

9-3-2010

UNE ÉTUDE FOUCALDIENNE DE LA «
FEMME EXOTIQUE » COMME FIGURE
PÉDAGOGIQUE DU DÉsir FÉMININ
ALTERNATIF DANS LE ROMAN FRANÇAIS
DE 1747 À 1997

Valerie S. Putnam

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds

Recommended Citation

Putnam, Valerie S.. "UNE ÉTUDE FOUCALDIENNE DE LA « FEMME EXOTIQUE » COMME FIGURE PÉDAGOGIQUE DU DÉsir FÉMININ ALTERNATIF DANS LE ROMAN FRANÇAIS DE 1747 À 1997." (2010). https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/2

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages & Literatures ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

Valerie S. Putnam

Candidate

Foreign Languages and Literature

Department

This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

Approved by the Dissertation Committee:



, Chairperson



**UNE ÉTUDE FOUCALDIENNE DE LA « FEMME EXOTIQUE » COMME
FIGURE PÉDAGOGIQUE DU DÉsir FÉMININ ALTERNATIF
DANS LE ROMAN FRANÇAIS DE 1747 À 1997**

BY

VALÉRIE S. PUTNAM

M.A., French Studies, The University of New Mexico, 1989

DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy
French Studies**

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

July, 2010

Dedication

In memoriam

To my father Robert Sroussi and my daughters' grandmother Ruby S. Putnam who both understood my desire to learn.

To my gifted and spirited student Darrel Gonzalez who could have done anything he wanted if he had not tragically taken his own life at the age of 15.

Acknowledgements

Many people have generously given their support, their time and their knowledge to help me bring this project to fruition. This manuscript is what it is because of them.

For enthusiastically encouraging me and letting me take a leave of absence from my work, I want to thank Principal Blanca López and Assistant Principal Holly Beilor from APS. For cheering me along the way, thank you to several dozen students from West Mesa High School who followed me through Facebook.

For their coordination with unflagging good will and care in leading me through the administrative meanders of the Office of Graduate Studies, I wish to thank Jean Aragon and Doug Weintraub for their invaluable assistance. For critical reviews of portions of an earlier version of this study, I wish to thank Doctor Elisabeth Boyi, Doctor Deborah Jenson and Doctor Doris Jacubek who by their positive feedback emboldened my desire of pursuing such an ambitious goal. For providing very helpful critiques along the way in this version of the manuscript and make this a better dissertation, I wish to thank the enthusiastic members of my committee composed of Professor Eliza Ferguson, Professor Rajeshwari Vallury and Professor Stephen Bishop whose valuable suggestions and kindness have helped stay on track and fed my thinking. In the course of carrying out this project I have acquired a debt to Jean-Marie Le Clézio who did not hesitate to offer his participation to my research on the chapter dedicated to his book by giving me a private interview shortly after he received the 2008 Nobel Prize in Literature. And the most important, for being so steadfastly on call giving me leads, critical reactions and helping me with the structure of this work, I want to especially thank my generous dissertation director, Professor Pamela Cheek, who always

believed in me, did not economize her time in guiding me and demonstrated a great deal of tact, warmth and patience in order to support me through this process.

My deepest gratitude also go to Michele for her unwavering friendship over the years, to my two guardian angels Daniel and Thierry who kept me working joyfully at so many times and in so many ways, and to Jemia for her unconditional sisterly love. Also to Dixon who has become a great part of my life and offered his support despite the fact he does not know a word of French. And finally much love goes now and always to the apple of my eyes, my loving daughters Anna and Sarah for whom I accomplished this.

**UNE ÉTUDE FOUCALDIENNE DE LA « FEMME EXOTIQUE » COMME
FIGURE PÉDAGOGIQUE DU DÉsir FÉMININ ALTERNATIF
DANS LE ROMAN FRANÇAIS DE 1747 À 1997**

BY

VALÉRIE S. PUTNAM

ABSTRACT OF DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy
French Studies**

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

July, 2010

**UNE ÉTUDE FOUCALDIENNE DE LA « FEMME EXOTIQUE » COMME FIGURE
PÉDAGOGIQUE DU DÉsir FÉMININ ALTERNATIF**

DANS LE ROMAN FRANÇAIS DE 1747 À 1997

by

VALÉRIE S. PUTNAM

M.A., French Studies, The University of New Mexico, 1980

Ph.D., French Studies, The University of New Mexico, 2010

ABSTRACT

This dissertation examines the exotic woman's character in four French novels, *Lettres d'une Péruvienne* (1747) by Françoise de Graffigny, *Ourika* (1823) by Claire de Duras, *La jongleuse* (1900) by Rachilde and *Poisson d'or* (1997) by J-M.G. Le Clézio. Its principal argument is to show how these novels have been able to escape the interpretative constraint which sees in the figure of the exotic woman a space of Western colonization and domination, a figure subjugated by the double yoke of race and sex, subjected to the despotism of imitation. The reading of these novels suggests interpreting the use of this exotic figure and the recourse to an imaginary space of "primitive" civilization as a codified strategy of contestation and resistance, and a possible reeducation of feminine desire. By using Michel Foucault analysis of biopower, discursive powers and practices of freedom in order to challenge the idea that women's desire is limited to biological determination of nature, these novels avoid the trap of both a return to the sources of a so-called natural desire or a pure and total emancipation. Our analysis looks at the answers each novel offers in terms of possibilities and limits of these contestations of disciplinary regimes. The

acceptation of the symbolic act of marriage plunging woman in a private space of patriarchal domination is challenged through the recourse to recurrent strategies to stage the care of the self through the deconstruction of the institutional family by the imagination of fantasy incest, platonic love and adoption of a family which will allow the heroin to build herself through fictive communities. Also will be treated case by case the corollary questions of what is the price to pay for the exotic woman in order to escape male domination if she refuses the social role assigned to her by society and what is the gain to being isolated from society.

Table of Contents

INTRODUCTION	1
CHAPTER I L'ECONOMIE FEMININE DE SOI DANS LES <i>LETTRES D'UNE</i> <i>PERUVIENNE</i> DE FRANÇOISE DE GRAFFIGNY.....	29
CHAPTER II PEAU BLANCHE, MASQUE NOIR: OURIKA « LA FEMME, LA MERE DE PERSONNE ».....	82
CHAPTER III LA MANIPULATION PRÉCAUTIONNEUSE DU POUVOIR DANS LA <i>JONGLEUSE</i> DE RACHILDE.....	123
CHAPTER IV RESURRECTION DE L'IDENTITE FEMININE DANS <i>POISSON D'OR</i>	162
CONCLUSION.....	211
APPENDICE A.....	215
BIBLIOGRAPHY.....	230

Introduction

Contestation des clichés à propos du désir féminin à travers la figure littéraire

de la « femme exotique »

L'argument de cette thèse est d'examiner quels genres de discours littéraires sont mis en œuvre quand il s'agit de représenter le type spécifique de la femme dite « exotique » dans certains romans de langue française. Quelles peuvent en être les interprétations sociopolitique et culturelle par rapport à la norme de la fonction de la femme? Ces textes n'acceptant pas le lieu commun qui rend la femme plus proche de la nature et la femme exotique, encore plus proche du « primitif », quel peut être le rôle pédagogique intérieur à ces discours en ce qui concerne l'éducation de la volonté et du désir féminin à se déterminer, à s'autoriser à ne pas plier aux exigences de la société ? Je chercherai à définir comment « l'économie de soi » de cette femme fictive, marginalisée par son origine coloniale et son immigration géographique, entre en contraste coloré avec la destinée normalisée acceptée de la femme blanche orientée, par sa fonction réduite au biologique, vers le mariage et la maternité. Nous chercherons aussi comment ces modèles entrent en tension avec les clichés sur la race rendue esthétique et érotique. Et aussi comment ces personnages de femmes sont en danger d'être étiquetées comme hors la loi dans le sens de déviantes, à savoir neurasthénique ou hystérique par le pouvoir médical qui cherche à les cadrer. À travers une démarche généalogique inspirée par la méthode foucauldienne, nous chercherons à retracer comment ces romans nous renseignent sur la démarche de leurs auteurs pour réinventer et représenter de 1747 à 1997 la femme « exotique » comme actrice active, créatrice et intellectuelle. Ainsi, par « économie de soi », j'entends la façon dont une femme se dépense aussi bien financièrement que libidinalement, mais aussi comment elle s'investit éthiquement

de pouvoir créateur intellectuel ou artistique et peut ainsi s'approprier un rôle qui lui fut généralement dénié, à savoir celui d'agent porteur de culture.

Dans notre corpus, le personnage romanesque de la « femme exotique » voit réduite par le choix de son auteur sa capacité à commercer ou être commercialisée en tant qu'être sexualisé, objet ou sujet. De par sa différence, et donc « économisée » dans cet espace, elle sait tirer avantage de sa posture. Le personnage désire alors s'échanger plus judicieusement avec les autres au niveau intellectuel, ce qui fut et est encore parfois un rôle dénié à la femme ayant docilement accepté la normalisation qui réduirait la femme au rôle d'objet sexualisé. Elle ne participe pas au système symbolique du mariage, normalisé par l'offre et la demande décidée par les besoins masculins, ceci pour des raisons diverses de distanciation codifiées par son rôle d'*outsider* dont certaines dues à la pratique du racisme. Par la double nature de son statut marginal, le site de cette marginalité fonctionne, pour reprendre la notion de Bell Hooks, dans *Feminist Interpretations of Michel Foucault* comme site de privation qui se transforme en espace de résistance (233). Ainsi, dans notre étude des *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny (1747), d'*Ourika* de Claire de Duras (1823), de *La Jongleuse* de Rachilde (1900), et de *Poisson d'or* de Jean-Marie Gustave Le Clézio (1997), nous analyserons comment ces auteurs blancs utilisent le personnage « exotique » pour démontrer un point de vue alternatif, fondé à partir de leurs propres liens biographiques avec le colonial ou le provincial.

Le recours dans la production littéraire au personnage féminin venu d'*ailleurs*, qui ne semble pouvoir s'inclure dans le système, un *ici* symbolisé par la capitale de la France métropolitaine, met alors en lumière, dans cette métaphore géographique, le concept du « souci de soi », un *autrement* pour la femme qui nous semble une notion signifiante à

récupérer pour la construction de la subjectivité féminine résistante. Par l'utilisation codifiée entre émetteur, l'écrivain, et récepteur, le lecteur, du personnage exotique, l'échange permet de devenir conscient des différents dispositifs possibles de la force des faibles qui échappent à la discipline pour cause ironique d'exclusion. Pour reprendre le concept de Sylvia Tomaselli dans son ouvrage *The Enlightenment Debate on Women* (1985), la femme vivrait supposément en elle-même, naturellement, mais l'homme pour lui-même, culturellement, ce qu'elle dénonce comme un discours spécieux et erroné (104). Par le biais de l'utilisation de ce type spécifique de femme d'origine étrangère (Éliante est originaire de Martinique, et bien que blanche est considérée clairement comme Créole, donc différente), le désir normalisé, face aux femmes venues d'autres horizons, donc d'autres mœurs, est contesté et rééduqué par le truchement de cette « femme exotique » emblématique. Ou peut-être plus simplement un désir restauré à son authenticité historique déniée par le contrôle social et psychologique, de recherche du plaisir quelle qu'en soit l'avenue choisie par la volonté féminine.

Comme l'a bien décrit l'historienne Ladelle McWorther dans *Sex, Race and Biopower: A Foucauldian Genealogy*, le racisme s'inscrit à l'intérieur d'un système de pouvoir-savoir moderne fondé comme l'a analysé Michel Foucault sur la fonctionnalisation du biologique. Le racisme moderne suivrait en parallèle le processus du dispositif de sexualité qui se met en place à partir du dix-septième siècle. Toutefois, selon l'analyse d'Ann Laura Stoler qui, dans *Race and the Education of Desire* (1995) a étudié les conférences tardives de Foucault sur la race, remarque que pour Foucault, le discours sur la race ne suit pas le discours sur la sexualité, mais en fait le précède. Et sa prolongation deviendra de manière analogique le discours sur la sexualité, une récupération qui utilise un vocabulaire commun fondé sur la recherche de techniques de purification constante contre

toutes contagions et contaminations d'ordre culturel dues au contact colonial. Ce discours fait alors se structurer la société dans une fourchette hiérarchique entre race supérieure et races inférieures. Comme, par exemple, l'interprétait un certain Rawick, cité par Stoler, qui voyait les Africains de l'Ouest comme une réapparition non réprimée du passé des Occidentaux, une pornographie de leur vie antérieure (193).

Pour McWorther, discours sur la race et discours sur la sexualité épingle dans une unité fictive « une disparité de théories, d'institutions, de pratiques et de relations ».

Relayant les recherches de Gates datant de 1997, celle-ci nous rappelle que la race comme phénomène biologique fixe n'était pas une « évidence » avant le dix-neuvième siècle (47-48). Le terme de race était entendu précédemment comme héritage d'une population et n'impliquait pas de supériorité d'un peuple sur l'autre, mais ressortait des domaines du politique et du polémique, de rivalités. Mais, à l'avènement du dix-neuvième siècle, les anthropologues et les biologistes s'en saisissent. La biologie, passant de l'étude de l'ordre des êtres naturels à l'étude de la vie, de ses processus, de ses changements, et de ses développements, elle devient selon l'analyse foucauldienne (1970) l'étude des processus de développements. La théorie sur la race devient alors une partie intégrante de la biologie. Les biologistes déclarent, et ceci est crucial, que le développement humain s'effectue, non par un continuum, mais par étapes isolées, *séparées et statiques*. Et les races seraient alors les indices du mystère du développement humain, comme des étiquettes que l'on apposait à la structure hiérarchisée qui l'identifie comme l'a vu Mc Worther chez Robert Knox en 1850. Ainsi le développement serait *séparé en étapes* par le pouvoir-savoir, et qualifiant des étapes racialisées d'arrêt de développement face à la norme, ce pouvoir-savoir ferait, en terme de développement humain, de la race blanche, la race supérieure.

C'est-à-dire que la signification discursive de la race varie selon qu'elle est appelée à signifier telle ou telle chose, tel ou tel enjeu idéologique, dans des systèmes de pouvoir-savoir dont elle fait partie. Ceci est important pour notre étude car avec Stoler, nous pensons que dans le large champ du déploiement colonial qui inspira indirectement les romans que nous étudions, la signification discursive du personnage « femme exotique » ressort justement d'une démarche idéologiquement signifiante de résistance visant à définir une représentation de soi. Tout d'abord, ce personnage remet en question la perception désormais traditionnelle de la colonisation permettant de s'épancher sexuellement là où cela serait interdit dans la civilisation occidentale et de poser avec Stoler la question qui nous intéresse, à savoir si le discours du désir colonial doit être toujours centré sur le sexe.

Pour théoriser cette résistance de la figure discursive de la « femme exotique », nous pensons fructueux de considérer la boîte à outils créée par la pensée de Foucault et son concept de « pratiques de liberté » face au pouvoir répressif qu'il appelle spécifiquement domination. Certes, dans le cas de la libération politique d'un pays colonisé contre la domination du colonisateur, Foucault admet facilement qu'il peut y avoir une libération institutionnelle assez nette face à une domination évidente. Ou bien encore, il admet qu'il est possible d'obtenir une libération de la domination sexuelle masculine par un moment historique ou un moment politique, qui pour Foucault peuvent être des réalités de libération au sens strict. Toutefois, Foucault insiste sur le fait que ces libérations ne sont malheureusement pas suffisantes en elles-mêmes pour définir des pratiques de liberté qui seront nécessaires pour que les individus puissent être capables de définir des formes d'existences qui leur soient *acceptables*. Quand la religion avec son recours au couvent, quand l'État avec son recours à l'école, la psychiatrie, la médecine, etc. forment, modèlent,

façonnent et disciplinent les individus les traversant de part en part, influençant et conditionnant, non pas de façon particulièrement punitive, mais productive la manière dont les individus exprimeront leurs désirs ou leur absence de désirs, le pouvoir ne descend donc plus du haut vers le bas de manière ouvertement répressive, mais les jeux du pouvoir discursif circulent alors dans toutes les directions de manière mobile et instable.

Nous appuyant sur la critique féministe de Foucault par Jean Grimshaw dans son article « Practices of Freedom » inclus dans *Up against Foucault: Explorations of Some Tensions between Foucault and Feminism* (51-72), nous verrons comment l'analyse foucauldienne peut être récupérée, non pas de manière orthodoxe mais heuristique. Même si elle ne peut se calquer sur les diverses tendances de la pensée féministe, cette analyse peut être réappropriée avec certaines distorsions opérationnelles. Si « les femmes sont conscientes que le besoin d'idéaux régulateurs de liberté ou d'égalité ou de justice sont enserrés dans des difficultés immenses à se traduire en pratiques de liberté » (69), la notion de pratiques de liberté est utile pour nommer ces discours qui permettent de voir comment le domaine de la vie intime (dans ces romans) est politisé et non pas juste hors pouvoir car privé. Rappelons que dans la pensée de Foucault, au départ il ne semblerait pas y avoir de résistance possible situable à l'intérieur du complexe réseau de relations de pouvoir et de discours, mais que parallèlement Foucault pense que chaque discours porte en lui le germe de la résistance. Or Grimshaw voit bien qu'il y a des affinités entre les questions adressées par Foucault et celles adressées par les féministes en termes de possibilités d'une pluralité de résistances dues à la pluralité des discours. Si les femmes sont impliquées dans de nombreuses formes de domination et d'oppression, la vision foucauldienne d'une société carcérale dans laquelle le sujet est constitué par des technologies disciplinaires n'empêche

pas une tentative de théoriser la résistance des femmes aux normes oppressives pour la féminité. Bien que capturées dans un filet de complexités où, comme c'est le cas dans les romans qui nous intéressent, la race se trouve à la croisée du genre, il est possible d'argumenter que ces discours littéraires développent des personnages (isolés) se créant une autonomie oppositionnelle active à travers une multiplicité de désirs et de pratiques de libertés différant de l'idée reçue que les femmes ne seraient que de simples récipiends de l'idéologie masculine.

Pour Foucault, face à la sujétion normative d'un individu qui se résumerait à la concrétion de moments historiques et politiques, les pratiques de liberté apportent alors à l'individu une possibilité de contrôler les relations de pouvoir entre les individus, de se « libérer ». Toutefois, Foucault cautionne sur l'utilisation du mot « libérer » en ce qu'il ne faudrait pas (re)tomber dans l'idée qu'il aurait existé une « nature » humaine libre qui fut aliénée, emprisonnée par quelques mécanismes de répression du désir qu'il suffirait de déverrouiller pour retrouver une « liberté naturelle ». C'est-à-dire que Foucault insiste bien sur la différenciation entre l'individu comme substance, à laquelle il ne croit pas et l'individu comme forme, donc malléable et éduicable, comme Le Clézio le remarque par le fait que dans la société française les jeunes filles *formatées* pour le mariage sont « orientées de telle sorte qu'on leur laissait entendre qu'elles n'iraient pas au bout de leurs études »¹, remarquant comment les filles ne sont pas libres au départ. Il s'agit pour nos auteurs par le recours à des personnages de femmes s'étant éduquées de manière non normative et atypique, par la vie, la lecture et les rencontres compatissantes ou sympathisantes, de renouveler le message contre les dispositifs institutionnels d'autorité, (familiale, scolaire, médicale disciplinaires), le

¹ Entretien privé

message de possibilité d'avoir une pratique souvent autodidacte, de réflexion sur soi, qui leur donne confiance en leurs capacités à se représenter face aux tentatives de domination. Nos auteurs ne recourent donc pas au personnage « femme exotique » comme synonyme essentialiste du cliché du désir sexuel exotique qui, par le passage obligé de l'accessoire femme exotique, mène droit au dispositif de la sexualité, dispositif qui sans dialogue avec l'autre, décrit la quête d'un primitif qui doit régénérer le monde occidental, comme nous le lisions à l'école dans *Le roman d'un spahi* (1881) de Pierre Loti. Ils espèrent suffisamment de créer un personnage central romanesque *codifié* par sa différence raciale pour ressusciter un espace de civilisation première oubliée d'avant les disciplines modernes, une liberté possible érodée par les processus de normalisation, ou contemporain parallèle aux disciplines (car venant d'un autre continent), mais marginalisé (par sa race) et étiqueté comme déviant par la société. Ces auteurs recourent ainsi à une pluralité de discours sur les thèmes récurrents de l'inceste de fantaisie, de la solidarité de la famille adoptée, de la création littéraire ou artistique et même du suicide, pour montrer comment ces thèmes intimes et privés deviennent politiques, non pas hors pouvoir, mais résistants au pouvoir de l'intérieur. Ils nous mèneront à examiner les stratégies reconstructrices de compréhension de soi, de reprise de contrôle de soi, d'« auteurisation », mises en œuvre pour contrer le modèle disciplinaire analysé puis implicitement déconstruit par Foucault.

