une époque nouvelle qui sera celle du respect de la personne humaine.

La décolonisation, événement historique d'une importance capitale, prendra forme en même temps que le concept déridien de déconstruction, ce dernier ne se contentant pas pourtant de souligner l'échec de toute forme de transcendance et de prêcher un nihilisme sans issue. Comme le note Françoise Lionnet:

. . . the attempt to deconstruct tradition is oriented toward a moment of insight, a prise de conscience, that leads to renewal and affirmation. Its objective is a practice of difference that targets not only the fictional domain, the telling of a story, and the narra-

tion of history—what Tzvetan Todorov calls l'histoire racontante and Linda Hutcheon, “historiographic metafiction”—but also the cultural context of the narrative, the broad domain of everyday practices, the symbolic realms of our pluralistic, polyphonic, and intertwined societies. (173)

L'Histoire du colonialisme, en tant que célébration de l'Un et du Même se décompose devant la complexité de la résistance féminine. Les images maternelles, images de viol mais aussi de refus et d'espoir sont là pour inaugurer l'écriture du “livre à venir”,⁵ un livre d'où le projet colonial sera exclu, réduit à une mémoire vague et incertaine qui ne resurgira que pour nous permettre à mieux saisir les multiples facettes de l'identité antillaise.

Rice University

Notes

1 Pour plus de renseignements sur les philosophies de l'altérité, consulter: Emanuel Lévinas, *Ethique et infini* (Arthème Fayard, 1982); Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris:Galimard, 1945); Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique* (Paris: Gallimard, 1943) (voir en particulier le chapitre IV, "Le Regard").

2 Voir: Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1947).

3 Voir: René Girard, *La violence et le sacré* (Paris: Grasset, 1974).

4 Dans la *Chronique des Sept Misères* Chamoiseau distingue entre le grand et le petit marron. Vivant sur les mornes d'où il organise sa résistance, le premier illustre ce que Glissant a appelé "un exemple incontestable d'opposition systématique et de refus total" (*Discours antillais* 104). Quant au petit marron, il représente celui qui s'évade temporairement de la plantation mais qui y retourne "[s']abreuvant d'une liberté impuissante à trancher ce cordon ombilical qui [le] relie au ventre des souffrances" (*Chronique* 162), ne pouvant pas se tenir loin de la Mère dévoreuse coloniale. Pascal Bécél reprend cette distinction et explique les activités de Tituba et en particulier son art de sorcière comme une pratique de petite marronne.

5 Cette expression est empruntée à Maurice Blanchot et notamment à son oeuvre, *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959).

Ouvrages cités

- Bécel, Pascal. "Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem as a Tale of Petite Marronne". *Callaloo* 18.3 (1995): 608-15.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément. *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*. Paris: Mercure de France, 1986.
- Dukats, Mara. "A Narrative of Violated Maternity: *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*." *World Literature Today*. 67.4 (Autumn 1993): 745-50.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris: Gallimard, 1991.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir* Paris: Gallimard, 1969.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- Mckinney, Kitzie. "Téluée's Miracle: The Language of the Other and the Composition of the Self in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et Vent sur Téluée Miracle*." *Modern Language Studies* 19 (1989): 58-65.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et Vent sur Téluée Miracle*. Paris: Seuil, 1972.

Suzanne Césaire : Changer la vie, redéfinir le monde, *Tropiques* et le Surréalisme

Evelyne M. BORNIER

L'humanité se divise en deux groupes: ceux qui savent et ceux qui ne savent pas se débrouiller. Admirable résultat de deux siècles de civilisation !¹

Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un," écrit André Breton en 1935. Le Surréalisme, qui s'est avant tout défini comme un mouvement littéraire et artistique et une philosophie tendant vers une réconciliation des contraires, a en fait dépassé des limites qu'il aurait sans doute souhaité s'imposer, pour pénétrer dans le domaine politique. Dans notre propos, nous verrons comment ce mouvement s'est rapidement répandu aux Antilles autour des poètes Aimé et Suzanne Césaire, Paris jouant le rôle d'un catalyseur pour cette colonie d'outre-mer. Nous examinerons plus particulièrement, à travers la revue *Tropiques* et les articles de Suzanne Césaire, dans quelle mesure l'attitude surréaliste, exaltant la révolte contre tout ordre établi, a dépassé le cadre de l'écriture pour devenir expérience de l'existence vécue et amener les Antillais à redéfinir leur propre identité par rapport à la Métropole.

Août 1939. Aimé Césaire, un modeste enseignant de Martinique, publie à Paris, dans la revue *Volontés*, un essai poétique intitulé "Cahier d'un retour au pays natal." Cri de révolte, sursaut d'un artiste entrant en lutte, cet ouvrage, long poème lyrique et premier du genre à paraître en Martinique, apporte une ouverture décisive sur l'Afrique et les origines du peuple Antillais. "S'il n'y a pas de nègre premier, il n'y a pas de nègre second," proclame Aimé Césaire, en lutte contre l'aliénation culturelle et politique subie par le peuple antillais.

En avril 1941, la naissance de la revue *Tropiques*, fondée par Aimé Césaire, René Ménéil et Aristide Maugée, marque un pas décisif dans cette lutte. Suzanne Césaire y publie sept articles, entre 1941 et 1945. Son but est double : exprimer son refus de la culture antillaise comme pâle reflet de celle de la Métropole et affirmer l'originalité de sa force créatrice. Dans un entretien avec Jacqueline Leiner, Aimé Césaire explique que "les Antilles sont trop exclusivement une société de consommation culturelle. Aussi, ai-je toujours travaillé à ce qu'elles puissent s'exprimer elles-mêmes, parler, créer. Pour cela, il faut absolument un centre de réflexion, un bureau de pensée, donc une revue..." ceci sans pour autant renier l'apport de la métropole.

