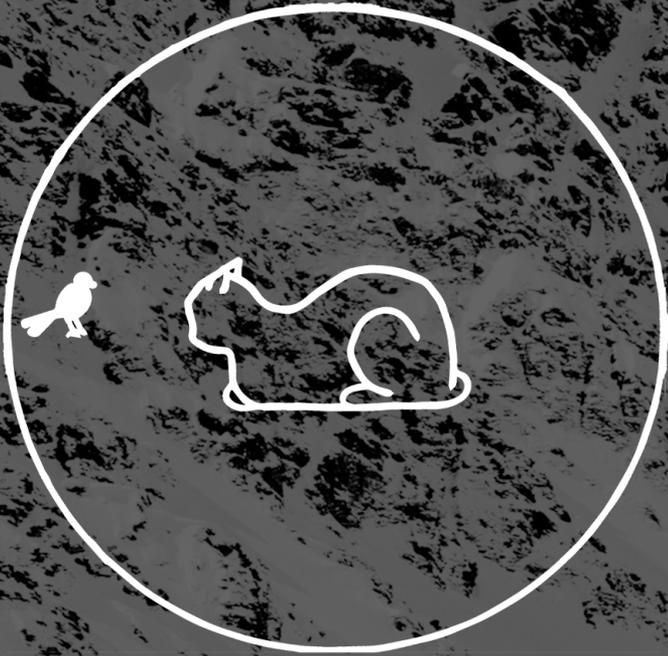


CHIMÈRES

Margins and Marginalities



Volume XXXIII
The University of Kansas
Fall 2016

CHIMÈRES VOLUME XXXIII - FALL 2016

Editors: **Ellen Collier and Christina Lord**
Assistant Editor: **Clarisse Barbier**
Book Review Editor: **Mary-Claire Chao**
Editorial Committee: **Helena Buchmann and Kristi Roney**
Faculty Sponsor: **Paul Scott**
Media Specialist: **Donovan Oldham**
Treasurer: **Garrett Gaddy**
KU Libraries Support: **Frances Devlin and Marianne Reed**

Website: <http://chimeres.dept.ku.edu/>

Chimères
The University of Kansas
Department of French & Italian
2103 Wescoe Hall
Lawrence, KS 66045
Tel. (785) 864-4056
email: chimeres@ku.edu

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

Contents

Editors' Note	V
Rétif de La Bretonne : un marginal traitant des marges sociales <i>Belkahla ILHEM</i>	1
Les femmes marginales de l'Histoire : les sorcières de Maryse Condé et de Nancy Huston <i>Maryse SULLIVAN</i>	13
Silence and movement in Malika Mokeddem's <i>L'Interdite</i> <i>Sarah FORZLEY</i>	33
Capitales des marges : Henri Michaux, Michel Leiris, Aimé Césaire ou le sacre des à-côtés <i>Mathieu PERROT</i>	51
La représentation de l'islam obscurantiste dans <i>Qu'Allah bénisse la France</i> (2014) d'Abd al Malik <i>Seth COMPAORÉ</i>	77
Situating Indianité: Exile, Marginalization, and Memory in Ernest Moutoussamy's <i>Aurore</i> <i>Shanaaz MOHAMMED</i>	95
Book Reviews	109

Editors' Note

From this year's editors:

This winter 2016 issue of *Chimères* is centered around our spring 2016 conference theme, "Margins and Marginalities." You will find fascinating articles ranging from witches to prostitution, from the marginalized women of Algeria and "feminine" writing, to a contemporary film portrayal of Islam and the *banlieue*. We are also delighted to introduce our book review section with two reviews about nutrition in Quebec and approaches to teaching Georges Sand.

We would like to sincerely thank our speakers for making our conference a success this past spring. They all travelled from various corners of North America and the United Kingdom to present their research, including our keynote speaker, Russell Goulbourne, Professor of French Literature at King's College London.

We would also like to extend our sincere gratitude to the Max Kade Center for hosting the day's talks, as well as our various sponsors, whose support made this conference an enjoyable event for all who presented and attended:

Department of European Studies
Ermal Garinger Academic Resource Center (EGARC)
Department of Art History
Department of Women, Gender, and Sexuality Studies
Hall Center for the Humanities
Department of Philosophy
Office of Graduate Studies
Department of Classics
School of Languages, Literatures, and Cultures
Department of Slavic Languages and Literatures
Department of Spanish and Portuguese

And finally, our journal's digitization would not have been possible without the dedication of our colleagues, Marianne Reed (KU Libraries) and Pam LeRow (CLAS Digital Media Services).

Bonne lecture !

Ellen Collier, PhD Student
Christina Lord, PhD Candidate

Rétif de La Bretonne : un marginal traitant des marges sociales

Belkahla ILHEM

*Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis/
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)*

Depuis quelques temps, les études sur la prostitution, un espace et une composante des marges sociales occupent les chercheurs en histoire, en philosophie, en médecine et en littérature. Classe inférieure et longtemps restée à l'écart, les prostituées sont généralement étudiées dans le rapport qu'elles entretiennent avec les normes sociales. Ce que nous interrogeons nous dans cet article, c'est leur marginalité, leur instabilité et leur pauvreté dans leur rapport avec l'espace géographique et commercial et les conditions sociales de l'époque. Cette perspective est légitime, nous semble-t-il, dans la mesure où l'histoire et la littérature de la France d'Ancien régime cessent de privilégier les premiers rôles et donnent la parole aux classes obscures. En même temps, étudier la prostitution à Paris au XVIII^e siècle, c'est aborder un sujet historique et mythique car les romans faisant l'état des lieux encombre le terrain. Dans ce contexte, écrire sur les prostituées pour Rétif de La Bretonne¹, c'est choisir leur camp, semble-t-il, surtout si l'on considère son *Pornographe* où il s'agit d'un projet de réforme sérieux pour les filles publiques.

Les textes de Rétif de La Bretonne, pourtant, n'appartenant pas à la « grande littérature » et qui, pour cette raison, sont souvent laissés de côté, nous donne une vision profonde, authentique et fort instructive sur le mondes des marges sociales et l'art de sa représentation. C'est à travers les textes de cet écrivain méconnu du grand public et longtemps laissé à

la marge des critiques littéraires qui lui réserve un espace très timide dans leurs écrits, que va se former pour nous l'image de la vie débordante et singulière d'une classe marginale, qui a préoccupé les philosophes, les historiens, les historiographes et les écrivains depuis l'Antiquité, à savoir les prostituées. En effet, la production littéraire de Rétif, située dans une hiérarchie implicite des valeurs sociales et esthétiques offre de surcroît une ouverture sur les caractères constitutifs de l'identité marginale, notamment celle de la prostituée.

Alors que jusqu'au début du XVI^e siècle, la prostitution est restée tolérée, sous le contrôle de L'État pendant l'Antiquité et organisée par les autorités municipales au Moyen Âge, on assiste à partir des années 1520, en liaison avec les réformes religieuses mais surtout avec l'apparition de la syphilis à un regard différent sur ce fléau social. Dès lors, se dessine, de la part des gouvernements qui se succèdent et des lois décrétées, un rejet de la prostitution et des prostituées et un effort de contrôler et d'encadrer ce domaine au nom de la morale mais surtout de la santé publique. Ainsi, dès le milieu du XVI^e siècle, des mesures sont décrétées contre les prostituées. D'abord, « [e]n 1542, le Sénat de Venise leur interdit d'avoir chez elles des garnitures de soie, des tapisseries et des meubles précieux (. . .) à Florence et à Venise on tente de leur imposer un vêtement plus sombre que celui des autre femmes »². Ensuite, en 1560, un édit connu sous le nom d'ordonnance d'Orléans interdit « les bordaux ». Suite à cet édit les maisons publiques municipales en France sont fermées et les entremetteurs poursuivis.

Cependant, et à cause de la persistance de la prostitution, clandestine cette fois-ci,

Une nouvelle étape est franchie au XVII^e siècle avec l'instauration d'une politique plus vaste, « le renfermement », qui vise aussi bien les mendiants, les fainéants, les vagabonds, les gens sans aveu que les débauchés. Ces derniers sont passibles de l'enfermement dans les hôpitaux généraux, qui fonctionnent à la fois comme des hôpitaux, des hospices et des maisons de force³.

Ainsi à Paris, les prostituées arrêtées sur la voie publique sont emprisonnées à la Salpêtrière, ouverte en 1656. A la fin du XVIII^e siècle, Louis-Sébastien Mercier décrit ainsi leur arrivée dans ce lieu :

On les fait monter dans un long chariot, qui n'est pas couvert. Elles sont toutes debout et pressées. L'une pleure, l'autre gémit ;

celle-ci se cache le visage ; les plus effrontées soutiennent les regards de la populace qui les apostrophe ; elles ripostent indécemment et bravent les huées qui s'élèvent sur leur passage. Ce char scandaleux traverse une partie de la ville en plein jour ; les propos que cette marche occasionne sont encore une atteinte à l'honnêteté publique⁴

Les mesures de la marginalisation et de mise à l'écart sont de plus en plus mises en place. Elles se traduisent dans l'isolement des prostituées dans des quartiers séparés ou en dehors de la ville. A Paris, tout un appareil policier est mis en place pour combattre la prostitution et empêcher son augmentation. « Au XVIII^e siècle, à Paris, on compte quelques 20 000 femmes s'adonnant à la prostitution, soit 13 mille des Parisiennes, sans compter les occasionnelles »⁵. L'insuffisance des revenus du travail sont souvent données comme facteurs explicatifs de la prostitution par les prostituées quand elles ont affaire à la police. Mais au-delà des explications, Rétif de La Bretonne montre dans tout ce qu'il a écrit sur la prostitution, qu'outre la misère, il est difficile d'évaluer le rôle qu'a pu jouer la prostitution pour ces *malheureuses*. En effet, il est certain que les trois quarts d'entre elles se rangent dans des groupes d'immigrées issues d'un milieu campagnarde et qui, pour lesquels se pose le problème de la subsistance en ville. Le témoignage de Rétif sur le monde de la prostitution et les prostituées est le produit d'une recherche en profondeur. En effet, ses romans mettent en scène des personnages qui ont laissé des traces dans ce que nous pensons être des histoires vraies. Sa reconstitution du cercle intime et corrompu de la prostitution dans la ville de Paris, des causes, des effets pernicieux et de son durable impact sur les victimes d'aujourd'hui et d'autrefois ne peuvent émaner que d'un connaisseur de cause : un client assidu des prostituées. Ainsi il déclare : « Je faisais alors la seconde édition de mon Pornographe, et je voyais beaucoup de filles, pour connaître à fond cet état vil ... Lecteur, je ne suis pas un homme ordinaire : rappelez-vous que je suis auteur et qu'un auteur tel que moi doit, comme le médecin, essayer les poisons pour vous en préserver »⁶. L'œuvre de Rétif reconstitue toute une philosophie de la classe populaire marginale de l'époque. En effet, la description sociale des milieux populaires, des lieux restés à la périphérie, laisse penser qu'une grande partie de l'œuvre de Rétif pourrait être envisagée comme une forme d'écriture sociologique concernée par la représentation des marges sociales. Cependant, nous estimons que sans être de la sociologie, l'écriture de Rétif partage un champ et des techniques avec les chercheurs du terrain, en particulier par ses qualités d'observateur

obsessif et ses descriptions maniaques. Il transmet une perception des choses telles qu'elles avaient existé avec une implication de soi qui fait de lui un observateur participant. La description par James Clifford de « l'anthropologue voyageur »⁷ pourrait très bien servir à caractériser les romans de Rétif. En effet, son parcours continu est guidé par la curiosité qui pourrait être celle d'un voyageur-reporter parfois, d'un chercheur mais surtout d'un preneur de notes. Ses récits détaillés des conversations avec les prostituées, notamment dans *Le Palais-Royal*, et les descriptions minutieuses des lieux en témoignent fort. Ces éléments centraux de son style semblent l'assimiler instantanément à un anthropologue. Ainsi, la conception rétifiennne de la prostitution se veut à dominante documentaire, nous semble-t-il.

Il y a plus de quarante ans, Michel Foucault publiait l'*Histoire de la Folie à l'âge classique*, qui mettait en valeur la grande opération du renfermement des marginaux dans les hôpitaux généraux. Il révélait ainsi comment une société désignait autrement et séparait ce qu'elle ne pouvait plus supporter. C'est ainsi qu'à partir du XVIII^e siècle, la représentation de la marginalité et des marginaux notamment les prostituées change dans l'imagination et dans la raison, en même temps que les conditions économiques, sociales et politiques se transforment. Pour Rétif de La Bretonne, toute société engendre des prostituées, et même les secrète. Elle en a besoin pour vivre. Bien sûr, les prostituées constituent un danger parce qu'elles ne respectent pas les valeurs essentielles de la société civile. Mais en même temps, elles rendent à la société un immense service en lui permettant de rappeler les éléments majeurs autour desquels s'établit l'ordre général.

Depuis l'Antiquité, toute société tente de circonscrire ses prostituées dans des limites en quantités et en qualités acceptables. Elle se livre alors aux jeux cruels et simultanés de l'assistance et la répression. Si les prostituées mettent l'ordre social en péril, la société tente de les récupérer, soit en leur donnant les moyens d'une existence « normale », soit en leur accordant un statut qu'elle ne leur reconnaissait pas jusqu'alors. Mais si la tentation d'intégration échoue, elle les condamne et par là les exclut, leur assignant la résidence dans un espace où il n'y a pas de contact avec le monde extérieur. Ainsi, au siècle des Lumières on enfermait les filles publiques à la Salpêtrière ou bien on les embarquait pour le Mississipi où la plupart périrent en route.

Chassée de la vie sociale, exclue et cachée aux yeux du public, la prostituée finirait enfermée à la Salpêtrière ou un personnage littéraire. Cette ambiguïté débouche, à la fin du XVIII^e, sur un projet que l'on pourrait considérer comme un essai de synthèse des deux résultats qui préfigurent le

règlementarisme du XIX^e siècle : les *Parthénions* de Rétif de La Bretonne.

Rétif, féministe avant-gardiste, voulait que ces malheureuses marginales échappent à l'enfermement définitif et à la fatalité. D'où l'idée des *Parthénions*, un asile inviolable pour les prostituées qui pourraient cependant le quitter en cas de repentie sincère. Ce sont des maisons parfaitement hiérarchisées et gérées uniquement par des femmes. Il s'agit d'un univers idéal, en effet, au désordre reproché à la prostitution, Rétif oppose un univers totalement ordonné, un ordre qu'on peut qualifier de cartésien.

Ce projet de réforme vise à réhabiliter les prostituées longtemps humiliées, maltraitées et méprisées et qui sont avant tout des êtres humains à part entière dignes de respect. Dans *Le Paysan perversi* et *La Paysanne perversi*, Rétif a laissé un tableau tragique de la condition de la prostituée ; et il était très conscient de l'acuité du problème qu'il écrit *Le Pornographe* pour proposer ses fameux *Parthénions*. Par ailleurs, au tournant du siècle des Lumières, la prostitution apparaît comme la composante la plus dominante des marges sociales qui permet d'interroger les liens entre commerce et sexualité ou encore métier et sexualité. Un commerce prospère dans « le point le plus chaud » de Paris à savoir le Palais-Royal, mais qui ne conduit guère à la prospérité de celles qui le pratiquent nous semble-t-il. Historiens et critiques littéraires ont du mal à classer ces femmes à mi-chemin entre ouvrières et prostituées ou encore commerce et prostitution. Dans ce contexte, l'écriture de Rétif de La Bretonne semble traduire cette angoisse générale de déclassement de ces femmes. Les écrits de ce dernier explicitent ce rapport ternaire d'apparence complexe qui trouve ses lettres de noblesse dans les conditions de vie très difficile d'un Ancien Régime agonisant.

En effet, la veille de la révolution, la misère et la difficulté de la vie dans la capitale imposent à une grande majorité des femmes roturière un modèle de vie qui ne s'accorde pas souvent avec la morale. Pour ces dernières, la prostitution est souvent le refuge, un refuge pour ceux que la vie oblige à perdre l'essentiel : le droit de vivre dignement. Dans ce contexte, Érica-Marie Benabou a fait une étude socio-professionnelle des prisonnières de Saint-Martin, prison où on détenait les filles publiques au XVIII^e siècle et a remarqué qu'une grande partie des filles prisonnières pratiquait des métiers féminins : les métiers du textile et leurs dérivés, la marchandise de mode. Cette étude semble aller en parallèle avec le recueil des *Contemporaines du Commun* de Rétif où il étale une galerie de gens de commerce ou de profession « où les sujets sont infiniment nombreux, que l'insuffisance de leur gain réduit à mener la vie la plus misérable, ou à manquer d'honnêteté. Telles sont les filles couturières, tapissières, etc. »⁸

C'est ainsi que dans « *La fille sauvée* », une nouvelle des *Contemporaines du commun*, Rétif raconte comment il a sauvé une fille qui était sur le point de déchoir dans la débauche : il s'agit d'une jeune ouvrière « jolie et naïve ». L'insuffisance de son salaire l'a obligée à céder aux insistances de ses deux compagnes pour venir la nuit avec elles chercher un gain facile.

En effet, de toutes les causes de la prostitution, particulièrement à Paris, il n'en est pas de plus active que le défaut de travail et la misère, suite inévitable de salaires insuffisants car que gagnent les coutrières, les boulangères ou les ravaudeuses ... Indigné de leur situation Parent-Duchâtelet, un médecin hygiéniste français contemporain de Rétif pousse un cri d'indignation et de colère

Que l'on compare le gain des plus habiles, avec celui qui peuvent faire celles qui n'ont que des talents médiocres, et l'on verra s'il est possible à ces dernières de se procurer le strict nécessaire ; que l'on compare surtout le prix de leur travail avec celui de leur déshonneur, et l'on cessera d'être surpris d'en voir un si grand nombre tomber dans un désordre pour ainsi dire inévitable⁹

Les Contemporaines du commun semblent illustrer fortement ce point de vue, Rétif y parle par exemple des gazières qui fabriquent la gaze destinée aux plus somptueuses robes et qui sont très peu payées « c'est le plus pauvre des métiers que celui qui pare l'opulence »¹⁰. Aussi sont-elles « presque toutes libertines, ou prête dès qu'il se présente un tentateur »¹¹. Rétif préconise l'augmentation de leurs salaires pour les soustraire de la corruption. De même pour les ouvrières en mode, Rétif pense qu'il est impossible de vivre avec des salaires de neuf sous par jour ; elles n'ont donc d'autres sources que de se vendre, à moins de survivre en mangeant de la nourriture frelatée.

Dans la nouvelle « *Les huit petites-marchandes du Boulevard* » une nouvelle des *Contemporaines du commun*, Rétif met en avant des petits métiers, qui, à cause de leur pauvre revenu présentent un grand risque pour la vertu des filles, nous citons dans l'ordre ces métiers : la petite mercière, la petite épinglière, la petite-éventailliste, la petite bouquetière, la petite-bonnetière-en-mode, la petite poudrière-pommadière, la petite gaufrrière et la petite vendeuse de fruits.¹² Parmi ces métiers, « les bouquetières sont particulièrement menacées par les dangers de la prostitution : c'est du moins ce que suggère un opuscule de 1779 »¹³. La petite bouquetière de Rétif raconte ce qu'elle subissait dans son travail : « [...] quand j'vas à la portière des carrosses porter des bouquets aux Messieurs [...] c'est

qu'en-montant su' l'montoir, l'un vous prend la joue, l'aute l'menton, l'aute un-peu-pûs-bas [...] »¹⁴. La nature de ce métier oblige ces femmes misérables à céder à ces tentations viles pour ne pas perdre leur travail.

Une autre grande classe des travailleuses fournissait au XVIII^e siècle une grande majorité des prostituées, cette classe que disait Rétif « la dernière classe du peuple des grandes villes » est celle des revendeuses, héroïnes d'un grand nombre de nouvelles dans *Les Contemporaines du commun*. Ces filles se divisent selon Rétif en deux types : les revendeuses séduisantes dont la misère est attendrissante comme la jolie fruitière et les revendeuses à la *mise* ¹⁵ grossière et sans attrait comme la crieuse des vieux chapeaux. L'itinéraire de ces dernières vers la prostitution est facile et automatique. Benabou explique « 34,6% des inscrites régulièrement vivent dans les faubourgs, souvent en garni, c'est-à-dire loin des lieux d'achat et de revente qui se situent au cœur de Paris, aux Halles, place du Louvre, marché du Palais -Royal (...). Autant d'emplacement proches des lieux de raccroc ou se confondant avec eux »¹⁶. Ces « crieuses » étaient hautement surveillées au XVIII^e siècle. En effet, « les revendeuses doivent tenir un livre de police, contrôlé tous les mois par le commissaire du quartier, où sont consignés les achats, les prix pratiqués, les noms de vendeurs. Dans le même temps, ces accointances de la prostitution facilitent la récupération policière des crieuses »¹⁷.

Un autre métier féminin de cette période semble être en rapport étroit avec la prostitution, vu que c'est un métier très pénible et d'un très petit revenu à savoir les blanchisseuses. Ces femmes constituaient selon Benabou 14,5 % soit 300 des femmes enfermées à Saint-Martin pour débauche. Cette classe de travailleuses n'a pas échappé aussi aux représentations de Rétif, Javote une blanchisseuse était l'une des héroïnes de la nouvelle « Les huit petites-marchandes » qui se présentait ainsi « J'sis fille d'une blanchisseuse de la rue Perdue. J'avais tant d'peine dans ma jeunesse, qu'ça-f'sait-pitié. Aussi, quand j'passais chargée d'linge pour aler au bateau, ceux qui m'rencontraient, m'disaient : Monguieu ! quée dommage ! La jolie enfant ! (...) »¹⁸, nous apprenons à la fin de la nouvelle que cette même Javote est devenue Zaïre, une belle prostituée qui logeait dans une maison publique.

Ainsi se dessine une sociologie de la corruption, liée à la misère et aux métiers dus essentiellement à la mal organisation sociale. Et Rétif a bien conscience que la morale est un mot vide de sens pour tous ceux qui vivent misérablement. Ils ne peuvent avoir que des idées rampantes comme « la jolie lunetière », qui se méprise elle-même et pense n'avoir rien à ménager (nouvelle n°XXIII, p.180) : « la misère aigrit, elle fait haïr l'aménité » (nouvelle n°XXIX, p.107).

Le problème moral de la prostitution se trouve déplacé sur le terrain de l'économie et de la politique. *Rétif*, incrimine ici l'inégalité des conditions sociales et les progrès des Lumières. Il souligne que les prostituées traduisent l'hypocrisie d'une société qui leur refuse éducation et moyens honnêtes de gagner leur vie et les rejette au moindre faux pas.

Benabou note qu'une grande majorité des filles de la prison de Saint-Martin appartiennent à des métiers comme des couturières, lingères, bouquetières, ou les petits commerces alimentaires soit encore dans le blanchissage du linge, des métiers où la femme tient un monopole de fait. Or, les métiers spécifiquement féminins occupent au XVIII^e siècle le bas de l'échelle dans la hiérarchie générale des salaires. Dans ces conditions, un salaire de 15 sous par jour et souvent bien moins ne saurait suffire à nourrir, loger et vêtir une femme. Les jeunes d'entre elles gagnent encore moins, ainsi nous apprenons dans un procès de mœurs qu'une « ouvrière à l'année » débute pour 24 écus de gages, chez une maîtresse couturière, une somme qui ne fait même pas une ivre de pain pour une semaine, mais sa maîtresse lui fait miroiter six francs pour consentir à se prostituer.¹⁹

Et à Rétif de se demander comment un salaire pareil permet-il de vivre dignement. Il en donne un exemple fort révélateur dans ses *Contemporaines* d'une travailleuse d'aiguille, Babet, qui gagne neuf sous par jour et en dépense trois pour le pain, trois pour le loyer et trois pour une soupe d'auberge et dort en fin de journée sans aucun sous.

Dans ce contexte, l'historienne Érica-Marie Benabou affirme que

C'est d'abord le problème du pain quotidien, ou du loyer, que vient résoudre la prostitution. Cet aspect de revenu complémentaire a été perçu par plusieurs écrivains à la fin de l'Ancien-Régime. Parmi eux, outre Restif, Bérenger, pourtant peu indulgent et moralisateur, indigné de la multiplication des femmes publiques, les considère néanmoins comme « souvent plus affamées que libertines ».²⁰

Une autre raison dans ce même contexte semble renforcer cette idée, c'est l'irrégularité dans les métiers féminins saisonniers qui connaissent les mortes-saisons : « Ainsi le plein été, avec ses couturières, ses boutiquières, ses domestiques désœuvrées, moment record d'arrestations de filles »²¹. Rétif écrit à ce propos dans son *Pornographe* : « Les filles de moyenne vertu qui ne se prostituent que par intérim, dans de mortes-saisons pour leurs métiers, et dans la seule de subvenir à des besoins pressants »²². L'historien Vincent Milliot affirme dans ce même ordre d'idées que : « La

tentation est forte avec de très faibles rémunérations ou lorsque la crise frappe les ouvrières de l'artisanat de luxe »²³.

Dans ce même contexte les travaux de l'historien Milliot viennent consolider les constatations et les témoignages de Rétif et les recherches de Benabou. En effet, ce dernier pense aussi que les trois-quarts des filles de joies appartiennent au monde du travail « 54% des prisonnières de l'Hôpital Saint-Martin exercent une activité artisanale avec prédominance des métiers du textile. Les petits métiers des rues représentent par ordre d'importance le deuxième groupe professionnel avec 13% des incarcérées »²⁴.

Nous estimons que ces petits métiers, ceux des rues notamment, tout comme la prostitution occasionnelle, à titre de complément de ressources, sont constitutifs de l'identité de la roturière parisienne de Rétif. Ainsi si ces métiers ne fournissent pas au plus vieux métier du monde des recrues, ils entretiennent au moins un cheminement particulier vers la prostitution. Nous pensons particulièrement aux facilités de la promiscuité urbaine, aux trajets et aux stations dans l'espace des rues. C'est en ce sens que l'expression « courir les rues » s'est chargée d'une polysémie suspecte par analogie avec « les coureuses de bal »²⁵. Rétif cultive avec bonheur ce stéréotype dans ses *Contemporaines*. En effet, « courir les rues », expression redondante dans ses nouvelles qui renvoie généralement aux ouvrières exerçant leur métier semblerait un synonyme de « faire le trottoir ».

Ce grand expert de la prostitution met l'accent sur un autre fait dangereux qui ne cesse de favoriser ce commerce de chair. En effet, Rétif a montré comment la misère rassemble les âges et les sexes, pêle-mêle, dans des chambres étroites et provoque ainsi le libertinage par le rapprochement. Il donne l'exemple de l'industrie des grands ateliers qui continue cette incessante provocation pendant les heures de travail et pendant les allées et venues à la fabrique. Dans ce contexte, l'économiste Eugène Buret pense que

aucun enseignement moral, aucune surveillance, ne s'opposent à la corruption des mœurs chez les classes pauvres, obligées d'aller demander le pain chaque jour aux manufacturiers : le vice seul a la parole dans les ateliers, et la décence en est proscrite dans le langage et dans les actes, comme un ridicule [...] Dans cette atmosphère impure, [...] la jeune fille envisage la prostitution sans dégoût et sans effroi, comme une ressource contre la misère²⁶

Dans tout cela, la prostitution apparaît comme fille légitime de la pauvreté. Dans ce contexte, Daniel Roche et Pierre Gourbet pensent

qu'une « réflexion sur la pauvreté rassemble tous les débats du siècle, le luxe, la ville dévoreuse des hommes, la responsabilité sociale des élites et de l'Etat, la montée d'un libertinage sans borne dans les classes ouvrières »²⁷. Nullement exclusif de la prostitution, le travail pourrait jouer un rôle incitateur notamment à cause de la faiblesse des salaires et la pénibilité de quelques métiers.

Nous estimons que ces ouvrières suspectes, que l'on glisse peu à peu dans la classe des prostituées sont la vraie facette de la marginale non pas au sens de clocharde mais dans le sens qu'elles n'ont pas une appartenance sociale stable. En effet, elles ne sont pas de vrais sujet sociaux, elles sont à la frontière entre l'inhumain et le social. Pourrions-nous parler ici d'un être hybride qui joigne humanité et animalité, vu qu'on les qualifie souvent de « bêtes »²⁸.

Ces femmes vivent une double marginalité, la première dans leur premier métier et la deuxième dans le milieu prostitutionnel. Elles sont à mi-chemin entre les deux ne pouvant s'identifier totalement ni dans l'un ni dans l'autre.

Le souci documentaire dans *Les Contemporaines du commun* est très manifeste. Rétif écrit à propos de cet ouvrage : « Un jour, ces nouvelles seront précieuses pour la postérité, parce qu'on y verra l'histoire du temps où vivait l'auteur »²⁹. C'est ainsi que Érica-Marie Benabou déclare ne pas pouvoir s'en passer de l'usage historique de ce texte. En effet, dans ces séries de nouvelles, Rétif manifeste un souci de décrire à la manière d'un guide vivant, pour aider à la compréhension du monde parisien. On y trouve les lieux communs de la représentation urbaine : les embarras de Paris et la découverte de mille petits métiers de la rue avec leurs figures obligées, la laitière du matin, la petite fruitière, la crieuse des chapeaux... tous un peu filous. Les petits métiers servent donc chez Rétif de fondement à une nomenclature des types humains et sociaux dont les prostituées constituent la classe dominante.

Rétif insinue à travers ses écrits qu'il est temps de parler des prostituées autrement que pour s'extasier devant leur charme et décolleté. Il y a de la misère et la souffrance derrière cela. Ce réformateur accuse ouvertement le système qui ouvre à la misère de la fille des villes, à l'aveuglement de la paysanne, la ressource funeste d'un travail exterminateur et la proximité des manufactures et du monde de la rue, qui les poussent peu après au vice et à la débauche. Michelet, en parlant du statut de l'ouvrière à cette époque, disait que c'est « la barbarie de notre occident [...] L'ouvrière ! mot impie, sordide, qu'aucune langue n'eut jamais, qu'aucun temps n'aurait compris avant cet âge de fer, et qui balancerait à lui seul tous nos prétendus progrès »³⁰.

Notes

1. Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne voit le jour à la campagne bourguignonne, précisément dans le village de Sacy en 1734, dans une famille de paysans quasiment cossus. Après une enfance quasiment paysanne, il devient ouvrier typographe à Auxerre où il mène une vie agitée et quelque peu libertine. Il finit par s'installer à Paris jusqu'à son décès en 1806. Autodidacte, vivant dans un milieu très populaire et lié à l'humble monde des ouvriers et artisans, Rétif se distingue totalement des élites intellectuelles traditionnelles. Il était surtout connu comme auteur marginal à caractère ombrageux et instable. Ses contemporains retiennent surtout de lui sa grande fréquentation des filles de joie, auxquelles il a réservé une grande place dans son œuvre gigantesque.

2. Scarlett Beauvalet-Boutouryrie, *Les femmes à l'époque modernes (XVI^e – XVIII^e)*, Paris : Belin, 2003, p. 232.

3. Scarlett Beauvalet-Boutouryrie, *Histoire de la sexualité à l'époque moderne*, Paris : Ibid, p. 274.

4. Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, éd. par Jean-Claude Bonnet, Paris : Mercure de France, 1994, t. II, p. 241

5. Beauvalet-Boutouryrie, op.cit., p. 233.

6. Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas*, éd. par Pierre Testud, Paris : Gallimard, 1989, t. II, p. 760.

7. Philip Schlesinger, « Essai sur l'ethnographie littéraire », *Questions de communication* [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 06 octobre 2015, consulté le 02 décembre 2016. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/4471> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.4471.

8. Rétif de La Bretonne, *Les Contemporaines du commun ou aventures des belles marchandes de l'âge présent*, Paris : Les Yeux Ouverts, 1962, p. 2.

9. Alexandre Parent-Duchâtelet, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, texte présenté par Alain Corbin, Seuil, 1981, p. 91-92.

10. Rétif de La Bretonne, *Les Contemporaines du commun*, « La jolie gazière », éd. par J. Assezat, Paris : Flammarion, 1873, p. 70.

11. *Ibidem*.

12. *Ibid*. p. 188.

13. Érica-Marie Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Perrin, Paris, 1987, p. 288.

14. *Les Contemporaines du commun*, op.cit., p. 200.