Si pour Foucault, l'hypothèse de la répression de la sexualité peut être utilisée, elle ne l'est pas en tant que *cause* du désir, comme pour Freud, mais comme *effet*, après la production du désir. Car pour Foucault le désir sexuel est une production culturelle et non un désir originel, à ne pas confondre avec l'instinct. Pour reprendre Grimshaw: aussi pourquoi le désir serait-il fixé? Le désir est certes policé, mais supposer que le désir est *entièrement*

inféodé à un ensemble d'idéaux politiques n'est pas plausible (58). Cette idée prend toute son importance pour nous aider à analyser la configuration de nos textes. Car ces cas d'espèces narratifs de la subjectivité féminine ne sont justement pas codifiés comme une sexualisation instantanée de la femme colonisée pris du point de vue soit du colonisateur mâle épris de la belle femme exotique, ou bien d'une manière pour la colonisée d'obtenir des « privilèges » dus au sexe. Ces cas sont imaginés et codifiés comme une contre-généalogie résistante d'origine occidentale du racisme, liée et inscrite, certes, dans les discours normatifs essentialisant parfois temporairement le personnage afin de montrer et saper les stéréotypes sur le sexe (vu les thèmes d'amour attendus et traités dans une intrigue romanesque), mais ne s'y limitant pas et les débordant pour atteindre un but d'autodéfinition. Ces cas mettent non seulement en lumière mais aussi en valeur, par leurs qualités de description d'épreuves formatives, les difficultés rencontrées afin de dénier ce qui semblait culturellement accepté de manière naturelle et évidente. Plutôt que de nous offrir des histoires lissées par nos attentes traditionnelles, si nous avons accepté les stéréotypes naturalisant la femme, ces paroles de femmes exotiques nous interpellent et nous donnent des idées. Elles illustrent des ambivalences et des ambiguïtés de désir où leurs réponses se positionnent hors des termes de la répression arbitraire.

Partant d'un statut racial qui les sépare du statut de la femme blanche disciplinée, ces figures de « femme exotique » en viennent, dans ces romans particuliers, à signifier certaines forces de résistance discursive au système patriarcal et au discours myope de l'autorité institutionnelle. Ces figures romanesques ont une fonction ajoutée, pour ce qui est notre thème d'analyse d'*éducation* du désir en ce que plutôt que de tomber dans le moule culturel restreint et contraignant du dispositif de la sexualité qui consiste à réduire la volonté féminine

à vouloir plaire à un homme, elles éduquent, comme nous l'avons mentionné, à la culture de soi, à une autonomie qui, comme le montre Kathleen B. Jones dans « On Authority: Or, Why Women Are Not Entitled to Speak » inclus dans *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance* (119-133), ne soit toutefois pas isolante mais humanisée par le rapport compatissant à l'autre et qui coupe, par le recours au sentiment, à travers toutes les règles érigées par l'autorité. Ce désir et cette production créatrice de culture ne sont alors pas nécessairement à interpréter comme une projection ou une sublimation d'un désir sexuel refoulé qui cherche à s'exalter, ou à sublimer le manque, comme on pourrait le penser de prime abord si l'on adhère à l'hypothèse répressive. Car pour Foucault, répétons-le, le désir sexuel n'est pas un désir « naturel » mais culturel justement produit par le pouvoir s'appuyant sur la biologie. Ainsi le désir du *soin de soi*, de l'approfondissement de soi par le plaisir de l'expression artistique et intellectuelle existe pour ces femmes différenciées et différentielles, sans passer par l'hypothèse de la répression et la sublimation normative de la libido, créant ce que nous qualifierons de modèle féministe. Féministe car il crée une forme différente de pouvoir, un langage dissonant, une corde discordante au discours traditionnel, exemplifiée dans nos romans par la volonté de ces personnages venus d'ailleurs à ne pas se laisser discipliner par le discours dominant et à nous défamiliariser de celui-ci. Ces romans montrent une forme de subjectivité proprement féminine qui entre en tension avec le rôle proprement politique de l'homme et son désir sexuel, une subjectivité par laquelle la femme cherche à défendre sa propre autorité, sa valeur et la façon dont elle vivra ses relations sociales.

Pour donner chair à l'idée d'auto-libération par le *soin de soi*, Foucault dans *Ethics. Subjectivity and Truth. Volume 1*, s'intéressa à l'idée ancienne de la pratique de l'ascèse,

dans le sens de pouvoir de soi sur soi-même, idée chère aux Grecs et aux Romains. Il se penche, par l'exemple de ces cultures masculines, sur le problème de la libération du désir, mais non face de la répression. En constatant que chez les Anciens, la conscience réfléchie de soi et du désir, le souci de soi par la connaissance de soi, par le dépassement de soi, en correspondance directe avec une réflexion morale réfléchie dans l'éthique, amène l'individu à atteindre un modèle ontologique qui s'offre la pratique de la liberté, en ce que l'on est, non seulement pas un esclave dans la cité, mais un homme psychiquement libre, et non un esclave de ses propres appétits et désirs. Certes, comme le mentionne très judicieusement Grimshaw, la chasteté masculine mentionnée par Foucault est choisie comme stylisation de vie, alors que la chasteté féminine était imposée, et le statut de la femme grecque socialement inférieur. Les femmes ne se trouvent donc pas dans ce contexte élitique masculin de liberté (68). Dans nos romans, les situations décrivent une colonisée ou une immigrée traitée comme une esclave dans la ville hostile. La base est donc radicalement différente, ce qui pourrait immédiatement barrer le recours à la pensée de Foucault, mais pas nécessairement, car ses idées sur le pouvoir sont possiblement applicables à notre contexte. Si le pouvoir moderne s'affirme comme un carcan disciplinaire pénétrant chacun, selon Foucault il est aussi instable et changeant. Soulignant les contradictions et complexités des discours, là où il y a pouvoir, il y a en même temps, nous l'avons dit génération de résistance. Mais comme le mentionne Grimshaw: au nom de quoi résister pour une femme? Quelle serait la vraie nature de la femme? (54). Deux questions correspondant bien à ce que nous chercherons à mettre en lumière dans cette étude sur l'éducation du désir féminin à penser autrement, à s'insurger contre la liberté négative, donc corollairement à analyser la variété de technologies de

réappropriation active de soi hors de l'idée habituelle que le désir sexuel est une seconde nature.

Ceci ne veut pas dire que ces discours sont hors pouvoir, puisque le racisme moderne qui a lié sexe et race les a aussi produits dans ce contexte. Mais la résistance est incluse dans le pouvoir, et ces écrivains, qui ne désirent pas embrasser la norme raciste, bifurquent pour s'échapper des tenailles du pouvoir normatif et de l'histoire normative à propos du rôle des femmes. Ils nous entraînent dans une autre direction pour produire un autre type de désir, aux marges de la norme. Dans nos romans, le biopouvoir, défini par Foucault comme un pouvoir qui s'exerce à travers le vecteur biologique du corps humain, ayant inscrit le racisme dans les mécanismes normatifs, nous verrons comment le personnage de la « femme exotique », à la fois objet de mépris pour certains, et /ou objet de projection d'un désir sublimé pour un supposé passé primitif, peut se libérer en attaquant les disciplines de l'intime carcéral par leur imaginaire d'un intime séparé de la norme du foyer familial où la notion de communauté d'identités remplace avantageusement la famille biologique et généalogique traditionnelle. La « femme exotique » réinvente des pratiques moins essentialistes et plus productives quand aux potentialités de la femme à rechercher des droits, de la liberté et de la justice. Ainsi, par analogie à la démarche des recherches de Stoler pour démentir le recentrage constant sur la sexualité, nous verrons comment ces romans convoquent des discours sur la « femme exotique » dans lesquels on peut tenter de les violer, de les enfermer, de les marier, etc., comme base ou tremplin à l'intrigue, mais aussi comment elles rebondissent toujours et résistent toutes au laminage de la normalisation par la sexualisation. Elles sortent avec plus ou moins de succès du cadre du désir romantique (hétérosexuel obligatoire) qui, comme nous l'avons dit, n'est plus considéré de manière

acquise comme un besoin naturel, une idée reçue à revisiter afin d'obtenir des résultats d'analyse différents. Leurs discours atypiques, anti-norme (anti-sexuel) sont alors aussi une production de pouvoir. Pour reprendre le concept issu de la recherche de Tomaselli, ils montrent ces femmes comme cherchant à s'autodiscipliner et à discipliner les hommes et les tirant vers la culture plutôt que suivant l'idée reçue de la femme, symbole de la nature.

Dans un contexte historico-politique d'invasions colonisatrices et d'immigration, ces romans montrent pour la femme *outsider* une différente sorte de motivation qui entérine une subjectivité féminine vue d'ailleurs, plutôt qu'une objectivation, en redistribuant la notion de plaisir. La représentation de la « femme exotique » conteste, en s'octroyant le désir de créer culturellement plutôt que de procréer naturellement, les discours régulateurs qui incitent au désir romantique. Ceci allant dans le sens de l'analyse de Stoller sur Foucault qui dénie, insistons bien, que le désir du colonisateur pour le colonisé soit le résultat d'une répression chez soi, en métropole, où il se croirait obligatoirement réprimé, ce qui le pousserait à désirer sexuellement dans les colonies, à l'abri des regards moralisateurs. S'extirpant de la dynamique binaire répression/transgression, ces romans ouvrent à chacune de leur époque une brèche dans le système. Ils donnent à la parole de la « femme exotique » la capacité d'expliquer comment elle en est arrivée à refuser ce dont on cherche à persuader la femme blanche pour créer une représentation de puissance et d'autorité féminine. Cette parole reflète une autre vérité et crée une troisième voie, différente selon les périodes historiques et les auteurs, mais stable quant au rôle civilisateur de la femme, axée sur son autonomie mais respectant et cherchant aussi à préserver la communauté, qui est la raison pour laquelle nous avons choisi cette figure romanesque et avons rassemblé ces textes pour notre travail.

En transplantant ces femmes fictives sur le sol français, nos auteurs mettent en scène un corps social qui se crée alors des supposées ennemies internes, ennemies qui vont lui lancer un défi. Situées en France et non « chez elles », leur voix a une fonction de critique des pratiques de la société française. La « femme exotique » devient alors porteuse de ce qui doit être dit, mais non comme nous l'avons dit dans un but de domination ou de guerre entre les races ou les sexes, mais de dénonciation de cela même et aussi de proposition et de mise en place d'une autre manière d'être (reconnue) fondée sur la mutualité et l'égalité. C'est-à-dire que ces discours utilisent le concept de l'ennemie interne, mais de manière non réflexive ce qui est important car il montre dans cette troisième voie, un modèle d'harmonie possible entre individus qui prennent soin de soi et souvent aussi des autres.

Pour focaliser notre étude, nous examinerons par exemple la prise de position face au mariage. De par son statut encodé comme différencié, le personnage « femme exotique » est en porte-à-faux par rapport au système de trafic des femmes, analysé par Gayle Rubin, dans son article fondateur *The Traffic in Women* (1975). Pour Rubin, les hommes placent la valeur des femmes dans leur fonction domestique sexuelle utilitaire. Leur virginité représente une valeur ajoutée en tant que marchandise. Les hommes font se transformer les femmes en objets plus ou moins désirables. La « femme exotique » est alors placée par le racisme aux marges du désir masculin à des fins matrimoniales et reproductives. Selon les recherches de Stoler, une femme indigène peut être représentée comme incompétente sur le plan domestique mais désirable, belle, exotique, donc objet du désir sexué masculin (188). En opposition, notre « femme exotique » littéraire capitalise justement sur l'intégrité de sa personne afin d'échapper aux systèmes de marché, en tant qu'épouse ou prostituée, en s'investissant dans la société de manière à se réapproprier sa propre voix intellectuelle et

émotionnelle. Ce qui ne veut pas dire qu'elle refuse l'affection ou l'amour. Mais elle vit cet amour selon ses propres termes et elle s'évite ainsi les frais de la subjugation masculine et de la dépossession politique et culturelle de soi. Ainsi, par son impossibilité ou son refus symboliques à se couler dans la norme de la reproduction dont elle fut dotée par la nature et qui semble, selon le discours dominant, être son seul intérêt imaginé par et pour l'homme, elle se met, pour ainsi dire « de côté ». Comme l'on met « de l'argent de côté » pour subvenir à des besoins dans l'avenir. Nous pensons alors que le prototype littéraire « femme exotique », à la lisière des systèmes normatifs, a pu créer une typologie alternative intéressante où la race comme nous l'avons dit devient positivement signifiante, mais une signification opposée au discours masculin traditionnel de négation. Elle devient un véhicule didactique important, en étant une version individuelle et privée, conversationnelle, s'opposant à la guerre des sexes et des races, pour offrir et démontrer un modèle de résistance feutré mais ferme aux représentations discursives du système patriarcal. Elle peut être aussi lue comme un emblème autofictif de la condition de la femme créatrice (réelle) à laquelle l'académie dénie son statut d'égalité.

Car selon l'historienne Tomaselli, selon le lieu commun de nombreux textes écrits au dix-huitième siècle, le statut d'éducation ou de servitude des femmes est considéré, depuis le temps des Lumières, comme baromètre de la tolérance ou du despotisme d'une nation par les agents porteurs de culture que seraient les hommes. Or selon ses recherches, ce sont les femmes qui pour cesser d'obéir aux hommes et les discipliner, les poussent dans la *réalité*, à raffiner leurs manières et devenir plus aimables. La politesse exigée par les femmes fut le moyen mis en œuvre par celles-ci pour obtenir leur *propre* libération. Leur rôle étant civilisateur, elles ne sont en fait non pas esclaves de leur lien à la nature, comme dans le

discours *imaginaire* canonique veut le faire accroire, mais bien les agents, dans le réel, de la culture et les hommes deviennent en fait plus dépendants de celles-ci (113-122). Nos romans allant à contre courant de l'idéologie dominante qui cherche à valoriser la notion de compétence de la femme en la limitant au foyer, en sont autant d'illustrations. Une notion dont beaucoup de féministes après Simone de Beauvoir, acceptèrent implicitement la contre vérité pour mieux la dénoncer. Ainsi, les textes que nous avons choisis ne se contentent pas de déplorer cet état de fait, ils montrent une autre civilité et offrent des modèles.

Nous analyserons les possibilités et les limites de cette contestation des régimes disciplinaires par des pratiques de liberté, tout en essayant d'éviter le piège, comme nous l'avons dit, d'une analyse imaginant l'émancipation pure et totale, le piège du stéréotype d'un retour aux sources lié au « désir naturel » auquel après Foucault, l'on ne peut plus adhérer, car tout corps, tout désir ne peut fonctionner et n'être intelligible que pris dans un dispositif de pouvoir, ou un mode de discipline qui cherchent à maîtriser les instincts. Toujours pour récupérer les concepts foucauldien afin de s'en servir pour notre étude, dans *Histoire de la Sexualité, tome 1. La volonté de savoir* (1976), celui-ci a montré l'évolution des régimes normatifs du désir et des dispositifs modernes de discipline sexuelle. Pour lui, à partir du dix-septième siècle, ce qui explique pourquoi nous avons choisi de commencer notre étude à cette période, le dispositif de la sexualité, en remplaçant le système aristocratique du sang, enserme et couve la bourgeoisie, se recentre des marges vers le centre qu'est devenu la famille, avec sa division du travail, et « l'arche fondamentale du système de l'alliance est le germe de toutes les infortunes du sexe » (146). En parallèle, comme le souligne Stoler, dans ses conférences au Collège de France de 1976, Foucault a analysé aussi comment le discours sur la race a changé du dix-septième au vingtième siècle, en utilisant le

discours historique comme arme de pouvoir, ce qu'il appelle la biohistoire (55) et dont les romans que nous étudions sont à considérer comme des sources premières illustrant une diversité discursive minoritaire mais bien réelle. D'ailleurs le succès auprès des lecteurs de romans comme les *Lettres d'une Péruvienne* ou *Ourika* montrent comment au moment de la mise en place de systèmes régulateurs rien n'est joué puisque la race de Zilia est signifiante de différence mais ne joue pas contre elle.

Dans *Surveiller et punir* (1975), Foucault a analysé comment le pouvoir social bourgeois utilise le biologique et la sexualité qui ne peut être déniée dans tout individu, pour pénétrer et discipliner de manière *positive et productive* l'individu au plus intime de lui-même. Le biopouvoir est un concept utile pour montrer comment la femme normalisée l'est par le biais de l'inculcation d'un certain type de désir, de romantisme et de bonne santé, non plus « condamnée » à subir le mariage arrangé de l'Ancien Régime qui la vendait au plus offrant, mais « ranimée » à une discipline invisible, qui se dissimule habilement, mais tout aussi certainement, par le recours à une prétendue « mécanique naturelle » (125) où son instinct est ainsi canalisé en désir sexuel et maternel. Elle se plie avec agrément à une colonisation masculine de l'intérieur de son psychisme (et alimentée par des romans mièvres comme le décrit Flaubert pour Emma dans *Madame Bovary*) et où la liberté négative semble désirable. En dépensant toute son énergie à se rendre justement désirable, aussi bien par son physique que par sa capacité à produire des enfants et à gérer le foyer, le pouvoir féminin est affirmé bien qu'il soit en fait restreint et canalisé.

Foucault explique dans *La volonté de savoir* comment, petit à petit, la technologie traditionnelle de la chair, contrôlée par la religion et ses agents ecclésiastiques, devient une affaire laïque, une affaire d'état, ce que nous analyserons à travers la pathologisation

psychiatrique du discours alternatif dans *Ourika* et *La jongleuse*. Au tournant du dix-huitième au dix-neuvième siècle, se met en place une prise en charge médico-psychologique, ce que l'on appelle la médecine de l'hystérie, la médecine de la femme dite nerveuse, exemplifiée à partir, pour nous, de la description de la mélancolie dans *Ourika*, puis du comportement onaniste d'Eliaute dans *La jongleuse*, pour contraster l'image de l'épouse ou de la mère, femmes utilitaires et compétentes pour la bonne mise en place du foyer familial. À partir de cette idéologie, se définit progressivement une norme d'assujettissement des femmes, étoffe épinglée sur le patron du sexe-biologie et instituant une relation essentielle et positive au pouvoir, vouant le corps féminin idéal à la reproduction, exigeant que ce corps qui doit être bien portant à, comme le dit Foucault, cultiver, soigner, protéger, isoler (163), pour qu'il garde sa valeur différentielle. Dans *Ourika*, nous verrons alors comment le discours emploie la métaphore de l'esclavage pour caractériser la condition de la femme, un esclavage psychologique qui fait prendre conscience du désir de liberté face à une autre forme d'esclavage, redresseur celui-ci, accepté, qui est ce que Tomaselli appelle l'esclavage domestique et la restreinte de la femme par les mœurs (113).

C'est cette démarche sexiste à laquelle nos romans s'opposent de manière qui se transforme de 1747 à 1997. Les héroïnes « exotiques » ou « exotisées » de ces romans démontrent un désir de liberté de penser qui représente un désir résistant à l'intérieur du pouvoir discursif de plus en plus dominant, en cherchant à s'extraire du sexe-discours qui constitue le pouvoir qu'on essaie de leur imposer, en retravaillant productivement aussi ce que nous interprétons comme l'idée d'une contestation et rééducation du désir féminin. Par exemple, en contestant le pouvoir absolu de la virginité, Zilia, la Péruvienne, en se le réappropriant, le stérilise. En refusant le mariage, elle en profite pour émettre une vive

critique sur l'éducation religieuse des filles aveuglement vouées à cette domination abêtissante qui la révolte. Ourika, jeune héroïne noire transplantée dans un salon, chevauchant à la fois la symbolique du sang des Nobles, l'ordre des hiérarchies coloniales et la sexualité, garde intact son désir en se retirant au couvent où, s'étiolant, elle peut paradoxalement, et enfin librement, non seulement se languir pour Charles, son frère adoptif adoré, mais aussi exprimer cette injustice à l'opinion publique.

Face à l'encadrement des femmes, dont le discours normatif disciplinant est reconfiguré par la mutation du discours du directeur de conscience dans *Les lettres d'une Péruvienne* en discours médical, représenté dans *Ourika*, *La Jongleuse* et *Poisson d'or*, s'organisent ainsi des discours en retour, une réappropriation de la voix féminine. Chez Le Clézio, le centre est clairement replacé dans les marges, dans le mode de vie marginalisé des immigrants dits « sans-papiers », donc hors des registres administratifs de la normalisation, pour produire une politique sexuelle alternative à la norme et allant jusqu'à la production d'un discours favorable au métissage chez celui-ci, ce qui était encore impossible à imaginer pour Duras, dans *Ourika*.