L'intérêt de l'étude des articles publiés par Suzanne Césaire est double. Son oeuvre, quoique réduite en matière de contenu, a toujours été dans l'ombre de celle de son époux Aimé. D'autre part, cette oeuvre, vivante, ne demande qu'à être découverte et explorée, car elle a, à sa manière, contribué à la reconnaissance et au développement de la littérature antillaise. Le rôle de Suzanne Césaire n'est donc pas négligeable, puisque l'auteur souligne les bases de la culture créole antillaise et reconnaît l'importance du blanc à travers son histoire.

Le tout premier article de Suzanne Césaire, paru dans le premier numéro de *Tropiques*, date d'avril 1941. Intitulé "Léo Frobénius et le problème des civilisations,"² cet essai tente de répondre à la question de l'essence de la civilisation et de définir celle du peuple antillais par le biais de l'étude des théories de Léo

Frobénius,³ anthropologue et sociologue allemand ayant parcouru l'Afrique des années durant à la recherche de "l'âme nègre."

Selon Frobénius, l'homme est un pur instrument de la civilisation, "un simple moyen d'expression d'une puissance organique qui le dépasse infiniment" (Césaire 27). L'homme n'agit pas, il est passif et il est mû par une force antérieure à l'humanité que Frobénius nomme Païdeuma et qu'il définit assez vaguement comme étant une "[p]résence supérieure, sensible seulement pour celui qui sait 'voir en profondeur'" (Césaire 28). Ainsi, seul l'homme conscient de sa dignité peut accéder à une connaissance de cette Païdeuma. Frobénius nomme "morphologie des cultures," l'analyse des diverses manifestations de cette Païdeuma, analyse dont le but est d'"étudier l'être organique" de la civilisation (Césaire 28).⁴ Afin d'approfondir son étude, Frobénius l'applique aux civilisations africaines. Sur la base d'une comparaison, il nous montre que la Païdeuma s'exerce sous deux formes antinomiques: les civilisations éthiopienne et hamitique. Ici se rejoignent Frobénius et Suzanne Césaire, cette dernière élaborant sa propre théorie, à partir de cette opposition binaire démontrée par le chercheur allemand.

Comme l'explique Frobénius, la civilisation éthiopienne est profondément ancrée dans le monde végétal et ses cycles. Rêveuse, repliée sur elle-même, passive et mystique; elle se laisse vivre sans remettre en question ce qui l'entoure, sa seule préoccupation étant la perpétuation de la vie, par le biais de cycles ininterrompus: naissance, existence, mort. La civilisation hamitique est, quant-à elle, celle de l'aspect animal de l'homme qui doit assurer sa propre survie par la lutte. L'hamite est actif, car il est conscient du fait qu'il lui faut se battre pour survivre. Ainsi, il s'efforce de dominer le monde qui l'entoure en ayant recours à la force ou à la magie. La notion de continuité, que l'on trouve dans le type éthiopien, est absente du type hamite qui privilégie l'individualisme.⁵

Dans son article, Suzanne Césaire exploite cette notion de dualité pour démontrer que la Païdeuma du Martiniquais est de type éthiopien. A l'inverse de l'homme-animal qui le conquiert, lui et

son environnement, le Martiniquais (homme-plante) a une attitude passive et vit en harmonie avec son environnement: "le Martiniquais est typiquement éthiopien. Dans les profondeurs de sa conscience, il est l'homme-plante, et s'identifiant à la plante, son désir est de s'abandonner au rythme de la vie" (Césaire, "Malaise" 46). Ainsi, à partir de cette vision très schématique, Suzanne Césaire tente-t-elle de redéfinir l'image du Martiniquais et de reconstruire son histoire sur des bases nouvelles.

Comme l'explique Marie-Agnès Sourieau, "elle souligne la nécessité de créer une poétique de l'écriture martiniquaise révélatrice de la relation entre l'artiste et l'imagination collective. Ce faisant, elle développe une anthropologie de l'imagination antillaise qui lui permet d'explorer et de résoudre le dilemme douloureux de la réalité de son peuple." Sourieau continue, expliquant que Suzanne Césaire "réinvente le passé et propose une littérature fondée sur 'l'être véritable' martiniquais dont l'authenticité réside dans son appartenance au sol caraïbe" (70). Ainsi, si l'image de l'homme-plante Martiniquais, ayant "pris racine," dénote une idée d'appartenance à la terre qu'il habite, ce dernier n'a, en 1941, pas encore eu conscience de ce fait. De cette notion, et de celle des cycles perpétuels de l'homme-plante, naît la reconnaissance d'une continuité, d'une progression, permettant d'exorciser le drame des origines perdues du peuple Martiniquais et de mener à l'idée d'une authenticité, d'une appartenance au vaste mouvement du monde, à travers l'établissement d'une conscience collective antillaise.

Cette nouvelle focalisation, ce "recentrage," va contribuer à développer l'expression littéraire aux Caraïbes. C'est par le langage, jusqu'alors vu comme instrument rigide d'oppression coloniale, que l'homme de couleur va pouvoir s'émanciper. Ainsi, à l'instar des Surréalistes, l'idée que de la révolution poétique, doit surgir la révolution sociale est au coeur de la pensée de Suzanne Césaire. On trouve, dans l'un des articles les plus importants de cette dernière, "André Breton poète," une apologie fort intéressante de l'auteur surréaliste et de la dimension révolutionnaire de son oeuvre: "André Breton - en même temps que l'initiateur de la plus

extraordinaire révolution qui soit, puisqu'aussi bien elle engage plus que l'art, notre vie tout [*sic*] entière - le plus authentique poète français d'aujourd'hui." Elle poursuit, soulignant combien Breton se démarque du canon poétique classique, en redonnant un souffle nouveau au langage et à la poésie: "On a pu lui [*sic*] préférer d'autres, 'plus jolis,' plus 'agréables,' plus traditionnels, plus lâches tout compte fait" (Césaire, "Breton" 36).