15. Néologisme de Rétif qui veut dire habit

16. Benabou, op.cit., p. 297.

17. Vincent Milliot, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti : les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Publications de La Sorbonne 1995, p. 37.
18. *Les Contemporaines du commun*, op.cit, p. 212.
19. Archive Nationale, Y 11496, Papiers du commissaire Chesnon, 13 juin 1776.
20. Benabou, op.cit., p. 312.
21. *Ibid.* p. 313.
22. *Pornographe* op.cit, p. 71.
23. Milliot, op.cit., p. 36.
24. *Ibidem.*
25. Type de prostituées dans « La jolie chirurgienne », une nouvelle des *Contemporaines* de Rétif.
26. Eugène Buret, *La misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Ed Paulin, Lausanne, 1840, p. 492.
27. Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, Ed Armand Paris : Colin, 1991, p. 99.
28. Expression répétée à maintes reprises par Rétif dans *Le Palais-Royal*.
29. Rétif de La Bretonne, *Les Contemporaines du commun, nouvelle XXIV*, p. 345.
30. Jules Michelet, *La Femme*, Ed Paris: Flammarion, 1981, p. 54.

Les femmes marginales de l'Histoire : les sorcières de Maryse Condé et de Nancy Huston

Maryse SULLIVAN

Université d'Ottawa/University of Ottawa

Dans cet article, nous analyserons la représentation de la sorcière dans *Moi, Tituba sorcière ...* de Maryse Condé (1986) et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston, afin d'observer la construction de cette figure protéiforme et les métamorphoses qu'elle subit. Nous chercherons à mieux comprendre les interactions entre les discours historiques, postcoloniaux et féministes qui ont influencé la composition de la figure de la sorcière dans ces textes. Dans un premier temps, nous étudierons la sorcière dans le roman *Moi, Tituba sorcière ...* de Maryse Condé (1986) ; dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur le roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston paru dix ans plus tard (1996). Dans chaque partie, nous nous intéresserons à la manière dont la sorcière est redéfinie par le texte. Nous serons aussi sensibles aux liens avec l'Histoire établis dans le roman. Les deux livres contiennent d'ailleurs des notes biblio-historiques certifiant que l'intrigue s'inspire de faits réels, créant un dialogue avec le discours historique. Condé trouve son inspiration dans les procès de Salem de 1692 et elle cite même des passages des interrogatoires originaux des accusées de Salem ; Huston, dans un fait divers sur la sorcellerie raconté dans l'étude d'André Alabergère *Au temps des laboureurs en Berry* (1993). Bien que les sorcières de Condé et Huston aient déjà été abordées de façon séparée, aucune étude n'a jusqu'à présent tenté de rapprocher ces textes qui traitent des enjeux similaires.

Plus exactement, dans cet article, nous chercherons à voir comment les nouveaux discours historiques, féministes et postcoloniaux s'inscrivent dans les textes de Condé et Huston de manière à redéfinir la marginalité et le statut de la femme en société.

La sorcière et la sorcellerie ont intéressé plusieurs chercheurs d'un point de vue historique, féministe et postcolonial dans les dernières décennies du vingtième siècle. De nombreux historiens (tels Carlo Ginzburg, Robert Mandrou, Robert Muchembled, ou Brian P. Levack) ont interrogé les aspects psychologiques, sociologiques, culturels ou religieux associés à la sorcellerie afin de nuancer, voire transformer, sa représentation comme manifestation historique.¹ S'intéressant davantage à l'histoire des minorités, des femmes, des paysans, des pauvres, des criminels – en somme des êtres plus marginaux –, ces études sont représentatives de la « nouvelle histoire » qui se concentre sur la vie des individus marginalisés et offre un autre point de vue sur le fonctionnement de la société (Hanciau 123). De la même manière, dès les années 1970, plusieurs études féministes (notamment celles de Catherine Clément et Hélène Cixous, Maroussia Hajduori-Ahmed, Nicole Gnesotto et Lori Saint-Martin²) se sont penchées sur la figure de la sorcière et sur son statut de femme malicieuse et dangereuse. Elles ont réfléchi à la place attribuée à la sorcière et ont réclamé l'égalité des sexes en utilisant cette figure pour faire valoir le pouvoir, la voix et les transgressions de la femme en société³. Souvent rattachée à des pratiques traditionnelles caribéennes ou africaines, la figure de la sorcière a aussi été reprise par les études postcoloniales, afin qu'elle représente plus fidèlement les peuples, les coutumes et les discours des différents pays (entre autres dans les travaux de Léonard Sainville, Laënnec Hurbon, Asselin Charles et Honorat Aguessy⁴). Plusieurs chercheurs (comme James Haskins, Chadwick Hansen, Robert E. Morsberger et Lloyd W. Brown) se sont également intéressés, dans une perspective postcoloniale, aux figures historiques de descendance africaine ou antillaise qui peuplent l'imaginaire de la sorcière à dessein de se les réapproprier, telle la célèbre Tituba de Salem.⁵

Ce renouvellement de la figure de la sorcière a trouvé des échos dans des œuvres littéraires contemporaines qui se sont appuyées sur cette représentation « historique » de la sorcière pour en faire une victime en marge de la société. Les romans *Moi, Tituba sorcière ...* de Maryse Condé et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston, entre autres, mettent en scène des sorcières, que nous pourrions nommer « historiques », puisqu'ils replacent les personnages dans un contexte historique déterminé. Dans les dernières décennies, divers chercheurs se sont intéressés à la sorcellerie

d'un point de vue féministe ou postcolonial et ont analysé les œuvres de Condé et Huston. Certaines études ont également exploré la question de l'intertextualité qui ponctue l'œuvre de Condé. Toutefois, aucune analyse n'a rapproché les récits de Condé et Huston pour réfléchir au dialogue qui se construit entre le discours historique sur la sorcellerie et la littérature. En interrogeant les préjugés rattachés à la sorcière, les deux textes font de l'identité et l'histoire des enjeux principaux. Ils redéfinissent les caractéristiques de la figure de la sorcière (son statut, sa perception, sa magie) et transforment certains clichés ou certaines images qui circulent dans l'imaginaire. Ce travail de déconstruction permet alors aux œuvres d'entamer un dialogue avec les discours historiques, postcoloniaux et féministes de la fin du vingtième siècle, qui s'efforcent d'écrire et de mettre en lumière l'histoire des femmes, des Antillais et des marginaux.

Reconstruire l'Histoire en passant par l'histoire

Moi, Tituba sorcière ... est un roman d'inspiration historique qui, par la narration à la première personne, se veut un récit autobiographique. L'héroïne Tituba raconte « l'histoire de [s]a vie » (Condé 267). Née à la Barbade, où après la mort de sa mère Abena, elle fut initiée aux mystères surnaturels par la guérisseuse Man Yaya, Tituba quitte les Antilles peu après son mariage avec l'esclave John Indien. Leur union l'entraîne à Salem et la projette dans l'atmosphère hystérique puritaine qui donne lieu aux procès de sorcellerie en 1692. Tituba examine son rôle dans les événements, qui ont commencé avec les jeux des filles Betsey et Abigail, et met de l'avant son parcours et sa version des faits.

Le roman s'efforce de mettre de côté l'histoire des sorcières « blanches », dont le souvenir est demeuré présent dans la mémoire historique officielle, et de s'intéresser au discours et à l'identité d'un personnage souvent oublié et mis à l'écart : la sorcière noire Tituba. Ce choix fait écho aux mouvements postcoloniaux de l'époque qui cherchent à retrouver la singularité des peuples antillais et à retracer leur histoire. Dans les années 1970 et 1980, l'affirmation de l'identité antillaise conduit à une réappropriation du discours historique. Édouard Glissant, entre autres, crée le concept d'antillanité qu'il développe de façon détaillée dans *Le Discours antillais* (1981) afin d'explorer ce qu'il appelle le « paysage non-possédé » ou « l'anti-Histoire » (152). Celle-ci, qui se veut « des histoires de [leurs] peuples, convergentes », se « débarrasse de la vision linéaire et hiérarchisée d'une Histoire qui courrait son seul fil » (134). Elle ne cherche pas, comme le résume Régis Antoine, à exposer « l'histoire

officielle évidente, ni une contre histoire univoque de colonisé qui serait symétrique de la première, et aussi peu dialectique[,] [mais] [...] [l]es histoires décalées [...] à haut degré de signification » (361). Relevant moins du discours public enregistré ou de l'hégémonie, ces histoires « reconstituées » montrent les particularités des peuples antillais. En fait, plusieurs des récits de Condé œuvrent à reconstruire l'histoire intercontinentale des diasporas africaines. Ses textes souhaitent tracer leurs origines et leur évolution, de même que retisser les liens coupés entre les cultures (Porter 184 et 196 ; Miller 179 ; Hewitt 45 ; Araujo 11). En s'intéressant à différents peuples aux Antilles (*Traversée de la Mangrove*), en Amérique (*Moi Tituba sorcière...*) et en Afrique (*Hérémahtonon*), l'auteure explore les interactions entre les Antillais et le monde à travers son œuvre (Hewitt 45 ; Porter 195-96).

Plus précisément, dans *Moi, Tituba sorcière...*, Condé cultive ces territoires « non-possédés » en mettant en lumière l'histoire personnelle de Tituba. En effet, dans tout le roman, Tituba souhaite que nous écoutions « cette histoire, [s]on histoire » (Condé 156). Même lorsque Hester, l'amie de cellule de Tituba en prison, lui demande de lui réciter un conte, Tituba décide de lui raconter son récit personnel, qui rend compte de ses désirs et de ses malheurs. À ce moment, le roman de Condé montre également comment l'héroïne prend la parole et relate son histoire. Les conteurs et la culture orale sont très importants aux Antilles et le texte rappelle cette tradition en mettant en scène l'énonciation. La formule « Tim tim, bois sèche ! » (Condé 156) qu'emploie Tituba pour amorcer son récit est, en fait, le titre d'un conte créole de la Guadeloupe, mais aussi une précaution de départ que le conteur antillais prononce avant de commencer son histoire afin de sonder son auditoire et de savoir s'il est disposé à l'écouter (Bogat). Trop longtemps tenue à l'écart, Tituba choisit donc, non de relater un conte, mais de retracer, à sa manière, *son* histoire : celle qui l'a entraînée à Salem et a transformé sa vie en « enfer », comme elle l'indique (Condé 157). Ce besoin de prendre la parole et de communiquer son histoire revient souvent dans le roman, ce qui crée un jeu humoristique et métalectique dans le récit. Tituba avoue notamment⁶

sent[ir] que[,] dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié de générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, [s]on nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt[,] [celui] [d'] « une esclave originaire des Antilles pratiquant vraisemblablement le hoodoo »[,] [...] [qu'on] ignorerait (Condé 173).

Le texte inscrit le désir d'énonciation au cœur de l'intrigue pour arracher le personnage à cet oubli. Par la métalepse, il pousse le lecteur à bien considérer la place de Tituba dans l'Histoire et à amincir ou remettre en question les frontières fictionnelles du récit.

En plus d'aborder la question de la place accordée à Tituba dans l'Histoire, le roman de Condé transforme le jugement historique posé sur cette femme. Dans le deuxième chapitre de la partie deux, Tituba prépare, avec l'aide de Hester, la déposition orale qu'elle va faire au tribunal, ce qui a pour effet de modifier le regard porté sur son récit. Souvent considérée comme le catalyseur de l'atmosphère hystérique à Salem – entre autres dans la célèbre pièce américaine *The Crucible* (1953) d'Arthur Miller –, Tituba affirme dans ces pages que toutes ces histoires de boucs, de chats noirs, de banquet de fœtus et de sorcières arrivant sur des balais à des réunions nocturnes lui paraissent « ridicule[s] » (Condé 158). Elle met en doute les termes qui sont employés pour la décrire et réfléchit de manière critique au rôle qu'elle joue en société, comme guérisseuse, conseillère et amie des villageois. Elle demande à Hester « pourquoi [...] dans cette société [occidentale], [on] donn[e] à la fonction de “sorcière” une connotation malfaisante ? » (Condé 152). Selon elle, la sorcière, « si nous devons employer ce mot » (152), devrait être vénérée et inspirer de la gratitude puisqu'elle « corrige, redresse, console, guérit... » (152). Contrairement aux versions antérieures du personnage, la Tituba de Condé rejette les normes et croyances toutes faites lors de son premier contact avec la culture occidentale et à son arrivée aux États-Unis.

En fait, avant de quitter la Barbade, la première maîtresse anglaise de Tituba, Susanna Endicott, l'avait obligée de se convertir au christianisme. L'héroïne possédait donc des connaissances de base du protestantisme et du diable avant son arrivée en Amérique. D'après les recherches d'Artress Bethany White, la conversion d'esclaves aux religions chrétiennes par les Anglais à la Barbade n'était pas commune. Cette réalité est d'ailleurs confirmée par peu de documents archivistiques (148). Condé met toutefois cet aspect de l'avant dans son roman et le présente comme étant d'une importance capitale pour comprendre les relations esclave-maître, et surtout les différentes conceptions de la sorcière. Dans le texte, la religion chrétienne représente l'effort des sociétés européennes ou américaines de « civiliser » leurs esclaves. Cependant, malgré les tentatives de Susanna Endicott et de la famille Parris, Tituba n'adhère pas à leur système de croyances, mais prétend seulement avoir changé ses habitudes. D'un regard détaché, elle interroge alors le statut des « sorcières » et la marginalisation des femmes dans sa nouvelle société. Sans catégoriquement s'opposer

aux autres et à leur religion, elle continue aussi de pratiquer sa religion originaire, ce qui permet au texte de discuter des traditions antillaises et de nuancer la représentation de la sorcellerie, comme phénomène maléfique et activité vindicative (White 148). En abordant la sorcière de cette façon, le roman confronte des visions du monde antithétiques (antillaise et américaine ; africaine et européenne ; féministe et patriarcale) et dote la sorcière et la femme de qualités positives, en vue de montrer l'ambivalence de cette figure (Wilson 109 ; Jurney 1167 ; Thomas 102).

Par ailleurs, l'œuvre met en relief d'autres dualités et groupes marginalisés. Le personnage de Benjamin Cohen d'Azvedo fait, par exemple, ressortir l'oppression des Juifs à travers l'Histoire. La relation qu'il établit avec Tituba souligne les similarités entre les persécutions des sorcières, des Noirs et des Juifs.⁷ Même si, par moments, Benjamin essaie de prouver à Tituba que son peuple a plus souffert que le sien, il remarque qu'il partage un sort pareil à Tituba (Thomas 90 ; Debrauwere-Miller 224-25). De la même manière qu'elle, il est exclu de la société. Selon Jennifer R. Thomas, le roman tente de déhiérarchiser les différentes identités afin d'exposer, au contraire, leur parcours, de même que leurs particularités communes et individuelles (90-91). *Moi, Tituba sorcière ...* révèle également l'histoire difficile des Amérindiens, qui ont aussi été persécutés par les peuples blancs (Cotille-Foley 54). Deux Amérindiens racontent à Tituba « comment ils ont été dépossédés de leurs terres, comment les Blancs ont décimé leurs troupeaux et ont répandu parmi eux "l'eau de feu" qui en peu de temps conduit un homme à sa tombe » (Condé 78). Comme les Juifs, les Barbadiens et les Antillais, les Amérindiens ont été dessinés arbitrairement par l'Histoire. En rappelant le parcours de ces peuples et en leur accordant une voix, le roman essaie de montrer à quel point le discours officiel est une construction subjective de l'homme blanc chrétien. La présence, quoique brève, d'autres marginaux et minorités dans le récit élargit alors notre perception de l'Histoire et met en lumière le passé et l'identité de ces groupes, qui peuvent aussi être considérés, en quelque sorte, comme des « sorcières » de l'Histoire.

Par le biais de Tituba, le récit de Condé étend une réflexion sur ces groupes marginalisés, souvent mécompris, et les représente différemment et positivement. En balayant de la main la peur de Satan et les activités qui lui sont rattachées, et en s'interrogeant sur le titre et la place qui sont accordés à la sorcière en société, Tituba déconstruit, par exemple, l'image de la femme naïve, crédule et endiablée, si souvent associée à son personnage. L'héroïne devient un personnage astucieux qui observe, interroge et réfléchit avant d'agir et d'accepter un fait comme une vérité. C'est en

discutant avec Hester en prison de la place de la femme en société qu'elle comprend ce que signifie son accusation pour sorcellerie. Même si elle considère le tout absurde et exagéré, elle choisit alors de prendre le contrôle de sa situation en préparant, avec l'aide de son amie, un faux témoignage qui lui permettra de protéger ses proches, comme son mari John Indien, et d'éviter la corde et le bûcher. L'attitude trompeuse de Tituba force ainsi le lecteur à remettre en question le document historique intégré au récit : la déposition de l'Antillaise. Le troisième chapitre de la deuxième partie du roman, intitulé « Interrogatoire de Tituba Indien » (163), incorpore d'ailleurs des extraits originaux du témoignage de Tituba se trouvant aux Archives du Comté d'Essex, à Salem, au Massachusetts (voir la note de bas de page dans Condé 165). Cette confession – considérée comme un extrait d'un document juridique véritable – apparaît cependant comme un récit inventé, une performance et un spectacle minutieusement orchestré dans le roman à cause du chapitre qui le précède, qui expose la manipulation. Tituba recourt, entre autres, aux « chats noirs », au « bouc » et au « bec d'aigle » (Condé 157) lors de son témoignage pour répondre aux attentes du tribunal et de l'auditoire et, ultimement, pour sauver sa peau. Dès lors, la survie de Tituba, qui dans l'Histoire et aux yeux des puritains était le résultat de sa déposition honnête, découle désormais d'un jeu et de son habileté à produire adéquatement une parodie de l'identité maléfique qui lui a été imposée à cause de son statut de femme noire (Fulton 50).

En endossant volontairement le stéréotype classique de la sorcière, Tituba transforme la représentation des sorcières de Salem et décompose le récit « officiel » qui lui est associé. La juxtaposition des documents juridiques rédigés par les Blancs et de la narration occultée du personnage marginal permet au roman de créer une fissure dans l'histoire de Tituba. Le texte déconstruit les mythes qui façonnent l'imaginaire d'une communauté et en érige de nouveaux qui sont plus représentatifs de l'histoire du peuple antillais, une fonction qu'Édouard Glissant impute à la littérature antillaise dans les années 1980 (Tamiozzo 138). La redéfinition de la figure de la sorcière, ainsi que la confession douteuse de Tituba poussent alors le lecteur à se poser les questions suivantes : quels autres éléments de son histoire sont méconnus, se peut-il que d'autres parties de son autobiographie soient une fabrication (Peterson 102), ou encore peut-on faire confiance à l'Histoire ?

Dans les faits, l'opposition de l'histoire écrite par les historiens blancs et de l'histoire dissimulée de Tituba modifie aussi les interprétations de sa mort. Avant d'être pendue à la Barbade pour avoir participé à une révolte de Noirs marrons, Tituba entend un planteur blanc crier ses crimes, pré-

sents et passés, sur l'estrade. À ce moment, elle transmet au lecteur les informations suivantes en employant le pronom « je » pour montrer la façon dont elle est perçue par les troupes anglaises et les autres esclaves dans la foule :

J'avais ensorcelé les habitants d'un village paisible et craignant Dieu. J'avais appelé Satan dans leur sein, les dressant les uns contre les autres, abusés et furieux. J'avais incendié la maison d'un honnête commerçant qui n'avait pas voulu tenir compte de mes crimes et avait payé sa naïveté de la mort de ses enfants. À cet endroit du réquisitoire, je faillis hurler que c'était faux, que c'était menteries, cruelles et viles menteries. Puis je me ravisai. À quoi bon ? (Condé 263)

L'emploi du style indirect libre et de la première personne, qui fait écho au « Moi » dans le titre de l'ouvrage, distordent les deux perceptions (celle de Tituba et celle du Blanc) et soulignent, encore une fois, qu'une histoire, et même l'Histoire, peut être fausse. Le texte intègre les pensées de Tituba au compte rendu du planteur blanc pour montrer que, comme à Salem, l'histoire « diffusée » ou « enregistrée » peut être construction erronée. En fait, la tentative de rébellion de Tituba n'est même pas mentionnée dans le discours du planteur, effaçant aux yeux de tous sa mort « noble », pour avoir défendu une cause valide. Les jeux créés dans le texte entre la vérité et l'illusion, de même que le récit personnel et le récit public, forcent le lecteur à porter un regard critique sur les discours qui circulent dans l'imaginaire et à observer les écarts entre ces derniers (Fulton 52). Le roman œuvre à déplacer et à réorienter nos connaissances historiques en vue de faire une place pour la « non histoire ». Le lecteur est alors appelé à reconstruire le discours historique et à le lire autrement (Thomas 88-89). Il est amené à réinterpréter les documents authentiques de l'histoire personnelle de Tituba, à explorer le récit « non officiel » et non documenté de l'accusée et à se réapproprier son histoire afin de lui décerner une vraie identité de femme noire rebelle.

Tout comme *Moi, Tituba sorcière...*, *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston se charge de ressusciter l'histoire d'une femme accusée de sorcellerie. Par l'entremise de Nadia – personnage-écrivaine dans le récit –, le texte met en scène la relation que l'auteure entretient avec sa création lors de l'écriture. À la manière d'une mise en abyme, il illustre le processus, parfois difficile, de la rédaction d'un roman et les choix auxquels tout auteur doit faire face. Les chapitres d'*Instruments des ténèbres* alternent

entre le récit de Nadia au vingtième siècle (intitulé *Le carnet Scordatura*), qui travaille à la rédaction de son manuscrit, et le récit « écrit » de Barbe Durand (nommé la Sonate de la résurrection), orpheline dès la naissance, qui vécut en France vers la fin du dix-septième siècle. S'inspirant d'un fait divers, de documents authentiques et de l'ouvrage historique *Au temps des laboureurs en Berry* d'André Alabergère, Nadia retrace l'histoire de la sorcière condamnée à mort en 1712. À l'instar de la vraie Tituba qui n'a pas pu rédiger sa propre autobiographie et dont les seuls souvenirs sont inscrits dans les archives juridiques des procès de Salem (Gyssels 64-65 ; et Thomas 96-97), Barbe Durand n'a pas pu, non plus, écrire son histoire et seules quelques pièces d'archives confirment son existence.

Or, comme *Moi, Tituba sorcière...*, *Instruments des ténèbres* ne se limite pas au discours historique enregistré. Nadia souhaite partager le récit de vie de ladite « sorcière » en imaginant son point de vue personnel, de la même manière que le fait Condé dans son roman. L'héroïne-écrivaine de Huston ne s'intéresse pas aux discours des magistrats ou des hommes autoritaires de l'époque qui ont accusée et jugée Barbe, mais à la réalité telle qu'elle se présentait pour une jeune femme orpheline naviguant seule en France à l'époque du Roi-Soleil. Elle met en lumière la vie d'une jeune fille qui « à force d'être immergée tous les six ou huit mois dans une odeur différente, une cacophonie différente, une famille et une basse-cour différentes, à force d'être trébuchée, bousculée, caressée et fessée par des mains toujours différentes » (Huston 45) est devenue « le souffre-douleur de tous », car « Barbe Durand n'est pas la fille de personne » (46). Agressée plusieurs fois par son employeur, Barbe devient même enceinte involontairement à l'âge de ses vingt ans. Lorsque vient le temps de rédiger les passages du viol, Nadia avoue éprouver de la difficulté. Néanmoins, elle persévère et demande à son *daimôn*, l'esprit qui se veut son inspiration et sa muse, « le courage, la vision et la cruauté nécessaire pour conduire cette chose au bout » (Huston 163). Elle sait qu'elle se doit de raconter cette histoire puisque ce sont justement les histoires injustes et pénibles à raconter qui trop souvent demeurent cachées dans l'ombre.

En créant des ponts entre sa propre vie et celle de Barbe, Nadia évoque la vie difficile des femmes à travers les siècles, éclairant les sujets tabous, comme le viol, les difficultés de la maternité et l'avortement : des enjeux qui traversent aussi la critique féministe. Alors que Condé met en lumière la persécution de divers groupes (les marginaux, les femmes, les Noirs, les Juifs, les Amérindiens), Huston se concentre surtout sur l'oppression *fémminine*. Victime du système patriarcal, Barbe est d'ailleurs accusée d'infanticide après avoir donné naissance à un enfant mourant

non déclaré devant l'Église (Huston 350 et 353). Pourtant, Barbe est avant tout une victime d'agression sexuelle et une pauvre femme qui, à cause de son statut de célibataire, de la malnutrition et de son piètre emploi de servante, ne peut demander de l'aide pendant sa grossesse, ni arracher son bébé à une mort quasi instantanée. Le texte expose la violence faite aux femmes et les injustices qu'elles vivent en montrant l'impuissance de Barbe. Au vingtième siècle, le texte montre aussi comment les femmes sont constamment appelées à sacrifier leur indépendance et leur identité en évoquant l'humiliation et la résignation d'Elisa, la mère de Nadia, forcée à abandonner prématurément sa carrière de musicienne pour servir la famille et remplir son rôle d'épouse et de mère (Arroyas 100). Le roman unit la marginalisation générale des femmes, traitées de sorcières du quinzième au dix-huitième siècle, à l'histoire personnelle de Nadia qui vit la tristesse de sa mère, dut assister à ses nombreuses fausses couches (Huston 37) et vécut, elle-même, des moments difficiles lorsqu'elle choisit de se faire avorter à l'âge de vingt-trois ans. En décrivant la vie de Barbe et en donnant sens à celle-ci, Nadia parvient à exprimer ses sentiments refoulés et à libérer sa haine du passé. L'écriture incarne ainsi, comme le précise Nubia Jacques Hanciau « un exutoire, un dédoublement » (124). Barbe devient le modèle individuel de la « psychose collective » qu'est la sorcellerie, qui peut représenter les persécutions personnelles de toutes les femmes, contemporaines ou des temps passés. Du fragmentaire à la totalité ; du personnel au général ; le roman présente les récits des oubliés de l'Histoire (Hanciau 123-24). Il neutralise le discours officiel afin de privilégier les histoires trop souvent altérées, ignorées ou étouffées des marginaux et des femmes (Sardin 311).

À l'instar du récit de Condé, les deux narrations de Huston mettent également en relief les distinctions existant entre la sorcière guérisseuse et la sorcière diabolique. Alors que la première utilise ses connaissances des plantes pour faire le bien et tient ses secrets de guérison de la gent féminine de la génération précédente qui lui a transmis son savoir avant de mourir – comme le font Man Yaya et Tituba chez Condé –, la deuxième dérive ses pouvoirs de Satan et cherche à faire le mal (Brownlie 73-74) – « des choses étranges et maléfiques » comme l'explique Hester dans le roman de Condé (152). Plus précisément, lorsque Barbe rend service aux membres de la communauté, elle est très bien reçue comme guérisseuse. Cependant, lorsque son enfant ne survit pas après l'accouchement, elle est perçue comme un instrument du diable et une mangeuse d'enfant. De même, quand Nadia décide de mettre un terme à sa grossesse, elle est jugée. Les deux héroïnes apparaissent donc comme des avorteuses : des

sorcières. En instaurant la distinction entre la sorcière guérisseuse et la sorcière diabolique, le roman de Huston travaille les mêmes enjeux que le texte de Condé, mais y ajoute une dimension contemporaine. Grâce au carnet *Scordatura*, le récit montre comment la discrimination et l'oppression féminines se poursuivent encore jusqu'au vingtième siècle – et nous pourrions ajouter, au vingt-et-unième siècle – et comment les femmes ne sont pas assez représentées honnêtement dans l'Histoire.

Afin de prendre en charge l'avenir des femmes, Nadia décide alors de transformer la destinée fatale de Barbe Durand. Enflammée d'une fureur féministe et postmoderne, et d'un fervent désir de s'affranchir du joug de son *daimôn*, elle réécrit l'histoire de la paysanne de manière à lui donner une longue vie et à corriger une injustice. Plus précisément, elle annonce que Barbe, au lieu d'être pendue,

s'acheminera jusqu'à Paris, elle apprendra à lire et à écrire, Louis XIV décèdera et sera remplacé sur le trône par Louis XV, Barbe deviendra célèbre dans la capitale par ses dons en tant que guérisseuse, consolatrice, défaisseuse de sorts, faiseuse d'anges et réparatrice de cœurs brisés ; [...] elle vivra très très vieille, Louis XV décèdera et sera remplacé sur le trône par Louis XVI, Barbe continuera de faire de bonnes affaires comme sorcière, peut-être finira-t-elle par se faire arrêter et enfermer dans l'horrible hôpital général de La Salpêtrière mais, si c'est le cas, elle y fomentera une révolte, poussant les mendiantes, les prostituées, les lépreuses, les syphilitiques et les folles à se soulever : tout est possible, tout est possible, elle n'aura que cent ans en 1786 et elle peut très bien avoir eu un pressentiment de la Révolution française ... (Huston 407-08)

Nadia subvertit l'événement historique, même si ce choix trahit le fait divers authentique dont elle s'inspire, ce qui octroie à l'écriture un pouvoir non seulement créatif, mais aussi transgressif puisqu'il renverse la tradition et les normes établies (Hanciau 125-26). Par la réécriture et les jeux entre le récit-cadre et le récit enchâssé, le roman libère la femme pour lui rendre la parole et lui permettre, en tant que sorcière et être puissant, à intervenir dans l'Histoire.

En plus d'émanciper la sorcière par la réécriture, le texte de Huston laisse la femme s'affranchir en tissant des liens entre la liberté, la folie et la création. Plusieurs des femmes qui peuplent le récit sont écrasées par le système patriarcal comme Elisa, la mère de Nadia, reléguée au foyer

et forcée de mettre fin à sa carrière de musicienne pour s'occuper des enfants et de son mari abusif ; comme la jeune Jeanne, l'amie de Barbe, obligée de se laisser toucher par les hommes qui habitent l'auberge ; comme Martha, la maîtresse de Barbe, dont la voix, l'opinion et la valeur s'effacent devant son mari et les autorités ; et, bien sûr, comme Barbe qui ne peut utiliser ses talents de guérisseuse ni progresser librement (et sans parents) en société sans être agressée et accusée de tous les maux par la collectivité. Toutefois, après l'accouchement, Barbe arrête de se cacher. Elle n'a plus peur de la vie. Au contraire, elle « a confiance » (Huston 352), « demeure sereine » et « se sent forte, tellement plus forte qu'il y a dix ans, lorsqu'elle était en butte à la haine des habitants de Torchay » (354), qui l'accusaient une première fois. Les villageois s'étant retournés contre elle, « [e]lle est seule » (Michelet 62) comme le dit Jules Michelet dans *La sorcière*. Désormais, « [e]lle n'a d'ami que ses songes » (Michelet 62), qui prennent la forme de son fils mort prématurément « blotti contre sa peau, comme le Petit Poucet dissimulé dans les habits de la femme de l'ogre » (Huston 352). Elle s'abandonne à une folie paisible et réussit ainsi à se soustraire aux préjugés qui l'emprisonnent lors des interrogatoires. Elle ne cache plus sa grossesse et son passé. L'écrivaine, Nadia, n'accepte pas de mettre en scène un personnage peureux ou dupe. Elle produit une femme complexe qui ne se plie pas aux autorités, « des hommes qu'elle ne connaît pas et qui ne peuvent rien comprendre à ce qu'elle a vécu » (Huston 352). Nadia ne laisse pas l'identité de Barbe être gommée ou sacrifiée pour leur plaisir. Même persécutée, cette dernière reste calme, exhibe de la confiance et demeure elle-même.