Pour reprendre l'idée foucauldienne qu'en masquant par l'hystérisation de la femme ce que la sexualité a d'indocile, nous voyons que chacun de ces romans produit un discours adoptant, à travers les codes de son époque, une stance de résistance à cette notion. En créant un pouvoir-savoir alternatif, aussi résistant qu'excitant dans la façon dont le dénouement amoureux est repoussé, leur discours explicite les conditions d'impossibilités qui y contribuent et tente de reconstruire les conditions qui favoriseraient une reprise de contrôle pour l'héroïne. Dans le recours à une pratique discursive hétérodoxe échappant à cette discipline se voulant totalisante, chaque roman permet de développer un discours didactique

d'opposition au pouvoir disciplinaire dont la culmination et la dénonciation lucide de la discipline romantique s'étaient établies (négativement) dans *Madame Bovary* (1857). Ce roman ambigu est un texte intéressant en tant que contrepoint à *Ourika* et *La jongleuse*, qui démontre l'impossibilité d'être romantique pendant la période romantique et fait succéder aux crises de nerfs, un suicide fataliste, symbolique de cet échec à sortir du monde où Emma Bovary est murée.

Ainsi, nous regarderons aussi comment fonctionne la notion du suicide ou du désir de vivre dans ces quatre romans. Dans *La volonté de savoir*, Foucault qualifie « le droit individuel et privé de mourir » d'être devenu une évolution de la conduite humaine usurpée sur le droit du souverain à donner la mort, car les procédures du pouvoir moderne s'en détournent pour se concentrer d'une part, sur le soin de la vie, le dressage du corps, les disciplines anatomo-politiques du corps humain et d'autre part, sur la bio-politique de la population (182-186). Le suicide dans *Madame Bovary* ressort certainement d'un droit individuel ainsi que d'un manque de volonté personnelle. C'est un acte désespéré pour se libérer d'un troublant échec à trouver la porte de sortie du système. Face à l'excès de régulation, selon la terminologie du sociologue Émile Durkheim, du rôle de la femme dans la société, sa marge de manœuvre étant réduite à une peau de chagrin, Emma se suicide pour échapper à la dépression. Sa dépression n'est pas due qu'à l'abandon de ses amants. Elle est aussi et surtout due à la pression exercée par des créditeurs intraitables et démontre l'expansion de l'importance du rôle de la consommation dans le psychisme d'Emma. Voici un personnage qui se donne la mort face à la mauvaise gestion qu'elle eut d'elle-même, symbolisée par ses dettes. Prétendant acheter l'amour pour se rendre désirable avec des

toilettes luxueuses, elle meurt à cause de son manque de capital personnel. Sa faillite financière est symbolique de sa faillite romantique.

Alors que la récupération privée du droit de mourir dans *Ourika* (visiblement influencée au suicide par son entourage) ou dans *La jongleuse* nous ouvre les yeux à des interprétations vraiment oppositionnelles (quoique problématiques) du dispositif que peuvent représenter la mélancolie et le suicide, mais dépassant le simple aveu d'échec². Grimshaw donne l'exemple parallèle contemporain de l'anorexie qui représente un dispositif suicidaire que certaines femmes s'imposent comme volonté de prise de contrôle sur leur corps même si cette pratique *vécue comme une autonomie* peut conduire à la mort (67). Le dispositif du suicide (littéraire) ressort dans ces deux œuvres de l'ordre du défi. Défi qui fait triompher Ourika aux yeux du lecteur de par sa mort, car sa souffrance est porteuse d'un savoir contestataire. Son agonie est son triomphe tout comme le suicide d'Eliaante est vécu comme une immolation victorieuse.

À la fin du dix-neuvième siècle, la fine mécanique de l'invasif micropouvoir individualisant décrit par Foucault a pris ancrage sur la pratique du suicide. La fin de vie autolytique est reprise en main par la société. La discipline d'approche scientifique que représente la sociologie tente de l'expliquer pour y remédier. Le suicide d'Emma expliqué selon la typologie de Durkheim dans son livre *Le suicide* (1897) est de type fataliste. Elle est enserrée par un excès de régulations dans lesquelles elle ne se reconnaît aucunement. Le suicide dit anémique définit par surcroît une forme de suicide où les désirs ne sont plus limités ou cadrés par la société, la norme, et où ce qui semblait peut-être possible s'avère ne pas l'être. Si l'on utilise les catégories de Durkheim, nous voyons comment, face au suicide

² Quant à la Péruvienne ou Laïla, elles sont aussi en danger de suicide anticipé, mais trouvent des stratagèmes pour affirmer leur volonté de vivre bien.

qualifié de fataliste ou anémique, les auteurs femmes, Duras ou Rachilde, s'engagent dans une voie où le dispositif autolytique est plus subversif que chez Flaubert, ou que ne l'avait conçu Montesquieu en suicidant la favorite Roxane dans les *Lettres Persanes* (1721) ou encore le suicide de Diouana, d'Ousmane Sembene dans *La Noire de...* (1966), où la jeune Africaine, murée dans son silence, n'a plus qu'à disparaître. En contraste à Roxane, l'on appose la Zilia de Graffigny, et à Diouana, la Laïla de Le Clézio, deux femmes qui trouvent leur puissance personnelle pour ne pas succomber à la tentation du suicide. Quant au suicide chez Duras et Rachilde, il peut être considéré comme allant jusqu'à représenter un véritable affranchissement des limites fixées par la société. Dans le cas de ces romans, il représente une forme discursive de libération. Éliante, dans *La jongleuse*, n'a pas perdu ses repères. Elle *refuse* les repères de la société, la vulgarité de la norme. Là où Léon, le jeune apprenti médecin, voit en la volonté de la femme à reconquérir son pouvoir, la manifestation d'une pathologie déviante, et ressent la jeune femme comme une sorcière, Éliante se ressent comme une fée qui échappera à ce que lui dicte la société. Son corps ne sera pas docile. Sa volonté finale ne ressort pas du renoncement ou du pathologique, mais du refus de se résigner. Rachilde se réfère pour son personnage à un concept d'une autre époque, à l'idée que se faisait les Romains du suicide en tant que la voie noble, ultime liberté de l'humanité qui permet de faire une fin honorable.

Ainsi, en fondant notre groupement de textes sur ces idées, nous étudierons dans le chapitre un, le roman de Françoise de Graffigny intitulé les *Lettres d'une Péruvienne* (1747). Ce roman à succès souleva justement une controverse en ce que certains, comme Turgot, réclamaient que sa fin en fut modifiée pour que l'héroïne, Zilia, accepte expressément la demande en mariage de son courtier, le Chevalier Déterville. Mais la princesse péruvienne

résiste aux pressantes propositions du Chevalier en se réfugiant dans un espace de (sa) culture qui lui permet de rester fidèle à son amour premier, un amour incestueux, pour son frère péruvien, Aza et surtout reste fidèle à elle-même. Aussi, disciplinant son courtier à se contenter d'un amour platonique dont les résultats la satisfont, la vierge péruvienne décide de se consacrer à l'écriture de ses expériences, à cultiver son jardin. Sa traduction des *Quipus* incas en langue française devient alors sa manière de *traduire* pour la société française un système éthique qui lui correspond. Ceci lui permet d'éviter, après son rapt par les colonisateurs espagnols, le suicide conventionnel, dont elle forme au début de l'histoire l'idéation, et dont Graffigny se débarrasse prestement pour passer à une solution plus positive. Car si le suicide met fin à la souffrance, la suicidée étant morte, elle n'en récolterait pas le bénéfice. La fidélité de Zilia à l'inceste n'est alors pas mise en place pour choquer ou titiller le lecteur mais comme symbole de sa résistance au système de l'alliance et ses conséquences de subordination pour la femme.

Le chapitre deux sera consacré à une autre femme arrachée à son monde originel, le Sénégal, mais dont elle n'a pas la mémoire. Sous la plume de la puissante Duchesse Claire de Duras, qui tira sa fortune du commerce colonial, le mince roman *Ourika* (1823) nous entraîne, bien que suivant chronologiquement de près les *Lettres d'une péruvienne*, dans un système d'« économie de soi » pour la femme radicalement différent. À cause des attentes de la société pour qu'une femme soit mariée, la jeune Ourika, qui est en tous points l'égale d'une salonnière sauf par sa couleur de peau, son « sang noir », se voit exclue de la société et rendue invisible. Elle se trouve dans une situation d'anormalité sociale. Son « frère » adoptif adoré Charles lui préférera ainsi une femme blanche pour lui donner les héritiers qu'il désire. Obéissant au diktat du cadre matrimonial désirable, Ourika ne pouvant sortir des

limites de son corps, ne pourra rencontrer l'autre. Ayant internalisé dans sa tête la discipline invasive qui la rejette, elle semble se punir elle-même pour son échec à être conforme au modèle désiré. Par les analyses pointues qu'Ourika partage avec un jeune médecin, ce roman décrit comment elle fut effacée et enfermée, non dans une prison mais par son internalisation du regard social panoptique. Face à l'impossibilité d'une intégration par le mariage, sa pensée fait par son désir de s'exprimer émerger une prise de conscience, pour le lecteur compatissant à travers l'écoute du médecin, de l'injustice que le tabou du métissage engendre. Elle en profite pour suggérer fortement comment son amour d'enfance avec son « frère » aurait pu mener à l'harmonie. En adoptant le code biologique que la société post-napoléonienne préconise pour le corps de la femme idéale, le roman de Duras montre la progression du déploiement du biopouvoir disciplinant analysé par Foucault qu'il date exactement au début du dix-neuvième siècle. En remplaçant discours biologique par discours biographique, Duras écrit de manière pénétrante la résistance culturelle d'une femme aliénée. En refusant de se plier aux normes sociales, elle devient « exotique » d'une autre façon: elle devient *hystérique*. Son retrait au couvent devient alors une manière de suicide « égoïste », un désir de brillamment disparaître pour cette célibataire malgré elle.

Le troisième chapitre se propose alors d'analyser dans *La jongleuse* de Rachilde, l'évolution du modèle de la femme rendue clairement exotique. Cette interprétation de la différence de comportement en une différence quasi raciale montre comment la « femme exotique » devient un code alternatif pour le corps féminin qui refuse la construction sociale vers des pratiques hétérosexuelles appropriées. Cherchant à se libérer du phallogocentrisme, selon Mélanie C. Hawthorne dans son « Introduction » à *The Juggler*, l'œuvre traduit « une méditation sur le pouvoir féminin, le désir et la sexualité » « en avance sur son temps »

(xvii), mais qui cependant nous ramène aussi à une certaine forme de la préciosité. Éliante, gracieuse et énigmatique Créole française, élevée par une nounou Martiniquaise, Ninaude, qui l'aimait comme une mère, est une riche veuve et encore jeune aux sentiments délicats. Elle tente de résoudre poétiquement et théâtralement le traumatisme dû aux infortunes de son mariage antérieur à un militaire âgé et érotomane. Elle se refuse à remarier un jeune étudiant en médecine, Léon, vers lequel elle est attirée pour l'aimer comme son petit enfant. Mais celui-ci s'obstine à l'accuser d'être une comédienne, car sa vérité sur le sexe à lui est différente de sa vérité à elle. De son point de vue masculin, il est « torturé » par son « hystérie », et prétend que son désir de rester chaste n'est qu'un appel au viol, alors qu'elle, refusant d'être un objet ou une proie, cherche à discipliner son petit ami d'amour, par un nouveau langage, une traduction des sentiments moins vulgaires, dans les délices de l'amour platonique avec lui et les plaisirs onanistes. Car Éliante lui préfère un objet d'amour moins possessif, incarné par une amphore grecque de taille humaine, ramenée de Tunisie. L'androgynie de la forme de l'amphore remet d'ailleurs en question la théorie même du naturel de l'hétérosexualité. L'économie de ce désir féminin fondée sur une célébration d'une esthétique personnelle et particulière, et sur sa sexualité solitaire, doit alors être interprétée, comme un acte d'affirmation de soi, contre la normalisation du statut institutionnalisé d'honnête femme, et non de « folle ». Loin du bonheur de la retraite, le coup de théâtre de son suicide autosexuel et mortifère peut-être interprété, non pas tant comme égoïste au sens négatif, mais comme sa dernière tentative égotique de reprise de possession de soi.

Nous avons cherché à décrire un problème à travers différents textes ainsi que les différentes solutions offertes à travers différentes époques. À notre avis, c'est Le Clézio qui

offre la meilleure résolution littéraire. Dans notre chapitre final sur *Poisson d'or*, le développement de l'histoire diffère de la nouvelle d'Ousmane Sembène *La Noire de...* où la jeune fille Diouana voit sa visibilité en France, effacée et sa peine réduite à l'exil du silence par la cruauté raciste des colons qui sont ses maîtres. La nouvelle de Sembène est une sorte de réécriture placée dans le contexte bourgeois d'une destinée proche de celle d'Ourika, chez les aristocrates. Sa destinée s'achève encore par un suicide dû au refus de la société à l'intégrer et à une solitude insupportable. Pour contrer la recherche de mise en esclavage privé, pour échapper aux pièges qui tendent vers la discipline, la jeune Laïla s'échappe de tous les confinements et se voit donnée des ailes par l'appropriation de dispositifs de fuite et de découvertes culturelles chers à l'auteur lui-même, pour se sauvegarder. Le Clézio ne cherche pas à nous donner le récit analytique narcissique d'une trajectoire psychosociologique angoissante, amère, résignée, ou haineuse pour son personnage. Bien qu'étant visiblement conscient de cette dynamique possible et le risque psychosocial que cette dynamique pourrait entraîner, le suicide par exemple, il rejette ce mode de pensée constricteur par la réclamation du cri primal qui s'envole vers le ciel pour figurer la résistance de Laïla. Le Clézio, dans un mouvement parallèle à la pensée de Tomaselli, est loin de se laisser dominer par le cadre freudien d'une hypothèse répressive à propos de la sexualité ou de la colonisation. Le Clézio serait alors plus « foucaldien », en ce que son personnage de Laïla, impossible à coloniser malgré les attaques réitérées, confiante en elle-même et prenant soin d'elle-même, lutte constamment contre la subjection profonde dont les micropouvoirs sociaux cherchent à pénétrer son individualité. Laïla est un personnage autodidacte conçu pour exemplifier les alternatives à la subjugation décriée par Foucault. Pour elle, il n'y a pas de fatalisme. Elle se laisse structurer par son corps et son plaisir, sans

souci particulier pour la morale bourgeoise régulatrice dont elle est souvent soit méfiante, soit victime, mais jamais psychologiquement esclave.

Par le recours, en contraste au système de la parenté, au soutien de la famille non biologique, Laïla développe ses sentiments dans le réseau social de mentors qui lui est significatif et disponible au fil des rencontres. Bien qu'amnésique, elle redécouvre, à travers ces familles adoptées, une mémoire historique liée aux destinées individuelles de ceux qui l'aiment et la soutiennent. Elle se tient toujours éloignée des disciplines engendrées par le biopouvoir et la biohistoire qui cherchent constamment à la dresser ou la renverser. Dans ce dernier exemple, à notre avis, le plus idéal de libération, l'on retrouve encore les thèmes du rapt, du foyer violé, du refus du mariage arrangé, de la tentative de mise en esclavage privé, domestique et sexuel. Aussi, l'on retrouve l'écriture de l'inceste de fantaisie, comme dans les *Lettres d'une Péruvienne* et dans *Ourika*, avec le personnage du boxeur noir Nono, qui possède une mémoire de sa culture et qu'elle considère comme un « frère » de combat face à l'adversité.

Le Clézio nous offre alors toute une série de stratégies de gestion de la souffrance pour « prouver » son modèle. La décision de se transplanter, l'investissement dans l'usage poétique de la langue et dans la musique permettent à Laïla de créer sa propre culture, par sa musique, une musique organique qui sourd des profondeurs de l'histoire de ses ancêtres de cœur et renverse le discours de l'histoire officielle. Car la recomposition de la famille en dehors des normes du biologique est aussi une des stratégies favorables à la reconstitution multidirectionnelle du tissu historique des origines, dégageant de liens dominants qui cherchent à limiter l'héroïne. Là où *Ourika*, enfant amnésique de son histoire avait échoué, rendue (in)visible par le mépris, Laïla par le recours à la famille adoptée comme

communauté arrive à se libérer de ceux qui essaient d'écrire la domination sur son corps et à se réapproprier sa voix. Elle poursuit son aventure de manière optimiste, et fait une carrière de chanteuse de jazz avant de se lancer vers l'âge de l'amour avec un homme blanc, Jean, ironiquement sociologue. Chez Le Clézio, la sexualité gérée sans voyeurisme est plus fluide et la perte de la virginité avec le « frère » est vécue positivement. La virginité a perdu son statut de valeur ajoutée.

Au beau milieu du chœur tragique des personnages littéraires féminins conventionnels sacrifiés sur l'autel de la rébellion face à la norme dominante, cette typologie de femmes exotiques puissantes offre un contrepoint, certes minoritaire mais existant. En se réappropriant leur propre subjectivité par leur art de se situer dans le réel plutôt qu'accepter de se laisser discipliner ou pacifier, nos auteurs arrivent à leur permettre de contourner les écueils et à les faire s'émanciper dans un « autrement », repositionnant la femme aux marges de la société et hors du système. Ces romans présentent ainsi un lignage autre de moments fondateurs où la « femme exotique » devient une figure d'agent civilisateur et pacifiste de réconciliation et de dialogue entre les sexes et les races.

L'inceste dans tous ces textes est considéré comme un contrepoint au mariage symbolique qui assujettit les épouses au trafic des femmes. L'amour pour le frère daterait, par le recours au personnage « femme exotique » (non primitive mais première) d'un monde antérieur aux normes du mariage et le défie dans le discours de la fiction. Mais aussi, pour reprendre l'idée importante de Tomaselli, ces discours de « femme exotique » sélectionnés illustrent un féminisme aux tendances socialisantes, alimenté par une éthique de compassion, de solidarité et de coopération, de communautés recomposées pour les besoins de la cause, une éthique qui représente une voie pour l'avenir (104).

Chapter I

L'économie féminine de soi dans les *Lettres d'une Péruvienne*

de Françoise de Graffigny

Les *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny obtinrent, à leur sortie en 1747 puis dans l'édition définitive en 1752, un immense succès auprès du public et furent traduites en plusieurs langues. Ce roman offrait une réponse aux *Lettres persanes* que Montesquieu publia anonymement en 1721. Ce qui nous occupe ici est que ce roman offre, pour reprendre l'idée de Nancy Armstrong dans *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel* (1987), une économie du plaisir dans laquelle le roman est impliqué, qui ne peut être comprise hors du roman et de la critique du roman la censurant et l'abritant en même temps. Les deux romans épistolaires mettent en scène un personnage exotique qui, par ses observations à la fois surprises et analytiques, décortique et critique la société française. Les *Lettres* de Graffigny, dans lesquelles Zilia est le personnage central, produisent cependant une forme de subjectivité féminine résistante, fondée sur l'autonomie de la femme, alliant deux espaces qui dans la norme sont traditionnellement séparés: les hommes préoccupés de politique et d'économie, les femmes pétries de qualités émotionnelles. Notre lecture se focalise sur l'édification de l'économie de soi chez l'héroïne péruvienne Zilia, comment elle se met sur le marché, comment et à quoi elle se dépense et comment elle s'économise en tant que femme. L'économie du texte dans le roman s'articule à la volonté économiste de l'héroïne afin de montrer pourquoi et comment Graffigny choisit de créer un personnage féminin exotique autonome qui refuse avec véhémence le commerce conjugal et l'abandon au désir sexuel comme dénouement heureux aux aventures de sa princesse et privilégie le repos. Son héroïne échangera non seulement son or inca en écus français, afin

d'acquérir ses propres biens terriens et sa propre demeure mais saura aussi convertir sa langue orale encodée sous forme des *Quipus* initiaux en phrases traduites en français sur papier, et se faire publier effectuant ainsi un va-et-vient entre sphère privée et sphère publique sans pourtant aller, ce qui est important, jusqu'à se fondre dans la société française. Elle ne se convertira pas au catholicisme et elle ne se laissera pas enfermer dans un mariage avec le Chevalier amoureux d'elle qui l'avait sauvée. En ceci, je montrerai comment, contrairement à Roxane, le personnage féminin secondaire suicidée par rébellion de Montesquieu, Zilia résiste et subvertit les règles du modèle patriarcal français en optant pour le modèle de l'amour platonique, du célibat, du renoncement à la chair et du repos comme exemple public du bonheur.