Selon Suzanne Césaire, Breton est celui qui permet d'accéder au merveilleux par l'utilisation du langage:

Breton habite un merveilleux pays où à ses désirs se plient les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l'univers. Pays fantastique et familier où toutes choses font signe. Et Breton répond à ces signes. Et nous voici introduits par lui au coeur même de ce monde plus vaste, plus riche, plus beau, plus vrai, où au delà de la conscience, fleurissent nos songes les plus troublants. (Césaire, "Breton" 31)⁶

Si Breton semble ici incarner le type du conquérant blanc hamite, tel que défini par Frobénius, il faut se déjouer de cette illusion. En effet, le poète est capable, de par son art, de détenir un certain pouvoir, mais c'est un pouvoir limité, qu'il atteint non pas en ayant recours à la force physique mais à une utilisation quasi-magique du langage qu'il s'efforce, non pas de conserver jalousement pour exercer quelque abus, mais de partager, d'offrir à l'Autre afin de l'aider à "briser ses chaînes."

Breton apparaît comme un être fort qui maîtrise les éléments jusqu'à se confondre avec eux pour en puiser une force de persuasion. On retrouve ici une idée fondamentale de la pensée de Suzanne Césaire: la notion d'inter-pénétration et de complémentarité des deux Païdeumas de Frobénius. Si l'homme conquiert, il est également conquis, dans le sens où il devient lui-même élément naturel. Césaire illustre cette notion par le biais d'un poème de Breton, expliquant que la femme de l'auteur devient alors:

Ma femme à la chevelure de feu de bois

Aux pensées d'éclairs de chaleur
 A la taille de sablier
 Ma femme à la taille de loutre entre les dents du
 tigre

.....
 Au bras d'écume de mer et d'écluse
 et de mélange du blé et du moulin (cité dans
 "Breton" 33)⁷

Le langage et la poésie, à travers leur dimension révolutionnaire et quasi-magique, permettent d'accéder à la liberté. "Liberté de faire et de défaire," écrit Suzanne Césaire ("Breton" 34). Liberté, surtout, à travers l'imaginaire, de se (re)construire une identité en partie grâce à la capacité de revivre cet état de plénitude de l'enfance dont nous parle Breton dans le "Premier Manifeste du Surréalisme" (52).

Dans un article, publié en 1943, Suzanne Césaire exalte la dimension politique du Surréalisme, définissant ce mouvement comme "une activité qui cherche désespérément à donner aux hommes les moyens de réduire les vieilles antinomies qui sont 'les vrais alambics de la souffrance'; une force, la seule, qui . . . permette de retrouver 'cette faculté unique, originelle, dont le primitif et l'enfant gardent trace qui lève la malédiction d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur'" ("Surréalisme" 15). Une force synonyme de liberté, pour le peuple Martiniquais; liberté de repartir à zéro en redéfinissant sa culture et en (re)prenant symboliquement possession de ses racines perdues:

Routes infinies, le long desquelles l'esprit
 arrive à une prise de possession du monde de
 plus en plus sûre.

Routes d'autrefois et de demain où il renoue
 avec la diversité du monde les liens oubliés. (cité
 dans Césaire, "Breton" 33)

Le rôle de la poésie prend alors une dimension toute prophétique. Grâce au langage, le Martiniquais peut, non seulement redéfinir sa situation et trouver sa place dans l'histoire du monde,

mais également se projeter dans l'avenir comme élément d'un peuple à part entière, dont le discours est distinct de celui du colonisateur. Breton, cité par Césaire, nous offre une image, métaphore quasi-biblique, de ce processus de "dévoilement," de "révélation":

Routes très claires où l'homme . . . par la toute-puissance de la poésie, voit clair, clair dans son passé qui est à la fois son avenir ("Breton? 35-36)

Ainsi, le passé du peuple Martiniquais n'est-il plus source d'angoisse, mais une force qui doit lui permettre d'affirmer le caractère unique et authentique de sa culture créole au présent.

Cette quête de l'authenticité, qui constitue en partie la force du Martiniquais, associée à l'idée du langage poétique comme instrument révolutionnaire, n'est pas éloignée de la théorie Heideggerienne du vrai et du non-vrai. D'après Heidegger l'homme créateur est nécessairement quelqu'un qui fait violence (*gewalttätig*). L'être humain pose un regard trop empreint de préjugés sur les grands problèmes philosophiques de ce monde, sans jamais véritablement les sonder en profondeur. Ainsi, le non-vrai se glisse-t-il partout dans ce qui semble être vrai. Le philosophe est alors celui qui se lance à la quête de l'originel, de l'"être de l'étant," car dans cet "être" il y a une sorte de processus qui fait que l'"étant" acquiert sa présence. L'"étant" dissimule, renferme l'"être," tout comme selon Césaire derrière de fausses apparences, se cache la véritable identité du Martiniquais.