Le texte nous montre alors *deux* femmes fortes qui ne se laissent pas amoindrir ou dicter leur rôle par la collectivité ou le système patriarcal. Barbe et Nadia affichent leur marginalité et en sont fières. Elles repoussent les limites de ce qui est considéré comme « acceptable », que ce soit d'un point de vue historique ou social. Selon Hanciau, la folie de Barbe se présente comme le premier pas vers son émancipation et celle de Nadia, sa créatrice, qui s'épanouit à travers elle (125). D'ailleurs, vers la fin du roman, Nadia dit « [s']amuse[r] comme une petite folle » (Huston 403), lorsqu'elle laisse aller les attentes de l'écriture. En se permettant de vivre cette folie, les deux femmes parviennent à libérer leur créativité, jusqu'alors freinée par la société. Cette révolte féminine, qui prend la forme d'une insoumission à la société chez Barbe et une insurrection contre sa muse et l'histoire officielle chez Nadia, est représentative d'une nouvelle entreprise égalitaire et d'une nouvelle liberté créative pour les femmes (Arroyas 99 et Hanciau 125). Barbe et Nadia utilisent et redéfi-

nissent la marginalité de manière positive. Elles apprennent à embrasser leurs différences, car elles savent maintenant que celles-ci font d'elles des femmes créatives, débrouillardes et stoïques. L'image traditionnelle de la sorcière, qui inclut souvent des femmes laides, veuves, mères-filles ou vieilles, de même que des femmes décrites comme des folles et des hystériques, est transformée. Les sorcières deviennent omnipotentes : capables de résister aux affronts sociétaux, de changer le monde par l'écriture et de faire entendre leur voix. La sorcière est donc reconstruite de manière positive dans le texte afin de permettre à toute femme de surmonter sa situation de mutisme, de crier et de s'affirmer en tant qu'être puissant et important en société. Tout comme le fait Catherine Clément dans son ouvrage important *La jeune née* paru en 1975, lorsqu'elle indique que la femme libérée, « détachée des regards qui la fixaient en ses crises[,] [...] va, comme la sorcière, s'envoler » (111), le texte de Huston incite les femmes à se réapproprier leur créativité, leur voix, leur langage, leur confiance et à redevenir, pour reprendre les mots de Nadia dans son journal, « ces femmes inspirées dont l'âme était si étonnamment docile qu'il leur suffisait de se frotter le corps d'un onguent et – pouf ! – elles s'envolaient par la cheminée sur leur balai » (Huston 32).

Conclusion

Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, de nombreux ouvrages ont analysé la sorcellerie et ses échos en littérature. Cependant, même si plusieurs études se sont attardées au texte de Condé et quelques-unes sur le texte de Huston, aucune n'a pas tenté de rapprocher ses œuvres afin de souligner leur entreprise commune. Les deux textes désirent exposer l'histoire de plusieurs groupes marginaux, dont celles des femmes, en passant par la déconstruction de l'histoire officielle et la construction d'un récit personnel. Plus précisément, les œuvres de Condé et Huston dénoncent les injustices liées au sexe et à la race en cherchant à décomposer les hiérarchies sociales, à se réapproprier l'histoire des femmes et des Antillais et à réparer un tort en accordant enfin une vraie voix au personnage de Tituba et celui de Barbe. Alors que le texte de Condé cherche à faire de Tituba « une héroïne noire dans une Histoire blanche » comme l'explique Florence Ramond Journey (1161), le récit de Huston cherche à faire de Barbe et Nadia des héroïnes féminines dans une Histoire masculine. Les trois toutefois attaquent les stéréotypes liés aux sorcières et aux femmes. Se situant au carrefour de plusieurs groupes marginaux, leurs voix représentent les voix de multiples minorités étouffées à travers l'Histoire.

Tituba, Barbe et Nadia nous obligent à repenser l'histoire des femmes, des infortunés, des Noirs, des Antillais, des Amérindiens, des Juifs et des marginaux à dessein de nuancer l'histoire officielle. Les récits de Condé et Huston veulent que nous modifiions les référents historiques qui peuplent notre mémoire collective, c'est-à-dire la mémoire que nous partageons avec les membres de la société qui est parsemée de figures, de traditions et d'événements dont nous avons gardé le souvenir (Halbwachs 103, 113 et 118), pour laisser place à d'autres interprétations. Les femmes des textes réclament leur histoire afin de réécrire l'Histoire, ce qui octroie aux œuvres de Condé et Huston des statuts spéciaux, à la croisée des discours littéraire et historique. Les auteures ne s'adonnent pas seulement à la fiction, mais entreprennent de reconquérir l'Histoire. Quoiqu'au premier abord, leurs buts et leurs récits peuvent sembler bien distincts – les intrigues ont effectivement lieu sur des continents séparés –, Condé et Huston œuvrent toutes les deux à réhabiliter la sorcière en passant par l'histoire et l'Histoire.

La redéfinition de la figure de la sorcière à laquelle participent Condé et Huston mettent également en relief un fil conducteur commun. *Moi, Tituba sorcière ... et Instruments des ténèbres* accentuent l'ambiguïté de la figure de la sorcière, marquée par des connotations à la fois positives et négatives. En réécrivant l'histoire de deux sorcières et en réexaminant leur rôle dans des cas de sorcellerie, les auteures décomposent les récits officiels et les stéréotypes associés à Tituba, l'esclave noire de la Barbade, et aux cas de sorcellerie en général, par le biais de Barbe Durand, la pauvre paysanne française. Elles mettent en scène des femmes complexes (faibles et fortes) qui, malgré les oppressions sociales ou raciales, travaillent et luttent pour transformer leur situation en société. Tituba et Barbe, mais aussi Nadia, se montrent actives : elles affichent de la confiance, acceptent et affectionnent leur corps de femme, résistent à l'assimilation ou à l'ordre établi, et, plus que tout, parviennent à se trouver et à rester fidèle à elle-même même lors de temps difficile.

Si, selon Robert Muchembled, la sorcellerie ne disparaît pas, mais, à travers les siècles, « témoigne encore des résistances [...] [et] porte le souvenir des recettes pour la survie [et] des remèdes contre le désespoir » (254), elle existe aujourd'hui pour servir de nouveaux buts. Elle devient, par sa subsistance dans les textes littéraires, un outil qui permet de résister aux normes établies et de redéfinir la perception de la marginalité. En repensant le passé, *Moi, Tituba sorcière ... et Instruments des ténèbres*

résistent au discours officiel et transforment la figure de la sorcière. Condé et Huston illustrent le pouvoir des femmes marginales et, par la réécriture, prennent contrôle de leur histoire.

Notes

1. Voir, entre autres, les études *Les batailles nocturnes : sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles* (1966) et *Le sabbat des sorcières* (1992) de Carlo Ginzburg sur le sabbat des sorcières ; *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle* (1968) et *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle*. (1979) de Robert Mandrou sur le fonctionnement judiciaire et le déclin de la sorcellerie ; *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècle)* (1979), *Les derniers bûchers* (1981) et *Le roi et la sorcière* (1993) de Robert Muchembled sur les causes sociales et culturelles de la sorcellerie ; et *The Witch-Hunt in Early Modern Europe* (1987) de Brian P. Levack pour une chronologie et un survol des variantes géographiques de la sorcellerie en Europe.

2. Plus précisément, voir Catherine Clément et Hélène Cixous. *La jeune née*. Union générale d'éditions, 1975 ; Maroussia Hajdukowski-Ahmed. « La sorcière dans le texte (québécois) au féminin. » *French Review*, to 58.2 (1984), 260-68 ; Nicole Gnesotto. « L'imaginaire féministe. » *Esprit*, to 33/34 (1979), 152-61 ; et Lori Saint-Martin, « Écriture et combat féministe : Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec. » *Quebec Studies*, 12 (1991), 67-82.

3. Une revue féministe nommée *Sorcières* voit même le jour en France en 1976 sous la direction de Xavière Gauthier (Goldblum).

4. Plus précisément, voir Léonard Sainville. « Les fondements négro-africains de la culture dans les Caraïbes et la lutte pour leur sauvegarde. » *Présence Africaine*, 101/102 (1977), 129-57 ; Laënnec Hurbon. « Sorcellerie et pouvoir en Haïti. » *Archives de sciences sociales des religions*, no 48.1, 1979, p. 43-52 ; Asselin Charles. « Voodoo Myths in Haitian Literature. » *Comparative Literature Studies*, vol. 47, no 4, déc. 1980 ; et Honorat Aguessy. « Les dimensions spirituelles : religions traditionnelles africaines. » *Présence Africaine*, no 117/118, 1981, p. 138-48.

5. Voir, par exemple, les études sur Tituba de James Haskins. *Witchcraft, Mysticism and Magic in the Black World*. Garden City : Doubleday, 1974 ; de Chadwick Hansen. « The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro. » *The New England Quarterly*, vol. 47, no 1, mar. 1974, p. 3-12 ; de Robert E. Morberger. « The Further Transformation of Tituba. » *The New England*

Quarterly, vol. 47, no 3, sep. 1974, p. 456-58 ; ou de Lloyd W. Brown. « Tituba of Barbados and the American Conscience: Historical Perspectives in Arthur Miller and Ann Petry. » *Caribbean Studies*, vol. 13, no 4, jan. 1974, p. 118-26.

6. La métalepse signale une rupture dans l'univers du récit, ce qui pousse le lecteur et parfois les personnages à remettre en question les frontières fictionnelles. Pour plus d'amples renseignements, voir Gérard Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004.

7. Il faut noter que d'autres ouvrages littéraires et historiques avaient déjà établis des liens entre la persécution des sorcières et des Juifs. Voir, notamment, Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, New Haven : Yale University Press, 1943 et Marion L. Starkey, *The Devil in Massachusetts*. New York : Knopf, 1949.

Bibliographie

Aguessy, Honorat. « Les dimensions spirituelles : religions traditionnelles africaines ». *Présence Africaine*, no 117/118, 1981, pp. 138-48.

Antoine, Régis. *La littérature franco-antillaise*. Paris : Karthala, 1992.

Araujo, Nara. « La raison du mouvement : Hommage à Maryse Condé. » *L'œuvre de Maryse Condé*. Dirigé par Nara Araujo, Paris : L'Harmattan, 1996, pp. 9-20.

Arroyas, Frédérique A. Y. « *Diabolus in musica* : "La Sonate de la Résurrection" de Heinrich Biber, arme de détournement dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. » *L'Esprit Créateur*, vol. 47, no 2, été 2007, pp. 88-100.

Bogat, Roland. « Tim Tim Bois Sec. » *Revue Guadeloupéenne*, nouvelle série, no 15, jan-fév. 1948, http://www.potomitan.info/atelier/contes/contes_creole29.php

Brown, Lloyd W. « Tituba of Barbados and the American Conscience: Historical Perspectives in Arthur Miller and Ann Petry. » *Caribbean Studies*, 13.4 (1974), 118-26.

Brownlie, Siobhan. « Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres*. » *French Forum*, vol. 34, no 1, hiver 2009, pp. 67-83.

Charles, Asselin. « Voodoo Myths in Haitian Literature. » *Comparative Literature Studies*, vol. 47, no 4, déc. 1980, pp. 391-98.

Clément, Catherine, et Hélène Cixous. *La jeune née*. Paris : Union générale d'éditions, 1975.

Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière ...* Paris : Mercure de France, 1986.

- Cotille-Foley, Nora. « Epistémê esclavagiste et sorcellerie subalterne de Loudun à Salem, en passant par Jules Michelet et Maryse Condé. » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, no 1, printemps 2010, pp. 46-58.
- Debrauwere-Miller, Nathalie. « Au carrefour de la négritude et du judaïsme : *Moi, Tituba sorcière ... noire de Salem*. » *Romantic Review*, vol. 90, no 2, 1999, pp. 223-33.
- Fulton, Dawn. *Signs of Dissent: Maryse Condé and postcolonial criticism*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2008.
- Genette, Gérard. *Métalepse : De la figure à la fiction*. Seuil, 2004.
- Ginzburg, Carlo. *Les batailles nocturnes : sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*. Traduit par Giordana Charuty. Paris : Flammarion, 2010.
- Ginzburg, Carlo. *Le sabbat des sorcières*. Traduit par Monique Aymard. Paris : Gallimard, 1992.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- Gnesotto, Nicole. « L'imaginaire féministe. » *Esprit*, no 33/34 (9/10), sep-oct. 1979, pp. 152-61.
- Goldblum, Caroline. « *Sorcières, 1976-1981*. Étude d'une revue féministe. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne), 2009. » *Genre et Histoire*, no 8, Printemps 2011, <http://genrehistoire.revues.org/1217>.
- Gyssels, Kathleen. « On the Untranslatability of Tituba Indian, An Intercultural Subject. » Traduit par Victoria Bridges Moussaron. *Emerging Perspectives on Maryse Condé : A Writer of Her Own*. Dirigé par Sarah Barbour et Gerise Herndon. Trenton : Africa World Press, 2006, pp. 63-86.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia. « La sorcière dans le texte (québécois) au féminin. » *The French Review*, vol. 58, no 2, déc. 1984, pp. 260-68.
- Halbwachs, Maurice. « La mémoire collective et le temps. » *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France, 1950.
- Hanciau, Nubia Jacques. « La sorcière chez Nancy Huston : de l'ancien au nouveau monde. » *Interfaces Brasil/Canada : Porto Alegre*, vol. 1, no 2, 2002, pp. 119-28.
- Hansen, Chadwick. « The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro. » *The New England Quarterly*, vol. 47, no 1, mar. 1974, pp. 3-12.
- Haskins, James. *Witchcraft, Mysticism and Magic in the Black World*. New York : Doubleday, 1974.

- Hewitt, Leah. « Recontres explosives : les intersections culturelles de Maryse Condé. » *L'œuvre de Maryse Condé*. Dirigé par Nara Araujo. Paris : L'Harmattan, 1996, pp. 45-56.
- Hurbon, Laënnec. « Sorcellerie et pouvoir en Haïti. » *Archives de sciences sociales des religions*, no 48.1, 1979, pp. 43-52.
- Huston, Nancy. *Instruments des ténèbres*. Actes Sud/Léméac, 1996.
- Jurney, Florence Ramond. « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé. » *The French Review*, vol. 76, no 6, mai 2003, pp. 1161-71.
- Levack, Brian P. *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*. Longman, 2016.
- Mandrou, Robert. *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle*. Paris : Fayard, 2005.
- Mandrou, Robert. *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*. Paris : Seuil, 1980.
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. 1862. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Miller, Christopher. « After Negation: Africa in Two Novels by Maryse Condé. » *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. Dirigé par Mary Jean Green et al., Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, pp. 173-85.
- Morberger, Robert E. « The Further Transformation of Tituba. » *The New England Quarterly*, vol. 47, no 3, sep. 1974, pp. 456-58.
- Muchembled, Robert. *Le roi et la sorcière*. Paris : Desclée, 1993.
- Muchembled, Robert. *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Gallimard-Julliard, 1991.
- Muchembled, Robert. *Les derniers bûchers*. Paris : Ramsay, 1981.
- Peterson, Carla. « Le surnaturel dans *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison. » *L'œuvre de Maryse Condé*. Dirigé par Nara Araujo. Paris : L'Harmattan, 1996, pp. 91-104.
- Porter, Laurence M. « Maryse Condé, Historian of the Black Diaspora. » *Emerging Perspectives on Maryse Condé, A Writer of Her Own*. Dirigé par Sarah Barbour et Gerise Herndon. Trenton : Africa World Press, 2006, pp. 181-99.
- Saint-Martin, Lori. « Écriture et combat féministe : Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec. » *Quebec Studies*, vol. 12, printemps-été 1991, pp. 67-82.
- Sainville, Léonard. « Les fondements négro-africains de la culture dans les Caraïbes et la lutte pour leur sauvegarde. » *Présence Africaine*, no 101/102, 1977, pp. 129-57.

- Sardin, Pascale. « Towards an Ethics of Witness, or the Story and History of “une minuscule détresse” in Annie Ernaux’s *L’Événement* and Nancy Huston’s *Instruments des ténèbres*. » *French Studies : A Quarterly Review*, vol. LXII, no 3, 2008, pp. 301–12. ProQuest, doi : <http://dx.doi.org.proxy.bib.uottawa.ca/10.1093/fs/knn027>.
- Tamiozzo, Josée. « L’altérité et l’identité dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, de Maryse Condé. » *Recherches féministes*, vol. 15, no 2, 2002, pp. 123-40.
- Thomas, Jennifer R. « Talking the Cross-Talk of Histories in Maryse Condé’s *I Tituba, Black Witch of Salem*. » *Emerging Perspectives on Maryse Condé : A Writer of Her Own*. Dirigé par Sarah Barbour et Gerise Herndon. Trenton : Africa World Press, 2006, pp. 87-104.
- White, Artress Bethany. « From Africa to America by Way of the Caribbean: Fictionalized Histories of the African Diasporic Slave Woman’s Presence in America in *I, Tituba, Black Witch of Salem* and *A Mercy* ». *Literary Expressions of African Spirituality*. Dirigé par Carol P. Marsh-Lockett et Elizabeth J. West. Lanham : Lexington Books, 2013, pp. 145-60.
- Wilson, Elizabeth. « Sorcières, sorcières : “Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem”, révision et interrogation. » *L’œuvre de Maryse Condé*. Dirigé par Nara Araujo. Paris : L’Harmattan, 1996, pp. 104-13.

Silence and movement in Malika Mokeddem's *L'Interdite*

Sarah FORZLEY

University of Wisconsin-Madison

During Algeria's war for independence, women assumed important roles in the interim government and in the successful revolt against France. This achieved, women were thanked for their courage and work and asked to return to their domestic roles. The interventions of men who advocated for their female colleagues to retain their posts were largely unsuccessful. *Le Code de la Famille*, instituted by the government in 1984 and heavily criticized by Algerian feminists, formally imposed regressive restrictions upon women's civil rights, especially concerning marriage, divorce, and childrearing. Despite this setback, education rates for women continued to rise; in fact, as of 2001, 53% of diploma-holders in Algeria were women (Stora 201). Since then, the Family Code has been reformed (most recently in 2007) and Algerian women have continued to make impressive gains. They now hold 30% of parliamentary seats (higher than the average in the European Union) and comprise 60% of all college graduates in Algeria (Ghosh). Still, nationalistic goals, a dominance of male-authored histories, and widespread corruption do not lend themselves to a plurality of perspectives. Therefore, female representation and educational parity do not necessarily lead to discourse that disrupts an authoritarian, patriarchal power structure.

Where, then, might one turn to for a more pluralistic history? Inspired by Assia Djebar and H el ene Cixous, I propose that we turn to what

these two French-Algerian thinkers call ‘feminine’ writing. In this sense, ‘feminine’ ways of telling are all those that contest and rupture narratives that collude with patriarchal power structures including colonialism. This essay examines how French-Algerian writer Malika Mokeddem’s novel *L’Interdite* (1993) closely attends to the body in order to provide a unique perspective of postcolonial relations between Algeria and France, blurring the boundaries between colonial and postcolonial through a series of intertwining personal relationships.

In particular, this essay considers two relationships from the novel as vectors for the themes of silence and movement in building postcolonial subjectivities. Although *L’Interdite* advocates for a self that extends beyond the limits of the body, the characters also use silence to establish boundaries between themselves and others. Thus, focusing on both the extension of the self and on silence in *L’Interdite* provides a means for examining Djebbar’s claim that feminine writing is an extension of the body and a silent word in motion as well as Cixous’ claim that continuity is a key ‘feminine’ quality. In the end, Mokeddem’s exploration of how bodies write upon and relate to one another demonstrates how the relational self is never truly independent, which in turn complicates narratives that neatly oppose colonialism and independence.

Djebbar’s conception of feminine writing poses itself as a contrast to colonial writing and affirms Mokeddem’s writing as feminine because not only does she write history through the stories of her characters’ bodies, she also focuses on individual relationships, refusing to focus her account on the colonial power, a focus that Djebbar considers male. Additionally, Mokeddem’s female protagonist Sultana experiences her self as extending beyond the limits of her body by framing her sensory perceptions as bridges allowing continuity between her body and her environment. This aligns with Cixous’s conception of continuity as a feminine quality (that people of any gender may possess):

Continuité, abondance, dérive, est-ce que c’est spécifiquement féminin ? Je le crois. Et quand il s’écrit un semblable déferlement depuis un corps d’homme, c’est qu’en lui la féminité n’est pas interdite. Qu’il ne fantasme pas sa sexualité autour d’un robinet. Il n’a pas peur de manquer d’eau, il ne s’arme pas de son bâton mosaïque pour battre le rocher. Il dit : « J’ai soif », et l’écriture jaillit. (*La Venue à l’écriture* 62)

Djebar creates an image of feminine writing as a bridge between physical and intellectual, verbal and written, public and private domains:

L'écriture serait, dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement, qui prolongerait un corps, visible autant à autrui qu'à soi-même. Aussi, une écriture véritable et au féminin, dans les pays musulmans de ce prochain XXI^e siècle, ne pourra s'approfondir et se développer qu'à partir du corps libéré (ou en train de se libérer) de la femme ... (*Ces voix qui m'assiègent*, 28)

This conception of feminine writing as an extension of the body (using the verb "prolonger") contrasts neatly with Fanon's conception of the colonialist as an extension of his home country (using the noun "prolongement"):

Le colon fait l'histoire et sait qu'il la fait. Et parce qu'il se réfère constamment à l'histoire de sa métropole, il indique en clair qu'il est ici le prolongement de cette métropole. L'histoire qu'il écrit n'est donc pas l'histoire du pays qu'il dépouille mais l'histoire de sa nation en ce qu'elle écume, viole et affame. (*Les damnés de la terre*, 53)

The two authors set up a feminine/masculine dichotomy, as Djebar explicitly discusses feminine writing as an extension of the individual body while Fanon describes writing from a male perspective as more universalizing; it is not just the narrator's history but the history of his country.

Even outside the colonial context, 'feminine' stories are seen as a particular individual's history rather than the history of an imagined, generalizable male narrator. Audrey Lasserre, a sociologist specializing in gender in literature, found through a 2009 study of author interviews that narratorial voices are more likely to be read as autobiographical when the author is a woman and that furthermore, female authors adjust their writing – or their pseudonym – in anticipation that the public will receive a female narratorial voice as their own (47). While the reader of *L'Interdite* will identify certain shared characteristics between the main character, Sultana, and the author, Malika Mokeddem, I diverge from other scholars who overlook the differences between Mokeddem's and Sultana's life experiences to highlight the autobiographical aspects of this story (Djafri 2014, Mansueto 2014, Messaoudi 2013). (Readers interested in Mokeddem's actual life experiences might turn to her book *Mes hommes* (Grasset 2005), for example.) After growing up in Algeria during

Algeria's war for independence, Mokeddem became a doctor specializing in nephrology in France before she gave up her practice to devote herself to writing. By writing the story of a woman some of whose experiences resemble her own – estrangement from her father, working as a doctor and writer, moving from Algeria to France – yet for whom many details differ, Mokeddem truly writes a 'prolongment' of her body.

However, *L'Interdite* is not a simple extension of Mokeddem's own body to bookshelves around the world, but from her own story to that of other Algerian women. In addition to putting bits of herself in Sultana, Mokeddem portrays other struggles she overcame – such as succeeding as a girl in a male-dominated school – through a young female character, Dalila. Mokeddem even represents the unrelenting infiltration of the desirous male gaze on a woman's subjectivity through a second narrator, the Frenchman Vincent who narrates chapters alternating Sultana's chapters. Though the title *L'Interdite* indicates Sultana as the subject, Vincent's subject position directs nearly half the content. Precisely by *not* writing a strictly factual autobiography and by extending her own experiences across multiple voices, Mokeddem disturbs the perceived opposition between Djébar's portrayal of feminine writing as writing the body and Fanon's portrayal of masculine writing as writing an entire country. The multiple perspectives of *L'Interdite* weave the story of the country written through the stories of bodies.

Mokeddem explores two principle relationships between bodies, which evoke characteristics of colonial types of power that persist after independence. These relationships further test the theoretical positioning by Djébar and Fanon of 'feminine' in opposition to 'colonial'. The first relationship represented as two bodies sharing the same space is Sultana and Yacine's. Sultana, the novel's protagonist, is an Algerian-born woman who immigrated to France after secondary school and became a doctor. As the novel opens, she is returning for the first time in fifteen years to her hometown of Aïn Nekhla, Algeria where the town doctor Yacine, whom she had loved, has just died. The second principle relationship is between Vincent, a Frenchman, and the anonymous donor of his transplanted kidney, whom he only knows to be an Algerian woman deceased after a car accident. Vincent travels to Aïn Nekhla because he is seeking to learn more about the origin of his transplanted kidney, so although he and Sultana retain alternating chapters (labeled by their names), their paths will eventually converge when they meet in Aïn Nekhla, revealing Vincent's conflation of his desire for his kidney and his desire for Sultana.

Unlike scholars who highlight the primacy of a potential relationship

between Sultana and Vincent (Djafri 2014, Jones 2007), I find that although she begrudgingly accepts his protection (Mokeddem 115, 159) as she accepts Salah's and Khaled's, Sultana's consistent rejections of Vincent's advances towards intimacy (110, 111, 123) highlight Vincent's dogged persistence more than a relationship. Despite ephemeral flickers of desire that she feels for Salah or Vincent at one moment or another, Sultana never hints at whom she might eventually choose. In the sole scene where Sultana and Vincent are physically intimate, it is not certain that she is capable of consent, as Vincent pushes forward even though he learns she has just been hallucinating that Yacine is alive once again and in the room with her (116) and he even notices that she does not seem completely lucid. From the moment Sultana opens her door and lets him enter the house, Vincent notes her absence despite her physical presence, remarking that « [s]es yeux me paraissent démesurés fixes, et déserts », and he is troubled by « [s]on air perdu, ses yeux absents » (117). Although Vincent does not use force, as he reports, « [e]lle me laisse entrer » and « [e]lle se laisse faire », he also admits she does not seem fully aware of who he is, since « [a]u moment où culmine notre jouissance, dans un soupir, elle dit : Yacine » (117). While other scholars refer to this as an “affair” (Jones p. 110) or “love” (Djafri 73, and even the back cover of Grasset & Fasquelle's 1993 “Le Livre de Poche” edition of *L'Interdite*), the reader's suspense only lasts the turning of the page to the next line, where Sultana takes back up the narration, beginning her chapter with the intimation that this was deeply regretted, and perhaps nonconsensual: « Je me reveille avec des vertiges et une grande envie de vomir » (119). Thus, my study of relations between bodies in *L'Interdite* privileges relationships between bodies that Mokeddem describes as not just physically, but intimately entwining. In particular, inspired by Djebbar's implication of silence in her definition of feminine writing, this paper focuses on relationships in which one party has been silenced by death.

Mokeddem draws upon Fanon's description of colonial relationships to describe Sultana and Yacine's relationship, further destabilizing the feminine-colonial dichotomy that seems to be established by Djebbar and Fanon. Yet, Sultana's description of their relationship evokes Djebbar's image of the feminine as an extension of the liberated body and Cixous's image of the feminine as continuity between the body and the environment without dispossession (*Le Rire* 115). Sultana doesn't recognize the continuity between their bodies as harmful to Yacine; she is only aware of how it healed her. She remembers meeting Yacine and finding her eyes in the depths of his transformed her after a traumatic childhood and adolescence:

Depuis si longtemps qu'ils étaient ainsi, mes yeux, comme deux fruits pourris sur leur branche. Je ne sais par quel hasard, un jour, je les ai retrouvés au fond de ceux de Yacine. Immergés dans les siens, ils s'y sont frottés, décrottés de l'abstinence ... Des yeux de Yacine m'est venue la lumière, sans que je l'y ai cherché ... Depuis, du fin fond de mes peurs, j'observe le monde à travers la lumière des yeux de Yacine. (46)

Although she did not consciously try to penetrate Yacine's eyes, Sultana is grateful to be changed by experiencing the world through the lens of Yacine's perspective. In fact, the image of fruits that have rotted by abstinence indicates that disengagement from the world and specifically from personal relationships constitutes disuse of the body. The sort of continuity experienced through personal relationships and by opening oneself to others' perspectives revived Sultana and unchained her from fear. Specifically, this passage could be seen as an argument for the necessity of physical relationships. Sultana's eyes seem to have their own will; she simply *found* them in Yacine's as if they understood that contact was necessary even when she did not, and the metaphorical image of penetration and continuity as a healing cure for their rotting in abstinence highlights that the sexual act is simply another example of continuity.

Yet, Yacine's best friend Salah describes Sultana as the controller of their relationship and of Yacine's body. Salah claims that she, as an infection, an 'abscess' (23), 'devoured' Yacine, killing him precisely because of a lack of boundaries. Similar to Vincent's unease with the 'other' and his revulsion at the 'death' within him, his transplanted kidney, the breakdown of barriers between Sultana and Yacine's body introduces an element of rejection, of the abject: « Il te portait en lui comme un abcès profond. C'est peut-être ça qui l'a tué ! » (23). His use of the verb « porter » emphasizes that this continuity was a burden for Yacine. Sultana, as an infection invading Yacine's body, thus devoured him and killed him: « Toi, tu as dévoré Yacine. Même absente, tu avais une mainmise extraordinaire sur sa vie, sur sa peinture. Tu étais en même temps sa 'dette' et son 'FMI', son Nord arrogant qui le rejetait au sud du Sud, dans le désert de ton indifférence » (49). When Salah refers to the way the IMF burdened African economies post-independence by lending them much more money than they would ever be able to pay back, thus ensuring their dependence, this recalls Fanon's depiction of colonialization as poisonous intoxication, an addiction from which the people can only 'rehabilitate' themselves through 'detoxification' (90). Once penetrated by Sultana, perhaps Yacine

felt he needed her in the same way that structural adjustment plans brought former colonies in Africa into debt with the IMF (see Peterson for an in-depth explanation of this history). Fanon and Mokeddem's images of dependency suggest that Yacine was never really independent of Sultana, even after she moved to France just as Algeria and other African nations, the 'global south' ("[le] Sud") never achieved true independence from the former colonial powers, the 'global north' ("[le] Nord arrogant") even after the colonialists' retreat back to the Hexagon. Even though Sultana had no colonial intentions and was surprised to find her eyes inhabiting Yacine's, Mokeddem reveals the ambiguity of Djébar's ideal of 'prolonging the liberated body,' since seeking continuity between oneself and the other brings different consequences for each party.

By giving voice to Yacine's perspective on his relationship with Sultana through Salah's character, Mokeddem reveals how the occupier and the occupied can live thoroughly different experiences in the same space. Sultana's shock and hurt at Salah's condemnation reminds the reader that those with relatively more power may not see another's perspective simply by pivoting in their shared space. Sultana only begins to realize the effect she had on Yacine when she displaces herself, not just by returning to Aïn Nekhla and Yacine's house but when she steps in front of an agitated and violent fresco he had entitled "L'Algérienne," where the tiny silhouette of a woman stepping over a sea of flames as she disappears into the distance (48). It is only after standing where Yacine must have once stood as he examined his work that Sultana begins to understand Yacine's experience with her, as she then steps towards Salah, who condemns her. Here Mokeddem embodies Djébar's concept of 'feminine' writing as « une parole silencieuse en mouvement, qui prolongerait un corps » (*Ces voix qui m'assiègent*, 28) as Sultana's silent new understanding is revealed through her motion, connecting her body with Yacine's across time as she faces his painting, and with Salah's as they embrace in front of the painting. Furthermore, Mokeddem thus helps the reader move beyond perceived ideas (as found by Lasserre 2009) about the personal nature of 'women's writing' because she reverses expected gender roles of penetration and control while telling a country's history through a person's story.

Vincent's relationship with his personified kidney, a synecdoche for his kidney donor, is the second relationship of *L'Interdite* in which one party is silenced. Vincent refers sometimes to a masculine, other times to a feminine other, seemingly alternating between his kidney and the female kidney donor. In several striking examples Vincent manages to either render the gender invisible using a contraction erasing the final

vowel that would indicate the word's gender, or include both female and male genders so as to confound the (feminine) donor and the (masculine) kidney, such as: « il m'arrive souvent d'ouvrir les bras pour l'accueillir » (31), and « Je la caressais dans ce rein » (32). Still, the kidney and its donor's subjectivity cannot be erased because Vincent notes that the kidney rebels against him at times, even if only silently: « Le seul signe pathologique que celui-ci puisse manifester est un gonflement, comme un mécontentement silencieux, quand l'organe se fait recalcitrant » (138). By admitting that he is only speculating about its donor's will, Vincent renders their silence even more conspicuous. It also creates a boundary between Vincent and the donor despite his desire to be closer to her. He describes this boundary as at once physical, medical, and social: « un entêtement à rester d'une sensibilité autre, une parcelle étrangère, une zone d'anesthésie, d'effacement du receveur » (138). If silencing can be a means of oppression, silence can also be a means of rebellion, and a space one creates to preserve or rehabilitate one's subjectivity. Yet, historical and cultural geographer James R. Ryan interprets Gayatri Spivak to suggest that although recognizing the existence of the subaltern's "hidden spaces and silent voices" is an important first step, it will be impossible to recover these, and instead our aim should be "exploring and decolonizing dominant discourses" because "any act of dissent is always entangled within the dominant discourses that it might be resisting" (Ryan 476). Thus, exploration and decolonization of Vincent's discourse about his kidney is of primary importance.