Charlotte Daniels, qui consacra un chapitre entier aux différentes réceptions du roman de Graffigny, dans son ouvrage *Subverting the Family Romance. Women Writers, Kinship Structures, and the Early French Novel* (2000), donne des exemples probants qui montrent comment la critique exerce ces deux fonctions de censurer et d'abriter une œuvre dont parle Armstrong. Elle commence par faire remarquer que même l'Abbé Jacquin qui était, à cette époque, un farouche opposant au genre romanesque, offrit des louanges à propos de ce qu'il appela le seul exemple décent du genre, ce qui en fait une sorte de féministe malgré lui. Et ceci malgré le fait que comme nous l'avons remarqué, et comme le signala Nancy Miller dans son livre *The Heroine's Text* (1989), la majorité des héroïnes finissaient mariées, confinées au couvent ou mortes, alors que Zilia fait une fin déviante en tant que femme riche, éduquée et ne rendant de comptes à personne. Julia V. Douthwaite dans son livre *Exotic Women* (1992) insiste aussi sur le fait que les Jésuites comme les Jansénistes approuvèrent la

dénonciation de la corruption du gouvernement et l'hypocrisie du catholicisme dans les *Lettres*.

Bien des critiques regrettèrent que, dans les *Lettres*, Zilia refusât le mariage: Turgot, en particulier, déplorait cet état de fait dans un manifeste qui déclarait qu'une des fonctions premières du roman était de « prêcher à la société, le mariage et le bon mariage ». D'ailleurs, un auteur masculin, Hugary de Lamarche-Courmont, publia en 1749, *Les Lettres d'Aza* qui achevait l'intrigue par le mariage des deux amants incas et leur retour au Pérou. Ceci signifierait-il que le mariage est si essentiel qu'il faudrait prêcher l'inceste? Ou simplement que ce modèle ne peut avoir le droit de cité sur le sol français et que l'héroïne doit retourner d'où elle vient. Daniels nous fait cependant remarquer que conclure que le désir de mariage était en effet le point de vue qui aurait dû prévaloir, et que la vision de Graffigny représentait une aberration, serait toutefois une erreur historique. Anticipant déjà les critiques qui souhaiteraient une conclusion sous forme de mariage, une série supplémentaire de *Lettres* furent publiées par un auteur anonyme, en 1747, réfutant que le mariage romantique de Céline, la jeune sœur de Déterville, pût être le seul modèle du bonheur pour les femmes et que Zilia avait le droit d'être différente.

Dans l'introduction à son ouvrage *Gynographs. French Novels by Women of the Late Eighteenth Century* (1993), Joan Hinde Stewart situe le mariage comme étant souvent un lieu de crainte, de souffrance et d'asservissement pour les femmes sous l'Ancien Régime. Elle pose le problème en citant en exemple les principes misogynes que Restif de la Bretonne énonçait dans *Les Gynographes* (1777), et en particulier dans son article sur le contrat de mariage, réduisant l'identité de la femme et son rôle à un automate réglé pour fonctionner selon un emploi du temps ne laissant surtout aucune place à la pensée intellectuelle ou à

l'imagination. Selon la lourde tradition du mariage arrangé par les parents, principalement pour raisons d'intérêts économiques, de jeunes filles à peine pubères se trouvaient mariées à des hommes beaucoup plus âgés, ainsi « vendues », et forcées, au sortir du couvent, à se faire arracher un consentement à une union non désirée qui ne leur laissait plus aucun droit légal, l'autorité et le droit restant entièrement du côté des maris.

Stewart analyse comment, dans ce contexte d'oppression généralisée, les romancières du dix-huitième siècle réagirent sous couvert et créèrent des romans de la rébellion qui élargissaient le thème de l'arrangement conjugal, en traitant de sujets s'y rapportant comme l'autorité, l'oppression, les obligations et l'adultère³. Elles furent traitées avec condescendance par la critique qui dénigra leurs œuvres en les qualifiant d'être tout au plus des autobiographies, leur déniaient la véritable stature littéraire qu'elles méritaient. C'est seulement lorsqu'à la fin du vingtième siècle de nouvelles perspectives critiques féministes permirent de lire ces œuvres avec un œil neuf, que fut exposée la contradiction fondamentale qui viciait la critique traditionnelle accusant leurs œuvres d'être d'une part tout juste autobiographiques et d'autre part tout au plus des véhicules pour des versions conventionnelles de la sensibilité. Stewart argumente qu'en fait:

les femmes vivaient les conventions de l'époque avec une intensité qui transformait ces prétendues notions publiques en quelque chose d'entièrement personnel. [...] L'amalgame de valeurs qui cernaient le mariage pénétrait à tel point les vies des femmes que les aventures ordinaires qui définissaient traditionnellement la texture du roman, devinrent, entre leur mains, les vicissitudes des valeurs conventionnelles en tant que telles. (21)⁴

³ Stewart cite les exemples de Jeanne Le Prince de Beaumont, Anne Louise Élie de Beaumont, Marie Jeanne Riccoboni, Isabelle de Charrière, Isabelle de Montolieu, Adélaïde de Souza, Sophie Cottin et Félicité de Genlis.

⁴ Cette traduction de l'anglais ainsi que toutes les autres pour cette thèse sont les miennes.

Le discours de ces romancières permet de faire s'engrener ensemble le politique et le personnel par des « connections entre le privé et le public, le sexe et la classe, le silence et le discours, les rigidités de la convention et les rêves de liberté » (21). Stewart insiste sur le fait que le mariage était nécessaire pour les jeunes filles pour des raisons économiques et que de nombreuses héroïnes, comme le personnage dans *Madame du Montier* de Jeanne Le Prince de Beaumont (1756), devaient se marier pour survivre financièrement. Mais dans ses romans, « une fois la survie économique assurée, les femmes essayaient de rejeter l'idée de l'économie de consommation comme un aspect de leur révolte privée » (42).

À cette époque, le roman n'est pas encore devenu une forme définitive et Daniels fait remarquer que Graffigny rajouta, dans la version définitive de 1752, plusieurs lettres critiques de l'institution du mariage en France et trouva toujours un grand public qui appréciait cette ambivalence quant au rôle de la femme. Son analyse se focalise sur ces réactions qui illustrent les conceptions changeantes du mariage et de la famille et leur relation avec le roman. Les historiens de la famille ont exploré les changements qui s'opérèrent pendant la période où Graffigny écrivait⁵ : au dix-septième siècle et au début du dix-huitième, certains indices historiques, entre autres, l'architecture des demeures et la correspondance entre les époux, suggèrent que les liens traditionnels entre les membres de la famille étendue laissent place à la famille nucléaire. Les mariages arrangés pour raisons d'alliances sociales appuyés par les préceptes d'obéissance aux parents encouragés par les manuels de confessions, commencent à être supplantés par l'idée romantique du mariage d'amour.

⁵ Charlotte Daniels cite dans « Françoise de Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne* and the Privatization of the Family » les études faites par Jean Flandrin (24).

Pourtant cette idée ne semble pas rencontrer le désir de Graffigny. Daniels insiste sur le fait que le choix du mariage n'était pas inévitable et qu'à l'époque de Graffigny, la notion de famille était dans un état de confusion. D'ailleurs, les historiens de la famille ont depuis ouvert un débat à propos des avantages et des désavantages pour les femmes du modèle de la famille nucléaire. Daniels cite deux historiens en exemple: pour Edward Shorter, l'amour romantique libère l'autonomie de la femme, car celle-ci s'échappe de l'autoritarisme des parents, et sa maternité lui tient lieu d'une profession qui lui offre une importance, mais pour Laurence Stone, il est important de comprendre que perdre sa famille originaire prive la femme de tout soutien pour s'occuper des enfants et qu'en cas de conflits, elle se retrouve isolée. Mais quel fut le rôle des premiers romans dans ce processus de gain ou perte de pouvoir de la femme qui nous préoccupe?

Habermas, dans *La transformation structurelle de la sphère publique* suggéra que le changement dans les institutions du mariage et de la famille fut lié à l'émergence concomitante de l'économie de marché et du roman. À travers le développement de la famille nucléaire, une sphère intime prend corps et permet la compréhension de soi par le moyen d'un « je » individuel qui peut devenir un agent sur le marché en parallèle avec l'espace imaginaire, celui du roman qui se développe en même temps. Harth dans *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France* (1983) écrit que, contrairement à la théorie qui voit dans le discours des salonniers un éloignement de la normalité du discours masculin, il ne faut pas oublier les conditions historiques de la formation du paradigme. À savoir qu'au début du dix-septième siècle, en fait, les discours coexistaient et les hommes et les femmes éduqués faisaient face, de la même manière, aux incertitudes du changement discursif, ce qui était encore vrai en France un siècle plus tard, plus précisément avant la publication de *La*

nouvelle Héloïse de Rousseau qui renforça le rôle maternel pour la femme. Joan Landes rappelle le fait que la sphère publique d'Habermas (théorie datant de 1962 et ne se concernant pas de féminisme) était, comme cela fut analysé ensuite, à multiples facettes et qu'il n'y avait pas *une* opposition à la société mais de multiples oppositions dont notre texte fait partie.

Ainsi, l'essor de la publication de romans donna aux femmes un moyen privilégié pour entrer dans le monde littéraire et intellectuel. Dans les *Lettres d'une Péruvienne*, le « je » est féminin, et construit une subjectivité authentiquement féminine en opposition à une subjectivité créée par un auteur masculin qui chercherait à pousser son personnage féminin sur la voie de la docilité, du mariage et de la maternité. Le personnage de Zilia s'oppose dès les premières lettres. Face à la montée du culte de la maternité, Graffigny critique la condition des femmes (dans le cadre péruvien) en insistant sur le fait que sans son mariage avec Aza, le *Capa-Inca*, elle ne serait restée qu'une femme ignorante dont « l'humiliant avantage » n'eut été que de lui donner des enfants, ce qui dénote immédiatement que le modèle de la famille qui cantonne la femme au rôle de reproductrice et vouée à l'ignorance n'aurait pas été du goût de Zilia. Daniels montre que par le choix du mot « humiliant », il est évident que l'attitude de Graffigny est celle de la résistance à l'étroit modèle maternel et que son discours est bien celui de la négociation d'un modèle pour le sexe féminin sur le marché de l'imagination collective que la publication en masse de romans est en train de créer. Car Graffigny, en situant ainsi son personnage, entre seizième siècle péruvien et dix-huitième siècle français, crée un espace de réflexion *entre* deux modèles culturels patriarcaux et subvertit la notion que, à l'intérieur du nouvel ordre socio-économique, l'échange de propriété, d'argent et de mots soit le terrain réservé des hommes. Liant ces deux espaces

dans la diégèse, en ayant recours au voyage qui transplante Zilia en France, Graffigny s'éloigne d'une simple étude anthropologique ou exotique.

Ainsi Daniels insiste sur le fait que, malgré les louanges de son Pérou natal, le personnage de Zilia ne présente cependant pas une utopie féministe, car elle est consciente que sa position privilégiée exceptionnelle ne lui venait que du fait qu'elle ait été choisie pour être associée au trône. Elle représente un personnage de rebelle qui travaille de l'intérieur du système patriarcal. En comparant les portraits tous deux flatteurs du Pérou de Garcilaso de la Vega d'une part et de Graffigny de l'autre, Daniels souligne le décollement de l'original de Garcilaso qui fut sa source, par la volonté que Graffigny a de clairement annoncer ses observations comme venant d'un point de vue féminin et non masculin. En comparant, dès l'abord, la différence poignante de traitement entre Zilia qui fut brutalement enlevée de l'espace clos du temple où elle était jalousement gardée, et son futur époux Aza qui fut immédiatement associé au pouvoir espagnol, en décrivant comment même lorsqu'elle est entre les mains des Français qui semblent vouloir sa survie et son bien, elle ne jouit d'aucune liberté, Graffigny met l'accent sur la dichotomie entre les deux statuts. Toujours pour les mêmes raisons de domination, que ce soit chez les Péruviens, les Espagnols ou les Français, Zilia est traitée comme un objet confiné aux espaces clos.

Le thème de la réclusion de Zilia est récurrent à travers tout le roman. Elle passe la majeure partie de sa vie reléguée dans un monde clos, confinée dans d'étroites limites: du début innocent dans le superbe temple du Soleil, aux fers du sombre cachot espagnol, au lit dans le bateau qui l'amène en France, à la chambre oppressante de la mère de Déterville, au couvent, à la jolie maison de campagne de l'heureux dénouement, elle est toujours condamnée à l'enfermement. Ces lieux de restriction d'accès à la sphère publique sont très

conventionnels et l'autorité patriarcale qui l'enferme est tour à tour incarnée par Aza, les Espagnols, la veuve Déterville qui représente et soutient cette autorité, le prêtre ou Déterville lui-même. Foucault a commenté sur ces pratiques, dans *Surveiller et punir* (1975), dans son chapitre sur *Les corps dociles*. Il déclare qu'au dix-huitième siècle, le contrôle ne cherche pas seulement à « prendre le corps à l'intérieur de pouvoirs très serrés, qui lui impose des contraintes, des interdits ou des obligations », mais qu'il s'agit en plus de « le travailler dans le détail; d'exercer sur lui une coercition ténue, d'assurer des prises au niveau même de la mécanique – mouvements, gestes, attitudes, rapidité: pouvoir infinitésimal sur le corps actif » (161). Un peu plus loin, comparant avec l'esclavage, il ajoute: « C'est même l'élégance de la discipline de se dispenser de ce rapport coûteux et violent en obtenant des effets d'utilité au moins aussi grands » (161). Et en effet, de la violence physique et psychique du rapt par les Espagnols, à la maison de campagne achetée par Déterville, il y a un glissement du modèle brutal au modèle doux qui aboutit cependant toujours à la privation de liberté.

Cette privation de liberté de mouvement nous amène à considérer en détail les tactiques mises en œuvre par l'héroïne pour sans cesse chercher à résister mentalement à cette séquestration continue et à conquérir sa destinée en cherchant et en réussissant à transformer l'enfermement (négatif) en retraite (positive), une « discipline » plus utile pour elle, plutôt qu'en subissant une autre « discipline » qui doit la conduire au mariage plus utile pour la société patriarcale. Alors que Déterville ne cesse de chercher à l'éduquer à accepter le mariage, Zilia a pour but de s'éduquer elle-même à la compréhension de la culture qui l'encercle et aux tactiques qui lui apporteront la sérénité. Tony Tanner, dans son ouvrage *Adultery in the Novel* (1981) montre que chaque lieu (le couvent, la ville, la campagne) produit des formes différentes de discours qui selon la nature du lieu seront soit restrictifs,

soit de liberté. Nous pouvons le constater, par exemple, lorsque Zilia était dans le temple, où elle tenait le discours que l'on attendait d'elle. Elle avait donné un premier coup de griffe en déplorant « l'humiliant avantage » de produire des enfants et cela avait fait comprendre qu'elle avait d'autres idées sur ce qui répond aux besoins d'une femme. Et justement, depuis son arrivée en France, tout son discours de femme enfermée se concentrera sur l'opposition, et contredira les discours conventionnels cherchant à canaliser les jeunes femmes vers le couvent puis le foyer conjugal.

Ses péripéties personnelles montrent ainsi une évolution de son attitude vis-à-vis de la société qui l'entoure. Bien que toujours restreinte dans ses mouvements, elle décrit au lecteur, grâce à la publication de ses lettres, comment elle passe de la timidité de ses débuts dans le monde français, à l'indignation, pour finir éloignée de cette société, et retirée pour ne se consacrer qu'à elle-même, à l'étude et à ses quelques amis intimes. Bien qu'elle semble se limiter à la sphère privée, elle ne rejette pas la sphère publique qu'elle investit par la publication. Elle passe de la subordination de la destinée déterminée par son statut de princesse au Pérou et de femme en France, à des manœuvres ingénieuses pour s'émanciper de, pour reprendre ses propres termes, l'ignorance à laquelle son sexe est condamné. Sa retraite finale lui offre sa tranquillité et sa liberté afin de se cultiver. Se retirer physiquement du monde lui permet de conserver son autonomie intellectuelle plutôt que de rester prisonnière de l'économie sexuelle et sociale qui règne sur le sol français, où les femmes sont condamnées à ne se montrer en public et dans le monde que couvertes de poudre et de maquillage à des fins relatives et utiles au domaine sexuel (296).

Au début des *Lettres*, dans le temple du Soleil où elle a vécu toute sa vie enfermée par l'autorité patriarcale, Zilia est protégée comme dans un cocon où les hommes ne peuvent

pénétrer. Selon l'*introduction historique*, les murs du temple sont recouverts d'or. Le temple est décoré de statues en or et en pierres précieuses. Les arbres de ses jardins sont eux aussi sculptés dans le même métal. Donc, de ses débuts dans un jardin cultivé par d'autres, elle devra découvrir comment cultiver son propre jardin. Le temple avait cent portes que le *Capa-Inca* avait « seul le droit de faire ouvrir; c'était à lui seul aussi qu'appartenait le droit de pénétrer dans l'intérieur de ce temple » (254), la description ne peut être plus métaphoriquement sexuelle. Le *Capa-Inca* incarne une version exotique du monarque absolu et malgré son statut de princesse qui la rend unique, elle est bien la prisonnière d'une cage dorée.

S'étant levée tôt ce matin-là, matin qui devait voir célébrer son union sacrée avec Aza, le *Capa-Inca*, Zilia fut enlevée au moment où elle profitait de sa solitude et du silence matinal pour nouer ses *Quipos*. Elle voulait, en ce faisant, rendre immortelle par son écriture l'histoire de leur amour et de leur bonheur (258). De son existence cachée dans le silence du temple, profitant de cette situation privilégiée de calme, elle désirait rendre compte de sa subjectivité privée et unique. Elle est déjà scribe et a un désir de voir son histoire immortalisée, donc publiée. Tirée de la méditation de son travail d'écriture par du bruit, elle imagine avoir oublié le temps qui a passé et que l'on a ouvert les cent portes pour laisser entrer le « Soleil de ses jours », mais au contraire, elle assiste, dissimulée derrière l'autel, au barbare spectacle du pillage du temple et de l'assassinat de ses sœurs et leurs *Mamas*, titre des gouvernantes des Vierges. De là, Zilia est arrachée et gardée dans l'obscurité d'une geôle par ses cruels ravisseurs espagnols. Passée du bonheur suprême à l'horreur du désespoir (Lettre I), traînée dans sa nouvelle prison, elle a conservé ses *Quipos* cachés sous sa robe et imagine comment elle va pouvoir continuer à témoigner de son histoire et

continuer à communiquer avec Aza grâce à leur moyen, ce qu'elle fait d'ailleurs. Les *Quipos* ont la double fonction d'interpréter ses pensées et de peindre fidèlement ses actions et ses sentiments (258) ce qui lui procure déjà un outil de résistance morale qui apaise sa douleur d'être prisonnière. Ce qu'elle ignore est qu'Aza a joué d'une destinée radicalement différente et qu'alors qu'en tant que femme, elle est emprisonnée, il est au contraire associé au nouveau pouvoir des colonisateurs. Assaillie dans sa prison, elle s'évanouit comme par un moyen inconscient de se dérober aux barbares sanguinaires qui cherchent à la souiller (266). Cette stratégie pudique de Graffigny évite de montrer Zilia vaincue par un viol qui retirerait sa virginité à l'héroïne, l'altérerait et la briserait. Cette emphase sur sa virginité renforce ironiquement le concept d'un système qui la conçoit la femme comme marchandise, comme objet sexuel de plus grande valeur car « neuf ». Mais le discours sur la virginité symbolise aussi l'intégrité de soi et un pouvoir positif. En conservant l'attaque contre Zilia, Graffigny garde intacte à travers cette ambiguïté, la métaphore symbolique de la violence sexualisée en parallèle à la tragédie de la colonisation.

Après cette éclipse pendant laquelle elle est saisie comme prise de guerre par les Français après une bataille contre les Espagnols, elle se réveille sur un bateau. Le Chevalier Déterville et le médecin du bord la forcent à rester alitée « par une espèce de violence » (271) pendant la majeure partie du voyage. Son imagination de son compagnon Aza et ses *Quipos* sont devenus sa seule porte de sortie psychique (267) car elle est doublement isolée et tourmentée, non seulement physiquement mais encore par son impossibilité à communiquer linguistiquement. Elle est constamment observée par des regards dont la surveillance la gêne. De plus, ses « officieux persécuteurs » lui confisquent ses *Quipos*, ce qui la rend folle, car pour elle l'acte de pouvoir écrire symbolise l'importance de pouvoir encore contrôler son

histoire. Elle en est réduite à les racheter au prix de ses larmes (271), implorer étant son seul pouvoir à ce moment là.