Selon Heidegger, l'habitude est un élément contribuant à masquer l'"être" par rapport à l'"étant." A travers des activités dites "utiles" (monde des techniques), l'homme se perd dans l'anonymat du "on" impersonnel et devient alors incapable de poser la question de l'"être" de l'"étant." Or, c'est seulement par la découverte du vrai sens de cette question essentielle que la quête de la vérité devient possible. La vérité,⁸ selon Heidegger, c'est le dévoilement (*Entschleierung*) de l'"être," car la vérité ne réside jamais dans quelque cohérence rationnelle, mais dans une "vision" de l'"être" qui, après avoir été dissimulée par de trompeuses apparences, se dévoile enfin. La vraie poésie est ce qui, selon Suzanne Césaire,

doit permettre au Martiniquais d'accéder au stade de "dévoilement" de sa véritable identité.

Il est alors nécessaire que l'Antillais prenne conscience de sa valeur, produit d'un "brassage" multiculturel:

Il s'agit . . . d'une mobilisation
de toutes les forces vives mêlées
sur cette terre où la race est
le résultat du brassage le plus
continu ; il s'agit de prendre conscience
du formidable amas d'énergies diverses
que nous avons jusqu'ici enfermées en
nous-mêmes. Nous devons maintenant
les employer dans leur plénitude, sans
déviation et sans falsification. Tant pis
pour ceux qui nous croient des rêveurs. (Césaire,
"Malaise" 48-49)

De cette pluralité d'éléments divers, à l'origine de la culture Antillaise, jaillit la notion de créolité qui fait la force du Martiniquais, à travers son appartenance à une vaste communauté de condisciples. L'idée de "patchwork" culturel n'est pas négative. Suzanne Césaire reconnaît l'importance de ce "brassage" comme une force et non une tare dans le développement d'une identité purement créole.⁹

Tout en ayant conscience des apports extérieurs constituant sa culture et en s'en démarquant, l'homme de couleur doit pleinement prendre possession des richesses de son héritage. Il n'est plus question d'imiter, de considérer la culture de l'Autre comme modèle, mais de se "réveiller," de se découvrir soi-même et d'affirmer sa propre originalité, de s'extirper de clichés obsolètes, de retrouver un centre de gravité en luttant contre un processus d'assimilation insidieux: "méconnaissant sa nature profonde, [le Martiniquais] essaie de vivre d'une vie qui ne lui est pas propre. Gigantesque phénomène de mensonge collectif, de pseudomorphose" (Césaire, "Malaise" 46).¹⁰

Ainsi, rejetant l'aspect trop commun à son goût de la

poésie coloniale et de la littérature dite "classique," Suzanne Césaire fustige sévèrement cette "littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille," ce "[t]ourisme littéraire, Guide bleu et C.G.T." ("Misère" 50).¹¹ "[L]a vraie poésie est ailleurs," déclare l'auteur. "Loin des rimes, des plaintes, des alizés, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas" ("Misère" 50).¹² A la niaiserie de ces clichés, que Suzanne Césaire dénonce et ridiculise, il faut considérer les traditions ancestrales, consubstantielles à l'apport de la métropole, comme constituant la base même de l'identité créole du Martiniquais.

Ainsi, à l'héritage indéniable de deux siècles d'influence de la civilisation du colonisateur, se mêlent des coutumes, contes et personnages légendaires venus d'Afrique. Dans un court article, intitulé "Documents, (survivances africaine [*sic*] à la Martinique)," Suzanne Césaire publie, "à titre de documents," trois pièces significatives issues du folkore populaire africain et explique qu'on les retrouve, sous une forme similaire, aux Antilles. La première partie de ce triptyque est consacrée aux sorciers et aux croyances africaines liées aux événements surnaturels, la seconde est une série d'énigmes et proverbes, et la troisième nous présente quelques contes africains d'animaux.

Ainsi, si l'identité créole est un creuset, résultat d'un brassage multiculturel, il faut que l'Antillais cesse de se réfugier dans le silence et prenne conscience de sa véritable nature. L'aspect révolutionnaire de la pensée et de l'activité surréaliste doivent, selon Suzanne Césaire, servir d'outils au Martiniquais et lui permettre de découvrir, développer et affirmer la véritable valeur de sa culture. Comme le proclame Aimé Césaire:

Nous cherchons notre vrai visage.
 Nous avons suffisamment condamné
 la littérature artificielle qui
 prétend nous en donner l'image:
 poètes attardés, héros du poncif,

supersticieux faiseurs d'alexandrins,
 très lâches diseurs de rien.
 Narcisse martiniquais où
 donc te reconnaîtras-tu?
 Plonge tes regards dans le miroir du merveilleux:
 tes contes, tes légendes, tes chants.
 Tu y verras s'inscrire, lumineuse,
 l'image sûre de toi-même. (cité dans Ménil, 7)

“Nous agirons. Cette terre, la nôtre, ne peut être que ce que nous voulons qu'elle soit”, s'exclame Suzanne Césaire (“Malaise” 49), déterminée à contribuer au réveil intellectuel de l'Antillais. L'apport de Suzanne Césaire à la revue *Tropiques*, bien que quantitativement limité, est d'une importance capitale dans le processus d'appropriation de l'identité antillaise et son article sur les Païdeumas de Frobénius, allié à un mode de pensée surréaliste, résume à lui seul les grandes étapes de cet acte à venir. La Deuxième Guerre Mondiale accélèrera sans doute ce processus de “dévoilement”¹³ auquel l'auteur exhorte ses compatriotes. La leçon portera ses fruits. En 1947, paraît la toute première anthologie des poètes de France d'outre-mer et la même année, la Martinique entre dans un processus de départementalisation, après deux siècles d'un statut de colonie.

Louisiana State University

Notes

1 Aimé Césaire et René Ménéil, dans "Introduction au folklore Martiniquais," 10-11.

2 Cet article est l'un des plus importants jamais publiés par Suzanne Césaire, car il marque un pas décisif dans la redéfinition du rapport homme blanc/homme de couleur.