Vincent's relationship with his kidney is reminiscent of the relationship between France and Algerian-born French residents or citizens and explores the complications a "liberated" female body faces even after Algeria's independence, since the transplanted kidney, like so many Algerian immigrants in France, although necessary for the body, like the country, to function, is associated with toxins and rejection even after integration and filters out the torments of the body within which it resides. Vincent implies that integration is a mutual effort: « J'ai accepté le rein. Ou peut-être est-ce lui qui a fini par m'intégrer et par digérer, filtrer et pisser mes tourments ? Sans crise de rejet, sans raté. Assimilation et pacification mutuelle » (30). His questioning brings to light the subjectivity of Algerians post-independence, highlighting the work of not only the host country by complaining about his daily immunosuppressant treatment as a politician might complain about relaxed borders that allow a higher flow of immigrants, but also that Algerian immigrants must do to integrate, digest, and filter French customs, law, and stereotypes. The inability of

the kidney to survive outside of Vincent's body suggests that although this organ has been freed from its expired body and given a second chance at life, it cannot exist independent of the vestiges of colonialism built into the fabric of society and law (and vice versa).

Although Vincent claims a harmonious relationship with his adopted kidney, he continues to see the kidney as an 'Other' in the way that some people in host countries continue to see immigrants as 'Other' even though they study, live, and work together. Vincent admits his unease with the imagined otherness of his kidney's race and sex: « Mais cette tolérance ne pouvait empêcher l'idée qu'avec cet organe, la chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre 'race' » (30). Similarly, Vincent cannot forget the time when he lived in complete confidence of his body, without "ce germe de la mort" inside him (108). Thus, Vincent attempts to create the image of a coupling with the other while maintaining a separation between him and the desired Other.

Vincent attempts to understand his kidney donor during his travels in Algeria, but his displacement is less successful than Sultana's. Since she is the only woman he meets, he creates a false metonymy, conflating his desire for his (deceased) kidney donor with his desire for Sultana. Vincent thus displaces Sultana, rendering her an object of desire to be seduced and a placeholder for the imagined kidney donor. Furthermore, even though he begins to understand some of the difficulties Algerian women and girls face after seeing how many men disrespect Sultana and after talking with a young girl named Dalila, Vincent is unable to overcome his exoticizing and paternalistic ideas about Algeria. Even though the transplanted kidney is evolved and complex enough to work perfectly in his body, Vincent sees himself as crossing the boundary into the heart of darkness, as « [u]n enfant dans un berceau que le fil de l'eau ramenait vers le ventre primitif de l'Afrique. » (32). He prefers to see not only Algeria as primitive, but also its people as simple, deciding when he meets a friendly man named Tayeb that this is the 'true' Algeria even though he has not met any other Algerian like Tayeb: « Sa jovialité, sa convivialité, sa simplicité tout me réjouit en lui. Un visage bon enfant, serein, peut-être le vrai visage de l'Algérie » (114). Even when speaking with Sultana, whom he wants desperately to win over, Vincent belittles her affairs, reformulating them as "préoccupations" without realizing the gravity of her history in Aïn Nekhla or the weight of responsibility she carries (123). Vincent's attempts to share space with the 'other' are perhaps less successful than Sultana's because the distance between them is further. For instance, cultural, linguistic, and religious differences combine to make him feel threatened by

the call to prayer whose meaning is unknown to him: « Il m'est impossible d'échapper plus longtemps à cette voix. Elle monte comme une menace surgie d'un autre âge. Elle asphyxie mes poumons.... Il faut que je sache ce que dit cette prière. Je suis persuadé qu'ainsi, j'échapperai à cet étau » (27). Despite Vincent's admission that eating Algerian food cannot increase his tolerance for this new culture in the way that his immunosuppressants increase his body's tolerance for the transplanted kidney (63), he still claims to be « maghrébin par mon griffon et sans frontière » (62). As much as he would like to claim a transnational identity because of his kidney's origins, Mokeddem suggests that this cannot be so.

On the other hand, Mokeddem validates Sultana's transnational identity because she has built links with Aïn Nekhla, Oran, and Montpellier across time. Even though she has made France her home, Sultana still embodies Algeria through her strong connection to the physical space through memories formed since childhood. Cultural geographers Robins and Aksoy (2001) find that "it is no longer a question of cultural synthesis or syncretism, but of moving across" both cultural spaces (McEwan 503). While Sultana is portrayed as unusual in *L'Interdite*, her preference to "move across" the multiple spaces to which she belongs allows her « Sultana dissidentes, différentes » to coexist rather than to try to blend them into one (Mokeddem 14). Sultana experiences a positive relationship between her body and her homeland in a way that Hélène Cixous would mark as 'feminine' because of the images of continuity and completeness (Mokeddem 16, 26; Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies* 118). For example, upon returning to her hometown for the first time, Sultana is unintimidated by the sound of a flute that takes over her body, even before she remembers its significance from her childhood: « Un son de flûte, à peine audible, coule en moi. J'ai mis du temps à le percevoir, à l'entendre. Ses reptations me gagnent, me prennent toute. Je ne sais pas ce qu'il me dit » (16). Near the end of the book, as the older women in the community tell her stories of the deep love between her parents, the flute's music rises within her once again, reaching even the silent corners of her being ("tous mes coins silencieux") until she becomes the flute itself, drunk with the winds of time connecting her with her parents (173). Notably, she is unthreatened and even strengthened by these experiences. She also remarks upon the reassurance she gains from experiencing an interaction between her body and the sky: « Pour la première fois depuis mon arrivée, je vois le ciel. Il coule en moi, me remplit à ras bord. Une sérénité bleue étanche mon angoisse. Mon pas se raffermi » (26). In the moment that Sultana notices the sky she turns away from the other

mourners at Yacine's burial (where she is unwelcome as a woman) and toward the hospital where she had once worked, and where he had made his career. Thus, she only allows continuity between herself and the parts of Algeria she wishes to reclaim as her own. In both instances, the verb "couler" indicates a continuity between Sultana and the world around her, and she creates an image of fullness or completeness with the expressions "tout" and "à ras bord". Sultana feels a continuity that Vincent cannot due to her connection not only to the space, but across time.

Therefore, Mokeddem reworks the nationalistic image of the woman as the symbolic center of the nation. Postcolonial feminist theorist Gayatri Gopinath explains that nationalist discourses tend to make women "a primary marker of an essential inviolable communal identity or tradition" using familial and domestic metaphors in which "'the woman' is enshrined as both the symbolic center and boundary marker of the nation as 'home' and 'family'" (206). As her Algerian surroundings flow into Sultana, filling her completely, she embodies and thus symbolizes the nation. Yet, Sultana does not reject the facets of her self that she developed while living in France and she is in constant movement. Instead, her "[t]ransnationalism brings about the displacement of culture and identity from the nation ... enabling a denaturalization of nation as the hegemonic form of organizing space" (McEwan 504). Mokeddem thus seems to suggest that Algeria does not need to maintain a static symbol or center, but that it can be strengthened and developed, like Sultana, through constant movement and openness.

Yet, the Algeria of *L'Interdite* is not yet ready to test this proposal. Sultana is unable to be herself and live in Aïn Nekhla. Sultana's body may appear as 'liberated' because she does not limit her movement or the spaces she occupies based on others' opinions, but her vacillation across boundaries set by the community is intolerable in a nation moving towards isolation, closing in on itself as Western nations close themselves off from Algeria during the early 1990's (Stora 22-23), when Mokeddem's narrative seems to take place. Sultana is thus moving against the tide that Magreb historian Benjamin Stora describes as sweeping the nation at the end of 1993: « les étrangers commencent à partir en masse. L'Algérie va se refermer sur elle-même, d'autant que comme nous le verrons plus loin, une série de lois et de décrets va interdire le regard extérieur et pousser les journalistes algériens au silence ou à l'autocensure » (26). Sultana refuses to remain a "static marker" of Aïn Nekhla's identity, and thus the residents reject her in order to maintain the stability of their "symbolic center" (Gopinath 206). Her final return to France reminds the reader that despite

the fluidity and motion celebrated by Djébar and Cixous, transnationalism is also a “strategy of survival” (McEwan 506), and movement takes place in “profoundly asymmetrical ways” depending on an individual or group’s power. This highlights the limited ways in which the women of Aïn Nekhla and even Vincent’s kidney (donor) are able to rebel due to their limited mobility. Mokeddem thus reworks a stereotypically nationalistic image of the woman as the symbolic center of the nation to focus on the consequences for the woman when the nation or home falls apart, rather than the focusing on the nation.

In the final scene of the book, Sultana watches the flames of the burning buildings – Yacine’s burning home, and the intolerant mayor’s office which the women of the town have burned in response (180) – thus, both the home and the nation seem to be falling apart in *L’Interdite*. However, in the book’s final line Sultana invites the reader to turn away and adopt her inner gaze as she says, « Khaled, je repars demain. Dis aux femmes que même loin, je suis avec elles » (181). Like Sultana who only understands Yacine by displacing herself, the reader too must displace themselves to see past the destruction forcing Sultana out of town and understand that she is occupying multiple spaces at once, leaving part of her inner self among Aïn Nekhla’s women. Sultana’s transnational identity has made her feel liberated to appropriate spaces that the townspeople do not see as belonging to her, including Yacine’s funeral, the hotel bar, and even the space of the silence. She thus incites Aïn Nekhla’s women to appropriate space as well, which they do by setting fire to the town hall. Mokeddem shifts the center of discourse about the nation to her female characters and their struggle to exist on both sides of their community’s limits.

Postcolonial theorist Veena Das’ explanation of subject formation in violent conditions demonstrates that as Sultana moves between physical spaces in France and Algeria, and as Aïn Nekhla’s women move across the limits of how they are expected to behave, they carry within them these tensions. The porousness of subjectivity feels quite dangerous in this formulation: “The formation of the subject as a gendered subject is then molded through complex transactions between the violence as the originary moment and the violence as it seeps into the ongoing relationships and becomes a kind of atmosphere that cannot be expelled to an ‘outside’” (Das 208). In *L’Interdite*, Mokeddem’s characters seem to use silence as a response to this problem, as if silence can build a barrier against threats of violence directed at the self.

In *L’Interdite*, as in Assia Djébar’s conception of feminine writing as a silent word in movement, the use of silence and the representation

of silenced perspectives are just as important as what is said. Through conspicuous silences in the text, Mokeddem shows how Algerian history, as any country's history, has been simplified by removing certain groups of citizens from positions of power and silencing their perspectives. Mokeddem disrupts narratives of egalitarian partnership between Algeria and France (for example, that of each country's Ministère des Affaires Étrangères news site) by inviting the reader to imagine postcolonial relations through silence in *L'Interdite*.

Mokeddem's ambiguous portrayal of continuity – as potentially strengthening and healing, yet requiring constant displacement to check that neither party is causing harm to the other – is coupled with an emphasis on silence. Sultana's silences represent rebellion for her Algerian interlocutors; for her they also represent self-preservation. Her silences as a means of separation from others become even more apparent when others express their frustration at this unexpected tactic. However, Sultana defends her choice as these silences are the space where she can safeguard and carefully rebuild parts of herself that could otherwise be marred by her interlocutor. The effectiveness of this strategy is supported by trauma theorist Elaine Scarry, who notes, "only in silence do the edges of the self become coterminous with the edges of the body it will die with" (33). While Scarry and other trauma theorists expound on the importance of telling one's story, especially through self-writing, to heal from trauma, Sultana asks her interlocutors to respect her silences as her personal choice. Furthermore, in writing silence, Mokeddem brings it to the foreground, rendering present the absence of all those who like Sultana left Algeria in search of more freedoms elsewhere. Like the kidney and its donor who are silent and spoken for, *L'Interdite* asks the reader to consider who might fill the silences left by expatriates like Sultana. Who speaks for them once they are gone? The close-minded perspectives that Sultana encounters upon returning to Ain Nekhla hint at the drawback of Algeria or any country considering the center of its nation to be a static symbol. If the nation can accept that even those in constant motion embody certain of its characteristics, the plurality of accepted perspectives may bring resilience.

Sultana's silences are not only a result of her exile, but a tool she uses to create space not only between herself and strangers, but even those she loves at times. Salah, frustrated, asks Sultana,

- Comment faut-il interpréter tes silences ?
- Comme des réponses. Comme des défenses ouvertes ou fermées, selon.
- Je crois que tu es une femme d'excès.

- ... Je suis plutôt dans l'entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures....
- ... Tu vois que tu es une femme d'excès : silence ou longue tirade. Les Occidentaux t'ont contaminée avec leur tchatche et leurs poses savantes. (47)

For Salah, Sultana's silences are unnatural boundaries that she has created between herself and her origins:

Même ton silence est calculé, calibré. Un comportement d'Occidentale ! Tu ne sais pas parler comme les vrais Algériens. Nous, on parle pour ne rien dire, on déblatère pour tuer le temps, essayer d'échapper à l'ennui. Pour toi, l'ennui est ailleurs. L'ennui c'est les autres. Tu as des silences suffisants, des silences de nantie. Des silences pleins de livres, de films, de pensées intelligentes, d'opulence, d'égoïsme ... Nous, nos rêves affamés nous creusent. (49)

Thus, Salah claims, silence is something that 'true' Algerians cannot afford, as if Sultana's self is made 'complete' because she is full of books, films, thoughts, etc. while those with less privilege need to extend their selves outwards to be complete. Yet, the borders erected by silence are not necessarily European; Sultana's refusal to reveal her identity or her exact destination frustrates an Algerian taxi driver who associates silent women with those who are veiled, giving weight to Sultana's claim that she lives « dans l'entre deux, sur une ligne de fracture » (47). He cries indignantly, breaking the boundary that which she erects between them by her silence, « La fille de personne, qui ne va chez personne ! Tu me la joues ou quoi ? Puisque tu refuses de parler, tu n'as qu'à porter le voile ! » (17). Sultana's own account of learning silence contrasts life in Oran, where she always had to be ready with a sharp retort when verbally attacked, whereas life in cities abroad, where people acted more indifferently to her presence, 'softened' her (17). Thus, she had to express her indignation, to shout back, in situations where boundaries between private and public were crossed; silence came to her when she moved to a culture where she could be in a public space yet retain anonymity and a private world within herself.

Like Sultana's resistance through long silences, Vincent's kidney donor dodges and escapes him, reclaiming power through refusal despite his attempts to seduce her. His imagined relationship with the donor, conflated with his new acquaintance Sultana as the representative of all Algerian women for Vincent, becomes more explicit as the narrative progresses: « Maintenant, à mon réveil, je pense à elle d'abord. À elle longuement ... Maintenant, je bande, tous les matins » (137). The kidney transplant seems to have blurred Vincent's vision of borders between

public and private, since « ce double métissage de ma chair me poussait irrésistiblement vers les femmes et vers cette autre culture » (30), but he suggests, in references to Paris's street corners at Barbès and Belleville that he has only known a 'public' version of women (30). Now Vincent sees himself as entitled, asking « Qui me prive, moi, de l'immersion dans cette féminité dont je porte un éclat ? » (31) even as he recognizes that upon awakening from nightly dreams of his kidney donor, she does not return his desire: « elle s'esquivait. Elle me résistait » (31). Even in death, a woman of Algerian descent must continue to dodge the unwanted caresses and sexual longings of a French man, with silence and absence her only means to establish boundaries. Anthropologist Emily McDonald points out that subjects do not only enact motion such as absence, "they are also caught up and enacted *by* motion, both generating and being moved within forces of momentum clearly in excess of any single body, object, or subject" (McDonald 483). Movement in this case is less a celebration of the kidney donor's subjectivity and power, but more a suggestion that the "silent word in motion" Djebar characterizes as feminine may be imposed as much as it may be chosen.

Although Vincent never loses his desire to be closer to Sultana and his imagined kidney donor, he recognizes that there remain barriers even when there is common occupation of physical space. The kidney, as the foreign actor in his body, 'occupies' his brain. Still, he recognizes a complex power hierarchy, since the kidney is physically 'occupying' his body, yet it has limited power. Vincent suggests that in this case, the power is displaced to him even though he is the 'occupied', noting that his nerve endings do not succeed in "colonizing" the kidney. This prevents him from fully knowing it and taking its perspective: « La greffe a ceci de paradoxal, elle a beau occuper, obséder le cerveau, les terminaisons nerveuses du receveur ne colonisent jamais le rein greffé ... Le rein n'est donc senti que par le toucher et par la métamorphose qu'il entraîne en nous » (138). Finally acknowledging that he cannot fully 'know' the "hidden space" and "silenced voice" (Ryan, cited above) of the kidney and its donor, Vincent can only recognize this 'other' through the change it brings about in him. Mokeddem reminds us that any self that extends beyond the limits of one's body enters into the unknown. In this way she complicates the ideal of feminine continuity put forth by Djebar and Cixous.

Through images of movement and continuity between the body and the exterior world, Mokeddem shows how our subjectivity as inherently relational necessitates movement and continuity outside of ourselves, but how this can also be problematic. Although Sultana and the kidney

donor each extend their self beyond the limits of the body, creating continuity with the environment and other people, this act brings about some instances of violence to the self, which they mitigate by building barriers with silence. By switching between some perspectives and leaving others silent, Mokeddem introduces yet another type of movement: she turns her gaze and the reader's. *L'Interdite* suggests that seeking new focalizers and displacement may lead to decolonization of dominant discourse and recognition of the other.

Works Cited

- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010.
- . *La Venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Code de la Famille*. République Algérienne Démocratique et Populaire, Présidence de la République, Secrétariat Général du Gouvernement. 2007. www.joradp.dz/TRV/FFam.pdf
- Das, Veena. *Violence and Subjectivity*, edited by Veena Das et al., Oakland : University of California Press, 2000.
- Djafri, Yasmina. « Le parcours d'une femme maghrébine dans *L'Interdite* de Malika Mokkedem [sic] et *La Retournée* de Fewzia Zouari ». *Synergies Algérie*, no. 21, 2014, p. 71-82.
- Djebar, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent: En Marge de ma francophonie*. Paris: Michel, 1999.
- Fanon, Franz. *Les Damnés de la terre*. La Découverte, 2002.
- Ghosh, Palash. "Women in Algeria: Progress and Paradox." *International Business Times*, October 26, 2012.
- Gopinath, Gayatri. "Nostalgia, Desire, Diaspora: South Asian Sexualities in Motion." *New Formations, New Questions: Asian American Studies*, Spec. issue of *Positions: East Asia Cultures Critique*, vol. 5, no. 2 (Fall 1997), p. 206-17.
- Jones, Christa, "Exploring the Depths of Trauma: Identitary Instability in Mokeddem's *L'Interdite*." *Dalhousie French Studies, Representations of Trauma in French and Francophone literature*, vol. 81, Winter 2007, p. 109-18.
- Lasserre, Audrey. « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? ». *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009, p. 38-54.
- Mansueto, Claudia. « Entre le désert et la mer: *L'Interdite* (1993) et *N'Zid* (2001) de Malika Mokeddem ». *Babel, Littératures plurielles: Pay-*

- sages méditerranéens – Correspondances poétiques*, no. 30, 2014, p. 161-74.
- McEwan, Cheryl. "Transnationalism." *A Companion to Cultural Geography*, edited by James Duncan et al., Oxford: Blackwell, 2004, p. 499-512.
- McDonald, Emily. "Transnationalism. Bodies-in-Motion: Experiences of Momentum in Transnational Surgery." *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, edited by Frances E. Mascia-Lees, Oxford : Blackwell, 2011.
- Messaoudi, Samir. « Problématique identitaire dans la littérature algérienne féminine contemporaine: le cas de *L'Interdite* de Malika Mokeddem ». *Synergies Algérie*, no. 20, 2013, p. 213-19.
- Ministère des Affaires Étrangères et du Développement international. « La France et L'Algérie ». 2016. www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/algerie/la-france-et-l-algerie/
- Ministère des Affaires Étrangères de la République Algérienne Démocratique et Populaire. « Lamamra s'entretient avec son homologue français à New York ». September 22, 2016. www.mae.gov.dz/news_article/4304.aspx
- Mokeddem, Malika. *L'Interdite*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1993.
- Peterson, Kristin. *Speculative Markets: Drug Circuits and Derivative Life in Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Ryan, James R. "Postcolonial Geographies." *A Companion to Cultural Geography*, edited by James S. Duncan et al. Oxford: Blackwell, 2004.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Stora, Benjamin. *La Guerre invisible : Algérie, années 90*. Paris: Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2001.

Capitales des marges : Henri Michaux, Michel Leiris, Aimé Césaire ou le sacre des à-côtés

Mathieu PERROT
University of Virginia

La marginalisation, processus qui pousse à l'exclusion, serait commune à toutes les sociétés, d'après le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* de Pierre Bonte et Michel Izard.¹ Cette universalité peut donc sembler paradoxale : ce qui éloigne (un groupe ou un individu) est aussi ce qui nous rapproche au-delà des différences culturelles. Ce paradoxe s'explique en partie par la convergence notionnelle entre la marginalité (ou la déviance, *i.e.* la non-conformité à la "norme") et la transgression (le non-respect de la règle). La marginalité est une notion 'élastique' qui s'applique aussi bien au "fou," à "l'idiote du village" qu' "aux communautés de mendiants et voleurs du Moyen Age européen, aux 'tribus criminelles' de l'Inde [...], et autres 'sub-cultures'."² Conscients que la mondialisation leur avait retiré leur sujet d'étude traditionnel – puisque les marges du monde ont toutes été explorées et que "[...] la Chine et le Pôle [sont] depuis longtemps rincés de leur exotisme"³ – les sociologues et les ethnologues finirent par faire "l'étude des indigents qui succéd[a] à l'étude des indigènes."⁴ Les poètes se sont intéressés, comme les ethnographes, aux êtres, lieux et choses en marge du monde. Mais la marginalité devait d'abord questionner leur écriture et leur originalité.

I/ L'écriture marginale : l'originalité à réinventer

Le poète est un être marginal puisqu'il "ne parle pas comme tout le monde. Son langage est anormal, et cette anormalité lui confère un style,"⁵ d'après Jean Cohen. Selon Maurice Blanchot, la littérature elle-même s'apparente à la marge : elle "dépasse le lieu et le moment actuels pour se placer à la périphérie du monde."⁶ Être un écrivain marginal, c'est d'abord rester indépendant, non-aligné à l'idéologie dominante, et ne pas s'enliser dans un style. D'après Michel Leiris, c'est éviter à la fois le communisme ("la Gauche") et "les officiels," comme aurait su le faire André Breton.⁷ De la même façon que Michaux se méfiait du style, Leiris écrivait dans son *Journal* qu'il voulait éviter le "grand risque," en continuant *La Règle du jeu*, l'œuvre de sa vie, "d'être alors un écrivain comme les autres et non plus un 'marginal'."⁸ Il sentait qu'il devait éviter à la fois l'écueil de la répétition ("m'imiter soi-même") et celui d'un rejet de soi pour courtiser exclusivement la différence au risque de se perdre ("m'ingénieur à être un 'autre'"). Dans *Langage Tangage*, il donne cette définition poétique de ce qui est "marginal – allergique à la mare où l'on nage en majorité."⁹ Comme l'a souligné Edward J. Hughes,¹⁰ la marginalité étant définie poétiquement comme une réaction *allergique*, ce qui n'est pas consensuel est foncièrement pathologique. La différence, comme réponse à l'homogénéité sociale, est une réaction contre l'infectieuse majorité. La mare dans laquelle barbote la pensée commune a de l'étang la stagnation, la peste, et l'étroitesse. Michaux invite justement à un semblable 'dessaisissement' : "[é]chapper, échapper à la similitude, échapper à la parenté, échapper à ses 'semblables' !"¹¹

A/ Snob ou dandy ?

Dans son *Journal* et vers la fin de sa vie, Leiris rapproche l'ethnographe du "snob," qui est "à la fois en dehors et dedans comme l'ethnographe"¹² puisqu'il "aspire à être admis dans une société dont il n'est pas un ayant droit."¹³ À l'opposé du snob, se trouve pour Leiris "le dandy" qui, lui, "veut être seul" et "rejette tout modèle autre que lui-même"¹⁴ : "[u]sant d'un terme à la mode, on pourrait dire que le snob veut être 'in' et le dandy 'out'."¹⁵ L'utilisation de ces deux termes anglais dans le texte, pour être "à la mode," a justement pour effet de rapprocher l'auteur d'un certain snobisme. Bien qu'il fût ethnographe, Leiris était cependant plus proche du dandy que du snob : il n'hésite pas à quitter les Surréalistes dont les activités ne correspondent plus à ses attentes et il

assume courageusement ses actes lorsqu'il publie en 1934 chez Gallimard les détails sur les abus et les vols pratiqués par ses confrères ethnographes lors de la célèbre Mission Dakar-Djibouti de 1931 au cours de laquelle il avait été secrétaire. Michaux a tellement insisté dans ses écrits sur l'importance de l'autonomie, sur la nécessité des marges intérieures (les "remblais") pour ne pas perdre son identité, qu'il semble difficile de le considérer autrement qu'en 'dandy'. Pourtant, son mépris des littérateurs au profit des scientifiques qu'il préfère fréquenter, son envie même d'écrire un traité sur la folie ou sur l'hallucination (qui ne verra pas plus le jour que son ambition de romancier), n'est-ce pas une sorte de snobisme ? Quant à Césaire, il serait aussi bien difficile de voir en celui qui a lutté si longtemps contre l'assimilation un partisan du snobisme même si certains critiques, comme Raphaël Confiant,¹⁶ lui ont reproché (de manière exagérée) de perdre son âme en s'entourant de mulâtres à Fort-de-France ou en allant travailler pour le gouvernement français à Paris auprès duquel il a accepté la départementalisation de la Martinique ; ou encore de prendre soin d'éviter le créole dans ses discours et ses écrits.¹⁷

B/ En marge du français académique : l'argot

Les critiques ont assez discuté le choix de Césaire d'écrire en français et non pas en créole. Contentons-nous de souligner l'importance de l'argot qui participe dans sa poétique d'une langue à réinventer qui doit libérer le Nègre de sa condition, et donner aux Martiniquais privés de racine une culture nouvelle qui sera la leur. Le poète n'hésite pas à utiliser des expressions argotiques, aux côtés d'expressions vulgaires, de néologismes, de termes inusités et de créolismes. Le jeune Michaux a eu un apport ambigu à l'argot, cette langue dans la langue, identitaire et corporative. Il a commencé par aimer ces "choses de métier"¹⁸ dont parlent si bien les matelots et les mécaniciens (ses "meilleurs amis") : grâce à leur jargon des "gens de métier," "[...] les langues se sont enrichies d'images très colorées [...]." Mais le poète a fini par rejeter cette "langue spéciale" qui "détrui[t] la tour de Babel" : "Chimistes, financiers, marins, industriels, chanoines, critiques d'art, philosophes, ont chacun leur argot. Charabia ! Il n'y a plus que les va-nu-pieds pour se faire entendre de tout le monde."¹⁹ Leiris avait quant à lui une claire aversion pour l'argot. Il écrit dans son *Journal* en 1929 : "J'ai horreur des *argots*, qu'ils soient techniques, amicaux ou familiaux. L'argot est une des manifestations les plus sensibles de l'instinct de troupeau."²⁰ La haine de la langue spécialisée chez Michaux ne lui vient pas, comme pour Leiris, du mépris du lieu

commun, mais bien au contraire parce qu’il y sent un morcellement de la communauté humaine : on lit en creux que ce rejet de l’argot correspond à un désir de voir les Hommes communiquer et se comprendre. Bien plus tard, dans *Façons d’endormis façons d’éveillé*, Michaux revient cependant sur ses positions et revalorise l’argot dans lequel il voit un “cynisme,” une “impudence” et un “même goût profanateur, vil et voyou” que dans le langage des rêveurs.²¹ L’argot qui divisait l’humanité est ainsi sauvé parce qu’en permettant de faire sauter les verrous des habitudes conscientes de la bienséance, il rapprocherait les hommes entre eux.

II. Choses, lieux et peuples des marges : le goût de l’interdit

La marge est d’autant plus centrale qu’elle est toujours sacrée : interdite, indexée, elle enveloppe le corps du texte et le corps social comme une peau. En délimitant, elle définit ; en définissant, elle donne du sens à l’ensemble au sein duquel, tant qu’elle est marge, elle est à la fois incluse et indissoluble. Le poète dandy, à contre-courant de la pensée commune, gagne sa liberté de ton en revalorisant dans ses poèmes les exclus de la société, les lieux de l’interdit et les choses abjectes – tout ce et tous ceux que le bon sens bourgeois rejetait ou dénigrait.

A – Les êtres en marge

On pourrait prendre l’exemple de nombreux marginaux dans les textes de ces trois auteurs, depuis les groupes historiquement opprimés (les esclaves nègres) jusqu’aux Mages imaginés par Michaux dans *Au pays de la magie* en passant par ce “signe d’époque” que Leiris voit dans la mode des jeunes des années 1960 au style “débraillé” et aux cheveux longs.²² En 1929, Leiris mettait pourtant en garde ses lecteur sur la “grosse erreur” qu’on ferait à vouloir “[...] introduire dans les poèmes des éléments qui sont déjà poétiques en eux-mêmes. Par exemple, la vie des hors-la-loi, de ceux qui, à des titres divers, sont au ban de la société.”²³ La poésie devait selon lui s’intéresser à réveiller le poétique endormi dans la banalité. Il reconnaissait pourtant volontiers l’importance sociale des révoltés qui sont ceux qui apportent le plus à la communauté : “L’individu doit tout à la collectivité [...] ; mais il ne fait quelque chose de valable [...] qu’en s’insurgeant contre cette collectivité, comme le fils s’insurge contre le père.”²⁴ Parmi les nombreuses figures marginales qu’on rencontre dans la poésie de ces trois auteurs, nous en avons choisi trois qui ont en commun de provoquer des sentiments ambigus de mépris et de crainte : le chaman, le mendiant et le métis.

- *Le chaman et le hogan*

La magie est d'abord une activité secrète qui se réalise en marge du licite et du public selon Mauss.²⁵ L'interdit est une marge sociale que seuls certains êtres d'exceptions, comme les chamans de Césaire avec leurs "grands tournolements" et leurs hoquets,²⁶ peuvent franchir, et à de rares occasions seulement. Cette violation du tabou leur donne des forces particulières qui les font être craints et respectés par le reste du groupe. En contrepartie, ils sont généralement privés de relations sociales 'normales' (concernant la famille, le logement ou le travail par exemple) et ils sont souvent les premiers responsables en cas de malheur lié aux récoltes, à la maladie ou à un accident. Comme le bourreau du moyen-âge européen investi des vêtements rouges du respect et de la crainte, le chaman est un être marginal qui porte souvent un habit reconnaissable, vit seul et à l'extérieur des villes, et à qui on verse un tribut pour qu'il intervienne auprès des esprits. Cet "extatique par excellence"²⁷ adopte lors des rituels une conduite précise qui suit "la logique de la maîtrise du désordre" : "Voilà pourquoi lorsque certains chamans mangent leurs excréments, urinent contre les autels les plus sacrés ou perturbent les cérémonies religieuses, personne chez les Zuni ne les tient pour fous. Ils sont de fait 'enthousiasmés' par l'Oiseau Tonnerre, le plus puissant des esprits."²⁸ "La vocation de transgresseur" du chaman lui permet de "chevaucher les frontières ordinaires et [de] se jouer des bannières apparentes entre les mondes (visible/caché) et les états (humain/animal, homme/femme, vivant/mort)," tout en déjouant la sorcellerie.