Arrivée en France, dans une ville portuaire, Déterville la fait installer dans une chambre personnelle où il lui rend souvent visite. Parallèlement, elle décide d'apprendre la langue française afin d'éclaircir la signification de ce qui l'entoure et son sort personnel (281). Lorsque il la conduit en public, le regard des autres la gêne de nouveau car elle fait l'objet de la curiosité moqueuse des membres de la société mondaine, ce qui la blesse. Elle cite les paroles que les hommes prononcent autour d'elle, paroles qui font allusion à sa beauté physique, ses yeux, sa taille de nymphe, ce qui sera d'ailleurs la seule description physique de Zilia dans tout le roman. Le regard des hommes sur elle donne le ton en ce qui concerne l'intérêt limité que ceux-ci ont pour sa personne. Ici l'on note comment la libido masculine est une force sociale qui la condamnerait au statut d'objet. Déterville l'a donnée en spectacle et sans son intervention pour lui faire comprendre qu'elle ne doit point réagir aux comportements offensants dont elle est l'objet, elle se serait volontiers enfuie de ce salon. Dans cette scène initiale, l'on comprend que Déterville cherche à obtenir une chose et que Zilia en désire une autre. Pour cette jeune fille qui fut habituée à vivre au secret, le fait d'être observée lui crée toujours un malaise, mais elle retourne immédiatement sa situation d'objet en commençant une série d'observations de son propre cru sur l'agitation futile de ceux qui la regardent en tant que sauvage en déclarant: « les manières de ces sauvages m'ont paru extraordinaires » (282). En d'autres termes, elle s'affirme en refusant la position l'infériorisant en tant que primitive et femme-objet que l'on cherche à épingle et joindre sur sa personne et pour retourner le message à l'envoyeur, en (leur) montrant par son calme et sa politesse qu'elle est plus civilisée que ceux qui la considèrent comme si elle était une bête

curieuse. En apprenant quel pouvoir le regard critique peut avoir, et maintenant en commençant à s'en servir elle-même, elle nous donne un autre exemple de comment elle *devient* auteur. C'est pour Graffigny, le début de la mise en place et de la mise en scène de la parole exotique comme éducation exotérique, un enseignement qu'il est permis de divulguer à tout le monde. En dépit de la minimisation du rôle des femmes dans le champ littéraire, ce roman féministe conteste avec vigueur l'idée que le désir féminin est déterminé uniquement par la fonction sexuelle et reproductrice de l'héroïne d'où, à la fois, l'importance et l'ironie de son état virginal.

À la suite du voyage de quatre jours en carrosse pour atteindre Paris, Zilia, élargie, découvre pour la première fois un plaisir inconnu: la vision des splendeurs de la forêt et du ciel la touche profondément. En entrant dans les bois, « un charme universel se répand sur tous les sens et confond leur usage. On croit voir la fraîcheur avant de la sentir ; les différentes nuances de la couleur des feuilles adoucissent la lumière qui les pénètre, et semble frapper le sentiment aussitôt que les yeux...» (287). Cet instant charnière dans la narration lui fait revisiter et prendre conscience par contraste des limitations de son enfermement dans le temple, à la lumière des beautés naturelles qui l'entourent et l'émerveillent, du coucher du soleil au clair de la lune. Elle réalise qu'il existe tout un univers auquel elle n'avait jamais eu accès et qui influence sa sensibilité. Cette vision enchanteresse de la nature vient comme un signe précurseur du bonheur dans la maison de campagne du dénouement, de ses jardins et ses terres, ce que Tony Tanner appelle *the field*, la campagne, symbole de la liberté d'expression et d'action où elle cultivera « son jardin », en opposition à l'enfermement cellulaire du couvent. Ce rapport direct, cette fusion sans médiation, de la nature avec sa sensibilité démontre par son dépouillement ce que l'on

qualifiera d'authenticité de son caractère. Le personnage de Zilia en est authentifié, dans une veine où Graffigny la rapproche de la pensée de Montaigne dans son essai *Des*

Cannibales (1580): le Nouveau Monde dépouillé de l'accumulation rhétorique qui profite à une minorité d'élites. Montaigne voyait déjà dans les sauvages des hommes intelligents qui ont compris les limitations du besoin humain, qui:

sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages. En ceux-là sont vives et vigoureuses, les vraies et les plus utiles et naturelles vertus et propriétés, lesquelles nous avons abâtardies en ceux-ci, et les avons seulement accommodées au plaisir de notre goût corrompu...

des hommes qui vivent dans une nation:

en laquelle il n'y aucune espèce de trafic; ... Les paroles même qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon, inouïes (Livre premier, chapitre XXXI).

Or Zilia n'a pas été contaminée par les spectacles qui se jouent dans la bonne société et dont elle a déjà été témoin une première fois, car elle a une nature d'une intégrité qui empêche cette contamination.

Arrivée à Paris, dans la résidence des Déterville, Zilia en loue la magnificence et la compare au temple du Soleil, jusqu'aux murs et aux meubles qui y sont pareillement en or, y compris le lit de la mère de Déterville. De là, une gouvernante la conduit de force dans une chambre « au plus haut de la maison » et l'y abandonne à ses anxieuses réflexions sur la froideur de l'accueil qui lui fut réservé. Zilia se trouve de nouveau enfermée, et comme en prison on lui apporte son dîner. Il lui devient évident que sous cette tutelle, elle ne jouira d'aucune liberté. À partir de ce moment, elle est obligée de passer toutes ses journées, affublée de ses habits de Vierge, dans une chambre où se succèdent des curieux qu'elle

continue à qualifier d'orgueilleux sauvages au vu des affronts qu'ils lui font subir en se moquant d'elle et en essayant de lui palper la poitrine (Lettre XIV). Déterville, dont nous savons qu'il a des vues sur elle, s'interpose orgueilleusement en face de ce manque de respect pour celle dont il souhaite qu'elle lui appartienne un jour. Il se comporte comme un futur mari et tient à préserver sa dignité d'homme car la protéger c'est protéger son territoire et son bien. Zilia poursuivant d'autres préoccupations aussi personnelles relate avec indignation et une précision anthropologique les mœurs offensantes et dégradantes qui l'entourent. Quand Déterville la courtise en lui offrant des cadeaux à chaque fois qu'il entre dans sa chambre, elle se focalise, au contraire, sur la description de ceux-ci. Elle déplace le sens de chaque action que Déterville a envers elle pour la rediriger selon sa propre inclination. Elle s'interroge sur les raisons pour lesquelles Déterville la retient chez lui, et pour lesquelles Madame lui montre tant de dédain, aux vues du fait qu'elle est la princesse destinée au *Capa-Inca* et dont Déterville ne saurait en aucun cas être rival. Prisonnière de la situation, elle continue ses observations sur la futilité des gens qui l'entourent chaque jour et écrit avec décision dans la Lettre XVI: « je soupçonne cette nation de n'être point telle qu'elle paraît: l'affectation me paraît son caractère dominant. » Cette affirmation se verra vérifiée dans la Lettre XX, leurs meubles étant comme une métaphore de leur prétendue vertu: « Leurs vertus, mon cher Aza, n'ont pas plus de réalité que leurs richesses. Les meubles que je croyais en or n'en ont que la superficie; leur véritable substance est de bois... ». Là où la prisonnière se morfondrait avec amertume, ou se rebellerait probablement inutilement ou de manière autodestructrice, Zilia s'économise ce trouble, et en profite pour produire, avec discrétion, une œuvre sociologique fouillée, retournant pour son narrataire la direction des regards qui la scrutent contre eux-mêmes, grâce au fait que toute la société entre

dans l'espace restreint où elle est donnée en spectacle pour se donner à elle en spectacle. Car si son corps est, pour reprendre l'expression foucaldienne, docile, mais son esprit ne l'est pas et son choix intellectuel, sa venue à l'écriture lui donne le pouvoir de se comprendre et de se faire comprendre à son lecteur idéal.

Dans la Lettre XIX, la discipline qui régit la maisonnée de Madame Déterville se trouve aggravée par l'intrigue amoureuse qui lie Céline à son amant de cœur illicite, ce qui provoque l'envoi de Déterville pour un long séjour à la guerre, et Céline et Zilia dans un couvent que Zilia compare au premier abord, de par sa structure, au temple des Vierges péruvien. Elle remarque rapidement que les jeunes filles qui le peuplent, condamnées à l'inutilité sociale en attendant leur mise sur le marché du mariage pour lequel elles sont préparées et protégées, sont ignorantes et qu'ainsi elles ne peuvent en rien l'aider dans sa quête de connaissance: « Le culte qu'elles rendent à la divinité du pays exigent qu'elles renoncent à tous ses bienfaits, aux connaissances de l'esprit, aux sentiments du cœur, et je crois même à la raison, du moins leurs discours le font-ils penser » (301). Le mépris de Zilia pour cette institution coercitive vient de ce qui, pour elle, la limite et elle refuse de suivre ce chemin « économique » jusqu'au marché du mariage; elle espérait une sorte d'école et voit bien la contradiction entre le discours de la culture française qui prône des valeurs comme la foi ou la vertu, et la façon dont l'ignorance et l'oisiveté des femmes est cultivée. De son point de vue féminin, enrichi dans le détail par son plaidoyer dans la Lettre XXXIV sur l'éducation des femmes, elle questionne la discipline institutionnelle qui impose aux femmes d'être enfermées et abêties d'une part puis placées toutes fardées sur le marché sexuel pour se marier, ce qui est l'antithèse de la raison, raison dont les femmes sont les exclues.

Pour Zilia, la raison et les sentiments sont des dons de la nature aux humains, et ce couvent est un lieu dénaturé puisque les femmes n'y sont abritées que pour y être neutralisées, surveillées et punies. Elle précise que si ce n'était pour le vide intellectuel qui l'entoure et qui l'indigne, elle pourrait apprécier cette retraite. Sa rencontre avec le directeur de conscience, dans les Lettres XXI et XXII, déçoit ses espoirs et la convainc, non pas des valeurs dogmatiques prêchées par le religieux, mais de la justesse de son analyse car d'une part, le prêtre montre le plus grand mépris pour la religion péruvienne et son amour pour son frère, d'autre part, il lui fait remarquer que ses désirs de retourner chez elle dépendent entièrement du consentement de son sauveur. En d'autres termes, il ne cherche qu'à l'influencer soit par la séduction, soit par la moquerie, soit par la culpabilité afin de lui faire abandonner ses désirs personnels et à suivre le chemin prévu pour la femme, à savoir se plier à une volonté divine absolue qui n'a pas besoin d'être expliquée. Lors de sa dernière rencontre avec le religieux, sa colère envers lui la pousse à s'enfuir du parloir et se réfugier au fond de sa chambre pour échapper à son influence. Elle se désengage pour mieux s'engager à conserver ses convictions et son identité.

Après la mort de la mère de Déterville, lorsque Céline et Zilia se trouvent enfin libérées du couvent (Lettre XXVII), et après le mariage de Céline à l'époux de ses vœux, Zilia se trouve dans une position inconfortable due à leur continuelle charité. Déterville pense facilement l'en « délivrer » en reproduisant le modèle du mariage romantique de sa sœur pour lui-même. Il vend le trône en or inca et achète avec l'argent une maison de campagne avec des terres, à l'extérieur de la ville de Paris, pour Zilia. Comme Zilia a maintenant appris de la bouche d'un Aza, qui « n'est plus le même » (Lettre XXXVII) qu'il s'est converti au catholicisme et va se marier avec une Espagnole, Déterville, interdépendant

de la décision d'Aza, et qui connaissait la situation pense qu'il va obtenir gain de cause auprès d'elle. Tant qu'Aza était encore dans le paysage, Déterville n'osait entrer ouvertement en compétition avec lui et lui voler sa promesse, mais depuis certaines informations qu'il avait reçues, il imaginait que désormais il pouvait se déclarer et mener à bonne fin (pour lui) cette affaire car Zilia, désemparée, serait trop heureuse de l'opportunité et lui appartiendrait enfin, car Déterville respecte le principe économique qu'il a « droit » à une femme. L'achat de la résidence à la campagne arrive à un moment stratégique dans le plan qu'il a échafaudé pour mieux la contrôler. Il a essayé de lui recréer une cage dorée.

Car Déterville ne désire pas que Zilia devienne une de ces femmes luxueuses, dépensières, oisives et superficielles que cette société exagérée met sur scène, tolérant et méprisant en même temps ces mœurs de la représentation (344), sans jamais considérer « les qualités de l'âme » (337). Comme selon Montesquieu dans les *Lettres persanes*, il répugne à ce monde sans respect qui se pliait au règne puissant des femmes et efféminait l'homme, comme nous le verrons dans la discussion sur les salons. Il va dans le sens d'un système culturel qui désire et pousse à promouvoir la mise à leur juste place des femmes, par leur domestication dans le mariage, sans toutefois les pousser à la servitude du mariage forcé qui était représenté par l'idéologie de l'Ancien Régime qu'incarnait sa mère. De ce point de vue, il a un horizon d'attente (dû à la structure homosociale ancrée dans le système patriarcal) qui imagine que Zilia acceptera tout naturellement de l'épouser puisqu'elle a perdu toutes ses chances avec Aza et que ce nouvel hymen devrait l'arranger aussi bien que lui. La situation de la résidence permettrait l'isolation de Zilia des perversités de la ville et localiserait géographiquement, à la campagne, un modèle plus moderne de mariage romantique où Zilia pourrait se consacrer aux héritiers qu'ils procréeraient ensemble. Toutefois, en laissant Zilia

être la seule propriétaire de la maison et de l'or, il se trompe puisque contrairement à tant de femmes, elle n'a pas l'inconvénient qu'est le besoin matériel de se marier et donc pas de besoin d'avoir un maître. En étant éloignée de la société dominante, à ses marges, Zilia peut mieux détourner le projet spatio-temporel de Déterville de son but initial.

Zilia accepte sa maison dont elle sera la « souveraine » et la « maîtresse » (348) avec joie et émotion. Elle jouit du plaisir de faire le tour du propriétaire. Sa localisation à la campagne la débarrasse, en effet, des importuns et des « devoirs » que sont les visites futiles en société et dont elle tire rarement des lumières sur les différents objets de sa curiosité (333). Elle tient beaucoup à Déterville, et nous voyons que sa capacité à penser est non seulement rationnelle mais qu'elle peut aussi y injecter bien du sentiment. Cependant, elle n'est pas un animal, heureux de se faire adopter ; elle est ferme dans son désir de rester fidèle à elle-même et à ses besoins. Après de longues négociations et beaucoup d'arguments rationnels et sentimentaux, elle a fini par le convaincre dans une conversation que « l'amitié a des yeux aussi bien que l'amour » (334) et qu'il faudra s'en contenter pour retrouver la sérénité après la tempête émotionnelle qu'elle a subie. Son personnage n'exemplifie pas tant une transformation radicale du sort des femmes que le droit de choisir ce qui lui convient, ce qui pour elle n'est pas la conversion au mariage et à l'oppression symbolisée par l'amour dont elle est l'objet, mais la liberté du repos afin de continuer à étudier et s'instruire. La connaissance ayant la même malléabilité et ductilité que l'or, son trône qui symbolisait son être passé s'est métamorphosé en cette retraite qui assurera son repos et son éducation à venir. Cependant, sa passion à se cultiver dérange le modèle du mariage romantique et plonge Déterville dans la « mélancolie » (352), une réaction importante pour le lecteur car elle dénote la victoire de Zilia.

Son désir n'est donc pas une simple pulsion biologique naturelle de base, pulsion réprimée par la société comme l'analysera Freud. Dans cette société, tout conspire au contraire à pousser Zilia dans les bras de Détéville. Et l'achat de la maison de campagne advient comme la pierre angulaire qui soutiendrait l'édifice de leur union matrimoniale, alors qu'elle soutiendra en fait le désir de se cultiver de Zilia. La société veut la voir se ranger de ses ambitions intellectuelles et bien des critiques, comme nous l'avons vu précédemment déplorent le choix du célibat. Là où la société produit un discours culturel qui a intérêt à pousser les femmes vers les délices du mariage romantique et le foyer conjugal, Zilia prouve qu'elle ne fut surtout pas la primitive à la sexualité débridée des stéréotypes coloniaux, par lequel le colonisateur projette son propre désir. Elle sublime le désir sexuel par son désir du monde rural symbolisé par la maison de campagne, sa curiosité envers l'éducation à la philosophie, par la lecture et par l'écriture, mariant ainsi les éléments géographique et intellectuel qui lui permettront une liberté d'expression plus utile que ne le serait pour elle la passivité du mariage. Elle consacra son temps à l'« infinité de livres » qui remplissent sa bibliothèque (350). Tout en acceptant la maison, elle en déplace la signification domestique, la dépolitise et ainsi elle s'oppose avec discrétion aux enjeux de la domestication des femmes que, dans *Women and the Public Sphere* (1988), Joan Landes analyse comme « la fondation pour une constitution politique patriotique et virile » (38). Ce choix littéraire est un choix politique sexualisé alternatif du fait que la protagoniste a bien compris « en entrant dans le monde que la censure habituelle de la nation tombait principalement sur les femmes » (340) et écrira non seulement avec sa raison mais avec son cœur. Ses richesses fonctionnent comme une métaphore économique lui permettant une prise de pouvoir en ce qui concerne l'économie de soi pour la femme, et permettant à Graffigny, à travers la persona de la

primitive, de rendre son authenticité à la femme, par la création d'un modèle discursif éducatif en opposition au paradigme discursif de naturalisation de l'identité de la femme fondé sur sa biologie.

Ce désir du repos nous amène à considérer un parallèle thématique révélateur avec *La princesse de Clèves* (1678). Son auteur, Marie-Madeleine de Lafayette, qui fréquentait assidûment le salon précieux de la Marquise de Rambouillet et fut une grande lectrice de Mlle de Scudéry, a analysé le principe de la lucidité de la femme dans son choix du repos face au trouble de ce qu'elle perçoit comme l'illusion de l'amour éternel. En ce qui concerne la psychologie, la retraite est conçue d'abord comme remède face à la dépossession de soi provoquée par la passion. Mme de Clèves se rend compte que sa passion envers le Duc de Nemours l'agite et l'aveugle et que son seul recours est en elle-même. Elle a compris qu'être dominée par le trouble délicieux des débuts de la passion ouvre son flanc aux chocs émotionnels que sont les tortures de la jalousie et elle choisit finalement et avec fermeté de ne jamais céder à l'homme qu'elle aime, certes, mais qui tôt ou tard lui serait infidèle, et se retire définitivement de Paris et de la Cour d'Henri II. Car sa passion est une démonstration concrète, ancrée dans une réalité sociale. Dans son roman, Lafayette, chroniqueuse historique, démontre ainsi comment le regard et les exemples de cette société pleine d'intrigues sont une présence puissante qui détermine, en fait, l'impossibilité de jouir d'un amour pur et idéal qui ne peut exister dans ce monde clos à laquelle Mme de Clèves est activement intégrée. C'est aussi la raison pour laquelle celle-ci désire s'éloigner afin de se soustraire à tout commerce avec M. de Nemours, se soustraire à une tension qui rend sa position insoutenable et l'aliène d'elle-même, pour retrouver la maîtrise de soi dans la raison du repos. Faith Beasley dans *Salons, History, and the Creation of Seventeenth-Century*

France: Mastering Memory (1996) insiste sur le fait que les interprétations canoniques, qui tendent à vouloir séparer la littérature féminine en tant que petite enclave pittoresque aux marges de la littérature classique du Grand Siècle, interprétations qui établirent des *valeurs* littéraires et rejetèrent le goût féminin, manquent complètement à quel point le personnage de la princesse de Clèves est une héroïne positive, qui offre un modèle alternatif vraisemblable défiant la faiblesse, et remplaçant le trouble angoissant par la loyauté de l'amour et la paix de l'esprit. Elle note qu'ainsi Mme de Lafayette relance, par le roman, le débat sur le sujet de la désirabilité du mariage (318-122). Ainsi Lafayette avait fait se soumettre le piège de la passion et fait triompher la raison cartésienne dans l'âme douce et noble de son héroïne.

Similairement, de part son enlèvement, Zilia, la rédactrice des lettres, se trouvant séparée de son amant, consacra son écriture et sa réflexion à chercher à mettre de l'ordre dans le tumulte de ses émotions, ce qui l'entraîna à articuler sa subjectivité féminine en tant que femme non mariée. Elle décrit avec grande délicatesse le processus d'infatuation qu'elle ressentit en voyant Aza, mais Daniels fait remarquer que si Graffigny emprunte à *l'Histoire des Incas* de Garcilaso toute la partie sur la rigidité du système de mariage incestueux inca, l'intérêt pour l'amour romantique est de son invention. Daniels souligne avec quelle habileté Graffigny infiltre le modèle patriarcal (péruvien) de l'idée moderne d'un mariage d'amour né de son coup de foudre pour Aza qui l'avait choisie, ce qui ne déstabilise en rien l'ancienne structure. C'est-à-dire que son amour romantique était encore envisagé à l'intérieur des contraintes et des limites du possible. L'on voit ici comment la démonstration de Graffigny à propos du mariage va à s'articuler autour des cas exemplaires que représenteront les personnages de Céline et Zilia.