3 L'ouvrage de Frobénius, intitulé *Histoire de la civilisation africaine* est publié à Paris en 1936, à une période où le problème central de la philosophie relève d'une quête angoissée de nouvelles valeurs. C'est l'époque où naît chez les Européens une immense soif d'exotisme. C'est la grande vogue de l'art océanien et de l'art nègre amorcée, entre autre, par Apollinaire et suivie, après la Première Guerre Mondiale, par celle du jazz.

4 Suzanne Césaire précise qu'il ne s'agit point d'une science historique.

5 De nos jours, ces deux tendances de la Païdeuma sont absentes de nos civilisations dites "évoluées." On peut seulement les retrouver à l'état pur chez certaines peuplades d'Afrique.

6 Cette notion de "correspondances" nous rappelle la synesthésie baudelairienne, d'autant plus que l'influence du poète symboliste sur l'oeuvre de Breton n'est pas négligeable.

7 A titre indicatif: nous avons ici conservé la présentation, quelque peu erratique du texte de Breton, telle qu'agencée par Suzanne Césaire.

8 Heidegger désigne la vérité par le terme grec *aletheia*, "ce qui n'est plus caché."

9 Il est à ce titre surprenant et fort intéressant de constater que, d'après le *Petit Robert*, le créole est, par définition, un homme blanc!

10 L'auteur fait une brillante et sarcastique démonstration de ce phénomène d'imitation aux pp. 47-8 de ce même article.

11 Elle ajoute: "Et je ne dis rien d'un Leconte de Lisle ! d'un José Maria de Hérédia ! d'un Francis Jammes. Les professeurs coloniaux continuent à trouver ça très bien. Pauvres nigauds !" (50)

12 On reconnaît ici l'influence du Surréalisme. Cette déclaration fait écho à la définition de la beauté selon Breton, dans *L'Amour fou* : "La beauté sera convulsive ou ne sera pas."

13 "Des millions de mains noires, à travers les ciels [*sic*] rageurs de la guerre mondiale vont dresser leur épouvante. Délivré d'un long engourdissement, le plus deshérité de tous les peuples se lèvera, sur les plaines de cendres," écrit Suzanne Césaire en 1943 ("Surréalisme" 18).

Ouvrages cités

- Breton, André. "Premier Manifeste du Surréalisme." dans *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard Folio, 1990.
- Césaire, Aimé, et René Ménéil. "Introduction au folklore Martiniquais." *Tropiques* 4 (janvier 1942): 7-11.
- Césaire, Suzanne. "1943: Le Surréalisme et nous." *Tropiques* 8-9 (octobre 1943): 14-18.
- . "Malaise d'une civilisation." *Tropiques* 5 (avril 1942): 43-49.
- . "Misère d'une poésie, John Antoine-Nau." *Tropiques* 4 (janvier 1942): 48-50.
- . "André Breton poète..." *Tropiques* 3 (octobre 1941): 31-37.
- . "Documents, (survivances africaine [*sic*] à la Martinique)" *Tropiques* (janvier 1942): 55-62.
- . "Léo Frobenius et le problème des civilisations." *Tropiques* 1 (avril 1941): 27-36.
- Leiner, Jacqueline. "Entretien avec Aimé Césaire." *Tropiques* 1 (avril 1941): v-xxiv.
- Ménéil, René. "Introduction au merveilleux." *Tropiques* 3 (octobre 1941): 8-16.
- Sourieau, Marie-Agnès. "Suzanne Césaire et *Tropiques*: de la poésie cannibale à une poétique créole." *French Review* 68.1 (1994): 69-78.
- Tropiques*. Paris: Jean-Michel Place, 1978. [reproduction anastaltique en 2 volumes de la collection complète de la revue, volumes 1-14 (1941-1945)].

Emergence des écritures féminines en Afrique noire francophone

Bruno WAMBI

La littérature africaine qui a sous-tendu l'émancipation des états africains demeure le témoin fidèle du réveil nègre et de la renaissance culturelle de l'Afrique. C'est une véritable croisade de l'esprit que mènent les intellectuels africains qui rompent leurs plumes, en vue du sauvetage des "sanctuaires détruits," pour reprendre le mot en exergue de Jomo Kenyata, dans son étude: *Face au mont Kénya*. Les revendications culturelles et les dénonciations politiques et économiques au nom desquelles combattent ces croisés, demeurent une réaction formelle contre la violence coloniale qui, comme l'écrit Rombart: "impose son ordre nouveau, avec son bréviaire rationaliste, son virus scientifique, et sa charte chrétienne" (10). C'est précisément dans ce climat de lutte de réhabilitation culturelle et de reconquête des droits et des libertés politiques que les écrivains africains prennent en compte la femme qui, comme l'écrit Henri Lopez dans sa préface à l'étude d'Arlette Chemain, "est l'image d'espoir du continent qui surgit neuf des flots, comme la vie à l'alphabet du monde" (9).

Cette étude se propose de contraster l'attitude des écrivains africains des deux sexes face à la condition féminine, en vue de démontrer comment la femme, écrivant sur la femme, perçoit les problèmes féminins avec une sensibilité différente, plus juste et mieux inspirée, qui cesse de faire d'elle l'éternelle laissée pour compte.