Odile Felgine²⁹ rapprochait la transe hallucinée de Michaux lors de ses expériences mescaliniennes d'exercices chamaniques. La figure de l'artiste a longtemps été rapprochée de celle du chaman, du magicien ou du prophète, à la fois pour ses pouvoirs d'évocation enthousiasmant, mais aussi pour son caractère souvent transgressif. La poésie est une force enchanteresse selon Michaux,³⁰ comme chez Césaire qui fait surgir "un monde de *monstres* [...] sur la grisaille mal différenciée du monde ; un monde de *puissances*"³¹ que le poète "invoque" et "convoque" ; "[e] n les nommant, flore, faune, dans leur étrangeté, [il] participe à leur force ; [il] participe de leur force" alors que "[l]a faiblesse de beaucoup d'hommes est qu'ils ne savent devenir ni une pierre ni un arbre."³² La poésie, selon Césaire, "c'est notre lieu de force, la situation éminente d'où l'on somme ; magie ; magie."³³ L'évocation, annoncée de manière performative et répétée, prend d'ailleurs forme d'invocation dans son poème "Survie" : "Je t'évoque / Bananier pathétique agitant mon cœur

nu / Dans le jour psalmodiant / Je t'évoque / Vieux hougan des montagnes sourdes la nuit."³⁴ Le hougan (qu'on écrit aussi *houngan* ou *oungan* est le nom donné à un chef spirituel dans le vaudou. C'est lui qui organise les cérémonies et qui fait l'intermédiaire entre les esprits (*lwass*) et le monde des vivants.³⁵ Le vaudou est aussi présent dans le recueil *moi, laminaire* ... mais il gagne en complexité avec ce sacrifice à venir : "La nuit ici / Descend / De grillons en grenouilles / Doucement les pieds nus / En bas / Un gosier de coq patiente / Pour cueillir la giclée."³⁶ Le coq renvoie à la magie noire de cette nuit 'nègre' (où l'on entend les 'négrillons' dans les "grillons" de la mangrove) mais aussi, dans un contexte anticolonialiste, au symbole de la France blanche qu'on voudrait bien maudire. Dans son *Cahier*, Césaire évoquait aussi des rituels magiques bambaras où l'on retrouve du sang de poulet.³⁷ Georges Bataille soulignait que "les rites de sorcellerie sont ceux d'opprimés. Une religion de peuple conquis est souvent devenue la magie de sociétés formées des suites de la conquête."³⁸ Les "armes miraculeuses" que forge la poésie selon Césaire et qui serviront à vaincre l'oppresseur tiennent donc des forces surnaturelles et de leur feu que le chanteur cherche à réveiller en lui-même et en tout un peuple : "J'ai remonté avec mon cœur l'antique silex, le vieil amadou déposé par l'Afrique au fond de moi-même."³⁹

- *Le mendiant*

*"les étranges mendiants aux faces de millésime / qui tantôt
menacent / tantôt saluent les aubes /c'est moi"⁴⁰*
(Aimé Césaire)

Michaux évoque dans "Un barbare en Inde" la pauvreté des "hors castes"⁴¹ et le manque de charité de la société à leur égard. Les mendiants, littéralement profanes, forment parfois l'angoissant prolongement d'un temple, juxtaposant de fait le plus vil (le cadavre de l'un d'eux) au plus sacré de la ville.⁴² Michaux remarquait aussi certaines différences dans la façon de mendier entre l'Inde et le Népal : alors que "[l]'Hindou mendie, froidement, avec conviction, avec culot. Considérant cet emploi comme sa destinée,"⁴³ "[c]hez le Népalais, la mendicité se fait si simplement, fraternellement. Il te demande aujourd'hui. Demain ce sera toi, on s'entend toujours."⁴⁴ Il y a donc pour le poète des marges dans la marge catégorielle. Et si la marge est universelle (il y a partout des mendiants), elle n'uniformise pas les cultures. Leçon à retenir : se méfier des catégories.

- *Le métis et le métissage*

Trop loyal aux Blancs et pourtant trop noir pour être l'un des leurs, le métis est deux fois rejeté à la marge d'un monde polarisé. La position de Césaire sur le métis a déjà été discutée dans plusieurs excellentes études, notamment à partir de son personnage Ariel, l'esclave métis d'*Une tempête* (1969), sa dernière tragédie qu'il écrivit sur le modèle de la pièce de Shakespeare et qui rappelle aussi *L'île des esclaves* de Marivaux. Ariel, l'esclave métis, cherche à réédifier son ancien maître Prospero, désormais privé de ses privilèges sur cette nouvelle terre où leur navire a échoué, en lui accordant une grâce qu'il doit toutefois mériter. Au contraire, Caliban, l'esclave noir, considère que leur ancien maître mérite la mort plutôt que la grâce parce qu'il ne peut être sauvé de lui-même. Ariel peut être considéré soit comme un lâche qui n'arrive pas à rompre avec l'ancien pouvoir ; soit comme la figure positive d'une "révolte modérée," préférable aux passions radicales de Caliban, et à laquelle aspirait Albert Camus dans *L'Homme révolté*.

Dans "Un barbare chez les Malais," on lit l'embarras de Michaux pour démêler la culture très métissée de ces peuples d'Asie du sud est comme les Javanais, les Malais ou les Balinais.⁴⁵ Malgré le ravissement du poète pour ces sociétés harmonieuses, Michaux trouve aussi dans le mélange culturel une forme rampante d'asservissement à la culture dominante, aspect qui jetterait, d'après son biographe Jean-Pierre Martin, "une douche froide sur les enthousiasmes – alternés de colères, teintés d'ironie – de l'orientaliste."⁴⁶ À l'inverse de ce métissage, la Grande Muraille de Chine fascine Michaux par la clôture qu'elle symbolise. Malgré la violence qu'il voit dans le métissage, son discours reste ouvert sur le monde et bien loin de tout relent xénophobe : "personne n'est pur,"⁴⁷ contrairement à ce qu'on peut entendre dans les discours racistes de certains nationalistes dans les années 1930, et "chacun est un indicible mélange, un indébrouillable mélange."⁴⁸ La Malaisie est pour Michaux une surprise qui la lui fait "préférer soudain avec une sorte d'emportement à ces 'races originales' du Chinois et de l'Hindou"⁴⁹ au point même qu'il se renseignât sur le prix d'une maison auprès de la population locale.

B/ Les lieux des marges

En 1929, Leiris note dans son *Journal* : "Hormis ceux qui habitent ces trois villes : New York, Londres, Paris, tous les gens sont des provinciaux. Et encore, de plus en plus, ceux de Londres et de Paris, tendent à tourner

aux provinciaux,⁵⁰ ce qui confinerait à l'absurde puisqu'il ne peut y avoir de province qu'en fonction d'un centre. S'il n'existe plus de centre, alors les provinces n'en sont plus. Le provincialisme renvoie à une certaine idée méprisante du bourgeois et de sa bêtise, de l'inertie et du confort, que de nombreux surréalistes rejetèrent (quoiqu'ils fissent le plus souvent partie de cette bourgeoisie dénigrée). Chez Leiris, pourtant, ce n'est pas dans ces capitales occidentales que se situe l'avenir : "l'important est le côté Nouveau Monde – ou bien Tiers Monde"⁵¹ et tout ce que cela implique de "prophétique." Les avant-gardes et la modernité sont venus de ces marges : Whitman, Lautréamont, Paz, Neruda, par exemple, figurent dans la liste que dresse Leiris. En 1947, le poète ethnographe dina chez Aimé et Suzanne Césaire⁵² qui auraient parlé du bel avenir de l'Afrique en mentionnant deux points positifs : 1/ les chances que pourrait avoir le continent noir de devenir le plus avancé de tous parce qu'étant le plus vierge de toute technologie, il bénéficiera des équipements les plus modernes ; et 2/ l'Afrique comme réservoir de matières premières pour l'ère atomique qui s'ouvrait au monde est un immense potentiel de développement qui fait du continent un acteur incontournable de la modernité.

1/ Le "marginalisme" et le "périphérisme"

Dans une allocution de juin 1979 à Fort-de-France, Aimé Césaire a parlé de la position marginale de son pays. Il a utilisé le concept de "périphérie" de Samir Amin, "un économiste du Tiers-Monde."⁵³ Ce concept équivaut à celui de "marginalité" pour Césaire. Les "pays sous-développés" ne sont en fait que les satellites "d'un centre lointain qui les polarise, autrement dit, des pays EXTRA-VERTIS, d'où toute une sorte de distorsions économiques, sociales, et intellectuelles."⁵⁴ La marginalité des Martiniquais, au-delà du point de vue économique, est triple selon Césaire qui rappelle l'identité métissée de la population de son île.⁵⁵ Même au sein des anciennes colonies françaises, la Martinique est dans une situation administrative unique ; c'est un "cas colonial [...] atypique."⁵⁶ Aux trois concepts traditionnels de 'tropicalisme', d' 'insularisme' et de 'ruralisme' qui définiraient la Martinique, Césaire invente celui de "marginalisme,"⁵⁷ c'est-à-dire le caractère systématiquement à la marge du monde, et même à la marge des marges. La Martinique est donc un comble. L'irréductible et triple "singularité"⁵⁸ des 'Nègres' de Césaire, à la fois historique, politique et culturelle, comme il l'écrivit dans sa *Lettre à Maurice Thorez* vingt-trois ans après l'allocution de 1979, répond par anticipation à la "supplémentarité" derridienne que Homi Bhabba reprend à son compte

pour parler du sentiment de marginalisation des diasporas postcoloniales, leur sentiment de faire partie de la périphérie du monde : y apparaît un jeu de substitutions, de mouvements perpétuels pour cacher la faillite de l'origine. Car l'origine est "un *non-locus* aux Antilles"⁵⁹ selon Jeannine Suk qui rappelle que les seules traces involontaires d'une origine culturelle demeurent aux côtés d'une "obscurité nature" qu'est cette autre origine non moins fondamentale de l'oppression et de la misère. Comme le centre, l'origine est absente. La poétique du comblement ainsi opérée correspond à des "départs répétés vers l'*ailleurs*."⁶⁰ La négritude de Césaire supplée le défaut d'origine par une triangulation substitutive qu'on retrouve dans le triptyque entre la France, la Martinique et l'Afrique.

Même s'il ne s'agit pas du même contexte, il est tentant de noter une certaine similarité entre le "marginalisme" de Césaire et ce que Michaux appelle le "périphérisme"⁶¹ : l'écrivain serait "envahi périphériquement par les formes artistiques, sans être jamais atteint," des formes qu'il ne fait que répéter, qui ne sont pas les siennes, qui ne sont que du "déjà vu." Le poète doit donc chercher son originalité, qui est aussi la source de son identité, pour retrouver la voix de son autorité. En cela, il se rapproche de la volonté de Césaire de fonder en Martinique une culture qui ne soit pas simplement une périphérie française, mais qui affirme son irréductible autonomie, faite de voix mélangées mais choisies, et siennes : en l'occurrence, une prééminence des racines africaines dans les frondaisons vives d'un soi renaissant à soi.

2/ *Quelques zones marginales*

*"N'aie pas honte de devoir passer par des lieux fâcheux, indignes, apparemment pas faits pour toi. Celui qui pour garder sa 'noblesse' les évitera, son savoir aura toujours l'air d'être resté à mi-distance."*⁶²

(Henri Michaux)

a/ Les lieux de l'érotisme

Certains surréalistes étaient proprement émus par les lieux inavouables de la capitale française : Louis Aragon, en plus des maisons de passe du "Passage de l'Opéra," évoque aussi dans *Le Paysan de Paris* le "scandale" que sont dans la capitale "[...] plusieurs établissements de bains [qui] ne s'intitulent pas ainsi par euphémisme."⁶³ Voyons donc maintenant quels lieux interdits ont nourri l'imagination des trois poètes de notre étude.

- *Les jardins et les bois*

Les surréalistes avaient fait du jardin public (comme les Buttes-Chaumont dans *Le Paysan de Paris*) l'un des lieux interdits les plus érotiques et merveilleux. Mais Michel Leiris ne conçoit pas les jardins de la même façon que Breton, Aragon ou Soupault. C'était pour lui un lieu "où tout était prévu, ordonné, ratissé, et que les écriteaux interdisant de fouler l'herbe des pelouses, bien que signes de tabou, ne pouvaient douer que d'un sacré bien refroidi !" ⁶⁴ Au contraire, le Bois de Boulogne lui semblait un espace comparable à la brousse, "c'est-à-dire [un] monde vague, et propre à toutes les aventures mythiques et étranges rencontres, qui commence sitôt quitté le monde dûment repéré que constitue le village." ⁶⁵ Le Bois est "un milieu à part, exceptionnellement taboué," ⁶⁶ c'est une "zone lourdement touchée par le surnaturel et le sacré, si différente des jardins publics."

- *Les maisons closes et la prostitution*

Leiris et Michaux, dont les poétiques sont si proches, se sont ignorés de leur vivant ; mais pendant la seule rencontre certaine que l'on connaisse entre les deux hommes et qui date du 16 juillet 1933 d'après le *Journal* de Leiris, on apprend qu'ils se sont retrouvés par hasard – et non sans ironie du sort – devant l'agence de voyage Cook à Paris. Ils auraient alors conversé "sur l'Asie et sur la prostitution rituelle." ⁶⁷ Quatre ans plus tôt, Michel Leiris écrivait déjà dans son *Journal* : "[...] j'aime à parler des rues, des bordels, – seules formes que prenne pour moi, poétiquement, l' 'humanité'." ⁶⁸ Ce qu'il y a de plus sacré, "l'humanité," doit donc se trouver dans les maisons closes, dans les petites hontes de la société, et dans ses habitudes les plus communes quoique les plus tabouées. Leiris va plus loin encore :

Le langage conventionnel des prostituées est une des choses qui me touchent le plus et me paraissent refléter ce qu'il y a de plus grandiose dans la vie. [...] La prostitution est une chose plus humaine peut-être que l'Amour, parce que plus générale ; il n'en saurait être autrement que dans une toute autre société. ⁶⁹

Chez les Halalas du *Voyage en Grande Garabagne* de Michaux, les prostituées, perçues comme les garantes de la sagesse, sont celles que les familles viennent consulter en cas de litiges ou de doutes. ⁷⁰ La norme des conventions sociales et de la pensée commune est renversée chez Leiris comme chez Michaux : ce n'est plus sur le mariage bourgeois que s'est construit notre société, selon Leiris, mais sur la prostitution,

c'est-à-dire sur le plaisir plutôt que sur le devoir conjugal, sur le public plutôt que sur le privé. La prostituée est non seulement revalorisée mais clairement sacralisée. Son érotisme est héroïque. La maison close *passé* d'une marge à une autre : lieu méprisé des interdits sociaux, elle devient un lieu paradoxalement intouchable. Elle est le signe même, une fois légalisée et socialement acceptée, qui prouve que la Hollande, que Leiris visita en 1959, est une "haute civilisation"⁷¹ : le voyageur s'y émeut de la "prostitution – apparemment – pas du tout canaille des filles en petites maisons, qu'on voit (souvent jolies et l'air sagement petit-bourgeois) lire devant leur fenêtre généralement de rez-de-chaussée comme dans des tableaux de Vermeer."⁷² La farce du bourgeois n'est pas très loin.

Dans ses "Lieux inexprimables," qui sont aussi de "*la vie dans les plis*" du recueil éponyme où on les trouve, Michaux évoque la triste "maison des femmes de joie" qui est "près du cimetière, dans le camp entouré de barbelés."⁷³ La maison est gardée par un lépreux et ce sont de grands blessés qui, sur des civières, arrivent du camp à la maison : comment accepter d'offrir ses services à l'agonisant dont les humeurs lui sortent de tous côtés ? La prostituée prend ici le visage d'une sainte qui se dévoue pour ces estropiés à l'agonie. Le texte, malgré un certain flou, est historiquement situé : c'est la guerre, c'est le temps des "camps de concentration,"⁷⁴ lieux d'autres marges terrifiantes, qui étaient aussi l'habitat choisi par les Meisodems, ce peuple imaginaire de détenus dont le "Portrait" apparaît immédiatement avant les "Lieux inexprimables."

b/ Les lieux de la honte

- "Noir lieu-dit"

Le noir lui-même est pour Césaire un lieu en soi. Dans le poème "Croisades du silence," tel qu'il fut publié dans *Cadastre* en 1961, le poète écrit : "Noir c'est noir non noir / Noir lieu-dit / Lieu des stigmates."⁷⁵ Qu'il qualifie ou qu'il soit, le noir, tout à la fois adjectif, attribut, et substantif, est d'abord un "lieu-dit," c'est-à-dire, une marge, la partie d'une commune qu'on reconnaît à sa spécificité physique. Le noir n'est pourtant pas simplement un lieu : le noir *a* lieu par la passion qui le crible autant qu'elle le sacre. Le territoire chrétien du Nègre, c'est son corps stigmatisé, c'est celui de la souffrance. Le 'Nègre' est, comme dans le poème "Tatouage des regards," "l'être le plus percé du monde," qui s'écrie : "chaque homme [...] me rencontre s'adjugeant le droit de me planter un clou au hasard de ma tête de mon cœur de mes mains de mes

yeux.⁷⁷⁶ Le “Nègre” lui-même talisman vaudou, est fait d’une multitude de plaies et d’humiliations.

- *La rue Paille*

Dans le *Cahier*, Césaire évoque la rue Paille qui est “une honte,” “[u]n appendice dégoûtant comme les parties honteuses du bourg qui étend à droite et à gauche, tout au long de la route coloniale, la houle grise de ses toits d’essentes.”⁷⁷⁷ La ville devient ainsi un corps avec des appendices. Les toits ressemblent à un écoulement d’humeurs corporelles (“houle grise”⁷⁷⁸) qui rappelle incidemment le transit intestinal : on entend, dans les “toits d’essentes,⁷⁷⁹” c’est-à-dire des toits rafistolés ou composés de planches de bois, la “descente” de la houle dans l’appendice qu’est cette rue. La “route coloniale”⁷⁸⁰ que suit la rue Paille continue la métaphore du transit intestinal, faisant du colon l’organe même de la digestion des habitants démunis qui, métabolisés par le travail qu’ils subissent dans l’intestin colonialiste, en ressortent usés et amoindris, pauvres jusque dans leur honte où la débauche des jeunes est entourée de mort. Anus du bourg, “[t]out le monde la méprise la rue Paille. C’est là que la jeunesse du bourg se débauche. C’est là surtout que la mer déverse ses immondices, ses chats morts et ses chiens crevés.”⁷⁸¹

3/ Les choses des marges : les abjections, les rebuts

L’ambition affichée de la revue *Documents*, au début des années 1930, c’était de “tout montrer”⁸² y compris le ‘rebut’ et l’*informe*⁸³ du monde, son impossible classification, au cœur de l’“hétérologie”⁸⁴ de Georges Bataille. L’abject, c’est “tout ce qui dérange l’identité, le système social et plus généralement l’ordre,⁸⁵” d’après Julia Kristeva. Tout ce qui est à la limite du soi et du non-soi (toute pourriture, ordure ou excrément) est potentiellement abject. En 1966, l’anthropologue britannique Mary Douglas publiait son essai, *Purity and Danger : An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, où ce qui est sale est présenté comme ce qui n’est pas à sa place. Les interdits et les tabous ont donc pour fonction de sauvegarder à la fois l’intégrité individuelle et l’ordre social.⁸⁶ C’est déjà, en germe, ce qu’écrivait Freud cité par Kardiner.⁸⁷

a/ Le pur et l'impur

Michaux fut sensible à la distinction que de nombreux indianistes⁸⁸ ont perçue en Inde entre la propreté et la souillure : “Attentifs à éviter les souillures de toute sorte, les blanchisseurs, les corroyeurs, les bouchers mahométans, les pêcheurs de poissons, les cordonniers, les mouchoirs qui conservent ce qui doit retourner à la terre, l'écœurante haleine des Européens (qui garde encore l'odeur du meurtre de la victime) ...”⁸⁹ La pureté concerne toutes les confessions religieuses et toutes les castes. Quant à la saleté des Européens, qui ne valent pas mieux que des mouchoirs usagés, elle est d'autant plus indécrottable qu'elle est ‘dharmique’ et qu'elle ne se réduit pas à leur hygiène corporelle : “L'Anglais se lave fort régulièrement. Néanmoins il est pour l'Hindou le symbole de la souillure et de l'immonde. L'Hindou songe difficilement à lui sans vomir. C'est que l'Anglais est constamment souillé par des contacts dont l'Hindou se garde bien.”⁹⁰ Ces contacts sont ensuite explicités : l'alcool, par exemple, qui est, comme la viande, avilissant.

b/ Le crachat et la “merde”

Dans l'article “Crachat” de la revue *Documents*, Griaule et Leiris, qui étaient encore amis avant la publication de *L'Afrique fantôme*, évoquaient la souillure informe qui avilit “la divinité de la bouche” et fait de tout ce qui est dit, du langage, une simple sécrétion, pour ne pas dire une excrétion. Les ethnologues rejetaient ainsi la binarité du haut et du bas, de l'idéal et du réel, de manière universelle.⁹¹

Michaux évoquait le plaisir des premières joies de l'enfant à malaxer des matières molles, boues ou excréments, bientôt interdites par les adultes. Il trouve sémiotiquement dans le mot de révolte (“Merde !”) une expression qui “annihile le noble et ruine le possédant”⁹² et pousse les riches à rester entre eux, loin de ce “langage facilement ordurier qui évoque l'infect et le misérable” des “gens pauvres” qu'ils craignent. Malléable dans son utilisation linguistique autant que physique, “Merde !” est autant une arme rhétorique chez l'adulte qu'une source de création primaire et amoralisée chez l'enfant. Elle divise autant qu'elle rassemble.

III - Penser en marge : une poétique paradoxale

Les objets et les peuples des marges ainsi revalorisés révèlent une pensée en marge de l'opinion commune. Cette pensée paradoxale rejoint

l'impérieuse autonomie du poète, sa quête d'originalité et d'authenticité, et permet d'interroger l'*ethos* d'une société donnée, ses tendances à l'exclusion et à la discrimination. Les grands tabous sociaux, comme le cannibalisme, et la question de la folie sont ainsi des clefs importantes de la poétique de Michaux, Leiris et Césaire.

A/ Le tabou du cannibalisme

“La plupart des espèces sont cannibales”⁹³
(Henri Michaux)

Le ‘cannibalisme’ est un mot partagé par plusieurs revues d’avant-garde et groupes d’artistes en France comme à l’international.⁹⁴ Le cannibalisme qu’on lit dans le *Cahier* de Césaire renvoie au terme qui autrefois dénommait les peuples caribéens, ces “cannibales” insulaires⁹⁵ ; s’il doit être “tenace,”⁹⁶ c’est qu’il doit tenir bon contre l’ambition folle des Blancs à vouloir ‘civiliser’ les ‘sauvages’ insulaires par la violence barbare et l’esclavage. Le jeune Michaux propose cinq scènes d’anthropophagie dans la dernière partie de *Fables des origines* avec un mangeur qui dévore toujours ou son fils ou sa femme. Jean-Pierre Martin entend dans le nom même de ce cannibale (“Ndwa”) le tabou de l’anthropophagie (ce qu’on *n’doit* pas faire), et propose de lire ces fables comme une cuisine cannibale.⁹⁷ Le texte morcelé renvoie à un corps découpé. Le cannibalisme est une métaphore de la vie sociale chez Michaux : dans son court texte, intitulé “À la broche,”⁹⁸ ceux qui vivent dans la ville depuis longtemps (les plus âgés) sont poussés vers la chaleur de la cheminée où ils sont mangés par les nouveaux arrivés (les plus jeunes). Cette dystopie ressemble au scénario du film d’anticipation américain *Soylent Green* (*Soleil vert*) réalisé par Richard Fleischer et inspiré du roman de Harry Harrison, *Make Room ! Make Room !*⁹⁹

B/ La folie et le sacré

Les écrivains romantiques voyait du génie dans la folie : elle était le résultat de l’opposition entre les aspirations du poète pour l’absolu et son désenchantement causé par une implacable société matérialiste. Les Surréalistes ont repris cette valorisation de la folie¹⁰⁰ : les fous étant “les victimes par excellence de la dictature sociale,”¹⁰¹ ils voulaient les libérer des asiles, si semblables aux casernes des régimes totalitaires telles que les a décrites Erving Goffman.¹⁰² Michaux voulut témoigner dès ses premiers

livres mescaliniens (*Misérable miracle*, 1956 ; *L'Infini turbulent*, 1957) de l'expérience de la folie à laquelle la drogue l'avait conduit. La marge typographique de ces livres est le lieu d'une polyphonie poétique. L'auteur y superpose des voix comme elles s'étaient superposées dans son esprit au moment du gouffre mescalinién. Selon Michaux, l'homme a plus à apprendre par les démenées et les délires, les extases et les agonies, que par la santé et la raison lucide : ce sont ces états débiles "qui véritablement sont appelés à 'nous découvrir'".¹⁰³ La folie conduit à une liberté plus grande que celle de l'homme sain d'esprit d'après Leiris : le fou est "[...] un autrui dont la liberté [...] nous transcende beaucoup plus irrémédiablement que toute autre liberté dans la mesure où elle nous est, bien que proche, encore plus étrangère."¹⁰⁴ Celui qui "entend un autre tic-tac"¹⁰⁵ que les autres est chez Michaux fasciné par "l'acte à ne pas commettre" et "l'idée fausse" : c'est ce qui le rapprocherait de la logique des artistes, conduite par le penchant à la transgression.¹⁰⁶

C/ La raison des imbéciles

*"C'est presque une tradition intellectuelle de faire confiance aux fous.
Mais moi, je pense surtout beaucoup de bien des imbéciles."*¹⁰⁷
(Henri Michaux)

Selon Michaux, l'imbécile est un révolté dont la liberté rappelle celle du poète contre l'académisme et l'esprit d'école : "[...] ceux qui sont imbéciles notoires, je me garde bien de les juger tels. / Les érudits, les savants sont ceux qui ont accepté et les imbéciles et ignorants, ceux qui n'ont pas accepté."¹⁰⁸ Parmi ses modèles, Lao Tseu était l'un des auteurs qu'il privilégiait. Or, le sage disait : "Je suis tel idiot, mon esprit est si vide."¹⁰⁹ Ce n'est pourtant pas ainsi que Michaux le décrit dans "Un barbare en Chine" : "*Lao-tseu* est un homme qui sait,"¹¹⁰ et ce parce qu' "[il] touche le fond. Il parle le langage de l'évidence." Partant de l'hypothèse de Deleuze qui distingue le savoir de la science, Jérôme Roger affirme qu' "il existe même un hors savoir, une 'ignorance de base',"¹¹¹ que partageraient selon Michaux "le plus savant des hommes comme le plus ignorant."¹¹² Le "langage de l'évidence," qu'ils utilisent et qui est aussi celui du poète, font parfois d'eux des incompris parmi les autres hommes. Des années plus tard, reprenant la logique du barbare en qui il se voyait dans ses voyages en Asie, Michaux propose dans *Poteaux d'angle* une farce aphoristique : "[c]'est surtout grâce à ton imbécillité que l'imbécillité de l'autre est pour toi si pleine. Pourtant superficielle. Elle n'a guère que ta substance."¹¹³

Il réévalue ainsi ce qu'est un "raté" : c'est un malheureux tombé dans une mauvaise époque, dans la mauvaise culture : "En combien d'autres sociétés, d'autres climats, d'autres époques aurais-tu pareillement été un raté ? Question à te poser."¹¹⁴

Leiris se présente dans *Frêle bruit*¹¹⁵ comme un raté fini : écrivain raté (il n'aurait parlé que de lui), voyageur raté (il ne parle qu'une seule langue), ethnographe raté (il s'est voulu philanthrope alors que les peuples ont besoin d'autre chose). Il ne se flatte que d'une chose : ne pas avoir d'enfant.¹¹⁶ On peut toutefois nuancer ces constats. L'écrivain raté, même s'il n'avait vraiment parlé que de lui-même (ce qui n'est pas le cas chez Leiris), dévoile l'intimité de tous, car son introspection sans concession nous révèle à nous-mêmes. On trouve d'ailleurs une pensée similaire chez Michaux : "Né dans une époque de ratés, profite-en, si tu n'as pas honte. *Ils se reconnaissent en toi. Ce n'est qu'une époque.*"¹¹⁷ Le voyageur raté que serait Leiris a su trouver, malgré son monolinguisme, d'autres rythmes et d'autres sens aux mots de sa propre langue ; ce handicap linguistique est d'ailleurs à relativiser : il étudia avec attention le *Sigi so*, la langue secrète et initiatique des Dogon de Sanga,¹¹⁸ et son monolinguisme ne l'a pas empêché d'écrire, en bon ethnographe, des ouvrages salués internationalement qui ont permis de mieux connaître le sort de certains peuples et la responsabilité politique des anciennes puissances coloniales.

IV/ Aux marges du réel et de la vérité

A/ La marge d'erreur

*"Va jusqu'au bout de tes erreurs, au mois de quelques-unes, de façon à en bien pouvoir observer le type. Sinon, t'arrêtant à mi-chemin, tu iras toujours aveuglément reprenant le même genre d'erreurs, de bout en bout de ta vie, ce que certains appelleront ta 'destinée'."*¹¹⁹

(Henri Michaux)

Michaux invitait paradoxalement à faire confiance à l'oubli : "Garde ta mauvaise mémoire. Elle a sa raison d'être, sans doute."¹²⁰ De la même façon, l'idée fausse "convient"¹²¹ parce qu'elle est "dynamogène." Pour le jeune Michaux, ce n'est pas seulement l'erreur qui est humaine, c'est l'homme entier qui est erreur. Dans *Qui je fus*, l'auteur écrivait : "nous ne composons qu'erreur,"¹²² nous sommes "pipés." Jérôme Roger trouve en Michaux une esthétique de la rature,¹²³ geste iconoclaste par excellence, qu'on pourrait rapprocher à notre tour de celle de la "biffure" chez Leiris

qui ne voyait “de beauté que dans l’erreur, l’erreur à qui l’on sait donner autant d’évidence qu’à la vérité.”¹²⁴

- *Pour une “science de l’erreur”*

La science a ôté à l’homme le sentiment narcissiste de l’anthropocentrisme. Copernic, Darwin et Freud sont les auteurs de trois bouleversements. Était-ce un tel décentrement que souhaitait à son tour le jeune Leiris lorsqu’il rêvait dans son *Journal* à une “science de l’erreur” et même à un “Essai sur l’erreur”¹²⁵ qu’il voulait intituler “Le doigt dans l’œil” ? Cette ‘science’ revaloriserait les travaux des alchimistes (pionniers en chimie) et des astrologues (premiers astronomes). Le poète liait l’ésotérisme et l’ethnologie dans son premier article pour la revue *Documents*. C’est encore un sujet qui le rapproche de Michaux dont plusieurs œuvres étudient aussi les phénomènes paranormaux et la démonologie.¹²⁶ Le paradoxe avancé par Leiris, c’est que l’erreur est plus juste et plus courageuse que la correction et la prudence¹²⁷ : la sincérité est castratrice puisqu’elle empêche de se croire capable et, littéralement, de ‘s’extasier’. Là où Descartes voyait dans le doute la base de la pensée rationnelle, Leiris *a contrario* choisit l’erreur en laquelle se confier comme source de délivrance et de vérité. L’*“erreur délibérée,”*¹²⁸ qui doit remplacer la simple “erreur involontaire,” conduit donc selon Leiris à “la vérité poétique.”

B/ Aux marges du sacré : la beauté du sabotage

Chez les Hacs imaginaires du *Voyage en Grande Garabagne* de Michaux, on aime le sabotage et le renversement de ce qu’une société est censée apporter, c’est-à-dire la sécurité : les simulacres de vol y sont récompensés,¹²⁹ des fauves sont libérés dans les rues et dévorent des passants, et des “Entreprises générales d’incendies” dispersent des flammes “dans les quartiers aux riches demeures.” Le drame valant plus que la sûreté des habitants, les ‘scènes’ de rue sont proprement un théâtre qu’on vient regarder quand on n’en est pas directement victime. Plus qu’une société du spectacle, c’est le spectacle de la société qui dévalorise les fondements traditionnels sur lesquels elle se constitue. Chez les Halalas, tandis que “l’armée est entretenue par l’ennemi”¹³⁰ et que les familles viennent consulter les prostituées pour prendre conseil, les bandits font un stage dans la police et ils en faisaient autrefois dans la magistrature. Dans *Un certain Plume*, la police était déjà moralement disqualifiée : un policier

réprimande Plume parce qu'il refuse d'offrir "sa bourse" à une "mère de neuf enfants,"¹³¹ euphémisme paraphrastique qui masque pudiquement son métier de prostituée. Les sociétés inventées par Michaux ont le plus souvent des mœurs paradoxales qui purent sembler particulièrement transgressives à ses contemporains, comme l'orgie sacrée des mages d'*Au pays de la magie* où les femmes sont mariées à un mannequin : "Là, ils observent la loi d'impureté. Les orgies y sont sacrées. L'urine est leur eau (pour se laver)."¹³²

Certains poèmes de Michaux, comme "Ratureurs," n'hésitent pas à associer ce qu'il y a de plus sacré en Occident (*i.e.* la cathédrale) et ce qu'il y a de plus bas en termes d'émotions, d'humeurs, ou de langue : "Cathédrales de la transe / de la rage / de la bouse / de l'abcès / de l'injure / de la plaie du dedans."¹³³ Le vile est ainsi sublimé et le sacré, souillé. L'impeccabilité du sacré se trouve chez Michaux dans la concentration, dans la pureté homogénéifiant du recueillement, comme on le lit dans *Les Grandes épreuves de l'esprit*.¹³⁴ Il s'oppose à la distraction et à la variété du profane. Ce *yang* sacré du recueillement rappelle aussi cet autre recueil qui réunit des poèmes : en marge de la vie, c'est à dire en son cœur, les recueils des auteurs pulsent le sacré de quelques mots déroulés et la quête infinie du mot unique et pur, du mot source à écouter.