De fait, lorsqu'elle débarque en France, Zilia est confrontée au modèle de mariage typique de l'ancien régime, où la mère de Déterville, une veuve à la personnalité glaciale, a arrangé, selon le système de la primogéniture, le mariage de son fils aîné auquel elle laissera tout le patrimoine de la famille, ainsi que le mariage de sa fille Céline, à laquelle elle ne laissera rien, et qui de plus, est amoureuse d'un jeune homme autre que l'époux choisi. L'amour entre Céline et le jeune homme, contrairement à l'amour de Zilia et d'Aza, pose problème car il crée un conflit ouvert qui va contre les vœux de la mère, ce qui condamne Céline à se retrouver séquestrée dans un couvent. À cause des malheurs de sa sœur Céline, Déterville, pareillement déshérité, redouble alors sa tendresse et ses préventions envers elle, et l'on remarque que le couple du frère et de la sœur semble refléter le couple inca de frère et sœur que sont Zilia et Aza.

Avant de se pencher sur la thématique de l'amour dans la famille, l'on doit remarquer qu'à la dynamique verticale du début, le pouvoir des parents sur leurs enfants, se substitue une dynamique horizontale qui est celle des alliances entre les enfants. Dans le texte, Zilia fait remarquer qu'elle espère que les hommes de loi seront en faveur de Céline, qui fut injustement déshéritée. Il y a, à cette époque, une évolution dans les lois qui soutiennent une cause comme celle de Céline qui obtiendra d'ailleurs gain de cause après le décès de sa mère et se mariera avec son amant. Un changement légal montre un changement de mentalités, illustré dans les *Lettres* par cette intrigue (secondaire) du mariage de Céline, soulignant le déplacement d'influence de l'église vers la sphère privée et séculière. Habermas note que ce style d'intrigue qui s'oppose à l'institution traditionnelle du mariage arrangé est typique de cette période.

Mais pour donner chair à notre étude sur la femme non mariée, Daniels observe comment, à l'intérieur de cet espace sécularisé et privé qu'est la famille nucléaire, de par le déplacement de la structure du pouvoir fut produite une thématique inhérente à ce déplacement qui est la problématique de l'inceste. Zilia compare les rapports de Déterville et de sa sœur chérie (à laquelle il écrit des lettres soir et matin en lui demandant de les lire à Zilia) avec son propre rapport de tendresse et de transport pour Aza. Avec compréhension, elle voit dans leur « tendresse si naturelle » un parallèle aux sentiments qu'elle voue toujours à Aza, son promis. De son point de vue (inca), l'amour et la tendresse à *l'intérieur* de la famille représentent la seule vraie nature possible des sentiments humains et elle s'était d'ailleurs immédiatement montrée choquée de la froideur de Madame Déterville envers ses enfants, la qualifiant à plusieurs reprises de « mère dénaturée ». Justement observé par Daniels, la problématique de l'inceste devient un véhicule essentiel du point de vue que Graffigny veut démontrer. Car Zilia rejette à la fois les deux modèles de mariage: d'ancien régime arrangé ou d'amour bourgeois. Lorsqu'elle finit par comprendre qu'Aza a embrassé le catholicisme des colonisateurs espagnols qui interdit l'inceste et s'est marié de son côté, elle reste tout de même fidèle à ses sentiments et donc à elle-même. Ce qui aura pour conséquence que malgré l'abandon d'Aza et malgré les sentiments que Déterville nourrit inlassablement pour elle, elle ne se désolidariserait pas de sa culture péruvienne et privilégie son autonomie, la retraite et l'étude, au mariage. C'est-à-dire que la fidélité à Aza aurait pu représenter une explication fabriquée, un cliché, mais qu'être fidèle à elle-même a toujours été son compas. Pierre Fauchery y voit cyniquement une « conclusion canonique à la biographie de la femme désabusée ». Il est certain que la biographie de Graffigny nous laisse aisément imaginer comment cette femme put être blessée de manière indélébile par son

propre mariage avec un homme joueur, avare, alcoolique et violent dont elle avait finalement réussi à se séparer après la tragique perte de ses trois enfants⁶. Mais il faut se détacher de cette explication biographique vécue et créditer son choix envers le refus du mariage de sources intellectuelles en amont, telles les valeurs de la Préciosité, et de plus de répercussions en aval pour l'édification de ses lecteurs à propos de l'art de l'économie de soi que d'être le simple résidu d'une expérience personnelle.

L'inceste dans le roman du dix-huitième siècle, tel qu'il fut étudié par Lynn Hunt, et par Pierre Fauchery, est une thématique remarquablement récurrente. Fauchery avance que « dans le roman – monde où le scandale est la loi – l'inceste se donne presque comme la relation familiale « naturelle ». Mais pourquoi? À l'intérieur de la famille nucléaire, l'affection prend plus d'importance, aussi bien dans les rapports entre époux que dans les rapports avec les enfants. Daniels cite Foucault qui écrit que dans la famille qui est « le site le plus actif de la sexualité »... « l'inceste occupe une place centrale: il est constamment sollicité et refusé » (42). L'allégeance de Zilia à son premier amour avec son frère sert en fait un propos précis pour la logique de la finalité de l'histoire. Car par ce biais, Graffigny propose à Zilia un système social alternatif qui lui permet d'éviter l'acte symbolique du mariage, et d'avancer un modèle alternatif de subjectivité féminine. Pour Daniels, en effectuant une rotation sur ce que Foucault nomme « le pivot indispensable de l'inceste », Graffigny permet à son héroïne de vivre autonome en proposant un modèle de famille fictive, mais opérationnel, différant du modèle émergent de la famille moderne bourgeoise. Graffigny s'appuie sur la fidélité spirituelle à la vertu, sur l'idée religieuse de l'amour éternel (donc de l'inceste) pour rester fidèle au modèle féminin qu'elle souhaite (contrairement à

⁶ *Lettres d'une péruvienne*. Notice p. 240. Paris : GF- Flammarion, 1983.

Garcilaso qui était un métis converti au catholicisme ou à Aza). Pour elle, il est clair que « l'obéissance zélée de Zilia à la lettre de la loi du patriarcat péruvien lui permet d'ajouter sur la carte une trajectoire inhabituelle au sein même du patriarcat français. Graffigny fait ainsi entrer de façon ordonnée un inceste péruvien donc acceptable pour rendre légitime l'imagination de modèles familiaux alternatifs » (47). En d'autres termes, elle déplace le système de commande en réussissant une pirouette qui lui permet de subvertir les standards patriarcaux tout en s'y conformant et en gardant son intégrité morale.

L'inceste, en tant que résistance à la culture de la part du « couple exotique naturel » fictif, est, une représentation dont le sens est politique. Comme nous l'avons dit précédemment, l'inceste est certes un thème récurrent dans la littérature à l'époque des Lumières, mais une femme auteur comme Graffigny en rendant exotique le thème de cet amour noble entre frère et soeur, et dû à leur affinité sentimentale, en faisant une utilisation littéraire de cette manière noble d'aimer, crée un véhicule symbolique pour diriger des « attaques contre la décadence, l'artifice, et l'hypocrisie caractéristiques du nœud du pouvoir entre église, état et aristocratie ». Cette idée de Pamela Cheek dans son article « The Festival of Incest in *Le Paysan Pervers* » (2006) nous mène bien au-delà de l'analyse de Fauchery, car il ne s'agit pas pour Graffigny de faire scandale mais au contraire de s'élever *contre* le scandale d'un ordre social qui promeut la décadence des mœurs et des pratiques sexuelles policées de la société française en représentant, par le truchement du discours sur l'inceste pour le couple primitif, un amour vertueux, une motivation sentimentale utopique qui ne ressort ni de l'amitié, ni de la passion.

Comme le remarque judicieusement Douthwaite, pour Zilia, il y a nécessité d'exprimer un point de vue personnel et humain en accord avec la situation difficile dans

laquelle elle se trouve. C'est une grande différence entre Montesquieu et Graffigny. Les Persans, Rica et Usbek, arrivent à la cour en tant qu'aristocrates qui observent la société française d'une manière neutre et détachée alors que la Péruvienne est une victime qui va faire une sorte de compte rendu détaillé, sur le terrain, de ses tribulations faisant partager au lecteur tout l'impact émotionnel qu'elle ressent à l'intérieur d'elle-même. Les observations d'Usbek sont une activité intellectuelle sur des notions idéologiques abstraites comme les institutions du pouvoir, alors que Zilia analyse, non moins intellectuellement mais de manière concrète, l'impact de ces institutions sur le moi féminin. Là où Usbek condamne le gouvernement et l'église en termes de modèles qui fonctionnent mal, Zilia exprime son argument en termes de dilemmes personnels qui affectent la vie de nombreuses personnes dont elle-même. Cette différence de ciblage crée un impact différent car plus intime pour le lecteur. Toute l'histoire est narrée du point de vue de son implication personnelle dans cette société étrangère, de sa souffrance la plus intime, et de sa nécessité de survie car elle dépend de leur charité. Zilia dépasse le commentaire rationnel unidimensionnel et allie raison avec émotion. À chaque commentaire qu'elle fait, elle se demande où doit-elle se placer dans tout cela, comme par exemple dans la lettre XXXIII: « O mon cher Aza! quelle serait ma douleur, si à ton arrivée on te parlait de moi comme j'entends parler des autres ».

Ceci nous amène à examiner par quels moyens Zilia exprime son individualité et son être le plus intime, tout d'abord à travers la langue et l'écriture qui sont pour elle une économie et une technologie de soi divergeant du mariage. Pour sa venue à l'écriture, Zilia emploie successivement deux langues avec deux systèmes de références culturelles qui dénotent une conscience en évolution. Selon sa propre formule: « L'intelligence des langues serait-elle celle de l'âme? » (Lettre IX). Lorraine Piroux dans son article « The

Encyclopedist and the Peruvian Princess: The Poetics of Illegibility in French Enlightenment Book Culture » (2006) s'est fructueusement intéressée à analyser cette différence entre l'écriture des *Quipos*, qui sont des cordons de couleur noués ensemble et l'écriture sur papier pour démontrer le statut de la littérature à cette époque, et surtout sa marginalisation. Pour expliquer ce processus, Piroux fait un historique des analyses du Chevalier de Jaucourt, collaborateur de Diderot et auteur de l'article « Écriture » (1755) dans l'Encyclopédie, sur l'histoire de l'écriture et les formes d'écriture des peuples considérés comme « primitifs » et donc plus près de la nature. Il va jusqu'à citer Zilia, notre personnage fictif, pour décrire que « la méthode de donner de la couleur, du corps, ou pour parler plus simplement, une sorte d'existence aux pensées, se fait en traçant avec une plume, de petites figures que l'on appelle *lettres* sur une matière blanche et mince que l'on nomme *papier* » (109). Ceci nous amène à poser les questions: en quoi, la prise de parole raisonnable d'une « primitive » a-t-elle une valeur pour les lecteurs, de surcroît à son statut littéraire? Comment réécrit-elle les valeurs domestiques et les relations sexuelles du passé et de l'avenir pour produire une prise de parole alternative au modèle du mariage pour la femme? Comment faut-il manipuler cette parole pour créer une nouvelle femme qui soit justement crédible? Pour Jaucourt, les codex des peuples mésoaméricains sont des curiosités où la peinture alliée à des symboles furent visuellement des concepts qui sont pour nous séparés. Il révèle en ces tropes des peuples « primitifs » la source d'une conception non métaphysique de l'expression capable de résister aux aspirations métaphysiques de l'écriture alphabétique. Ceci nous montre l'importance, à travers cet intérêt pour le « noble sauvage », de (l'impossibilité de réduire) la matérialité de l'écriture. Jaucourt, ainsi que d'autres philosophes, comme Rousseau et Condillac, concevaient ainsi une histoire évolutionniste de l'écriture qui irait des dessins des Sauvages,

aux signes des Barbares, à l'alphabet, moyen ingénieux des peuples civilisés d'écrire leur pensée au moyen de ce médium transparent.

Piroux interroge alors sur les conséquences de cette idéologie de la transparence ou de l'opacité de la matérialité de l'écriture pour le statut de la littérature. Le discours littéraire allégorisé chez Graffigny, par l'entremise des *Quipos* de Zilia, prend comme prémisse la conception de l'irréductible matérialité du signe écrit. La littérature ainsi conçue montre qu'elle est consciente de ses propres moyens de représentation. La poétique du récit littéraire n'obéit plus à l'impératif de transparence qu'elle avait hérité de l'esthétique d'imitation classique. Grâce à la conception de Jaucourt, Piroux voit bien comment la littérature peut être aussi définie de manière analogique comme la trace conceptuelle de ces tropes et repoussée aux marges de l'altérité (primitive) en face du déploiement du discours de la raison. Le récit littéraire serait un moyen métaphorique de « peindre » ses pensées, en opposition à simplement les « exposer » selon la terminologie du dix-huitième siècle que signala Michel Delon en 1988 dans son ouvrage *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1750-1820)*. Car la littérature excède la simple retranscription descriptive de la chose signifiée.

Dans les *Lettres*, Graffigny dota le système d'écriture par *Quipos* de capacités discursives supérieures et Zilia, ayant terminé ses réserves de cordons, elle se demande avec perplexité comment elle arrivera à traduire sa pensée avec la même subtilité et la même profondeur, sans eux. En d'autres termes, Graffigny contraste deux systèmes d'« écriture » qui offrent ainsi un bon moyen de ressentir pour le lecteur comment Zilia vit et représente le monde. Là où les autres critiques avaient vu une licence poétique ou un exotisme, Lorraine Piroux y reconnaît un concept qui s'inscrit dans la lignée des auteurs symbolistes ou

surréalistes qui voient dans l'écriture alphabétique sur papier une contrainte pour la littérature. Ceci nous amène à cerner, au niveau stylistique, de par l'économie du récit de Zilia, la fonction proprement différenciatrice de l'écriture *Quipu* et de l'écriture alphabétique sur papier pour la jeune femme. En effet, le style de l'écriture de Zilia change lorsqu'elle passe de ses *Quipos* à l'écriture sur papier. Pour Piroux, son écriture par *Quipos* est utilisée comme un véhicule rempli « d'effets métaphoriques, comme pour souligner la littéarité de cette écriture » (115). Piroux note que certains passages sont si remplis de métaphores qu'elle parle de pastiche du littéraire, ce qu'Isabelle Landy-Houillon nomme « les expressions sublimes du langage péruvien ». Landy-Houillon, dans son introduction à l'édition GF-Flammarion, déclare que la véritable originalité de Graffigny est dans le drame linguistique que les *Lettres* racontent et miment à la fois » (46). Piroux affirme que le fait qu'il n'y ait pas, dans le système d'écriture par *Quipus*, de distinction entre le texte et l'objet qui forment un seul et même livre autorise l'idée que ce format referme la faille entre discours ordinaire et littérature puisqu'il ne laisse pas de place pour une langue qui dénie sa propre matérialité. De plus, l'héroïne insiste sur l'effet curatif que ces nœuds produisent sur elle: « La sorte de ressemblance que j'imagine qu'ils ont avec les paroles, me font une illusion qui trompe ma douleur » (270). Le mot « paroles » est important car l'on peut imaginer que ce système est un système aide-mémoire d'une littérature orale. Le nouage des *Quipos* de Zilia offre la possibilité d'une « écriture » performative de résilience qui dépasse le discours ordinaire, d'une forme qui n'est pas sans rappeler le tissage de Pénélope dans *L'Odyssée* d'Homère. Sans ses *Quipos*, Zilia va « perdre le plaisir de [son] âme, le soutien de [sa] vie... » (Lettre XVI).

Lorsque Zilia apprend le français et commence à l'écrire, son style devient moins lyrique, moins sublime, plus modéré. Sa conscience en évolution passe, pour donner un exemple, de formules telles que « cher arbitre de mon existence » (Lettre III) ou de « chère idole de mon cœur » (lettre XIII) à un simple « mon cher Aza » (lettre XVIII). Pour illustrer ceci, nous citerons un passage dans l'introduction du livre Guglielmo Cavallo et Roger Chartier *A History of Reading in the West* : « En contraste à une définition purement sémantique du texte, nous devons insister sur le fait que la forme produit du sens et qu'un texte est investi d'un sens nouveau et d'un statut différent avec chaque changement du support que le rend accessible à la lecture ». C'est-à-dire que si, comme on pourrait le déduire par le choix de ce changement de style pour Graffigny lorsque change le médium employé, les auteurs du dix-huitième siècle étaient conscients du *mythe* de la supposée transparence de l'écriture, et comme si cette écriture alphabétique transparente eût besoin de s'opposer à une altérité « primitive » d'écriture, la littérature figurée ici par les *Quipos*, qui comme le dit Piroux devrait être « conquise et assimilée dans un régime d'ultra-lisibilité, précisément au moment où la civilisation déclare son pouvoir sur la base de la raison discursive » (119). D'ailleurs, au niveau thématique, comme Zilia comprend maintenant ce que les gens du monde disent autour d'elle, elle déplace ses analyses vers une étude sociologique critique agrémentée de nombreuses remarques d'ordre sociolinguistique, par exemple, sur le fait que la langue française semble être bizarrement séparée de son référent et que la France est un pays plaisant « quoique la sincérité en soit bannie » (Lettre XXVI). Elle s'étonne toujours de la propension des Français à déplacer le sens des mots, c'est-à-dire à parler sans sembler attacher de l'importance à la vérité de ce qu'ils disent ou bien en jouant sur les mots.

Mais le voyage linguistique de Zilia ne s'arrête pas là. Après la phase littéraire des *Quipos*, et la phase de critique sociologique de cette société « dénaturée » de ses débuts en écriture française, phase où elle se passionne pour la lecture des livres des philosophes et semble abandonner son désir personnel d'expression littéraire au profit de l'acquisition d'idées, elle achève sa trajectoire par un retour en arrière dans la traduction en français de ses premières impressions exprimées au départ par ses *Quipos*. L'on y sent la révision éclairée par la suite de son apprentissage de la langue et de ses fonctions qui laissèrent Zilia désillusionnée et éclairée à la fois, dans son insistance sur un certain « *oui, je vous aime,* » ou bien « *je vous promets d'être à vous* » (Lettre IX), qui prend tout son sens lorsque l'on connaît son jugement sur la langue française comme régime de mensonge. À propos de l'assimilation des *Quipus* au codex français, Piroux nous donne une analyse assez classique sur la manière dont l'éditeur putatif de la version finale française « ampute » le texte, en retirant la plupart des transcriptions directes de la langue péruvienne qui aurait pu montrer une véritable réflexion du texte original en *Quipus* de Zilia, « le texte quipu est en effet déclaré intraduisible sans être débarrassé de sa différence » (120). Et justement, c'était l'effet *littéraire* du texte, les figures de style de Zilia, qui fut effacé, « le tissu esthétique de l'original ».

Par parenthèse contextuelle, Paul Hazard, dans son ouvrage *La crise de la conscience européenne 1680-1715* (1961), a montré le changement de signification du terme « raison » pendant la période de 1680 à 1715. La société française avait associé, au dix-septième siècle, ce terme avec la notion d'« honnêteté » pour l'aristocratie. L'honnête homme est une personne cultivée joignant la noblesse des sentiments à celle de la naissance pour pratiquer la bienséance, c'est-à-dire la décence et la réserve. Au dix-huitième siècle, le sens du terme

s'est déplacé. L'écrivain-philosophe a supplanté l'honnête homme, et la bienséance est remplacée par la curiosité et l'irrévérence. Douthwaite résume bien dans *Exotic Women* ce renversement en citant l'*Encyclopédie* (1751-1766) qui voit (sous l'article « Philosophe ») en la raison un impératif moral pour le philosophe à mieux chercher à comprendre l'expérience humaine. Le philosophe a la faculté intellectuelle presque surhumaine, en ce qui concerne les sciences ou l'art, d'examiner et discerner leurs principes et faire remarquer leurs défauts ou leurs manques en en indiquant la raison. Le philosophe est donc l'ultime serviteur du public (87). Toutefois, elle note que ce qui est valable comme progrès pour les sciences, progrès en ce que la raison s'éloigne des explications surnaturelles ou irrationnelles, dénote, en ce qui concerne les institutions ou un système politique, un jugement de valeur qui s'appuie forcément sur un modèle idéal. Idée dont elle dit qu'elle fut déjà énoncée par Marvin Harris qui remarqua, dans son ouvrage *The Rise of Anthropological Theory* (1961) que le « progrès » correspond en fait pour les philosophes aux idées qu'ils soutiennent (88).

Pour Zilia, la raison est toujours du côté de la civilisation péruvienne, qui se fonde sur l'utile et l'honnête, alors que le mensonge et le superflu seraient prévalents dans la société française (Lettre XXIX). Ceci nous fait nous pencher sur les conditions qu'elle va établir pour rendre possible sa variation féministe de la raison, telle qu'elle est définie par un nombre d'intéressantes critiques et surtout de redéfinitions du point de vue de sa subjectivité vertueuse « primitive ». Douthwaite présente un historique intéressant du personnage de l'espion dans la littérature pré-anthropologique. Elle parle, en particulier d'un livre intitulé *L'Espion du Grand Seigneur et ses relations secrètes* publié en 1684 par Giovanni Marana, contant les expériences en France du sage Mehmet, un espion turc qui apprend progressivement les subtilités de la philosophie occidentale. Marana insiste sur un point

important: « La raison n'est-elle pas de tous les temps et de tous les pays? » (85). Graffigny s'appuie sur cette notion de la vision objective de l'étranger, libre de tous a priori, l'étranger incarnant la raison, une notion représentant une tendance importante de la fiction philosophique du dix-huitième siècle.