Dans son étude intitulée *Emancipation féminine et roman Africain*, Arlette Chemain Degrange propose deux axes de recherche en vue de caractériser le point de vue de l'écrivain africain mâle sur les problèmes féminins. Pour Arlette Chemain le personnage féminin que nous propose l'écrivain mâle est soit "un moyen d'action politique, soit une simple projection des fantasmes mâles" (21). Les écrivains mâles revendiquent le progrès de la femme pour aider au développement de la nation. Pour eux, l'émancipation de la femme est liée à l'abolition du colonialisme français, et de l'oppression de race. Dans leur esprit, il n'est pas question de remettre en cause les données traditionnelles telles que l'autorité des parents sur les enfants, des adultes sur les plus jeunes ou de l'homme sur la femme. Il est encore moins question de dénoncer les mariages arrangés et la polygamie à travers lesquels l'oppression de la femme s'exerce inconditionnellement.

Si le roman d'Abdoulaye Sadj, *Maïmouna, petite fille noire* (1953) stigmatise, dans une certaine mesure, l'influence de la culture occidentale sur les filles africaines qui se mettent en tête l'idée d'épouser l'homme de leur choix, c'est parce que le narrateur accorde peu ou pas du tout d'intérêt aux frustrations causées chez les femmes par les mariages arrangés.

Le Roi miraculé de Mongo Béti (1958) dénonce quant à lui les perturbations provoquées par le christianisme en imposant la monogamie dans les sociétés africaines. La victoire des traditions africaines sur les valeurs chrétiennes, ou le triomphe de la polygamie sur la monogamie a quelque chose de traumatisant qui, comme le dit Henri Lopez "nous permet de saisir les secrets de l'inconscient des écrivains" (10). Perçu sur cet angle, *Le Roi miraculé* semble rendre hommage à la polygamie, pourtant cause du

déséquilibre affectif et moral des femmes en Afrique, alors que s'il y a un cadeau que le christianisme a offert à l'Africaine, c'est bien la monogamie.

Si la narration que développe Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* (1968) évoque le viol de l'héroïne tout comme ses deux mariages forcés avec Tiemoko et Baffi, elle ne dit aucun mot pour condamner l'excision qui mutilé la femme. La narration semble plutôt préoccupée à établir un lien entre la difficulté de l'Afrique d'accoucher de la prospérité pour son peuple et l'incapacité de Salimata d'accoucher d'un enfant. Cette fatalité que le narrateur fait peser sur son héroïne et qu'il faut mettre à l'actif du phallocentrisme latent de Kourouma, pourrait être perçue comme une indication de l'incapacité de la femme à résoudre ses propres problèmes.

La réification de la femme victime du mariage arrangé est au coeur de l'intrigue qui se noue dans *Perpétue ou l'habitude de la douleur* (1974). Mongo Béti à l'instar de Kourouma ne semble pas non plus offrir la moindre chance de succès à la lutte menée par son héroïne pour se tirer d'affaire.

Comme on peut le constater, les quelques auteurs cités au hasard —et la liste reste ouverte— ne semblent vraiment pas se préoccuper de la condition de la femme tout comme ils ne semblent accorder aucun crédit à la tentative de la femme de se prendre en main. En effet, comme le souligne Chemain, "l'Afrique libérée, ses femmes demeurent encore dominées par les rapports sociaux, le droit et les préjugés" (10). Cette situation fait de la femme africaine, ainsi que le dit Awa Thiam, "une mineure à vie et, en quelque sorte une colonisée au second degré."

Pour voir la situation changée drastiquement, il faut attendre que l'africaine se mêle d'écrire, et "se mette au texte—comme au monde et à l'histoire—de son propre mouvement" (39), comme le prêche Hélène Cixous.

Mariama Bâ est bien consciente des préoccupations de ses consœurs occidentales lorsqu'elle signe de son nom *Une si longue lettre*, roman où elle dénonce avec véhémence les traditions

africaines rétrogrades. *Une si longue lettre* pourrait de ce fait être considérée comme une réplique aux romans comme *Maïmouna* et *Perpétue* qui évoquent avec indifférence le mariage forcé.

Une si longue lettre met en effet une croix sur le mariage arrangé et fait l'apologie du mariage de coeur. La narratrice d'*Une si longue lettre* épouse l'homme qui lui plaît et pour lequel elle ressent une réelle attraction, tant physique que morale.

De surcroît, la narratrice sonne avec maestria le glas d'un passé révolu et d'une coutume désuète en épousant, sans dot et sans faste, l'homme de son choix qu'elle impose à ses parents interloqués: "Notre mariage se fit sans dot, sans faste, sous les regards désapprobateurs de mon père, devant l'indignation douloureuse de ma mère frustrée, sous le sarcasme de mes soeurs surprises, dans notre ville muette d'étonnement" (28-29).

Le second mariage de coeur évoqué par la narratrice, c'est le mariage d'Aissatou avec Mawdo qui transcende les barrières de caste. Mawdo, prince toucouleur, porte la conviction qu'il n'y a pas de problème d'épouser une femme de caste inférieure comme la caste des bijoutiers. Aussi se marie-t-il avec Aissatou parce qu'il l'aime.

Le troisième mariage de coeur évoqué dans *Une si longue lettre*, c'est celui qui se fait au mépris des différences de nationalité et de religion, lui étant sénégalais et musulman et elle, ivoirienne et catholique.

Il convient de souligner ici —et ceci d'une manière bien appuyée— que derrière le mariage fondé sur le choix se profile en filigrane l'apologie de la monogamie. La monogamie est en effet la valeur dominante autour de laquelle se structure la narration que développe *Une si longue lettre*. A ce titre, l'ouvrage de Mariama Bâ peut être lu comme une réplique au *Roi miraculé* qui fait implicitement l'apologie de la polygamie.