C/ La marge de sécurité : les "États-tampons" de Michaux

Les pays imaginaires de Michaux sont autant d'"États-tampons"¹³⁵ que le poète a créés pour répondre à la réalité violente du monde et s'en protéger. La poésie, comme celle de Césaire et de Leiris, lui permit de canaliser sa frustration contre les "empêcheurs de tourner en rond."¹³⁶ Ces textes sont donc aussi des marges de sécurité. Contre un extérieur agressif, l'être doit protéger ses propriétés, qui forment son identité, son intimité sacrée : "L'espace où 'ils' ... et 'elles' n'iront jamais et ne le pourraient pas, à périodiquement retrouver et continuer à habiter en solitaire [...]. C'est lui, ton 'tien' limité à toi, pourtant presque illimité, espace à préserver."¹³⁷ Cette marge de sécurité ne cherche pas seulement à se protéger des autres ; il s'agit aussi de se protéger de soi-même. Elle redonne à l'intimité sa superlativité – l'intime étant ce qu'il y a de plus intérieur.

D/ Le "caverneux" poétique de Leiris : au cœur des marges

Le "caverneux,"¹³⁸ qui n'est ni le dedans ni le dehors mais un entre-deux, est lié selon Leiris au mythe de Perséphone, qui vit entre l'Olympe

et l'Hadès, et à cette oreille métallique qu'est le gramophone. Plus qu'une parole écrite et chantée, la poésie est la parole de l'oreille et de l'écoute ; elle est l'œil qui, comme l'écrit Michaux, "contemple la multitude d'être homme, la vie aux infinies impressions et vouloir être"¹³⁹ dans les "[é] tinclles du monde du dehors et du dedans." Le "caverneux" de Leiris serait-il le centre des marges ? Si les marges ont un centre, leurs propres marges nous rappellent qu'au 'creux' de chacune d'elle, il y a cette ambiguïté première : pour être marges, elles doivent se *singulariser*. Mais la marge peut-elle vraiment s'écrire au singulier sans s'annuler dans la généralité ? Le singulier dont l'extrémité ontologique et équivoque confond justement l'étrange et le solitaire, l'universel et l'individuel, plus encore que le pluriel *des marges* (ou *leurs* pluriels) qui tout en distinguant regroupe, assimile et mélange, ce singulier permet-il à la marge de se démarquer, et à la marque d'émerger en marge ?

Notes

1. Voir l'article "Marginalité" dans Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. 'Quadrige', 2002, p. 443-44.

2. *Idem*.

3. Henri Michaux, *Qui je fus*, chap. V : "Prédication," in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade," 1998, p. 100.

4. François Laplantine, *L'Anthropologie*, Paris : Payot & Rivages, coll. "Petite Bibliothèque Payot," 2001, p. 231.

5. Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (1966), Paris : Champs-Flammarion, 1978, p. 12.

6. Maurice Blanchot, *La Part du feu* (1949), Paris : Gallimard, 1997, p. 326.

7. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris : NRF/Gallimard, 1992, p. 615 (entrée du 2 octobre 1966).

8. *Ibid.*, p. p. 616.

9. Michel Leiris, *Langage Tangage ou Ce que les mots disent*, Paris : Gallimard, coll. "L'Imaginaire," 1985, p. 40.

10. Edward J. Hughes, *Writing Marginality in Modern French Literature : From Loti to Genet*, Cambridge University Press, 2001, p. 61.

11. Henri Michaux, *Saisir*, in *Œuvres Complètes*, tome 3, Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade," 2004, p. 958.

12. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, p. 777 (entrée du 24 juillet 1984).
13. *Idem*.
14. *Ibid.*, p. 795 (entrée du 17 mai 1986, à Saint Hilaire).
15. *Idem*. Nous soulignons.
16. Raphaël Confiand, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris : éd. Stock, 1993, p. 67.
17. Voir par exemple : Raphaël Confiand, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris : Stock, 1993, p. 36-37 et 62.
18. Henri Michaux, "Comptes rendus parus dans 'le Disque vert'," dans *Premiers écrits*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 41. *Idem* pour les citations suivantes.
19. Henri Michaux, *Les Rêves et la jambe*, Éd. "Ça ira," Anvers, 1923, p. 7-8 (Henri Michaux, *Les Rêves et la Jambe, Essai philosophique et littéraire*, dans *Premiers écrits*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 18).
20. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, p.173 (entrée du 19 mai 1929).
21. Henri Michaux, "Tempérament de nuit," dans *Façons d'éveillés, façons d'endormis*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 471 : "[...] l'argot des rêveurs de nuit [...] ressemble tellement à l'argot des hors-la-loi."
22. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, p. 611 (entrée du 12 mai 1966).
23. *Ibid.*, p. 158-59 (entrée de 1929).
24. *Ibid.*, p. 293-94 (entrée du 16 décembre 1935).
25. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, cité dans : Bruno Karsenti, *Marcel Mauss. Le fait social total*, p. 28.
26. Aimé Césaire, "Rumination de Caldeiras," dans *Comme un malentendu de salut*, in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, (dir. Albert James Arnold), Paris : CNRS Éditions/Présence Africaine Éditions, 2013, p. 734.
27. Voir l'article "Extase" in *Dictionnaire du corps*, dir. Michela Marzano, Paris : Presses Universitaires de France, coll. 'Quadriges', 2007.
28. Voir l'article "Chaman" in *Dictionnaire du corps*. *Idem* pour les citations suivantes.
29. Odile Felgine et Henri Michaux, *Henri Michaux, Polychrome*, Lausanne : Ides et Calendes, 2003, p. 118.
30. Henri Michaux, "Magie," dans "Entre centre et absence," *Lointain intérieur*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 559-62. Sur Michaux, le chamanisme et la spiritualité, voir : Yves-Alain Canadas, *Un chaman dans la Cité : Michaux ou la poésie comme exercice spirituel*, Yves-Alain Favre, Doctorat de littérature française, Pau, 1987.

31. Lettre d'Aimé Césaire parue dans : *Césaire* par Lilyan Kesteloot, Paris : Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui," 1962.

32. Aimé Césaire, "Question préalable," dans *Soleil cou coupé*, in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 436.

33. Lettre d'Aimé Césaire parue dans : *Césaire* par Lilyan Kesteloot, déjà citée.

34. Aimé Césaire, "Survie," dans *Les Armes miraculeuses*, in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 247.

35. Voir : Pierre Pluchon, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs : de Saint-Domingue à Haïti*, Karthala Editions, 1987, p. 86. Voir aussi : John Manolesco, *Vaudou et magie noire*, Editions du Jour, 1972, p. 41 et 114.

36. Aimé Césaire, *moi, laminaire...*, 15, (nuits), in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 644.

37. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, (éd. Brentano's, 1947), in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 128 : "mon pays est la 'lance de nuit' de mes ancêtres Bambaras."

38. Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris : éd. Gallimard, coll. Folio/essais, 1957, p. 56.

39. Aimé Césaire, "Poésie et connaissance," *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, p. 167.

40. Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* (1956), in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 803.

41. Henri Michaux, "Un barbare en Inde," dans *Un barbare en Asie*, in *Œuvres Complètes*, tome 1, p. 312.

42. *Ibid.*, p. 292.

43. *Ibid.*, p. 338.

44. Henri Michaux, "Himalayan Railway," dans *Un barbare en Asie*, in *Œuvres Complètes*, tome 1, p. 339.

45. Henri Michaux, "Un barbare chez les Malais," dans *Un barbare en Asie*, in *Œuvres Complètes*, tome 1, p. 399.

46. Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux. Ecritures de soi, expatriations*, Paris : José Corti, 1994, p. 396.

47. Henri Michaux, "Un barbare chez les Malais," dans *Un barbare en Asie*, in *Œuvres Complètes*, tome 1, p. 408.

48. *Idem.*

49. Raymond Bellour, "Notice," in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 1115.

50. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, p. 198 (entrée du 26 août 1929).

51. *Ibid.*, p. 630 (entrée du 15 janvier 1969).
52. *Ibid.*, p. 440 (entrée du 14 juin 1947).
53. Aimé Césaire, “La Martinique telle qu’elle est,” dans *Les Années de recueillement*, in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 1575.
54. *Idem.*
55. *Idem* : “Marginaux, nous le sommes par rapport à la civilisation européenne. / Marginaux, nous le sommes par rapport à la civilisation africaine. / Américains, je veux dire appartenant au continent américain, nous sommes marginaux aussi par rapport à l’Amérique.”
56. *Ibid.*, p. 1576.
57. *Ibid.*, p. 1575.
58. Aimé Césaire, “Lettre à Maurice Thorez,” 24 octobre 1956, in *Poésie, théâtre, essais et discours*, p. 1502.
59. Jeaninne Suk, *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing : Césaire, Glissant, Condé*, Clarendon Press, 2001, p. 67.
60. *Idem* : “*Absence is supplemented by repeated departures for ailleurs.*”
61. Michaux, “Un peuple et un homme,” dans *Textes épars 1936-1939*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 546-47. *Idem* pour les citations suivantes.
62. Henri Michaux, *Poteaux d’angle*, in *Œuvres Complètes*, tome 3, p. 1048.
63. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris : Gallimard, 1964, p. 69.
64. Michel Leiris, dans “*Le sacré dans la vie quotidienne*,” cité dans : Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*, Paris : Gallimard, folio/essais, 1995 (première éd. 1979), p. 109.
65. *Idem.*
66. *Idem.*
67. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, p. 285 (entrée du 16 juillet 1933).
68. *Ibid.*, p. 149 (entrée de 1929).
69. *Ibid.*, p. 170-71 (entrée du 17 mai 1929).
70. Henri Michaux, “Voyage en Grande Garabagne,” dans *Ailleurs*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, p. 48.
71. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, p. 536 (entrée du 7 mai 1959).
72. *Idem.*
73. Henri Michaux, “Lieux inexprimables,” dans *La Vie dans les plis*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris : Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2001, p. 230.

74. Henri Michaux, "Portrait des Meisodems," dans *La Vie dans les plis*, p. 218.

75. Aimé Césaire, "Croisades du silence," dans *Cadastre*, Paris : Seuil, 1961, p. 59 ; cité dans Aimé Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, note p. 473.

76. Aimé Césaire, "Tatouage des regards," dans *Soleil cou coupé*, in *Poésie, théâtre, essais et discours*, p. 437.

77. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, dans *Volontés* (1939), note d'Albert James Arnold, in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 78.

78. *Idem.*

79. *Idem.* Le nom 'essente' vient de Normandie ; on dit aussi "toit de bardeau."

80. *Idem.*

81. *Ibid.*, p. 79.

82. Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des Sciences Humaines," 2010, p. 54.

83. Georges Bataille, "Dictionnaire critique," in *Documents*, tome 1 : 1929, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

84. Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade," 1970, p. 62-63.

85. Voir l'article "Abject" qui fait référence à l'analyse de Julia Kristeva, in *Dictionnaire du corps*.

86. Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris : La Découverte, 1992, p. 27 (éd. originale : *Purity and Danger*, 1966 ; éd. française, 1971). Cité dans l'article "Totem et Tabou" du *Dictionnaire du corps*.

87. Abram Kardiner, *The Individual And His Society. The Psychodynamics of Primitive Social Organization*, New York : Columbia University Press, 1939, p. 44.

88. Voir : Sylvain Lévi, "Civilisation brahmanique," in *L'Inde et le monde*, Paris : Honoré Champion, 1928, p. 32.

89. Henri Michaux, "Un barbare en Inde," dans *Un barbare en Asie*, in *Œuvres Complètes*, tome 1, p. 284.

90. *Ibid.*, p. 296.

91. Voir : Klemens James, "Entre alchimie et épistémologie. Le concept du *caput mortuum* dans *Documents* et *Minotaure*," in *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, dir. Tania Collani et Noëlle Cuny, Paris : Garnier, 2013, p. 185.

92. Henri Michaux, "À hue et à dia" (1949), dans *Passages*, in *Œuvres complètes*, tome 2, p. 358.

93. Henri Michaux, “Ici, Poddema,” dans *Ailleurs*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, p. 123.

94. En 1920, Francis Picabia présente le “Manifeste cannibale Dada” et édite, avec Tristan Tzara, la revue *Cannibale* qui paraît en avril et mai de cette année. La *Revue d'Anthropophagie* brésilienne (notamment la première dentition – de mai 1928 à février 1929) qui valorisait l’Indien, l’homme naturel (qui n’est pas le “bon sauvage”), reprenait le manifeste de 1928 d’Oswald de Andrade.

95. Voir l’article “Cannibalisme” du *Dictionnaire du corps* : ‘Caniba’ est une variante de ‘Carib’, un mot par lequel les Indiens d’Amérique se désignaient.

96. Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal* (éd. Brentano’s de 1947), in *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, p. 120 : “Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace.”

97. Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux. Ecritures de soi, expatriations*, p. 165.

98. Henri Michaux, “À la broche,” dans *La Vie dans les plis*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, p. 162.

99. Harry Harrison, *Make Room ! Make Room !* (1966), Penguin Books, coll. “*Penguin Modern Classics*,” 2009, 240 p. (traduction française publiée en 1974).

100. Voir : André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1962), Paris : Gallimard, folio/essais, 1979, p. 15.

101. Antonin Artaud, “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous,” *La Révolution surréaliste*, n°3, 1925, p. 29.

102. Voir : Erving Goffman, *Asiles. Etude sur la condition sociale des malades mentaux et autres exclus*, Paris, Editions de Minuit, 1979. Voir aussi : Jean-Claude Marceau, “La psychanalyse au miroir des revues surréalistes (1924-1933),” in *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, p. 169.

103. Henri Michaux, “Le merveilleux normal,” dans *Les Grandes épreuves de l’esprit et les innombrables petites*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 316.

104. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, p. 440 (entrée du 18 juin 1947).

105. Henri Michaux, “Tranches de savoir,” dans *Face aux verrous*, in *Œuvres complètes*, tome 2, p. 466.

106. Henri Michaux, *Misérable miracle*, chap. 5 : “Expérience de la folie,” in *Œuvres Complètes*, tome 2, p. 748.

107. Henri Michaux, *Ecuador*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 178.
108. *Ibid.*, p. 177.
109. Lao-tseu, *Tao Te King*, traduit par Stephen Mitchell, L'Haÿ-les-roses : Éditions Synchronique, 2008, p. 38.
110. Henri Michaux, "Un barbare en Chine," dans *Un barbare en Asie*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 381.
111. Jérôme Roger, *Henri Michaux, poésie pour savoir*, p. 17.
112. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 1061.
113. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 1042.
114. *Ibid.*, p. 1056.
115. Michel Leiris, *Frêle bruit*, p. 287-88.
116. *Idem*.
117. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres Complètes*, tome 3, p. 1057. Nous soulignons.
118. Michel Leiris, *La Langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris : Jean-Michel Place, 1988, 530 p.
119. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 1043.
120. *Ibid.*, p. 1041.
121. Henri Michaux, "Première version, inédite, de fragments publiés en 1981," dans *Fragments inédits de "Poteaux d'angle,"* in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 1106.
122. Henri Michaux, *Qui je fus*, in *Œuvres Complètes*, tome 1, p. 14-15. Pour une analyse de l'erreur et de l'accident dans l'écriture d'Henri Michaux, lire : Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, p. 176-77.
123. Jérôme Roger, *Henri Michaux, poésie pour savoir*, p. 64.
124. Michel Leiris, *Journal*, p. 99 (Samedi 18 avril 1925).
125. *Ibid.*, p. 123 (mai 1925).
126. Voir, par exemple : Henri Michaux, "Loi des fantômes," dans *Textes non repris en 1927*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 134 ; ou encore "Maison hantée" (*Ibid.*, p. 136).
127. *Ibid.*, p. 296 (2 janvier 1936)
128. *Ibid.*, p. 681 (29 juillet 1977). Leiris souligne.
129. Henri Michaux, "Voyage en Grande Garabagne," dans *Ailleurs*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, p. 8. *Idem* pour la citation suivante.
130. *Ibid.*, p. 48.

131. Henri Michaux, "Un certain Plume," dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, in *Œuvres complètes*, tome 1, p. 637.
132. Henri Michaux, "Au pays de la magie," dans *Ailleurs*, in *Œuvres complètes*, tome 2, p. 100.
133. Henri Michaux, "Ratureurs," dans *Textes épars 1951-1954*, in *Œuvres complètes*, tome 2, p. 423-24.
134. Henri Michaux, "Les Quatre Mondes," in *Les Grandes épreuves de l'esprit*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 422.
135. Henri Michaux, "Observations," dans *Passages*, in *Œuvres complètes*, tome 2, p. 350.
136. Henri Michaux, "Idées de traverse," dans *Passages*, in *Œuvres complètes*, tome 2, p. 289.
137. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres complètes*, tome 3, p. 1053.
138. Michel Leiris, "Perséphone," in *La Règle du jeu*, Paris : Gallimard, 1948, p. 87.
139. Henri Michaux, "Idée des traverse," dans *Passages*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, p. 289.

La représentation de l’islam obscurantiste dans *Qu’Allah bénisse la France* (2014) d’Abd al Malik

Seth COMPAORÉ
University of Missouri

Même si le cinéma français est né il y a plus de 100 ans, il a fallu attendre jusqu’en 1988 pour voir surgir de ce paysage cinématographique le premier film sur la banlieue : *De Bruit et de fureur* (1988) de Jean-Claude Brisseau. La représentation de la banlieue dans le cinéma français révèle deux réalités selon Ginette Vincendeau et Myrto Konstantarakos dans leurs articles respectifs “Designs on the Banlieue : Mathieu Kassovitz’s *La Haine* (1995)” et “Which Mapping of the City? *La Haine* and the cinéma de banlieue” : le centre-ville et la périphérie. Aux deux tendances esthétique et sociologique récurrentes dans les films français sur la banlieue que ces deux auteurs ont indiquées, le réalisateur débutant Abd al Malik va plus loin et aborde le sujet complexe de l’islam en France dans son premier film *Qu’Allah bénisse la France* (*Qu’Allah ...*) (2014) basé sur son ouvrage du même titre publié en 2004. Pour ce faire, il introduit un troisième élément dans la représentation de l’espace dans son film : l’espace universel. Favorable au « nomadisme », l’espace universel de Abd al Malik constitue une entité multiculturelle basée sur l’amour des autres malgré les différences, et où des mouvements de « déterritorialisation » et de « réterritorialisation », selon les termes de Jules Deleuze et Félix Guattari, deviennent un ingrédient nécessaire. Il s’étale au-delà des limites et du contraste entre la ville principale et la banlieue caractéristiques des films français sur la banlieue.

A la différence de beaucoup de réalisateurs français, Abd al Malik préfère filmer loin du décor haussmannien et se propose de nous introduire sa cité alsacienne de Neuhof, banlieue de Strasbourg, sous un angle contemporain. Parmi les nombreux problèmes tant communs à la banlieue, il nous révèle Neuhof comme un nid prospère à l'islam obscurantiste. Notre tâche sera de faire une interprétation filmique des scènes et symboles qui introduisent Neuhof comme un enfer exotique prospère à l'islam radical. Même si l'éducation de Régis Mikano, le personnage principal du film (joué par Marc Zinga), n'était pas celle de la culture d'un islam obscurantiste, l'instabilité familiale et la délinquance dans les rues de Neuhof l'ont exposé, constituant du coup une période sombre de son adolescence. Quelle représentation de la banlieue *Qu'Allah ...* nous offre-t-il ? Quelles raisons pourraient contribuer à la radicalisation des jeunes français vivant en banlieue selon ce film ? Quelles images de la montée de l'islam radical dans les banlieues françaises sont véhiculées dans le cinéma de Abd al Malik et comment cette montée influence-t-elle la société française selon *Qu'Allah ...* ?

Abd al Malik, né Régis Fayette Mikano, est un artiste rappeur et poète français d'origine congolais. Il est né le 14 Mars 1975 à Paris et a séjourné brièvement sur le continent noir, mais en 1981, sa famille débarqua à Strasbourg parce que son père, diplômé en sciences politiques, reçut une bourse du Congo pour compléter des études de journalisme. C'est dans ce paysage alsacien, au cœur du Neuhof, cité dans un quartier sud de Strasbourg, que Abd al Malik grandit avec ses six frères et sœurs. Il décrit ce paysage exotique dans son ouvrage : « La cité de Neuhof, dans la banlieue sud de Strasbourg, ne comptait alors que deux familles noires : nous serions la troisième. Là, nous allions connaître la précarité, la misère sociale et l'ostracisme – les immigrés, surtout leurs fils, savent avoir la dent dure entre eux ». (14) Littéraire dans l'âme, il étudie la philosophie et les lettres classiques en même temps qu'il fonde avec trois amis d'enfance, son cousin et son grand frère le groupe de rap N.A.P en 1988 (New African Poets). Son premier ouvrage *Qu'Allah ...* et son deuxième album solo de musique *Gibraltar* (2006) furent un franc succès.

Son film *Qu'Allah ...* est donc avant tout une révélation autobiographique. Parmi les thèmes importants liés à la France contemporaine que nous avons relevés dans son film, nous avons choisi d'aborder le problème de l'islam obscurantiste dont Abd al Malik en fait un portrait dramatique à travers ses expériences personnelles mais surtout par l'usage d'une rhétorique cinématographique basée sur des images iconographiques qui apparaissent par endroits de manière signifiante dans plusieurs scènes. Il

s'agit du parcours de Régis Mikano, enfant d'immigrés noirs, surdoué, élevé avec ses deux frères à Neuhoef par sa mère catholique. La délinquance constitue une initiation à la rue et à la réalité, le rap devient une passion nécessaire et vitale, l'islam s'impose comme une initiation spirituelle. Régis va découvrir l'amour et trouver sa voie dans sa France multiculturelle.

Comme réalisateur, Abd al Malik a été beaucoup influencé par le style artistique de Mathieu Kassovitz le réalisateur de *La Haine* (1995). En donnant son avis sur ce film dans un interview de Claire Vassé, Abd al Malik révèle que *La Haine* est le premier film sur la banlieue qui a rendu justice à la banlieue dans le sens qu'il constitue un témoignage sincère de la cité même s'il s'agit tout de même d'un jugement vu de l'extérieur :

Pour moi, c'était la première fois qu'un cinéaste voulait vraiment montrer la cité, avec amour mais aussi avec une démarche artistique. Découvrir ce film gamin a été fort pour moi, presque fondateur. Et puis après, j'ai rencontré Mathieu Kassovitz, je suis devenu son ami, on a eu de grandes discussions. C'est lui qui m'a poussé à être réalisateur. (3)

Nous comprenons aisément à travers ses propos l'influence du style de *La Haine* sur le directeur Abd al Malik en tant que classique des films français sur la banlieue. Il a préféré tourner en noir et blanc tout comme *La Haine* pour donner plus de répercussions à l'image et aussi une démarche de fidélité au genre du film de banlieue. C'est aussi une reconnaissance artistique sur le plan historique tout en le distinguant du coup du film documentaire ordinaire.

Tout comme les auteurs de la nouvelle vague brisaient les règles du cinéma de la qualité française, les réalisateurs des films sur la banlieue française, Mathieu Kassovitz par exemple, innovent et partagent un cinéma représentatif de la diversité culturelle française. Cette France multiculturelle, existante depuis la moitié du XX^e siècle, devenait de plus en plus présente sur les scènes nationales. Dans la même lancée, Carrie Tarr (2011) s'est focalisée sur les films *Lé Thé au Harem d'Archimède* (1985) de Mehdi Charef et *Hexagone* (1994) de Malik Chibane dans son essai sur les identités beur et française pour noter d'abord l'amalgame et la connotation péjorative dont le terme « beur » revêt très souvent, car confondu avec « musulman, arabe et immigrant ». Elle fait référence au terme américain de « african-american cinema » (85) en lieu et place de « black cinema » pour reconnaître une race liée au genre aux Etats-Unis tout en reconnaissant son hybridité. Elle note le fait que la production cinématographique beur est à la fois un refus du misérabilisme attribué

au genre et une reconnaissance d'une identité nationale beur faisant partie du patrimoine français. Plus récemment, la dénomination « cinémas de banlieue » permet de regrouper les films d'auteurs de cinéastes d'origine française ou beure dans le même canevas puisque leurs productions ont en commun la diversité ethnique de la classe défavorisée vivant dans les cités sans considération de leur identité d'origine. Cette petite esquisse de la France multiculturelle dans les films français sur la banlieue se justifie du fait de sa présence constante dans *Qu'Allah...* et nous verrons plus tard dans notre analyse du film comment les pratiques islamiques intolérantes et les lieux de cultes fortuits contribuent à renforcer un islam obscurantiste dans les espaces urbains précaires comme Neuhof.

Parlant de la banlieue comme espace filmique où s'opère un islam obscurantiste nous amène à considérer les caractéristiques du terme « la banlieue ». La banlieue est le territoire qui entoure un centre-ville. Elles constituent en France des communes administrativement indépendantes des villes principales. Selon Will Higbee, la banlieue serait plus que le synonyme du terme américain « suburbs » puisqu'elle revêt un contexte socio-culturel et contemporain dont il est nécessaire d'indiquer. Il la définit comme “rundown *cités* (working class housing projects) located on the periphery of larger French cities dominated by violence, unemployment, criminality, social exclusion and populated by alienated male youth immigrant origin” (2007, 38). Cette perception de la banlieue est relayée par les médias qui contribue à la stéréotyper de grands ensembles sensibles où l'existence d'une économie parallèle et des phénomènes de violences urbaines règnent. A la fin des années 60, de larges communautés étrangères se sont installées en France et la population vivant dans les cités a vu son nombre se multiplier considérablement. Cet état de fait a vu fluctuer le nombre des HLM (habitations à loyers modérés). Notons cette croissance des cités avec Higbee lorsqu'il signale que les limites entre la ville principale (la fierté de la République) et la banlieue (le fief des laisser pour contre) devinrent de plus en plus visibles :

North African immigrants and their descendants comprise a disproportionately high proportion of the population living in the working-class *banlieue* of larger French towns and cities. Early generations of economic (mostly male) migrants from the Maghreb were housed either in *bidonvilles* (shantytowns) on the urban fringes, or else in cheap accommodation in immigrant districts or larger French cities. With the halt of official immigration from the Maghreb in 1974, however, and the introduction of

policy of “*regroupement familial*” a year later, local government officials in France were forced to provide housing for the newly arrived workers and their families. (2007, 38)

A la lumière de cette définition de la banlieue, si nous considérons l'espace filmique représenté dans *La Haine* et *Qu'Allah ...*, nous convenons qu'il existe beaucoup de similarités entre ces deux films sur la banlieue française. Ils représentent les différences physiques, sociales et morales entre la cité de Neuhoef et Strasbourg-centre chez Abd al Malik ; et entre Chanteloup-les-Vignes et Paris-centre chez Mathieu Kassovitz. La cité est perçue comme un lieu mythique où l'absence de la figure paternelle est significative. Les scènes dans *Qu'Allah ...* qui plantent le décor de cette monoparentalité sont celles qui découvrent l'appartement de la mère de Régis, madame Mikano. Au réveil le matin, la modeste salle-à-manger constitue l'espace central dans l'appartement où toutes les autres pièces se joignent. Régis, le premier à s'offrir le petit déjeuner, dit bonjour à sa mère et se sert un bol de céréales. Son petit frère Pascal se joint à lui tandis que leur mère quitte la salle à travers l'une des portes des chambres. L'absence de leur père dans cette scène révèle le calvaire de sa mère qui, comme Abd al Malik l'indique dans son ouvrage, a sombré dans l'alcoolisme après le départ de son mari. Dans *La Haine*, les personnages d'Hubert (orphelin de père) et Vinz (élevé par sa grand-mère) souffrent aussi de ce phénomène d'absence du père.

David-Alexandre Wagner trouve un lien au comportement impulsif commun des jeunes personnages dans les films de banlieue en ces termes :

...il semble patent que monoparentalité, absence paternelle ou problèmes au sein de la famille sont considérés comme un facteur explicatif, explicite ou implicite, du comportement anormal ou délinquant des jeunes personnages jusqu'à la fin des années 1990. Dans quasiment tous les films où c'est le cas, on remarque un cas de délinquance, même s'il n'y a pas pour autant un manichéisme automatique. Ainsi, les jeunes sans père ou dans des familles anomiques ne sont pas obligatoirement condamnés à la délinquance, mais les risques sont là. (79)

Par manichéisme automatique, Wagner sans doute émet des réserves pour ne pas généraliser le cas de délinquance comme cause absolu de la monoparentalité dans tous les films sur la banlieue. Par ailleurs, la délinquance est très souvent associée avec la violence policière. Dans *La Haine*, tout comme dans *Qu'Allah ...*, les jeunes hommes sont délaissés dans une

société dont la seule figure paternelle serait la police. Vincendeau dans son analyse sur *La Haine* substitue la police dans son article par le terme de « Bad fathers » (316). Les jeunes de la cité dans *La Haine* montre une haine viscérale envers toute forme d'autorité. Il apparaît de même dans *Qu'Allah...* et la forte présence policière comble l'absence du père. Abd al Malik débute son film avec un clash entre la bande à Régis (Régis, Pascal, Samir, Rachid et Mike) et la police. Un gros plan les présente tous les quatre (Régis, Samir, Rachid et Mike) marchant dans une rue de Neuhof. Une patrouille de police surgit derrière et les dépasse. Embêtés, les quatre amis la regardent d'un air agité. Tout d'un coup, Rachid jette une pierre sur la voiture de police et toute la bande se sauve en courant. Cette scène est suivie de celle de l'arrestation de Régis, son frère et ses amis par la police. Avec évidence, elle étaye au mieux la relation conflictuelle entre la police et les jeunes des banlieues. Le jet de pierre sur les forces de l'ordre ici est une façon pour la bande à Régis de délimiter leur territoire (la cité) et de désapprouver la présence policière.

Par ailleurs, Abd al Malik a utilisé une tournure artistique comme prologue pour introduire Neuhof sur le plan physique. En début de *Qu'Allah...*, tout juste avant la scène d'arrestation, il opte plutôt pour une approche documentariste qu'une approche fictionnelle lorsqu'il enchaîne des scènes anodines de plusieurs quartiers sensibles de Strasbourg et de leurs habitants filmés à la volée par sa caméra. Dans cette séquence, des panneaux de direction présentent Lingolsheim, HautePierre, Meinau et Neuhof suivis des images des rues, des habitants et de leurs activités. Cet enchaînement d'images comme dans un documentaire révèle la précarité, la misère sociale et l'ostracisme de ces quartiers sensibles de Strasbourg. Abd al Malik va jusqu'à ajouter des archives d'intervention et d'arrestation policière pour apporter une authenticité à son récit autobiographique. Dans son ouvrage, il qualifie Neuhof de cité alsacien difficile. Pour clarifier ce qualificatif, il attache Neuhof avec l'euphémisme « du Neuhof à la taille d'une ville » pour insister sur la lourdeur de ses difficultés sociales malgré sa petite taille (14).