Douthwaite explique comment, après une certaine désaffection pour l'Orientalisme dans les années 1740, le personnage de l'espion se déplace vers le Nouveau Monde. Après les nombreux comptes rendus du Nouveau Monde, elle remarque que Graffigny présente justement son récit comme un véritable document ethnographique, y compris une introduction historique et des notes expliquant la terminologie inca employée par Zilia tout au long du texte. Comme l'Orient était devenu synonyme de servitude sexuelle pour la femme à travers l'image récurrente du harem, le modèle exotique de l'Américaine permet habilement à Graffigny de s'en distancer et ainsi de pouvoir remettre en question l'inévitabilité de la subjugation féminine (105).

L'image du Pérou est alors déjà familière aux lecteurs par les œuvres de Gomberville, Gueulette et Marmontel. Bien que les Péruviens vivaient dans un environnement exotique souvent ignoré ou retraduit comme magique, ces auteurs mirent l'accent sur le fait que les Péruviens étaient familiers avec des codes quelque peu similaires à ceux de la civilité classique. Toutefois, il y a des différences notables dans le traitement idéologique des personnages par rapport au développement du personnage de Zilia. Cora dans *Les Incas* de Marmontel est illustrée en 1824 comme endormie à moitié nue et ainsi livrée au regard du lecteur européen (106). Dans *Alzire ou les Américains* (1735), pièce de Voltaire, le meurtrier inca est exhorté par le général espagnol moribond à reconnaître sa faute et accepter la domination du Christianisme. En d'autres termes, les mêmes thèmes d'objectivation sexuelle

et de conversion que l'on trouvait dans l'Orientalisme remontent à la surface. Douthwaite remarque en particulier dans l'*Histoire générale des voyages* de Prévost, une juxtaposition paradoxale du primitif et du civilisé, faisant des Princes péruviens de l'Empire du Soleil du seizième siècle, une version exotique du monarque absolu et des Indiens modernes des êtres déçus, ce qui faisait écho à d'autres commentateurs comme Antonio de Ulloa qui les déclare des êtres à peine au dessus des bêtes.

C'est bien dans le contexte semi magique du règne d'un juste Prince, fils du Soleil, et de la soumission d'heureux sujets pratiquant leur moralité rigoureuse que Graffigny établit sa fiction. Dans son *Introduction historique*, elle met cependant de côté de nombreux points tels que l'expansionnisme belliqueux des Incas et leur violente résistance à la conquête pour appuyer l'idée d'une société primitive vivant dans un paisible contentement, et qui devint la victime naïve des colonisateurs Espagnols pour finalement être passée au fil de l'épée sans vraiment pouvoir imaginer ou comprendre ce qui leur arrive. Graffigny prépare la scène de réhabilitation à venir pour sa princesse, en montrant comment les Espagnols, pour reprendre les mots de Douthwaite, volèrent et violèrent métaphoriquement ce pays vulnérable et faible mais hautement désirable (et féminisé) (111).

Cette mise en scène de ses origines et valeurs culturelles a pour effet de bien montrer une Zilia étant arrivée en France comme victime, non plus définie par sa naissance princière mais comme un butin de guerre. De ce point de départ du seizième siècle à Cuzco, elle va résoudre sa fâcheuse situation dans l'environnement corrompu du dix-huitième siècle à Paris de par son désir d'apprendre la langue et la culture française afin de se défendre et (re)gagner son autonomie. Sa relation à la culture française sera toujours vécue à travers son statut d'étrangère (illustré par son utilisation suivie de mots péruviens comme référence) qui lui

assure sa santé mentale et un régime de vérité personnelle à partager, car sa venue à l'écriture la rehausse dans une position nouvelle que sera sa voix et son statut d'auteur destinés à la sphère publique française. Pour refermer la parenthèse situant le personnage dans son contexte, Zilia est devenue une espionne philosophe de la société française. En utilisant son manque de familiarité avec son environnement immédiat pour faire des observations indignées sur les mœurs, son but est de démontrer de flagrantes différences idéologiques. Car c'est au travers de ses péripéties quotidiennes concrètes que Zilia apprend et témoigne de manière édifiante de la logique corrompue de cette société.

Comme souligné précédemment, Graffigny inclut une problématique féministe à sa critique grâce à son choix intellectuel d'utilisation de l'expérience et du témoignage personnels et littéraires de Zilia, emblème de la subjectivité féminine non domestiquée. Ceci nous amène à la manière dont notre espionne philosophe perçoit la destinée féminine en France à travers le mariage, et aux implications de cette destinée pour la société des Nobles. Que penser de la superficialité de l'éducation des filles nobles et de la façon dont l'inégalité sexuelle est institutionnalisée? Dans sa lettre XXXIV, consacrée à l'éducation des filles, elle s'afflige du fait que malheureusement le seul sentiment dont les jeunes filles semblent être conscientes est l'amour, et la sexualité est leur unique destinée. Les jeunes filles sont ignorantes, non seulement du bien parler de leur langue naturelle, mais aussi de vertus élémentaires comme la bonté, la discrétion, la modération, l'honnêteté des mœurs. Paradoxalement, malgré les discours sur la vertu, on n'enseigne à la jeune fille que la représentation et le paraître plutôt que les qualités de cœur. Le mariage arrangé ou non est leur unique destinée, menée à bonne fin grâce à leur capacité à plaire au futur mari. Un mariage qui d'ailleurs n'est suivi d'aucune éducation de femme adulte quant aux moyens de

tenir sa maison, de gérer les affaires domestiques ou d'élever ses enfants comme ce sera le cas au dix-neuvième siècle. Une fois mariée, la femme est réduite au rang de possession de son mari et d'ornement. Offusquée, comme Montesquieu, de l'insipidité féminine, elle ne lui attribue cependant pas les mêmes origines. Comme le remarque Douthwaite, là où Montesquieu décrète la nature féminine comme responsable des maux causés aux hommes par la propension à l'abus du pouvoir que leur confère le sexe, Zilia cherche les causes non pas dans la biologie mais dans le comportement de la société (119). Elle écrit dans la lettre XXXIV que « les femmes naissent... avec toutes les dispositions nécessaires pour égaler les hommes en mérite et en vertu », mais « qu'ici l'autorité est entièrement du côté des hommes... » et « l'injustice des lois qui tolèrent l'impunité des hommes, poussée au même excès que leur autorité » sont les valeurs perverses qui maintiennent les femmes dans l'état méprisé et méprisable où elles se trouvent. Elle s'insurge toujours dans la Lettre XXXIV, contre le fait « qu'en France les liens du mariage ne soient réciproques qu'au moment de la célébration, et que dans la suite les femmes seules y soient assujetties. » Par ce plaidoyer attaquant le mariage, Zilia, au fur et à mesure de sa progression dans la société française, a acquis grâce au raisonnement appris des livres des philosophes, le moyen de critiquer cette même société. Mais comme vu précédemment, c'est à travers la logique de son refus de la conversion au catholicisme qu'elle se permet de faire barrage à l'idée du mariage pour garder son intégrité personnelle, toutefois dans une position autre que celle de Vierge du Soleil ou Vierge de Dieu.

Pour reprendre le fil de notre discussion sur le choix de Zilia de rester vierge, examinons comment dans son *Arrêt solennel de la nature* Jeanne Le Prince de Beaumont exhortait aussi les femmes à respecter la nature. Pour ceci, deux mesures devaient être

prises: les femmes doivent cesser de se parer, cesser de cacher leur âge et doivent rester chastes. Cette thématique de la chasteté est fondée non pas sur la contrainte mais au contraire sur le précepte fondamental que la femme est *complète en elle-même*. Joan Hinde Stewart lit ce précepte comme une volonté pour Le Prince de Beaumont de distancer ses héroïnes de la culture phallogcentrique. Comme Graffigny, elle met l'accent dans ses romans sur son inquiétude à voir les jeunes filles vertueuses dans l'obligation de se marier et sur leur capacité à trouver le bonheur de cette façon: « Je conseille à celle qui veut jouir de la vie, comme on parle dans le monde, je lui conseille, dis-je, de se vouer au célibat, c'est le seul état qui lui convienne » (35). Cette idée fait écho à ce qu'écrivait Graffigny dans sa pièce *Cénie*:

Cénie. – [...] pensez-vous à l'horreur de s'unir à un mari que l'on ne peut aimer?
Orphise. – Hélas! c'est quelquefois un bonheur de n'avoir pour son époux qu'une tendresse mesurée.

Cénie. – Je me suis fait une idée différente du mariage. Un mari qui n'est point aimé ne me paraît qu'un maître redoutable [...].

De surcroît à la transaction langagière abordée plus haut, Graffigny qui a rendu sa dignité à sa princesse, lui fait récupérer son or inca. Déterville a fait fondre le trône en or du temple du Soleil pour le convertir en une maison de campagne, des terres et une cassette de pièces d'or. Cet échange économique va lui permettre d'acquérir « une vie indépendante » (Lettre XXXV) en tant que souveraine d'elle-même, de ses paysans et de ses terres et la retire du marché du mariage. Comme le remarque Douthwaite, après une incursion critique dans le domaine de la hiérarchie des états, où la richesse et le pouvoir sont retraduits en terme de supposé mérite, pour reprendre les mots de Richard Terdiman, « une valorisation souterraine du pouvoir économique déguisé en qualité » (120), l'héroïne retourne à l'aristocratie de sa

naissance et la « noble sauvage » sera socialement intégrée en rejoignant la noblesse terrienne car Zilia étant destinée à rester, la stance pragmatique prime et assure une fin heureuse au roman.

D'ailleurs, Douthwaite démonte le mécanisme qui permet à Zilia de garder son intégrité, par ce qu'elle appelle « une adroite manipulation des connotations péruviennes » (123). En ayant récupéré ses trésors incas et en les ayant converti en biens terriens, Zilia qui a tant apprécié les valeurs lues dans les livres des philosophes, poursuit, dans son désir de survie, la « noble » ambition française de sécurité financière, car pour citer Déterville: « Ceci, vous le savez, continua-t-il, n'est pas le moins nécessaire parmi nous » (Lettre XXXV). Elle assume maintenant une double identité, française en public et péruvienne en privé. Cette double identité est figurée et renforcée par l'ameublement et la décoration de sa maison ; d'un côté, les bibliothèques richement garnies de livres, de l'autre, le cabinet secret, ouvert par une clé d'or, et surnommé par ses amis: le temple du Soleil. Ce sont deux espaces contigus qui symbolisent la juxtaposition utopique des *Lettres*. La fonte du trône et sa métamorphose en biens terriens créent pour Douthwaite une « métaphore subversive du commerce entre le Nouveau Monde et l'Ancien » (124) sans qu'il y ait de concessions faites de la part de Zilia, se créant ainsi, après ses critiques sur l'objectification des femmes dans la société française et après son refus de marier Déterville, une utopie féminocentrique: « les douceurs de la liberté se présentent quelquefois à mon imagination, je les écoute » (Lettre XL). De la prise de parole pour articuler en français sa perspective péruvienne sur la loi naturelle, à la prise de possession de sa maison de campagne, Douthwaite souligne que Zilia a maintenant le pouvoir de vraiment contrôler sa destinée et de créer un salon où, dans ses conversations avec son ami Déterville, les valeurs péruviennes seront équivalentes aux

valeurs des Lumières et où ses activités et sa productivité s'approchent d'avantage des valeurs bourgeoises industrielles que du désœuvrement des aristocrates.

Elle n'acquiert donc pas de lien de parenté avec son sauveur et ami Déterville. Ce qui conduit encore à revisiter la tradition de la Préciosité qui précéda Graffigny: ce que Joan DeJean, dans son travail sur le dix-septième siècle appela la « tradition du refus », un désir des écrivains féminins de se situer, en refusant le mariage, au-delà de la sphère de représentation publique de la cour, de se distancer comme dans le célèbre roman de Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (1678), cité plus tôt, afin de trouver la retraite et le repos dans la sphère privée.

La théorie d'Habermas sur l'oppositionalité de la sphère privée montre que cette opposition est fondée par rapport à la référence à la sphère de représentation publique de la culture de la cour. Dans les salons où se mélangeaient Bourgeois et Nobles, les discours qui auraient dû se soumettre à l'approbation royale, y échappaient et produisaient, pour reprendre la terminologie de Richard Terdiman, un contre-discours. Harth déclare que les discours oppositionnels des académies exclusivement masculines eurent des effets qui survécurent à l'Ancien-Régime et qu'elle est beaucoup moins optimiste en ce qui concerne le discours oppositionnel qui avait surgi des salons dominés par les femmes.

À ce point de notre discussion, nous devons faire un commentaire sur comment historiquement des salonniers comme Milles de Scudéry ou de Montpensier avaient décrié le mariage, car celui-ci privait les femmes des plaisirs émotionnels qu'elles souhaitaient, pour se retrouver victimes d'alliances forcées et de maternités continuelles, comme le préconisait l'église. Ironiquement, les critiques émises par ces salonniers envers le patriarcat d'Ancien Régime créèrent des formes prototypes de sphère publique qui ouvrirent la voie à une

reconfiguration des sexes qui, au cours du siècle suivant, en exclut les femmes. Beasley remarque par exemple que dans le salon du dix-huitième siècle, le rôle de la femme est désormais réduit à en être la muse ou simplement l'hôtesse. DeJean explique que les précieuses avaient créé une notion, celle de la tendre amitié qui se substituait avantageusement aux maternités épuisantes qui représentaient le lot de la femme mariée. Cette notion n'était pas tant un espace sentimental et sexuel qu'un espace intellectuel, d'où les femmes nobles et leurs amis pratiquaient des activités littéraires dans les « ruelles » où ils se recevaient pour se lire leurs œuvres, les critiquer et les faire fructifier par le moyen de la conversation. Cette notion qui était une stance au-delà du mariage se trouva réorientée, au dix-huitième siècle, à l'intérieur du mariage romantique dans lequel l'affection prédomine. Car comme l'avait noté Habermas, l'idée du mariage d'amour devient une idée dominante dans le roman, et Foucault montra comment à travers la sexualité qui est le référent du sexe, l'on peut policer une population par de séduisants discours (dont le discours romanesque) qui font de la sphère privée de l'intimité familiale un lieu désirable où l'utile est lié à l'agréable.

Les attitudes envers l'influence des salonniers sont élucidées par la recherche de Beasley. De par sa lecture extensive des ouvrages critiques publiés à l'époque et subséquemment, elle révèle la volonté politique continue d'élimination des femmes de leur position exceptionnelle quant à leur influence sur la formation de la littérature du dix-septième siècle afin d'affirmer une identité nationale virile. Pour revenir aux critiques qui à la fois censurent et abritent le discours, comme la cour s'était féminisée par son association avec les salonniers, l'étude de la littérature se masculinisait. L'Abbé Batteux qui publia deux anthologies pédagogiques en retira le roman et en exclut les écrivains féminins parce que les modèles littéraires féminins représentaient un danger d'amollissement des vigoureux

standards chrétiens. Ce qui veut dire que, les femmes du dix-huitième siècle se trouvèrent dans la position étrange de défendre leur droit à la prise de parole publique mais sans trop ouvertement s'identifier aux précieuses que Molière avait réussi à ridiculiser et qui avaient pourtant joué un rôle si important dans l'édification de cette prise de parole.

Pour exemple, Rousseau exprime son opinion sur les femmes de Paris dans la Lettre XXI de la deuxième partie de *La nouvelle Héloïse*, lettre adressée par Saint Preux à Julie. Dans une virulente tirade de plusieurs pages sur la façon dont la ville a dénaturé les femmes de par leur impudeur, leur frivolité, leur fard, leur hardiesse, leur propension à l'adultère, il va jusqu'à affirmer que les femmes de rang imitent les prostituées, que les femmes ne se soucient que du regard libidineux d'autrui. Dans sa lancée, il ajoute de surcroît que tous les livres de poésie, littérature, histoire, philosophie, politique même, ne sont écrits par les hommes que pour satisfaire quelques jolies femmes, une insinuation amalgamant ainsi les femmes éduquées dans cet amas de vulgarité et qui fait parallèle à l'attaque commune contre les salonnières. Ceci exemplifie ce nouveau tour de pensée contre les salonnières et contredit l'opinion des critiques du dix-septième siècle, comme Du Bosc qui, cité par Beasley, écrivait en 1633 que « leur conversation sert d'école aux meilleurs esprits » (21), critiques qui affirmèrent comment, à l'hôtel de Rambouillet, les femmes, grâce à leur bon sens, leur raison et leur rejet de la pédanterie commune à la cour, savaient discerner la qualité en matière de littérature, philosophie et politique. Rousseau finit par leur accorder quelques attraits en tant qu'amies. « Elles font le mal poussées par les hommes et le bien de leur propre mouvement » (337) déclare-t-il après avoir décrété qu'il faut les détacher de la ville et de la sphère publique qui les pousse à « une éternelle représentation qui leur plaît si fort » (334), et où « elles décident souverainement des plus hautes connaissances » (337), afin de rétablir un

équilibre qui selon lui serait, dans le commerce entre les deux sexes, la sphère privée, afin que les hommes puissent protéger *leurs* femmes plutôt que les servir.

Ce qui nous amène, tout naturellement, à considérer le désir de protection de Déterville envers Zilia, car comme nous y avons fait maintes allusions, l'héroïne de Graffigny est toujours considérée et traitée comme une marchandise dont la valeur est plus ou moins précieuse. Comme nous l'avons aussi suggéré précédemment, elle est toujours au centre d'une dynamique dans laquelle, elle ne peut pas disposer d'elle-même, sauf clandestinement par une pensée sociale éthique, une écriture littéraire et une soif d'apprendre qui la libère intimement. Mais sur le plan de l'intimité, elle est aussi parallèlement et inlassablement courtisée par son sauveur alternant les déclarations d'amour passionnées avec les fuites blessées. Le fait qu'elle est une sorte d'otage montre comment la nouvelle femme est enserrée dans les tenailles romantiques. Pour analyser sous un angle différent la fonction du mariage romantique, il faut se tourner vers la recherche anthropologique afin de saisir les structures profondes de la pratique, et les placer en réalité hors de la biologie, mais toujours plutôt dans le domaine de la sociologie. Dans son article *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, Gayle Rubin cherche à déborder le système patriarcal en se référant à un « système du sexe/genre » qui pourrait, étant plus neutre, dégager les femmes institutionnellement dominées quelque soit l'époque, la division du travail ou la société.

Rubin fait une étude détaillée des différentes compréhensions théoriques qui ont tenté d'expliquer la subjection féminine, afin de bien mettre en évidence les points saillants qui pourraient être supprimés afin de briser cette dynamique patriarcale destructrice pour l'économie de soi de la femme. En se référant à la théorie marxiste, on analyse la productivité (non rémunérée) de l'épouse qui entretient le foyer pour assurer le bien-être du

travailleur comme un surplus gratuit au capital, qui est redoublé par le fait que la femme engendre aussi des travailleurs générations après générations. Cependant cette théorie n'explique pas la genèse de l'oppression des femmes. Par quelle économie fondamentale la femme est-elle transformée d'être humain naturel en un objet destiné à la consommation humaine? Et quel en est le gain pour l'homme? Ce sont les questions auxquelles nous devons répondre pour montrer comment la Zilia de Graffigny après avoir compris les règles du jeu du mariage se retire finalement de ce commerce.

Comme nous l'avions vu dans l'analyse de Daniels, Zilia ne fut jamais tentée par l'« humiliant avantage » de la procréation et c'était son amour de la connaissance qui lui faisait chérir le mariage que l'on avait conçu pour elle avec le *Capa-Inca* qui partagerait ses lumières avec elle. C'était la raison pour laquelle, acceptant cet unique avantage, l'innocente Zilia ne se rebellait pas. Lorsqu'elle perdit tout, sa liberté, son rang et sa patrie, elle put sortir de son cocon mental. Ce choc du déplacement aux marges lui permit d'arriver à ouvrir un œil analytique critique neuf sur les conventions et l'organisation sociale du système patriarcal qui l'entoure et infériorise le commun des femmes, une « classe » sexualisée, le sexe faible, ou devrions nous dire affaibli, dont elle fait désormais partie. Or, dès la découverte de la pratique du mariage forcé, exemplifié pour elle à travers les péripéties de Céline, et observant les pratiques du Monde, Zilia saisit que c'est au moyen du mariage que les femmes sont contraintes. Ici, nous devons recourir à la théorie de Lévi-Strauss sur *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) pour comprendre comment cette parenté organise, par la sexualité, l'annexion des femmes au profit des hommes qui les échangent pour, ce faisant, s'octroyer du pouvoir. Lévi-Strauss montre comment le système de la parenté est social et non biologique, car il relie la sexualité au pouvoir. La théorie de la

parenté de Rubin dans « *The Traffic in Women* » explique comment par le tabou de l'inceste et l'imposition culturelle du mariage à l'extérieur de la famille afin de créer des alliances masculines en faisant le don de femmes, celles-ci sont maintenues dans l'impossibilité de disposer d'elles-mêmes et de ce fait de déterminer leur propre destinée sociale. Même si celles-ci peuvent refuser ou accepter tel ou tel époux, elles sont toujours annexées à un système de règles qui prêche un mariage qui n'est pas une structure libre mais prescrite par la société.