La mendicité qui constitue la nervure principale de la *Grève des battus* (1989), est, pour la narratrice, un prétexte de laisser libre cours à son discours féministe. Le texte s'attache en effet à valoriser la femme et à humilier l'homme. Tous les personnages féminins

qui gravitent dans l'univers de la *Grève des battus* ont du cran et ne se laissent pas marcher sur les pieds. Lolli, Salla Niang, Sagar Diouf, Dieng, Dibor, Sine et Raabi, tiennent la dragée haute aux hommes que ce soit au niveau de l'entreprise, du ménage ou de la famille. Elles sont en tout point différentes de Maïmouna, Salimata et Perpétue. Elles savent comment infléchir les prétentions des hommes.

Lolli, par exemple, ne ménage pas Mour Ndiaye lorsque ce dernier lui annonce qu'il vient de prendre une seconde épouse. Consciente de ses intérêts, et du rôle qu'elle a joué dans l'ascension sociale de son mari elle se reconnaît des droits, qu'elle revendique haut et fort:

Ingrat, salaud, menteur . . . tu veux que je me taise! Vingt-quatre ans de mariage! Tu n'étais rien! Rien qu'un pauvre va-nu-pieds. Et je t'ai supporté, j'ai patienté, j'ai "travaillé, travaillé" et aujourd'hui, tout ce que tu as pu acquérir grâce à mon "travail" et ma patience, tout ce que tu as eu avec moi et avec l'aide que je t'ai toujours apportée, tout cela, tu veux le partager avec une autre . . . (42-43)

Mour Ndiaye, sidéré, se hasarde à couper court en utilisant un argument pour le moins masculin: "Ça suffit comme ça hein! . . . Après tout n'est-ce pas moi qui te nourris et t'entretiens? Et dis-moi, quel est le contrat qui me lie et m'empêche de prendre une seconde épouse si je le désire?" La réaction de Lolli ne se fait pas attendre. Incisive elle réplique:

Le contrat de l'honnêteté, de la reconnaissance. Quand tu n'étais rien qui trimait? Qui se décarcassait avec quatre sous, pour tenir convenablement la maison? Qui courrait derrière les marabouts? . . . Ou passait l'argent que me donnaient mon père et mes frères qui avaient pitié de moi? Dans la poche des marabouts pour t'ouvrir la porte de la prospérité. (43-44)

Le texte se passe de commentaire. La révolte de Lolli est totale.

Au chapitre deux, la narratrice nous met en contact d'une autre femme, Salla Niang que la narration nous présente comme un leader, un meneur d'hommes sur le plan social et économique, "comme une femme qui a du cran . . . qui sait rappeler à l'ordre les récalcitrants qui ne prétendent pas atteindre les cents francs quotidiens"(14).

C'est Salla qui organise la rébellion des mendiants qu'elle galvanise en disant: "ce n'est pas par amour qu'on nous donne. Organisons-nous... n'acceptons plus ces petites pièces blanches et légères... surtout plus de voeux, avant d'avoir reçu une aumône bien grasse" (33).

C'est encore elle qui se joue du tout puissant Mour Ndiaye, lorsque ce dernier va—ô ironie du sort—supplier les mendiants, pour qu'ils aillent se poster aux endroits habituels, afin qu'il puisse leur distribuer son aumône. Salla Niang demande tout simplement aux mendiants de rester sur place, en disant: "Souvenez-vous de tout ce qui vous a poussés de vous terroriser ici! Non que personne ne bouge d'ici" (124).

Nous venons de démontrer, comment *La Grève des battus*, valorise la femme. Cette valorisation est à mettre sur le compte de la recherche d'une image positive du personnage féminin car comme le suggère Catherine Clément, "l'action féministe c'est de modifier l'imaginaire pour ensuite agir sur le réel, c'est changer les conditions de la conscience par rapport à l'idéologie dominante" (17). En présentant au public une image positive de la femme, la littérature finira par orienter l'opinion.

Calixthe Béyala quant à elle choisit de peindre dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), la prostituée, pour sustenter son discours féministe. Toutes les femmes qui évoluent dans *C'est le Soleil qui m'a brûlée*, qu'il s'agisse d'Ada, de Betty, d'Ekassi ou d'Irène, sont des femmes légères qui vivent du commerce de leur corps. La vie relâchée qu'elles mènent posent avec une sensibilité nouvelle, le problème des rapports entre l'homme et la femme.

En faisant l'étiologie du mal, Béyala en fait assumer la

responsabilité à l'homme. Dans l'un de ses monologues intérieurs, Ateba nous laisse entendre qu'une déception amoureuse est à l'origine des malheurs de Betty dont le souvenir l'obsède: "alors, dans un silence aussi épais, elle écoute le récit de Betty. Son amour pour un jeune flic, le bonheur, l'enfant, l'abandon, la haine" (125).

Nous comprenons dès lors la haine que voue Atéba aux hommes en général, responsables selon elle, de la crise familiale aux conséquences infinies. Quand elle se voit injuriée "bâtarde" pendant qu'elle est en train de jouer avec Moride, Atéba se sent vraiment offensée. Et lorsque, suite à l'entretien avec sa mère, elle réalise qu'elle avait dit "papa à n'importe qui, aux amants de Betty, les Jean, les Toumbi les Koradjo, les John, les Peter, les Circoncis et les Autres, . . . des milliers de fois, avec la même indifférence polie" (125), cela la frustre. La narratrice touche ici au problème de l'éducation des enfants élevés par les prostituées. L'appellation de "papa" usurpée par les amants de Betty et d'Ada traumatise Ateba et crée en elle une certaine psychose. "Je veux savoir qui est mon père. J'en ai marre qu'on me traite de bâtarde" (124).

Aussi la réponse de Betty: "Bâtarde ou pas, tous les enfants sont égaux devant Dieu" (124) est-elle moralement troublante.