En considérant diverses formes physiques et l'architecture des grands ensembles dans *La Haine* et *Qu'Allah...*, la représentation physique de l'espace cité dévoile des agglomérations de bâtiments horizontales, verticales, circulaires, angulaires, ouvertes ou confinées. Ces espaces constituent un site de la diversité, de la fracture sociale, de la délinquance et de la marginalisation. Abd al Malik a dévoilé Neuhof sous ses conglomérats de cités HLM à travers quelques plans notoires qui le révèlent au-delà de ses « 2,246 hectares » (14). Ses trois illustrations suivantes constituent des plans représentatifs de la cité de Neuhof dans le film. Premièrement,

dans une scène Rachid est fusillé par une bande rivale, Régis se sauve. Nous apercevons à l'arrière-plan de Régis, se sauvant, un étalement horizontal des bâtiments de la cité comme pour amplifier l'insécurité et le danger imminent. Une deuxième scène présente le gros plan du partage du butin dans un espace vert où la bande à Régis est assise sur un canapé. L'arrière-plan dévoile la verticalité des HLM qui constitue une sorte de barrière. Cela procure une certaine couverture pour leurs activités illícites. Le fait d'être assis au centre de l'espace vert leur donne un espace ouvert pour s'échapper au cas d'une intervention policière. Finalement, dans une troisième scène, Régis est assis sous un arbre faisant face aux baraquements bétonnés en forme de polygones géants. Nawal sort d'une des balcons et lui lance un sourire. Le confinement s'illustre à travers les façades grisâtres de ces bâtiments de la cité et leurs balcons uniformes qui servent de sèche-linge et d'espace pour bicyclettes et mobylettes.

C'est à cet égard que Laurence Moinereau (1990) parle d'hétérogénéité, de dislocation, de fragmentation et l'anarchie de la cité dans les films de banlieue. Neuhof est un espace hétérogène du fait de la diversité des origines des personnages principaux : Régis (Congo-Brazzaville) ; Rachid ; Samir ; Nawal (beur et magrébin) ; et la maîtresse de Régis mademoiselle Schaeffer. La banlieue de Neuhof est un espace disloqué et fragmenté du fait de la rivalité des bandes rivales et la composition des gangs. L'anarchie est bien présente dans les scènes du canapé en plein milieu d'un espace vert, et des vélos et linges accrochés aux balcons des immeubles. *Qu'Allah...* nous livre Neuhof sous trois angles. D'abord, la multiplicité des plans (*cuts*) nous révèle cette cité dans tous ses apparences physiques démunies (des rues délabrées, des espaces anarchiques en guise de parkings, des squats, les façades uniformes maladroites des HLM). L'illustration presque caricaturale de la scène du canapé posé à même le sol illustre une ghettoïsation de leur cité. Ensuite, nous remarquons une diversité miséreuse issue de l'immigration en parlant de la composition humaine des habitants du Neuhof. La séquence introductive consacre de gros plans sur les habitants : un infirme, une femme africaine portant son bébé au dos, des vieillards, des enfants jouant dangereusement au milieu de la rue, des jeunes hommes squattant sur les places publiques. Enfin, la superposition des habitations, tout comme la superposition des lits dans la chambre commune de Régis et ses frères indiquent l'étouffement. La morphologie de Neuhof renvoie à l'image d'enfermement et d'horizon bouché.

En dépit du fait que Neuhof présente les qualificatifs de cité hétérogène, fragmentée et acentrique selon l'analyse de Moinereau, elle est organisée en zones. *Qu'Allah ...* dépeint des populations immigrées qui

ont tendance à vivre en communauté selon leur origine ou leur identité culturelle. A travers différentes séquences, nous notons que la cité est organisée en communautés variées qui s'apparentent selon leur marginalisation dans la société : Régis, ses deux frères et sa mère sont d'origine africaine et chrétienne. Samir, Nawal et Rachid sont musulmans et ils ont même des racines maghrébines. Plus loin dans le film, Régis est converti à l'islam par des musulmans d'origines africaines.

A ce stade de notre analyse, nous convenons que les ressemblances physiques et humains entre *La Haine* et *Qu'Allah ...* se trouvent aussi bien dans les techniques filmiques utilisés par Kassovitz et Abd al Malik. Bien que leurs similitudes les rapprochent à bien d'égards, *Qu'Allah ...* et *La Haine* revêtent une différence majeure. S'il existe un point essentiel, fortement rattaché au quotidien des banlieues françaises, mais qui n'est pas représenté dans *La Haine* et qui apparaît dans *Qu'Allah ...*, ce serait le thème de la religion, en l'occurrence l'islam. Au mieux, dans *Qu'Allah ...*, l'islam est développé par l'intronisation d'un troisième espace aux deux espaces originels (la banlieue et la ville principale) délimités par Vincendeau et Konstantarakos dans leurs analyses sur *La Haine*. Ce troisième espace dans *Qu'Allah ...* est l'espace universel et il se repose sur l'approche philosophique antihiérarchique et aventureuse que nous offrent Jules Deleuze et Félix Guattari (2010 : 1448). Fidèle à leur notion de « becoming » (le perpétuel devenir), leur modèle émane du « rhizome », une manière constante de se réinventer pour se réintégrer harmonieusement dans sa société. Cette intégration implique une « déterritorialisation » (explorer une nouvelle croyance et sortir de la France) et « une reterritorialisation » (retour en France) de la part de Régis. Cet espace filmique qui s'ouvre au-delà des limites de la France est différent de Neuhof et de Strasbourg-centre.

L'islam obscurantiste est une épineuse question qui va de pair avec les milieux défavorisés en France. Si nous considérons l'existence des banlieues comme le résultat d'un débordement de la ville au-delà de ses murs ou de ses limites, alors nous comprendrons aisément pourquoi les banlieues peuvent-être vues comme un problème majeur d'urbanisation. Elles sont le résultat d'un étalement urbain ou le choix délibéré, si ce n'est la mise en œuvre d'une relégation sociale, de vivre dans un contexte différent de celui d'une ville. De nombreux gouvernements français ont succédé depuis 1981 et ont tous vu la situation précaire des banlieues se détériorer malgré un tapage médiatique sans précédent dont celles-ci ont fait l'objet. Un nombre important de plans dans la politique de développement de la ville a vu le jour et le sociologue Renaud Epstein en évoque quelques-uns (3) parmi lesquels l'approche jacobine et l'approche néo-conservatrice apparaissent

dans *Qu'Allah ...* L'approche jacobine consistait à procurer une uniformité aux quartiers défavorisés. L'Etat se donne pour tâche de disparaître les différences locales afin de réaliser l'égalité des citoyens et de préserver l'unité de la République. Voilà pourquoi presque tous les immeubles de la cité dans les différentes scènes de *Qu'Allah ...* sont presque identiques. Abd al Malik donne une description métaphorique des habitations de sa cité dans son ouvrage : « Nous étions tous hébergés dans des logements sociaux regroupés en tours et en barres interminables dont on rénouvait perpétuellement la façade. Je dis « presque tous » parce que la ville avait alloué à des Gitans sédentarisés, le Polygone, fatras improbable de baraquements délabrés » (15). Entendons dans cette citation par « la ville », Abd al Malik fait référence au pouvoir central et l'une des critiques de cette uniformisation des HLM est l'isolement qu'elle cause au Neuhof par rapport à Strasbourg-centre. La cité de Régis souffre d'un isolement spatial.

Par ailleurs, la politique néo-conservatrice est bien évidente dans le film. Elle révèle l'Etat français qui va en guerre contre les banlieues. Dans une certaine mesure, il s'agit d'une reconquête des territoires perdus de la République. Epstein indique par les termes de « caïds » et de « barbus » les jeunes des banlieues, considérés délinquants, meurtriers et extrémistes, et qui terrorisent les villes françaises (3). La séquence d'ouverture révèle des arrestations policières, des interventions musclées et des perquisitions au Neuhof. Régis et sa bande seraient les « caïds » qui transforment Neuhof en un véritable ghetto. Samir est le prototype du « barbu » du fait de son origine arabe et son islam radical. Vingt ans plutôt, Kassovitz montrait l'exécution de l'approche néo-conservatrice dans *La Haine* à travers les scènes d'émeute qui ont secoué la banlieue de Chanteloup-les-Vignes suite à la mort d'Abdel, brutalisé par la police. Vinz dans *La Haine* est le prototype du « caïd » du fait de sa rage et la haine qu'il voue à la police. Sur le plan physique, nous pouvons mentionner l'exécution de l'approche jacobine dans la politique de développement de la ville à travers la banlieue de Chanteloup-les-Vignes dans *La Haine* puisqu'elle est présentée comme un enfer exotique qui attire toujours les médias, tandis que Paris représente le centre du pouvoir et la société bourgeoise.

David-Alexander Wagner qualifiait ce problème croissant des banlieues de « malaise des banlieues » (6) pour indiquer à quel point il constitue un casse-tête pour les autorités et les gouvernements récents ont tenté de le contrecarrer avec des méthodes plus ou moins efficaces. Sous la présence de Nicolas Sarkozy, par exemple, la politique de développement de la ville a emprunté une approche néo-conservatrice selon les termes de Epstein (3). Sarkozy jadis ministre de l'intérieur avait qualifié

les jeunes musulmans immigrants vivants dans les cités de « racailles » à la suite des émeutes qui avaient secoué les banlieues parisiennes telles que Clichy-sous-Bois et Aulnay-Sous-Bois. Ce terme de « racaille » a une résonance raciste et déshumanisante au point qu'elle plongea la France, à l'époque, dans une révolte généralisée évoquant les réminiscences de Mai 1968 selon Craig Smith (1). En réponse aux émeutes de 2005, le pouvoir de Sarkozy s'est donné pour mission de reconquérir les territoires perdus par la République, c'est-à-dire les grands ensembles urbains (les banlieues), dont la ghettoïsation à outrance serait devenue une menace pour la France. Epstein affirme que : « Cette menace est incarnée par les figures archétypiques des « caïds » et des « barbus », les premiers faisant régner un ordre mafieux dans les quartiers, pendant que les seconds chercheraient à y imposer des normes communautaires et religieuses » (3). Un autre exemple récent de nettoyage est la mise en place du « plan espoir banlieue » en 2010 sous la présidence de François Holland, qui s'est révélé un échec vu l'ampleur de la fracture sociale en France. Dans *Qu'Allah ...*, la scène d'arrestation policière dans l'appartement de madame Mikano en constitue un exemple pertinent. Pascal, le petit-frère de Régis est impliqué dans un trafic de stupéfiants. L'appartement des Mikano est perquisitionné et devient le théâtre d'une brutalité policière. Les forces de l'ordre jettent Régis, Bilal et Pascal au sol dans leur chambre pour commencer leur perquisition. Même madame Mikano, qui essaye de protéger ses enfants, subit les violences de la police. La brutalité de cette scène d'arrestation révèle la fermeté avec laquelle la République veut nettoyer les banlieues des délinquants.

Evidemment, l'archétype du « barbu », fortement rattaché à l'islam avec ses normes communautaires et religieuses diamétralement opposées aux valeurs de la République, est devenu un pur produit des banlieues. Les auteurs de récentes attaques terroristes islamistes en France et en Belgique, les attaques de Charlie Hebdo en 2015, le Bataclan en 2015 et l'aéroport de Bruxelles en Mars 2016 et la plus récente attaque à Nice, y ont vécu. Gilles Bastian (journaliste à *Le Monde*) disait dans son article : « Peu de milieux sociaux génèrent en France autant de peurs et de fantasmes que la 'banlieue' ». De nombreux travaux de sociologues ont bien permis de comprendre les ressorts politiques, économiques ou médiatiques qui ont transformé depuis une quarantaine d'années le « jeune de banlieue » en bouc émissaire des maux de la société ». Si nous convenons qu'islam et banlieue constituent de nos jours un discours tant politique que médiatique, il serait judicieux de considérer le rôle de la religion musulmane dans la société française vu dans le film *Qu'Allah... Comment l'islam et*

les musulmans sont progressivement devenus objet de polarisation dans la société française et surtout par les médias ?

Jocelyne Cesari nous rappelle que l'islam est la deuxième religion de France après le christianisme (1). Malgré cette forte présence démographique, il est considéré comme une religion étrangère caractérisée par des images de violences. Aussi, le fait qu'une vision de l'islam soit opposée au modernisme et au sécularisme lui donne le stéréotype de religion incompatible avec le changement aux yeux des français (2). Entre autres, la difficulté pour les français qui considèrent l'islam comme un problème public et social vient du fait de son incapacité à se conformer à cette fameuse loi de la laïcité signée en 1905 (1). Cette loi relègue toutes pratiques et manifestations religieuses au domaine de la sphère privée. Apparemment, les religions telles que le christianisme et le judaïsme se sont conformées à la loi de la laïcité au fil des décennies et il semblerait que l'islam a failli à cette mission vers l'universalisme républicain. Il a violé cette loi aux yeux de certains français. Comme exemple, nous pouvons évoquer l'affaire du foulard en 1989 qui fut une controverse publique et plus récemment la controverse du burkini.

Les banlieues ont une organisation symbolique qui les répartit en espaces territoriaux arbitraires selon l'appartenance à une communauté, un fief, un gang. Cette répartition anarchique symbolique facilite les activités illicites qui prédominent. Dans une description de ses initiations à la rue dans son ouvrage, Abd al Malik illustre la délinquance au Neuhof :

L'année de mes quatorze ans, je continuai à parfaire ma technique du vol à la tire. Que j'exerçais en tant qu'activité principale en compagnie de Grenouille et Beau Gosse. (...) Avec ses deux comparses, je ne travaillais en travaillais qu'en centre-ville, mais parallèlement, je m'étais lancé dans « le travail de proximité » en m'entraînant au deal aux deals dans le quartier aux côtés de Majid, Khalid et Moussa. (32)

Des scènes de vol à la tire ou pickpocket dans le film *Qu'Allah ...* étaient ses activités illégales au Neuhof : Régis, Samir, Mike et Rachid volent à la tire les portefeuilles des touristes au centre-ville de Strasbourg comme activités principales. Une scène de vol avec agression au Neuhof, opéré par la bande de Régis à l'encontre d'une vieille dame, est expressément éclipsée par Abd al Malik pour insister sur l'insécurité et le sinistre record qui y règne. Généralement, à cause de leur précarité et l'omniprésence de la violence, les banlieues deviennent des zones de non droits qui échappent au

contrôle de la République. Cette fragmentation transforme les banlieues en entités autonomes dans les limites de l'État, dominées par l'illicite du fait d'un laxisme de la part des leaders politiques ou d'un piètre programme de développement des villes. L'imminence du danger et les dérives communautaristes deviennent courantes et s'accroissent en extrémisme.

A ce sujet, nous pouvons évoquer la déclaration de M. Georges Sarre, porte-parole du mouvement républicain et citoyen en France, sur la défense de la laïcité et des valeurs républicaines contre la montée des intégrismes et des communautarismes, à Paris le 6 mai 2003 :

La loi de séparation des Eglises et de l'Etat établit une distinction entre l'espace public et la sphère de la vie privée. La religion appartient à la vie privée. Le communautarisme réduit l'individu à son identité ethnique ou religieuse. C'est le contraire de la citoyenneté républicaine. La citoyenneté ouvre sur l'universel, le communautarisme enferme. La citoyenneté intègre et rassemble dans un projet collectif. Le communautarisme divise, oppose, attise les conflits, mène au racisme et à l'exclusion. La République est le destin commun de tous ceux qui ont choisi la France, quelle que soit leur origine ou leur religion. C'est elle qui est la cible des communautaristes et des intégristes qui veulent imposer une société cloisonnée, fermée, à l'anglo-saxonne, où à chaque ethnie correspond un quartier, où plus personne ne communique avec l'autre parce qu'il est différent. (1)

Au regard de propos de Georges Sarre, nous pensons que *Qu'Allah ...* véhicule les valeurs citoyennes de la République par l'entremise du parcours de Régis. Né dans une France où tout le dispose à vivre pour toujours dans une précarité, il utilise l'éducation comme une arme ultime pour accéder à la France de la diversité dont le maître mot est l'acceptation des autres malgré leurs différences. L'établissement Sainte-Anne où Régis faisait ses études secondaires était celui des élites. Ses bonnes notes lui ont permis d'y accéder. A ce propos, il dit dans son ouvrage :

Sur les cinq cents élèves que comptait Sainte-Anne, Umit d'origine turque et résidant lui aussi au Neuhof, était le seul avec moi à avoir des origines étrangères. Mais ce n'était pas parce que j'étais le seul noir et le plus pauvre du collège que je montrais tant d'acharnement dans les études. Je n'avais aucune revanche à prendre. J'aimais l'école, voilà tout ! (22)

Malgré une adolescence fort articulée de délinquance, Régis trouve la voie d'une appartenance à la nation française en utilisant sa foi en Dieu et sa passion pour la musique. Ses origines, ses aspirations religieuses et ses divers talents sont fort compatibles dans une France, qui s'avère utopique comme le suggère *Qu'Allah...*

Samir, quant à lui, développe les tares communautaristes dont Sarre évoquait. Ce phénomène communautariste dans les quartiers des grands ensembles français va de pair avec l'islam obscurantiste. L'islam obscurantiste est contrairement opposé aux valeurs républicaines soulignées plus haut par Sarre car il puise sur l'extrémisme et le fanatisme. Il sévit dans certaines banlieues de la France et se traduit par des prêches de la haine dans des mosquées de fortune par un certain groupe de musulmans à travers leurs attitudes extrémistes, haineuses et outrancières. L'obscurantisme relève du domaine obscur des pratiques islamiques foncièrement séparatistes et il y a de nombreuses manifestations de cet islam obscurantiste dans *Qu'Allah...*

La présence de l'islam et de la communauté musulmane est omniprésente dans la plupart des scènes du film. Régis et ses amis ont connu les affres de l'islam obscurantiste. Abd al Malik nous l'a présenté sous trois thématiques essentielles : La rupture de Régis, Pascal, Samir et Rachid d'avec les valeurs de la République ; la conversion de Régis à l'islam et la radicalisation de Samir ; et enfin le voyage initiatique de Régis au Maroc. La cause principale de l'islam obscurantiste dans le film serait la rupture entre les jeunes français de Neuhof et les valeurs de la République française. Dans la séquence inaugurale, une énumération des plans rapprochés révèle Neuhof comme une cité sensible, difficile avec les stéréotypes des zones d'urbanisation prioritaire tels que l'immigration illégale, la précarité, le chômage, le confinement et la délinquance. La scène au début où le quatuor se fait embarquer par la police est la manifestation d'une intégration sociale complètement décalée des promesses républicaines. Plus tard dans cette même scène, la fracture sociale se dévoile à travers les paroles de Pascal, le petit frère de Régis, qui dit à l'officière de police : « Elle pue ta France de merdre ». Il n'a aucune foi en la France et jette sur elle toutes les fautes de son malheur. Au pire, il est humilié par une femme policière comme l'insinue la loi islamiste fortement masochiste voire misogyne. Gardons en tête que la cité comme le dit Vincendeau dans son analyse sur *La Haine* est un lieu masculin à entrance (314). Nous notons dans *Qu'Allah ...* la dominante présence de la masculinité et une concentration sur un monde masculin à l'exception des scènes romantiques entre Régis et Nawal (sa future femme).

En revanche, même si Abd al Malik a mis l'accent sur des scènes qui font montre d'un islam rejetant toute autre croyance au Neuhof à travers les activités et prêches de Samir et Régis, il utilise une rhétorique cinématographique qui tolère la cohabitation de l'islam et du christianisme à l'intérieur de l'appartement de madame Mikano. Une scène magistrale nous y introduit à l'intérieur. Régis est réveillé dans la chambre qu'il partage avec ses deux frères par le son de son réveil. Ce son se confond progressivement avec la prière musulmane matinale de son frère aîné, Bilal. La camera fait un travelling arrière pour découvrir le confinement et le contenu de la pièce. Des figures iconographiques telles que les posters représentant la culture urbaine, des livres rangés dans des étagères surgissent. Un plan rapproché dévoile successivement un coran, puis un tableau du Christ. L'appartement de madame Mikano est représentatif des deux religions principales de France et la possibilité de se côtoyer dans le respect de la croyance des uns et des autres. Si nous poussons notre réflexion plus loin, Abd al Malik nous invite à substituer la cohabitation religieuse qui règne à l'intérieur de l'appartement de madame Mikano au Neuhof, voire à toute la France.

Si l'islam obscurantiste est abordé dans le film d'Abd al Malik, il est singulièrement apparent dans les scènes, consacrés à la radicalisation de Samir et à la conversion de Régis. Les générations françaises issues de l'immigration souffrent d'une certaine instabilité spirituelle et religieuse du fait de la précarité de leur milieu social et aussi en partie du fait du processus d'insertion de leurs parents dans la société française. Comme illustration de la réintégration de la tradition familiale, Danièle Hervieu-Léger fait intervenir une jeune fille musulmane issue de l'immigration qui dit : « L'islam est la religion de mes parents, mais depuis deux ans ou trois ans, elle est devenue la mienne » (8). Cette réintégration de la tradition familiale se base souvent sur celle de la génération précédente dont le but est la préservation d'un patrimoine culturel. D'après Jocelyn Cesari, les premières générations d'immigrants arabes en France éprouvent de la nostalgie pour les us et coutumes de leurs pays d'origine, et ils ont très souvent le désir de transporter leurs pratiques coutumières et religieuses en France (1). Le personnage de Samir est celui qui présente au mieux l'islam obscurantiste. Il fait la redécouverte d'un islam unilatéral qui ne tolère aucune place à toute autre religion au Neuhof. Il se voit attribuer une mission d'éclairer les mécréants avec les sacrées paroles d'Allah. Après avoir été exposé aux affres de l'islam radical, Régis refuse de serrer la main d'une de ses fans à la sortie de l'université. Abd al Malik fait intervenir Samir dans plusieurs scènes jugeant de « haram » (interdit) or «

halal » (permis) les pratiques sociales des habitants au Neuhof. Il va même jusqu'à abandonner sa carrière de musicien rappeur pour entièrement se consacrer à son islam. Samir se sépare de Régis et de Mike parce qu'il pense que la musique est haram selon sa foi.

Dietmar Loch, professeur de sociologie à l'université de Lille 1, décrypte le parcours des terroristes islamistes français tels que Khaled Kelkal, les frères Kouachi ou Mohamed Merah dans « Djihadisme : 'En France, on est très en retard pour déradicaliser' » (2005) :

En revanche, l'expérience quotidienne de ceux qui vivent en bas de l'échelle de la ségrégation urbaine ne correspond plus aux valeurs prônées par la République telles que l'égalité et la fraternité. En outre, dans certains quartiers, les corps intermédiaires associatifs, politiques, syndicaux ont disparu. Dans ces conditions, ces jeunes adultes découvrent une offre idéologique qui les sort d'une situation de malaise et souvent d'isolation. (1)

A travers le voyage initiatique de Régis au Maroc, Abd al Malik fait un rapprochement avec le modèle classique des jeunes de banlieue en rupture avec les valeurs de leur société tels que ces terroristes mentionnés par Loch. Ces jeunes de quartiers sensibles ont en commun une vie d'exclusion et un voyage initiatique dans un pays islamique dans un but djihadiste (Syrie, Yémen, Algérie, Afghanistan...). *Qu'Allah ...* fait une représentation contemporaine de l'islam paisible et humanisé compatible avec les valeurs dominantes de la République qui sont représentées par le travail, la responsabilité et la famille. Le modèle de Régis dans sa quête de la foi et d'identité inspire dans le sens qu'il constitue une voix pour allier islam et citoyenneté. Régis se « déterritorialise » en quittant Neuhoff pour le Maroc, et il se « réterritorialise » selon les termes deleuziens lorsqu'il retourne en France.

Le voyage initiatique de Régis au Maroc donne une nouvelle perspective au film *Qu'Allah ...* dans le sens qu'il élargit la notion d'espace. Nous pourrions qualifier cet espace d'universel dans la mesure qu'il est en dehors de la France. Il pourrait avoir deux significations : dans un premier lieu, il est un espace libérateur. L'enfer qu'offre la vie au Neuhof (délinquance, drogue, meurtre, prison, radicalisation) et l'abondance insultante dont dispose Strasbourg-centre crée un étouffement. Régis s'étouffe du fait de cette vie urbaine infernale. Il a même l'impression de n'appartenir ni à la cité, ni à la ville principale. L'espace universel représenté par le Maroc revêt un caractère salvateur et spirituel. La scène sur le bateau lorsqu'il

partait pour le Maroc est presque éblouissante. La lumière marine est en harmonie avec le vaste espace. Cette lumière traduit la voix de la pureté. Abd al Malik insiste beaucoup sur l'intensité de la lumière et de la couleur blanche durant la scène initiatique pour montrer l'acquisition de la foi, une foi religieuse basée sur l'amour des autres. Ce voyage initiatique est un appel à l'ouverture vers l'autre malgré nos différences. C'est une ouverture qui réfute l'enferment de la banlieue. Même si sa nouvelle religion, le soufisme, représentée dans *Qu'Allah ...* s'avère utopique, elle nous amène à penser au bien commun à tous les français et à adopter des comportements républicains. Bien que souvent victimes d'amalgame du fait de la présence de l'islam radical en France, l'islam est une religion de paix compatible avec la France de la diversité. Sa contribution aux renforcements des idéaux de la République s'avère indéniable.

En conclusion, le titre *Qu'Allah ...* donné au film serait dans un but de faire une reconnaissance historique à cette grande communauté musulmane de France et de rappeler son appartenance désormais à la patrie française. Le nom Allah, Dieu éternel des musulmans, est une référence à l'islam lumineux centré sur l'amour universel (le soufisme). Selon Abd al Malik dans l'interview menée par Vassé, le cinéma est un « art (qui) a une grande capacité d'humanisation, il permet d'aller voir derrière les apparences, de montrer que tous les êtres fonctionnent de la même manière » (3). Avec *Qu'Allah ...*, il nous amène à considérer l'initiation religieuse du jeune Régis dans cette société alsacienne, à l'image de toute la France pour mieux comprendre pourquoi l'islam en France est abordé depuis bientôt quatre décennies sous l'étiquette obscurantiste, bien récemment radicalisme ou même terrorisme.

A la différence de Samba Diallo dans *L'Aventure Ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane qui a perdu la foi dans sa tentative de concilier sa culture africaine à son éducation européenne cartésienne, Régis a trouvé une voix spirituelle à travers le soufisme. Son islam basé sur l'acceptation des autres malgré leurs différences va lui permettre de retrouver la voie de l'amour et du succès dans la France de la diversité. Le voyage initiatique de Régis au Maroc fut un succès car, de retour en France, il trouva une réponse à la question sur son rôle dans la société française : le choix d'aimer la vie en tant que français. Comme le dit la maîtresse de Régis dans l'une des scènes finales : « Quand on se débarrasse des questions superflues, tout devient toujours plus clair ».

L'islam obscurantiste en France trouve ses racines dans un comportement de rejet de l'autre au nom d'un idéal islamiste incompatible avec la société française. La principale raison de sa présence est une rupture entre

les valeurs républicaines et la vie quotidienne des individus radicalisés. Les terroristes ont souvent en commun une vie de déviance, d'exclusion et un voyage initiatique dans un pays islamiste. Malheureusement, ce voyage initiatique pour ces jeunes français radicalisés se termine en apocalypse pour leur mère-patrie. Même si la résolution de la question islamiste en France s'avère très complexe, au regard du succès éducatif de Régis, nous convenons avec Mademoiselle de Sommetry que l'éducation demeure la condition *sine qua non* d'une société sans préjugés : « L'éducation affaiblit le penchant au mal, et fortifie le penchant au bien ». Impérativement, il serait primordial que des associations citoyennes, sociales, politiques réinvestissent les banlieues et deviennent pour les jeunes actuels et les générations futures des interlocuteurs de référence.

References Bibliographiques et Filmiques

- Bastian, Gilles. "S'arracher à sa banlieue." *Le Monde*. (August 10, 2015) : n. pag. Web. 15 January 2016.
- Brisseau, Jean-Claude. *De Bruit et de fureur*. Centre Nationale de la Cinématographie, 1988. Film.
- Cesari, Jocelyne. "Islam in France : The Shaping of a Religious Minority." *Muslims in the West, from Sojourners to Citizens*. Ed. Yvonne Haddad-Yazbek. Oxford: Oxford University Press, 2002. 36-51. E-book.
- Chartier, Claire and François Koch. "Djihadisme: 'En France, on est très en retard pour déradicaliser.'" *L'Express*. (December 17, 2015). n pag. Web. 17 January 2016.
- Deleuze, Jules and Guattari, Felix. "Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia". The Norton Anthology of Theory and Criticism. Second Edition. Vincent B. Leitch, General Editor, W. W. Norton and Company, 2010, pp.1446-51 ; 1454-63.
- Epstein, Renaud. "Le « problème des banlieues » après la désillusion de la rénovation". *Métropolitiques*, January 18, 2016.
- La Haine*. Dir. Mathieu Kassovitz. Perf. Vincent Cassel, Hubert Koundé and Saïd Taghmaoui. Sony, 1995. Film.
- Hervieu-Léger, Danièle. "Le miroir de l'islam en France." *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 66. Numéro spécial : Religions d'Europe (2000) : 79-89. Print.
- Higbee, Will. "Re-presenting the Urban Periphery : Maghrebi-French French Filmmaking and the Banlieue Film". *Cinéaste*, Winter 2007, pp. 38-43.

- Kane, Cheikh Hamidou. *L'Aventure Ambiguë*. Paris : Editions 10/18, 1961. Print.
- Konstantarokos, Myrto. "Which Mapping of the City ? *La Haine* and the cinéma de banlieue." *French Cinema in the 1990's : Continuity and Difference*. Ed. Phil Powrie. Oxford : OUP, 1999. 160-71. Print.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Economica, 1974. Print.
- Malik, Abd al. *Qu'Allah bénisse la France*. Paris : Michel, 2004. Print.
- Moinereau, Laurence. *La vision de la banlieue parisienne dans le cinéma français de 1958 à 1988*, MA Thesis. Paris X-Nanterre, Nanterre, 1990. Print.
- Qu'Allah bénisse la France*. Dir. Abd al Malik. Perf. Marc Zinga and Sabrina Ouazani. Ad Vitam, 2014. Film.
- Sarre, Georges. "Déclaration de M. Georges Sarre, porte-parole du Mouvement républicain et citoyen, sur la défense de la laïcité et des valeurs républicaines contre la montée des intégrismes et des communautarismes." Meeting of Ligue Internationale Contre le Racisme et l'Antisémitisme. Paris. 6 May 2003.
- Savarese, Eric. "Réinventer l'Autre : le corps des Maghrébins dans le cinéma français de 1962 à nos jours." *Hermès* 30 (2001) : 177-85. Web. January 2015.
- Smith, Craig. "Riots Spread From Paris to Other French Cities." *New York Times*, www.nytimes.com/2005/11/06/world/europe/riots-spread-from-paris-to-other-french-cities.html. Accessed 15 March 2016.
- Sommery, Mademoiselle de. Doutes sur différentes opinions reçues dans la société. 1782, <https://archive.org/details/doutessurdiffre00sommgoog>
- Tarr, Carrie. "Beurz n the Hood : The Articulation of Beur and French identities in *Le Thé au Harem d 'Archimède* and *Hexagone*." *Studies in French Cinema UK Perspectives 1985-2010*. Ed. Will Higbee and Sarah Leaby. Bristol : Intellect Bristol, 2011. 81-94. Print.
- Vassé, Claire. Interview with Abd al Malik. *Les films du kiosque et Ad Vitam*. (December 10, 2014) : 3-7. Print.
- Vincendeau, Ginette. "Designs on the banlieue : Mathieu Kassovitz's *La Haine*." *French Film : Texts and Contexts*. Ed. Susan Hayward and Ginette Vincendeau. London : Routledge, 2000. 310-27. Print.
- Wagner, David-Alexander. *De la Banlieue stigmatisée à la cité démystifiée : La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Bern : Peter Lang AG, 2011. E-book.

Situating Indianité: Exile, Marginalization, and Memory in Ernest Moutoussamy's *Aurore*

Shanaaz MOHAMMED
Florida State University

Exile, as an experience and a trope, frames the French Caribbean lived experience. Edouard Glissant, for instance, writes in his *Le discours antillais* (1981) that exile has been and remains a defining feature of the French Caribbean people: “C’est que l’exil est en nous, dès le premier jour, et d’autant plus usant que nous n’avons pas encore appris à le débusquer sous nos frêles assurances ni n’avons tous d’un seul tenant réussi à le terrer, ici. Toute la poésie antillaise en a rendu compte” (453-54). Allusions to physical and cultural displacement and its associated sentiments of loss, nostalgia, and a desire to return to one’s native land ceaselessly inform literary explorations into the French Caribbean existence. From Négritude to Antillanité and Créolité, all (French) Caribbean writing, as J. Michael Dash observes, is inscribed with the “existential experience of exile and the essentialist temptation of home” (451). In this article, I examine the French Caribbean exilic experience from the perspective of the understudied East Indian diaspora. Using Ernest Moutoussamy’s second novel, *Aurore* (1987), as my primary object of study, I discuss the representation of the East Indian diasporic condition from India to the French Caribbean, specifically Guadeloupe. I consider *Aurore* as a literary site of what Marianne Hirsch calls “postmemory,” through which Moutoussamy remembers the East Indian laborers’ exilic experience and situates it within French Caribbean historicity. I contend that though

this novel is a foundational text that writes this diaspora's experience in the French Caribbean literary imaginary, it simultaneously dismisses the spatio-temporal shift from India to Guadeloupe and recreates boundaries that contribute to the diaspora's marginalized existence.