Vivre auprès de sa tante donne à Ateba l'occasion de voir comment l'homme exploite la femme en se faisant entretenir en échange de ses prouesses au lit. Cela engendre chez Ateba un sentiment de haine presque pathologique à l'endroit des hommes. Cette haine fait germer en elle l'idée de venger toutes les femmes victimes des abus de l'homme. Aussi l'homme qui réussit à la violer pendant le sadaka d'Ekassi connaît-il une véritable humiliation: s'il réussit à la dévierger, c'est à l'extérieur qu'il répand ses semences. En effet, au moment même de l'orgasme, Ateba pense

aux sexes qui ont éventré sa mère et au sexe en elle. D'un geste rageur elle accroche sa main au sexe, le retire, le serre, de plus en plus fort, l'étrangle, . . . le force à jouir hors d'elle . . . son ventre et ses mains sont mouillés de l'homme. Atéba Léocadie déteste ce gombo pilé, gluant, blanchâtre . . . Elle se lève

droite dans sa nudité de femme qui ne verse plus dans l'homme. (132)

Après le décès d'Irène, l'homme qui couche avec Ateba et "qui pense que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme"(151), paye pour toutes les femmes brimées par les hommes et qu' Atéba voudrait venger:

[Atéba] a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, . . . ramasse un canif, et, envahie de joie, se met à frapper, à frapper de toutes ses forces . . . ses reins cèdent, la pisse inonde le cadavre sous elle Même Dieu ne peut s'opposer à la volonté de la femme... Mon rôle s'achève. Il faut réintégrer la légende. (152)

Le texte de Beyala frappe par la récurrence des mots "corps" et "chair" dont le texte est émaillé, le corps mâle mutilant le corps femelle offrant ainsi la scène d'une authentique bataille des sexes. L'ouvrage de Bényala parle ainsi avec force détails du corps de la femme, tordant ainsi le cou à la traditionnelle pudeur africaine. Cette rhétorique du corps confère à l'oeuvre de Bényala une note féministe particulièrement osée et demeure une contribution importante à la littérature africaine francophone, dans la mesure où elle fait écho aux injonctions faites aux femmes par Cixous qui pense qu'"écrire,... réalisera le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être femme, lui rendant accès à ses propres forces,...à ses immenses territoires sous scellés" (43).

Pour conclure disons que la venue de l'Africaine à l'écriture modifie substantiellement l'image de la femme dans la littérature africaine. Hier victime des caprices et de l'hégémonie mâles, la femme par l'écriture a plus que secoué les barrières qui la retenaient dans sa cuisine. "Out of the Kumbula," pour parler comme Boyce et Fido (1990), la femme met fin à cette "colonisation au second degré." A propos, Brenda F. Berrian ne prêche pas dans le désert lorsqu'elle exhorte l'Africaine en ces termes: "in order for [African] women to move forward, they must cast off outdated

ideas and modes of behaviors and view their plight realistically. In short, they must place themselves on the outside in order to look in" (203). Néanmoins, chaque écrivain femme examinée dans cette étude imprime une note originale à son action. En effet, si Mariama Bâ dénonce les privilèges égoïstes de l'homme, Aminata Sow Fall confie à la femme le leadership dans la société, tandis que Beyala en s'intéressant à la femme marginale, à la femme libre, à la prostituée donne "à la littérature africaine une orientation nouvelle et une écriture qui s'inscrit dans le discours du corps" (70), comme l'écrit Béatrice Rangira Gallimore.

University of Missouri

Ouvrages cités

- Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1987.
- Berrian, Brenda F. "Through her Prism of Social and Political Contexts: Sembene's Female characters in tribal scars." *Ngambika: Studies of Women in African Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1986. 195-204.
- Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: J'ai lu, 1987.
- Boyce, Carole Davies & Elaine Savory Fido. *Out of the Kumbula: Caribbean Women and Literature*. Trenton, NJ: African World Press, 1990.
- Clément, Cathérine. "Enclave esclave" *L'Arc*. 61 (1975): 13-117.
- Chemain, Arlette Degrange. *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1980.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de la méduse" *L'Arc*. 61 (1975): 38-54.
- Gallimore, Rangira Béatrice. "Ecriture féminine dans la littérature africaine: Bâ et Beyala." *Missive*. (octobre 1992): 67-70.
- Lopez, Henri. "Femme opprimée, femme sublimée: l'image de la femme noire dans la littérature négro-africaine d'expression française." *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1980. (pp?)
- Kourouma, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Mont Réal: Les Presses Universitaires, 1968.
- Mongo Béti. *Le Roi miraculé*. Paris: Buchet/Chastel, 1958.
- . *Perpétue et l'habitude du malheur*. Paris: Buchet/Chastel, 1974.
- Rombart, Marc. *La poésie négro-africaine d'expression française: anthologie*. Paris: Seghers, 1976.
- Sadji, Abdoulaye. *Maimouna, petite fille noire*. Paris: Présence africaine, 1953.
- Sow Fall Aminata. *La grève des bàttu*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1989.
- Thiam, Awa. *La Parole aux négresses*. Paris: Denoel, 1978.



Call for Papers

Chimères is a literary journal published each academic semester by the graduate students of French at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by graduate students and not-tenured Ph.D.'s which deal with any aspect of French literature, language, or culture. Such material may be submitted in French or English.

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

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

Please address your submissions to:

Editor, *Chimères*
The University of Kansas
Dept. of French and Italian
Wescoe Hall
Lawrence, KS 66045

Questions may be directed to the above address, or
by phone: (913) 864-4056
by fax: (913) 864-5179

For more information about *Chimères*, including contents of recent issues, please point your web browser at our home page:

<http://www.ukans.edu/~frenital/chimeres>