Arriving as indentured laborers during the latter half of the nineteenth century, the East Indian diaspora in Guadeloupe occupies a marginal space in literary and critical writings from the French Caribbean. This diaspora, the majority of whom were recruited from Indian settlements under French possession at the time such as Madras, Pondicherry, Karikal, Yanaon, Chandernagor, and Mahé, constituted a cheap source of labor replacement for the French plantation owners during the post-slavery era. The East Indian laborers were contracted to work for a minimum period of five years and had the right to repatriate at the end of their service. Of the estimated 42,000 laborers that arrived between 1854 and 1889 in Guadeloupe, it is reported that roughly 8,000 returned to India (Moutoussamy La Guadeloupe 15). For those who decided to stay in the already socio-economically and racially hierarchized Guadeloupean society – wherein the white planter class occupied the upper echelons, followed by the mixed-race middle class and the former slaves positioned at the bottom of the pyramid – it meant that they were positioned *de facto* at the lowest level of the hierarchy.

The Indo-French Caribbeans' historical and social marginalization coupled with their ethnic minority status (persons of East Indian descent account for approximately 15% of the Guadeloupean population) bled into their non-recognition in literary and critical discourses. Their presence is isolated to mere references, for instance, Aimé Césaire's brief allusion to "un homme-hindou-de-Calcutta" (12) in his classic prose poem *Cahier d'un retour au pays natal*, first published in 1939. Moreover, the cultural identity paradigms that have shaped critical discourses on the French Caribbean (such as Négritude advanced from the 1930s by Césaire, Léopold Sédar Senghor, and Léon-Gontran Damas as well as Antillanité, developed by Edouard Glissant from the 1960s) tend to pay more attention to the African diaspora. More recent theoretical engagements with French Caribbean cultural identity models, such as Créolité, spearheaded by Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant, recognize the presence of *soi-disant* minority cultures, including those of the East Indian diaspora. However, in spite of its all-inclusive tagline "Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles" (13), Créolité subsumes the specificity of these people and their cultures under the universalizing designation "Créole." By gesturing towards a unified creole identity, this

cultural project fails to fully engage with the distinctive aspects of the racial and cultural diversity at work in the French Caribbean.

The early 1970s and especially the 1980s saw an increase in the attention accorded to the East Indian diaspora in literature and critical theory from the French Caribbean. This modification in this diaspora's representation came with the introduction of the concept of Indianité, first proposed by the Martinican researcher, Gilbert Francis Ponaman, and further developed by the Guadeloupean author and politician, Ernest Moutoussamy. Born out of a need to break the literary and theoretical silencing surrounding the East Indian diaspora's cultural and physical presence, Indianité, roughly translated as Indianness, refers to a cultural expression of East Indian cultural heritage that exists and flourishes in Guadeloupe, which in turn inevitably adds to the multiplicity of races and cultures characteristic of the Guadeloupean reality. Moutoussamy, the first author to engage meaningfully with the Indo-Guadeloupeans, discusses his conceptualization of Indianité in more detail in his *La Guadeloupe et son Indianité* (1987). He defines it as "...l'expression de l'attachement à l'Inde, de ses valeurs, de sa culture. Elle est un message de reconnaissance, le fruit d'un héritage. C'est un souffle culturel et historique qui transcende les frontières de race et de pays" (23). Through this concept of Indianité, Moutoussamy brings the East Indian diaspora's presence out of its historical amnesia. The notion of Indianité thus seeks to conceptualize this diaspora's physical and cultural reality, render its presence visible in the literary, political, and social domains, and situate its presence in relation to the already existing cultural movements of Négritude, Antillanité, and Créolité. Moutoussamy's oeuvre, which comprises several poetry collections, novels as well as essays, therefore, represents a point of departure from which the Indo-French-Caribbean diaspora can be explored in an attempt to simultaneously enrich and complicate the aforementioned cultural identity models. His works additionally constitute a paradigm shift since they add a new dimension in cultural production from the French Caribbean by shedding light on the often-ignored East Indian diaspora, a presence that is encapsulated in *Aurore*.

Given its portrayal of the Indo-French Caribbeans' diasporic experience, *Aurore* forms part of what Brinda Mehta calls *kala pani* literary narratives, which "...chronicle the history of indenture and the experiences of indentured Indians" (1). In addition to Moutoussamy's works, this network of literature on the Indo-French Caribbeans has been extended in recent years, as novelists include characters of East Indian origin, such as the Ramsaran family in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove* (1989),

or, dedicate full novels that explore the East Indians' exilic experience in Martinique, like Raphaël Confiant's *La panse du chacal* (2004). The East Indian presence is additionally highlighted through mixed-race characters such as Arlette Minatchy-Bogat's *Louisiane* in her *La métisse caribéenne* (2004). By depicting the East Indian diaspora, these works engage in a process of remembering and re-inscribe this diaspora's past in the present in order to place it in dialogue with literary and critical discourses on the French Caribbean.

Studies on memory have become particularly relevant to understanding postcolonial issues at work in the French Caribbean. The enduring wounds of the Holocaust and the resulting trauma of remembering such event sparked the prolific output on memory studies in recent years. Memories regarding the major traumatic events affecting the French Caribbean's past, namely slavery, continuously weave their way into present literary and critical discourses on this region. The fact that these memories continue to trouble the present signifies that they can be considered in terms of transgenerational trauma or what Hirsch calls "postmemory." She describes postmemory as a powerful form of memory "...because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation" (659). More specifically, postmemory, according to Hirsch, characterizes "...the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation, shaped by traumatic events that can be neither fully understood nor re-created" (659). In other words, postmemory operates at a temporal and spatial remove, which distinguishes it from survivor memory. It describes the persistent effects of a traumatic event as they are experienced by generations who did not actually experience the event. Given the basis of its formulation, creative writing becomes an apt forum to explore experiences of postmemory since "[i]t creates where it cannot recover. It imagines where it cannot recall. It mourns a loss that cannot be repaired" (Hirsch 664). As a fourth generation Indo-Guadeloupean, Moutoussamy, through postmemory, then writes East Indian historicity into the French Caribbean literary imagination through his works like *Aurore*.

Understanding the complexities of memory in the French Caribbean context begins with an understanding of its history. Edouard Glissant examines the intricate link between history and memory and explains that since French Caribbean history did not come together as part of a continuum but rather as a sudden shock, it constitutes, what he calls, a "nonhistory:"

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas 'sédimer,' si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire.

Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective. (Le discours antillais 223-24)

The result of dislocations and brutal ruptures, Glissant highlights, is that the French Caribbean becomes a place where collective memory has been effaced. This absence creates a gap that subsequent generations struggle to return to and fill. Repossessing the historical void and working through the obsession with the past in the present become, according to Glissant, the duty of the writer. Glissant then calls on French Caribbean writers to engage in what he calls a prophetic vision of the past, through which they can reconstitute French Caribbean history in their writing. The French Caribbean writer must then, in Glissant's words, dig deep into the collective memory and follow the latent signs that s/he has recuperated in his/her reality (Le discours antillais 227-28). He continues to suggest that French Caribbean writers' works have a remedial function as they identify and attempt to work through and come to terms with a painful moment in French Caribbean history in order to move forward into the future. Writing about the past then works through a double directional memory in the sense that it looks backward in order to move forward. Thus, Moutoussamy places the East Indian diaspora as a significant aspect of French Caribbean historicity and collective memory through his concept of Indianité and his works detailing the East Indian diaspora's displacement and its subsequent attempts to take root, both physically and culturally, in its new homeland. Similarly, his works can be read as a privileged site of postmemory, as previously defined by Hirsch. Moutoussamy and, by extension, his protagonist, Râma, can also be considered as agents of postmemory, that is, "...someone who gives narrative shape to the surviving fragments of an irretrievable past" (Hirsch 666).

Aurore recounts the story of Râma, a Brahmin or upper class born East Indian who is arranged to marry Aurore. But he falls in love with

a pariah girl, Sarah, and is rejected by his mother for his transgressions. With a dismal future prospect in India, Râma and Sarah decide to leave and work as indentured laborers in Guadeloupe. On his arrival, Râma finds out that Sarah died aboard the ship. The novel ends with Râma reconciling with his former fiancée, Aurore, who now calls herself Citha. In the novel, Moutoussamy locates the East Indian diaspora's historicity in reference to slavery. Though indentureship was different from slavery, primarily because the former entailed contractual recruitment and allowed repatriation, the two systems often converged, since attitudes and disciplinary methods remained largely unchanged despite pressures from abolitionists. Glissant, for instance, describes the close connection between the two systems indicating that "...après 1848, les pays de la Caraïbe sont partiellement peuplés de ces migrants hindous à qui on a fait croire qu'ils trouveraient du travail et qui ont été purement et simplement traités comme des esclaves" (Introduction à une poétique du divers 18). Like slaves, the indentured laborers were subjected to inhumane living conditions and exploitation whereby their value was compromised in order to protect the economic interests of the plantation system.

In Aurore, the narrator highlights these convergences by referencing images reminiscent of slavery. For instance, East Indian religious authorities denounce indentureship saying, "[d]ans les temples, les swamis¹ identifiaient les Blancs au démon et parlaient de leur ruban bleu, blanc, rouge comme étant une corde de pendu, une chaîne d'esclavage" (58). Likewise, this image of the slave chain reemerges aboard the ship when one of the novel's characters, Govindin, overtaken by fear of his unknown future in a foreign land and nostalgia for his homeland, sees a ship returning to India and decides to jump overboard to swim to it. The narrator indicates that Govindin breaks "ses chaînes invisibles" and dives into the water (88). The repetition of the figurative chain not only alludes to the system of servitude characteristic of slavery as well as the literal chains to which the slaves were attached during transportation but also to the metaphorical link that connects slavery and indentureship. Elsewhere in the novel, the narrator continues to situate the East Indian's plight aboard the ship in terms of the conditions of slavery, highlighting that those under slavery were worse. The narrator says "...l'Afrique - continent orphelin de millions d'hommes qui pendant des siècles avait livré ses fils aux négriers et au colonialisme dans des cales encore plus sinistres" (93). These references to and comparisons between the two systems of labor suggest that the East Indian diasporic experience is not read in isolation, but rather placed within the web of events shaping French Caribbean history.

Moreover, the narrator employs images of travel and crossings, which reinforce the link between the two systems. En route to Guadeloupe, the narrator specifies that men and women were separated, and the boat symbolically transformed into an imprisoning vessel. They were extremely restricted in their mobility and were punished for the slightest offense. Furthermore, the conditions aboard the boat occasioned sickness and even death of several of the laborers, including Râma's first wife, Sarah. These conditions incite Râma to ask the captain, "Sommes-nous des voyageurs ou des prisonniers?" (80). Later in the novel, the narrator indicates that the violence associated with slavery was still evident: "Dans le désert des rêves des damnés, la vigilance était de tous les instants, le fouet claquait encore comme au temps de l'esclavage" (109). These evocations of slavery signify the establishment, on Moutoussamy's behalf, of narrative dialogues between the two systems founded on shared physical violence and sufferings that move beyond racial and cultural borders. They enable Moutoussamy to situate the East Indians' experience within the French Caribbean historical context and to measure its relation with the other diasporas, namely the African diaspora in the French Caribbean.

However, the narration underscores the differences between the two systems, thereby highlighting the *sui generis* nature of the East Indian diaspora's experience that cannot be fully subsumed under the category of slavery. These distinctions carve out a symbolic space for the East Indian diaspora in French Caribbean history and memory. Though there were reports of kidnappings and deceptive recruitment methods, the East Indians, for the most part, had the opportunity to choose whether or not they wanted to leave India or remain there. This was a complex choice since either decision brought its own set of difficulties for the laborers. Another major difference between the two systems was that the indentured laborers, unlike the slaves, had the possibility of maintaining contacts amongst themselves, which allowed them to create fraternal bonds and preserve a profound spiritual attachment with their homeland, India. Likewise, the indentured laborers had the right to repatriate at the end of their contract, a right that was not offered to slaves.

From the beginning of Aurore, India, and specifically the town Ipsala, where Râma and his mother lived, is represented as poverty-stricken and ill-fated. Râma and his mother, Lila, survived the deaths of several family members and Râma remains his mother's last surviving hope. Lila arranges the marriage between Râma and Aurore, a marriage that was initially arranged by Râma's and Aurore's fathers since their childhood. But although Râma is obligated to marry Aurore, he falls in love with Sarah. Sarah, however, belongs to the Untouchable class whereas Râma is part

of the upper class. In accordance with social codes regarding inter-caste relations, Râma is forbidden from interacting with Sarah. Nevertheless, he breaks the caste system tradition, risks his relationship with his mother, and decides to meet with Sarah. Their encounter is brief, but unbeknownst to Râma, Lila observed this meeting and is infuriated. On returning to his home, Lila chases Râma out for having broken conventional societal codes and Râma becomes a social outcast. Râma's story can be viewed as a metaphor for the story of poverty-stricken outcasts rejected by mother India. The complexity of their situation, whereby the precarious social and economic circumstances in India impelled these characters to search for a better life elsewhere, calls into question the indentured laborers' willingness to leave their homeland. In fact, the narrator indicates that despite poverty, the Indian held on to his family, his country and his roots and that "[s]euls les hors-la-loi, les paresseux, les indésirables et ceux qui comme Râma avaient commis de lourdes fautes étaient candidats au grand voyage" (58). On the one hand, leaving India and crossing the ever-feared black waters or the *kala pani* provoked ominous feeling of cultural defilement and betrayal. On the other hand, staying in India subjects these outcasts to a life of misery and atrocious living conditions. Caught between the dynamics of attraction and repulsion, *philia* and *phobia*, these outcasts had to choose between the dreaded reality of life elsewhere or death at home. In this light, Râma's expulsion by his mother from their home symbolically parallels mother India's expulsion of her "children" from the national home. These "mothers" can, therefore, be regarded as discriminatory and ostracizing, rejecting their "children" and condemning them to servitude.

Moreover, the ship constitutes an important element of the East Indian diaspora's experience of exile. It initially represented a space of imprisonment that occasioned separation from India. However, the vessel symbolically transforms into a birthing space that created fraternal bonds amongst the laborers once they set sail for their new destination. When the characters in *Aurore* begin to leave India, their cheering quickly transforms into a profound silence: "Le pont devint silencieux. [...] La séparation emplit de silence suspendit un instant le temps" (73). This silence signifies the onslaught of nostalgia, fear, guilt, and doubt that the East Indians experienced throughout their journey to the New World. Similarly, aboard the *Aurélié*, the name of the ship transporting the East Indians in *Aurore*, the narrative voice recounts the slow separation between the laborers and their homeland: "Avec la permission d'une légère brise, le bateau décolla doucement son flanc de la jetée" (73). The ship and its movement symbolize the geographic displacement and distancing from India. Its

slowness intensifies the painful effects of this separation. Moreover, the narrator indicates that the men and women had to live in dark and confined spaces that were “moins de deux mètres cubes d’espace,” which made “l’atmosphère par mauvais temps... insupportable car il fallait fermer une partie des prises d’air” (79). These stifling conditions coupled with the obscurity of the ship’s hold defined the indentured laborer’s exilic experience aboard the ship. However, the negative connotations of the challenging circumstances onboard are undermined by the fact that they occasioned the creation of fraternal bonds among the laborers. This fraternity, which is generally referred to as the *Jahaji bhai* or ship-brotherhood bond, was born out of shared emotional and physical difficulties experienced during their journey. In *Aurore*, the ship’s hold can be interpreted as a symbolic, collective uterus that provides a source of comfort in the face of violence and exploitation. The narrator states “[i]ls étaient tous sur le même bateau comme des jumeaux dans le même utérus” (77), and later in the novel, the sea is described as “une berceuse” (82). Moreover, social and religious differences that separated the East Indians in India were dissolved aboard the ship, as the narrator highlights: “le musulman et l’hindou, le brahmane et l’intouchable mêlèrent leurs souffles qui emportèrent d’un coup tous les tabous et interdits ayant résisté aux siècles” (78). The indentured laborers, therefore, posited themselves as a homogenous unit that found common ground in their shared physical and psychological sufferings experienced during their journey to the New World. Evidently, they redefine themselves through relationships of equality and solidarity rather than social rankings or religious classifications. The communal bonds fostered aboard the ship then rendered this space a microcosm of the communal dynamic that continued to develop once the East Indians arrived in Guadeloupe. Indeed, these initial bonds became an instrument that fostered imaginary constructions of India and the creation of a fixed East Indian identity that resisted cultural assimilation.

In his attempt to resist cultural assimilation in Guadeloupe, Râma, guided by his elder, Gopi, mobilizes the community of indentured laborers to regenerate the East Indian culture and, by extension, East Indian identity. On his arrival to Guadeloupe in 1884, Râma immediately notes the absence of the East Indians’ imprint in the community even though they had been living there for thirty years: “Mais dans les plaines aussi mornes que l’océan, dans les vallées aussi profondes que les creux des vagues, point de pagode ni de temple! L’horizon ne refléta que l’écho muet du temps. Où sont-ils nos pères? Qu’est devenue l’Inde depuis trente ans sur cette terre ? ” (108). Together with the other East Indians, Râma is

encouraged to revive the presence of India and the East Indian identity in Guadeloupe: “De la fournaise, une petite corolle de têtes unies et hardies se donna comme mission de déchirer la monotonie des ans et des jours, et de harceler l’identité indienne” (130-31). The re-launching of the East Indian identity is accomplished by the observance of religious practices as well as the staging of traditional rites, specifically, the Fête du Pongal, which ceased to be celebrated for more than twenty-five years due to its repression and eventual prohibition by French authorities. In this respect, the celebration is seen as an inaugural event in the re-launching of the East Indian identity and culture amongst the laborers. It is presented in a theatrical and extravagant way, with detailed descriptions of the rites, outfits, music, songs, and dances that occupy more than one-half of a page of the physical text:

Après vingt-cinq ans de silence, la fête commença. Sous le ciel tropical étoilé choisi comme dais, musiciens, chanteurs et danseurs commandés par Abo entrèrent en scène. Des costumes rapportés de l’Inde et précieusement conservés, couverts de brillants, de petites glaces et de papiers de couleurs, véritables reliques, trouèrent l’obscurité de leurs reflets. Avec des grelots aux chevilles et aux poignets, un kapou au nez et, sur la tête un narè orné de lamelles dorées et argentées, ceux qui n’avaient pas dansé depuis des années, le visage bardé d’émotion, rythmèrent les chansons retrouvées avec aisance et harmonie. Derrière un talé fait plusieurs morceaux de jute, les figures gaies de Kourokol, Komali et Katiékalin ranimèrent la soirée au moment où elle allait sombrer dans la monotonie. Pendant que l’on mimait des scènes du Raja Tesingou Natakam, du Nallatanga ou du Madourai Viram, Râma, papillonnant dans l’assemblée s’efforça de communiquer à chacun la pincée de sel qu’il avait perdue. (132; italics in original)

As Lawrence Fontaine-Xavier highlights in his article, “Discours informatif, écriture du réel: la mise en scène des rites pour dire l’identité,” these precise details on the ethnic particularity create an effect of authenticity, which corresponds with Râma’s quest for an authentic identity. In addition, the pomp of the celebration insists on the regeneration of the collective identity of the diasporic East Indians. It is also worth noting that from the decision to celebrate the Fête du Pongal, the narrator focuses on the preparation and final proceedings of the Fête. The

meticulous organization can, therefore, suggest that identity formation in exile is an entire process that can begin with returning to one's origins.

Moreover, the meeting place for the ceremony represents a communal space of fraternity where "...des coolies venus de toutes les habitations" met to clear off "...un espace de quatre ares environ" (131). The clearing off of the land to make it their own reflects their attempt to negotiate geographical space, thereby making Guadeloupe their homeland: "Qu'elle [la Guadeloupe] soit notre mère-patrie et la fille de l'Inde" (132). This question of self-reconstruction is additionally reinforced by the narrator's revelation that the East Indians "...bris[èrent] la coupe de venin des maîtres. [...] [et] ouvrirent alors les yeux avec la volonté de croire à l'aurore" (132; emphasis added). The "aurore" or "dawn" of the novel's title not only alludes to Râma's first fiancée's name, but also symbolizes the metaphorical rebirth of a new history in this foreign space, an awakening that is achieved by the appropriation of geographical space as well as by the return to the disappearing East Indian practices. To further corroborate this idea of returning to past cultural heritage to redefine the East Indian community's present identity, Râma's reconciliation with Aurore at the end of the novel is revealing. Since Aurore was prescribed to marry Râma since his childhood, she can be considered as a symbol of a purist East Indian cultural tradition. Râma's reunion with her and his rejection of other East Indian women in Guadeloupe implies, therefore, his return to East Indian cultural heritage in a foreign land.

Indeed, these initial communal bonds fostered aboard the ship and developed through the interactions occurring during the commemoration of the East Indian festivities become an instrument that nurtured imaginary constructions of India, and the creation of a fixed East Indian identity that resisted cultural assimilation. While this re-establishment certainly carves out a space for the East Indian identity in French Caribbean historicity and literary discourses, the following section challenges its implications, highlighting that it can lead to a self-imposed alienation or what Karyn H. Anderson sees as the positing of "...a center/periphery dichotomy within the heart of the periphery" (30).

In *Aurore*, the neem plant comes to symbolize the auto-marginalization of the laborers. The narrator indicates that Gopi, one of the first laborers to arrive in Guadeloupe planted this tree on his arrival. Originally from India, this sacred tree that stays green throughout the year has the capacity to adapt to unfavorable conditions and is well known for its medicinal and therapeutic properties (Moutoussamy, *La Guadeloupe* 87). Characterized as a single root tree, the neem plant opposes the Glissantian

rhizome root symbol for relational possibilities of French Antillean identity paradigms and instead echoes Césaire's image of a single fixed root. Since the neem plant strongly evokes India, and by extension a diasporic center, its single root implies an essentialist conception of identity based mainly on the imaginary return to India. This single root can then connote an umbilical cord that reconnects the East Indian diaspora to India from its new homeland. Furthermore, the rural space surrounding the neem tree represents a communal space where the East Indian community recreates their cultural life from India in Guadeloupe. Being among other East Indians, coupled with the memory of their motherland and their Tamil language, the displaced East Indian community is able to rekindle its East Indian identity and spiritually revisit India.

The subsequent reconstruction of a collective East Indian identity, which transcends social class hierarchies, is based on the shared physical and psychological difficulties of geographic displacement. Thus, the monthly meetings held in the vicinity of the neem plant allow the characters to forget, even if only momentarily, the grind of their daily living in the sugarcane fields, and to live temporarily in their East Indian identity. This space then provides a therapeutic value, which corresponds directly to the healing properties of the neem plant. Under this shady tree, the characters can metaphorically take shelter from their physical and psychological pains to cure themselves of the difficulties they encounter from their work on the sugarcane fields. The neem tree can equally function as a symbolic shelter that protects the East Indian past. Additionally, if considered as a metaphor for the population of East Indian origin living in Guadeloupe and their culture, the indication that this tree has been planted and flourishing for thirty years suggests the resilience of this population and its culture that can survive as well as adapt to a foreign land. However, this idea of survival is undercut by the fact that the neem plant as well as statues of the Hindu Goddess Mariémin are hidden "à l'abri de tout regard" (126). While the laborers could only have practiced their culture and religion in hiding, due to the prohibitions of the former colonizers, the fact that they isolate themselves in the countryside raises the question of whether this East Indian culture displaced in Guadeloupe can, perhaps, only exist in a marginal and isolated space. Therefore, while the retention of East Indian cultural heritage manifests itself as a valorizing power for the Indo-Guadeloupian population, it can also be read as alienating. As this community retreats into past myths and restores lost traditions, its interactions with the surrounding diversity become limited and almost non-existent. The novel closes with Râma and Aurore's marriage ceremony and the indication of a

new beginning: “A Zévalos, sous le bambou, Gopi célébra le mariage de Râma et d’Aurore. Un autre siècle commença” (175). The union, symbolic of this restoration of East Indian cultural traditions, ushers in a new era. The possibilities that this new period brings to the East Indian identity, however, is left to the reader’s imagination. While Râma establishes an East Indian diasporic identity, it is unclear how this identity positions itself within the broader Guadeloupean cultural and racial diversity.

As agents of post-memory, both Moutoussamy and his protagonist, Râma, recuperate the East Indian diaspora’s exilic experience. The novel itself also serves as a material inscription of the East Indian physical and cultural presence in the French Caribbean. It becomes part of the cultural production that writes this diaspora’s experience into French Caribbean memory and history by positioning it in relation to slavery while simultaneously underscoring its specificities. In *Aurore*, Râma strives to keep the East Indian cultural heritage alive in the post-slavery Guadeloupe. His story gives voice to the silenced and marginalized East Indian diaspora and ultimately commemorates its presence and material and immaterial cultural contributions to the diverse Guadeloupean society. Struggling between the polarities of cultural fixation and cultural annihilation, Râma ultimately chooses the former that is achieved through remembrance of fragments of memory and culture. This choice, however, proves to be problematic. It suggests a dismissal of the spatio-temporal shift that indentureship occasioned, and it seems to be recreating boundaries that contribute to the diaspora’s already marginalized presence.

Notes

1. *A male Hindu religious teacher.*
2. A type of tiara.

Works cited

- Anderson, Karyn H. “Ernest Moutoussamy’s *Aurore* and the Construction of a Split-level Home.” *Florida Atlantic Comparative Studies Journal*, vol. 11, 2008-2009, pp. 29-40.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant. *Eloge de la Créolité*. Trans. M.B. Taleb-Khyar. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Césaire, Aimé. *Cahier d’un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 1983.

- Dash, J. Michael. "Exile and Recent Literature." *A History of Literature in the Caribbean*, ed. by A. James Arnold, Julio Rodríguez-Luis, and J. Michael Dash, vol. 1, Amsterdam: Benjamins, 1994, pp. 451-61.
- Fontaine-Xavier, Lawrence. "Discours informatif, écriture du réel: la mise en scène des rites pour dire l'identité." *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, ed. by Manuel Bengoéchéa, Paris: L'Harmattan, 2007, pp. 123-34.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- . *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.
- Hirsch, Marianne. "Past Lives: Postmemories in Exile." *Poetics Today*, vol. 17, no. 4, Winter 1996, pp. 659-86.
- Mehta, Brinda. "Indianités francophones: Kala Pani narratives." *L'Esprit Créateur*, vol. 50, no. 2, Summer 2010, pp. 1-11.
- Moutoussamy, Ernest. *Aurore*. Paris: L'Harmattan, 1987.
- . *La Guadeloupe et son Indianité*. Paris: Éditions Caribéennes, 1987.

Book Reviews

David A. Powell and Pratima Prasad. *Approaches to Teaching George Sand's Indiana*. New York: The Modern Language Association of America, 2016. 219 pp.

Over the past three decades, George Sand's *Indiana* has been increasingly used by instructors who want to teach Sand's work (vii). David A. Powell, professor of French at Hofstra University, and Pratima Prasad, assistant professor of French at the University of Massachusetts, Boston, published *Approaches to Teaching Sand's Indiana* in 2015 as a response to the rising popularity of *Indiana* among instructors. Neither Powell nor Prasad is a stranger to Sand's work. They have both produced several scholarly works based on Sand's writings and other aspects of 19th century literature. What makes this volume unique is that they strive to create a thorough teaching companion not just for instructors of French literature but also for instructors in other fields of research. They state that with "this volume, [their] goal is to provide resources, ideas, and perspectives for the variety of disciplinary contexts in which *Indiana* is taught" (vii), and ultimately they succeed in their goal.

While there is a plethora of scholarly work based on Sand's *Indiana*, it is important and useful to have a teaching companion that organizes relevant information for those interested in teaching this book. Powell and Prasad even claim that their book would be helpful, not only for those teaching *Indiana* for the first time, but also for those that have taught it many times before. In part one (*Materials*), Powell and Prasad start by suggesting editions of *Indiana* in both French and English, and then provide a list of different contexts in which to view the work. While the context they give is rather superficial they do an excellent job of giving many suggestions for further reading to lead the instructor to a more thorough explanation of context.

In part two (*Approaches*), the editors include a compilation of critical essays divided into different categories of "critical methodologies through which the novel can be approached in the classroom" (viii). This volume could help instructors in two important ways. First, it presumably exposes them to critical methodologies outside of their own field, hopefully providing new perspectives and insights that they could then pass on to students. Second, the essays themselves could make for interesting classroom materials and give students exposure to academic writing and possibly provide examples of how one book can be approached in so many different ways.

Powell and Prasad certainly achieved their goal of providing teachers with a variety of perspectives and quality suggestions for further reading

that any instructor could find useful. Ultimately the greatest strength of *Approaches to Teaching Sand's Indiana* is its organization. Each section is concise and clearly organized so that anyone hoping to focus on a particular perspective suggested in the book could easily and quickly find the information they might want for a particular lesson. The inclusion of critical essays from well-respected scholars in various fields is another strength of this volume. They could easily be integrated into the classroom for a multitude of levels of education. The only real downside to the volume might be that it can only cover so many perspectives and that there are most certainly other fields they could have included. However, this problem could easily be addressed in a subsequent volume.

Megan Belaire
University of Kansas

Caroline Durand. *Nourrir la machine humaine: Nutrition et alimentation au Québec, 1860-1945*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2015. 301 pp.

In *Nourrir la Machine Humaine. Nutrition et alimentation au Québec, 1860–1945*, Caroline Durand explores how, historically, nutritional advice and dietary guidelines in Quebec have reflected the interests of political, cultural and societal institutions within the francophone province. While her central argument fits the North American conception of the body as a “human machine” (a food-for-fuel philosophy), she also describes the socio-economic obstacles barring pre- and post-war Quebecois society from adopting more nutrition-driven dietary habits.

The book is structured in two parts reflecting the periods between 1860–1918 and 1919–1945 respectively. The first section begins with an overview of food culture within urban and rural communities in Quebec from 1860 to 1918. This is followed by a focus on scientific and medical discoveries related to nutrition and the role that medical experts and the Catholic community played in diffusing nutritional information, specifically to women. Then, Durand explores educational materials used to teach women about nutrition in Montreal from 1900 to 1914 and finally discusses the importance that nationalistic values played on nutrition and eating habits during WWI. The second part of the book begins with an overview of scientific and technological advances in nutrition and food culture between 1919 and 1945. This is followed by a survey of educational policies and materials related to home economics, which focused,

in part, on maintaining traditional gender roles. The last chapter discusses government programs such as food pantries, which were put in place in response to poverty and malnutrition as well as the acceptance or refusal of experts to link these two realities.

Gender roles are key to Durand's analysis of the evolution of nutritional practices in Quebec and she effectively shows how women were targeted to enforce nutritional policies that closely reflected the province's social, economic and industrial landscape as well as reinforced the perpetuation of gender stereotypes. Durand outlines how government agencies attempted to combat nutritional and dietary deficits by educating women, under the (false) assumption that with the right knowledge women would be able to provide their families with healthy meals at any budget. Despite advances in food processing and kitchen technology and the burgeoning field of nutrition and dietary science in Quebec, nutritional guidelines and educational materials put out by the State and the Catholic community emphasized the exaggerated nutritional value of easy-to-procure, low-cost items. The recipes propagated during that time emphasized dishes that would "calmer la faim" and "entretenir les forces physiques nécessaires à un travail dur" (84). Ultimately, Durand shows how women nourished (literally) a struggling society into the modern era while remaining trapped in gender roles of the past. In the lead up to the end of WWII, Durand points out how continued disparity between nutritional education and accessible food items led to a general feeling of dissatisfaction in terms of diet, despite the presence of food pantries. She concludes that one underlying issue that could be addressed in future studies is the fact that people's tastes do not necessarily reflect nutritional ideals.

Durand's observations and argument are compelling and her writing style is refreshingly accessible and to the point. Researchers and history-buffs interested in North American food culture, pre- and post-war social conditions in Quebec or the role of women in Quebecois society during this time period will benefit from consulting Durand's work.

Mary Claire Chao
University of Kansas