Il y a une évolution, avec l'expérience, dans la réaction au mariage de Zilia. Au début des *Lettres*, le moment explicite où Zilia montre sa conscience de sa valeur « économique » (en temps que future épouse d'Aza) est le moment où elle suggère les honneurs et les biens qui doivent être rendus à Déterville par Aza pour le récompenser de l'avoir sauvée de ses ravisseurs espagnols (Lettre IX). Ces biens et ce prestige montrent implicitement que la récompense serait une manière de rachat (dans ce système économiste homosocial) de Zilia, par Aza pour dédommager Déterville, qui en est devenu le protecteur, pour ne pas dire le détenteur. Zilia se rend vaguement compte, de par les attitudes de Déterville, que pour lui avoir sauvé la vie, celui-ci attend d'elle qu'elle se laisse séduire et peut-être lui donne sa vie, mais elle veut repousser l'idée au combien juste mais troublante que les deux hommes puissent être partenaires à travers la rivalité ce qui la réduit à devenir un simple enjeu de cette rivalité. S'il lui a sauvé la vie, ce fut (elle l'espère avec candeur) pour des raisons morales, son geste avait été spontané, du moins on l'imagine vu sa peinture du caractère noble de Déterville. Ayant confiance en lui, elle veut y interpréter un don désintéressé, mais se sent bien sûr obligée. Elle voit bien qu'il doit y avoir une transaction donatiste pour que la relation entre les deux hommes reste pacifique et afin qu'elle puisse être libérée de son exil et

(paradoxalement) retourner à son « maître » initial, ce qui la transfère d'un homme à l'autre à l'intérieur du système homosocial du patriarcat. Il y a un bénéfice pour elle mais ce bénéfice la conserve à l'intérieur du système.

À la fin des *Lettres*, au contraire, le deuxième moment où la « valeur économique » de l'héroïne est exprimée clairement dans la narration est (dans la Lettre XXVII) quand Déterville estime ce que valent les trésors incas du temple, symboliques du pouvoir de Zilia. Cette valeur marchande des trésors représente une dot, les biens qu'une femme apporte en se mariant. Dans son billet, inséré à l'intérieur de la lettre en question, il lui explique qu'après négociations et délais, après avoir sauvé une première fois les précieux ornements du temple des mains des Espagnols, il a pris sur lui de les vendre sans la consulter pour épargner sa sensibilité et sa dignité. Mais il n'extrapole pas sur le fait (dont la motivation personnelle culturelle est à étudier) que ses scrupules sur ladite dignité ne l'ont pas empêché de décider de son propre chef d'être l'agent responsable de la transaction qui permet en fait la mutation primordiale de Zilia, de princesse inca en aristocrate naturalisée française.

La théorie de Marcel Mauss, dans son *Essai sur le don* (1923-24), s'applique à la générosité habile de Déterville, à sa fonction relationnelle sociale qui va bien au-delà du don gratuit de la vie sauvée, don imaginé spontané par la candide Zilia du début. Suivant la théorie maussienne, le don oblige à recevoir, ce qui pourrait être perçu comme une aumône à potentiel humiliant, puis à rendre, ce qui pourrait potentiellement entacher la générosité possiblement intéressée du départ, le tout afin d'améliorer les relations sociales si la transaction donatiste est effectuée avec délicatesse et bonne mesure (ici, le sentiment amoureux) de la part du donateur comme du donataire. D'ailleurs, Zilia ne boude pas son désir de montrer de la reconnaissance et de se considérer obligée. Elle lui déclare sur un ton

moralisateur (Lettre XXXI) que « pour être tout à fait généreux, il faut se prêter à la reconnaissance ». Mais selon le mâle Déterville, la reconnaissance n'est pas plus flatteuse pour un cœur amoureux que l'indifférence (334). L'action de convertir l'or pour faire le don des terres qui va permettre à Zilia d'être (r)établie en tant que noble dame est pour ce Chevalier la condition de possibilité à obtenir par la suite sa main. Il s'engage pleinement dans la logique sociale, créée par le don. En liant cette logique au mariage de par le fait qu'il continue inlassablement à la poursuivre, il réclame, par le biais de la réciprocité amoureuse, le don de la personne de Zilia toute entière. Cette relation de parenté pour laquelle il languit, utilisant la sexualité afin de prononcer une union indélébile, pourrait ainsi la ravir définitivement à Aza, son rival. Le désir de mariage de Déterville fait de Zilia l'enjeu sexualisé d'« un tel excès de bonté », un penchant qui porte les Français aux extrêmes et dont Déterville participe (332), ce dont elle se rend compte et contre lequel, elle se rebelle continuellement⁷.

Du moins, c'est ce que Déterville avait planifié plus ou moins consciemment. Le texte ne nous renseigne heureusement pas (à propos de son intéressement) et nous laisse baigner dans la possibilité d'une excitante histoire d'amour. Son désir d'épouser Zilia est d'autant plus aisé que son amour est canalisé dans la structure du désir masculin normalisé d'une culture dans laquelle, pour reprendre les mots de Rubin, « les femmes sont données en mariage, prises dans les batailles, échangées pour des faveurs, envoyées en tribut, échangées, achetées et vendues », une culture française « civilisée » qui place la femme au sommet de la hiérarchie des marchandises à s'approprier pour se donner du pouvoir. N'oublions pas,

⁷ De plus, ce mariage produirait, à un autre niveau, une victoire idéologique du civilisé sur le primitif qui en gagnant la compétition contre Aza, vaincrait corollairement et symboliquement les Espagnols et leur modèle de colonisation brutale, ce qui ne pourrait qu'ajouter au prestige de Déterville dans l'esprit du lecteur.

malgré la sophistication de l'histoire et la délicatesse du style de la narratrice, que le simple et très désargenté Chevalier Déterville a toujours su que Zilia était princesse, puisqu'il transportait l'or sur son bateau, fait tangible qui ne l'avait certainement pas dissuadé d'en tomber amoureux, de lui faire répéter des serments d'amour qu'elle ne comprenait pas (278), de faire d'elle l'objet de son « adoration » et vouloir s' « attacher » à elle jusqu'à la mort (312), ce qui pourrait expliquer pourquoi il lui manifeste, sans jamais faillir, tant de respect formel pour sa vertu (284), et comment loin de la traiter en esclave, il semblait si romantiquement être le sien (278). « Semblait » est un mot clé, car là où certains critiques s'étonnent de faiblesse (romantique) de cet homme, l'on peut aussi lire la réalisation par celui-ci de la valeur de sa « prise » et de tout ce qu'elle peut lui apporter, en surplus de la pureté de son caractère, s'il l'épouse. Car il y a autour de tout don une aura très complexe de bénéfices non quantifiables économiquement, mais plutôt du domaine du pouvoir sur l'autre, que la romance prétend rendre plus acceptable.

Zilia n'ira pas jusqu'à se sacrifier pour rendre, pour éponger sa dette. Comment mènera-t-elle à bonne fin une négociation serrée dans le combat entre les deux systèmes, du célibat ou du mariage? Zilia représente avec douceur et dignité, tout au long du livre, une culture moins extrême que la culture française (en voie de normalisation romantique). Elle place alors le Chevalier dans une dynamique du don dans laquelle s'il est vraiment noble et généreux, « cet effort est digne de vous, de votre cœur » lui affirme-t-elle (335), il saura se contenter du juste milieu qu'est l'amitié. C'est-à-dire que, marchant sur les traces de la fameuse Carte du Tendre de Madeleine de Scudéry, elle le place dans une dynamique où la générosité ne prend son plein essor que si l'obligé jouit du droit souverain de refus. Une fois en possession de sa nouvelle demeure, « les délices de la confiance et de l'amitié »

permettront de rendre « agréables à [ses] bienfaiteurs leurs propres bienfaits » (352) et ainsi de rendre le don avec juste mesure.

À la fin de l'aventure, il est bien cas de parler de dénouement. Car au lieu de se nouer, comme les *Quipus*, tous les liens se dénouent. Zilia se remet lentement de la cruelle déception de l'abandon d'Aza pour lequel le pouvoir politique qu'il put obtenir par le biais de son mariage avec une femme espagnole surpasse aisément l'amour pour sa soeur dans un temps inca désormais révolu. L'abandon opportuniste d'Aza du système incestueux inca permet à celui-ci de se repositionner fructueusement dans le système religieux, social et politique espagnol par l'acquiescement au même régime de la parenté non consanguine. Ceci provoque chez Zilia une crise de désespoir et de détresse pendant laquelle elle flirte avec la mort (Lettre XXXIX), selon les lois du dénouement romanesque conventionnel qui exige que la femme se prouve dans la reprise de liberté finale que serait le suicide. Mais des retours de raison l'en empêchent car en fait elle serait « suicidée » par les forces négatives qui auraient pris possession d'elle, elle admettrait que des forces extérieures la dominant et s'inclinerait devant elles. Aussi remarquablement, les soins que Céline pratique envers elle forment une solidarité féminine qui n'opprime pas l'homme. Car pour Graffigny, jamais la *vraie* raison, l'éthique féminine qui se développe dans un système philosophique hors de la logique du système patriarcal, ne soutiendraient l'argument intenable que la femme n'est qu'une marchandise sans volonté aussi précieuse soit elle.

Zilia refuse l'imposition du mariage à des fins sociales qui transformerait ce qu'elle représente du monde naturel. Fidèle à elle-même, et à l'inceste, symbole du refus du système des alliances de la parenté, Zilia, résolument tournée vers la vie, mais non disposée à se marier, préférera rendre à Déterville un sentiment sincère et fort, une union des esprits qui

n'engage pas la sexualité engendrant la soumission symbolique. Le don rendu par l'amitié, asile de sérénité, est un témoignage de paix qui ne participe pas au système du mariage. Elle se dégage ainsi du marché qui transforme les femmes en marchandise par la parenté, et de la conception économiste du don (intéressé et calculé) pour revenir à la conception de réciprocité prudente que décrit Mauss. Le repositionnement du don par une femme qui dispose d'elle-même, est matériellement permis par la conversion de la « dot » en bien personnel lui permettant son repos, son écriture et consolidant son indépendance. L'amitié répond à son propre désir et lui conserve sa plénitude. Elle ouvre aussi la porte à un rapprochement entre eux par la véritable conversation philosophique qu'elle et Déterville pourraient avoir ensemble comparant à égalité de statut, les mérites de la philosophie française à ceux de l'éthique péruvienne. Elle est maintenant une actrice du système sexe/genre neutre que décrit Rubin.

Bien que le style littéraire de Graffigny soit très différent de celui des précieuses du dix-septième siècle, de par le recours aux bienfaits du désir sage qu'est l'amitié, l'on voit dans cette récupération de leur notion de « tendre amitié », une similitude idéologique dans les aspirations à la vie intellectuelle et à la souveraineté de soi. Dans *Clélie* (1654-1660) de Madeleine de Scudéry, une des plus célèbre représentante de la Préciosité, le personnage de Plotine « disciplinait », pour reprendre un terme foucauldien, aimablement son ami Amilcar, qui cherchait à lui imposer son discours amoureux. En lui donnant des leçons sur l'art de la conversation, un sujet tout aussi important mais certainement moins importun, qui est celui de la délicatesse de parler bien, Plotine réfute ainsi les « folies » dont Amilcar s'amuse à lui parler, car par « bien parler » Plotine se réfère à la conversation à la fois érudite et galante des gens du monde, dont les femmes faisaient la plus grande partie. Pour celle-ci, l'argument

est qu'il faut prendre en considération la compagnie qui vous écoute et qu'ainsi l'autre jouit d'un statut d'égalité et non de captif, argument que Zilia peut reprendre à son compte envers Déterville pour le contraindre avec la même finesse et la même fermeté compréhensive, lui offrant ainsi un modèle de quiétude, pétri d'érudition et de raffinement.

Dans la préface d'un recueil publié en 1997, intitulé *L'art de la conversation*, Marc Fumaroli en retrace les origines depuis Platon et définit les paramètres qui président aux règles et aux fonctions de la conversation afin de donner un socle historique à cette forme de littérature orale que deviendra, à partir de la Renaissance, la conversation à la française, une notion désormais liée à l'identité nationale française. Il décrit comment la conversation se positionne, dès l'Antiquité, à l'écart de l'éloquence de la vie publique et de l'action politique du forum, afin de se dérouler dans la sphère privée, favorablement localisée loin de la cité, dans des paysages bucoliques ou des maisons de campagne. D'autre part, il s'intéresse à la qualité des interlocuteurs qui formaient une société de lettrés, ayant le loisir de rechercher, dans une sociabilité amicale et dans la sagesse du repos, un hors temps atteignant à la plénitude spirituelle et au bonheur entre égaux. Il met l'accent sur le fait que la conversation est *soutenue* par l'amitié et par le repos qui sont ainsi mis en opposition aux passions possessives. Fumaroli souligne comment, à travers les époques, cette sagesse dans l'amitié s'oppose au dérèglement des mœurs, et place les interlocuteurs dans un espace qui n'est ni la misanthropie solitaire, ni la promiscuité mondaine, un ailleurs représentant une victoire sur la corruption du luxe, de l'art et de la mélancolie. Loisir studieux, nourri par la lecture, la conversation entre lecteurs en est une expansion naturelle abritée par la douceur, l'harmonie et la bienveillance et s'opposant à la virilité et au duel. De l'*Astrée*, ouvrage phare de la Préciosité, écrit par Honoré d'Urfé pendant la Renaissance, aux Hôtels de Rambouillet ou de

Condé sous Louis XIV, la conversation fut un moyen de fuir la politique et les guerres, alliant érudition et légèreté et créant une pédagogie qui formera petit à petit une opinion publique, « un troisième pouvoir de l’Ancien régime, avec le pouvoir politique et le pouvoir judiciaire » (XXV). C’est ce « troisième pouvoir » philosophique, pouvoir de la liberté et de la fête privée, différent du pouvoir de l’État et de la monarchie absolue, qui séduira toute l’Europe par sa joie de vivre et son bien parler « comme une rémanence de l’Âge d’or » (XXVI). Bien que Fumaroli, comme judicieusement noté par Beasley, refuse à Madeleine de Scudéry sa place centrale dans la culture des salons, son historiographie du thème de la conversation fait bien écho aux valeurs réaffirmées par la Péruvienne dans la conclusion des *Lettres*.

Ces références à la Préciosité, à Madame de La Fayette, à Mademoiselle de Scudéry, et ce rappel historique de Fumaroli, nous éclairent sur le modèle de repos qui inspire Graffigny. Non seulement, elle réfute l’odieux modèle de mariage arrangé du passé mais elle a aussi ses restrictions envers le nouveau modèle du mariage romantique, leur préférant pour Zilia, dans la lignée de cette tradition (injustement marginalisée) de la recherche du bonheur dans le repos que seul l’esprit exalte et libéré des contraintes matérielles, de la paix psychique et de l’autonomie financière, afin de pouvoir lui donner ce dont la société la priverait. Zilia déclare sans ambiguïté, dans la lettre XL, qu’elle combat les faiblesses de son cœur en cédant à celle de son esprit. Par son ingénieuse habileté à l’échange, Zilia, par son art de l’économie de soi, refuse les conventions, non seulement du suicide mais aussi du mariage en participant à un certain degré à la sphère publique, et à un autre degré dans la retraite de cette sphère publique qui lui permet sa liberté, au commerce de la littérature par la publication de « son » oeuvre.

Chapter II

Peau blanche, masque noir: Ourika « la femme, la mère de personne ».

« Science sans conscience n'est que ruine de l'âme »
François Rabelais – *Pantagruel*, Chapitre VIII.

En 1823, Claire de Duras partage avec ses amis intimes une histoire inspirée d'un fait vrai, la mort d'une jeune fille noire de seize ans dans la haute société française et qu'elle a intitulée tout simplement *Ourika*. La Duchesse de Duras s'en est inspirée pour donner sa voix à la jeune Ourika, dont un facteur biologique encodé par l'idéologie, la couleur de sa peau, la condamnera à sombrer dans la mélancolie car elle se trouve emmurée par une certaine forme de mépris que la société a pour elle. Sauvée à la mort de sa mère dans un bateau négrier et achetée à l'âge de deux ans par le gouverneur du Sénégal, celui-ci en fit cadeau à une aristocrate française comme s'il s'agissait d'un objet exotique ou d'un animal rare (7). Adoptée et choyée, Ourika semble désormais faire partie de cette chaleureuse famille, qui comprend un jeune homme, Charles, devenu le « frère » adoré d'Ourika. Mais comment la terre d'asile se transforme-t-elle en terre d'exil? En grandissant, Ourika devient la victime, à sa grande surprise, d'un déterminisme et d'un essentialisme raciste qui aux dires et faire des membres de la bonne société qui l'entoure lui ôte toute valeur en tant qu'être humain. Or, tout l'argument du rejet se fonde sur le système du marché du mariage et de la reproduction. Ourika, en dépit de ses innombrables qualités, n'est pas mariable dans la société blanche à cause de sa race.

Grâce à l'écriture, Duras peut nous faire entrer dans la subjectivité puissante de la victime et par ce moyen créer possiblement un changement de perception de l'opinion publique sur l'injustice de l'inévitable de sa destinée. Elle peut créer, à travers l'histoire de

la mise à l'épreuve d'Ourika et de la relation de l'héroïne au regard de la société, une autre relation avec le lecteur devenu curieux en se rendant compte que l'histoire tournera mal. C'est-à-dire que le roman utilise la mélancolie comme réponse au problème de l'économie de soi pour l'héroïne. La mise en scène de sa souffrance la fait se sentir moins seule. Pour reprendre la terminologie et la pensée analytique de Ross Chambers dans *Room for Maneuver* (1991), Duras met en œuvre l'idée d'une résistance locale, non violente, une oppositionnalité qui utilise une structure dominante pour servir d'autres intérêts, les siens, présentement aliénés et opprimés. Et elle rend sa stratégie disponible à tous à travers la lecture. Par le truchement du jeune médecin qui écoute Ourika bouleversé, le lecteur testera sa propre sensibilité en se laissant pénétrer par l'exercice de pouvoir que représente la narration poignante de son héroïne. Car pour reprendre la notion foucauldienne, le pouvoir n'est pas possédé mais exercé, pas nécessairement répressif qu'aussi bien rendant capable d'autres possibilités. Or, la confession pudique qu'Ourika fait au jeune médecin est si pathétique que l'émotion qui s'en dégage a un véritable pouvoir de conviction. Cette jeune femme, personnage qui prend une place qui ne lui est pas accordée, par l'action de se raconter elle-même, transforme la mélancolie en une initiative dont la détermination est véritablement politique au sens large plutôt qu'au sens restreint de droit. La mélancolie va au-delà du droit, elle participe de ce domaine des sentiments qui coupe à travers les hiérarchies autoritaires. Car Ourika comprend qu'elle ne peut pas et ne cherche pas particulièrement à manœuvrer à l'extérieur pour résister au racisme. Alors le personnage s'investit de pouvoir en mettant ses pensées *intimes* à nu. Au moment où les pseudo sciences prennent de plus en plus d'ascendant sur la façon dont les individus et les peuples se comprennent, Duras remplace audacieusement la *biologie* par la *biographie* pour contester la

« révélation scientifique » de l'infériorité hiérarchique de la femme qui ne remplit pas les critères de la nouvelle norme sur la reproduction. Pour reprendre l'argument de Monique Deveaux dans son article « Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault » sur l'investissement de son propre pouvoir par la femme opprimée, Duras s'autorise sans honte en créant un récit qui ouvre un chemin pour éduquer le désir. À travers la conscience d'un protagoniste créant par sa lutte interne sa propre reconnaissance d'elle-même, l'auteur mène une lutte dynamique surgissant du subjectif, de l'intime. En surface, Ourika appartient à une réalité dont elle ne peut s'échapper, mais son obsession d'elle-même n'est ni docile pour reprendre un terme foucauldien, ni stagnante. Utilisant le prétexte d'un amour impossible avec l'homme blanc, en l'occurrence Charles, « une passion insensée » (41) qui aurait « brisé l'ordre de la nature » (13), par l'utilisation de l'angle mort de l'écriture de la confession d'Ourika, son récit devient la chronique critique de processus économiques et sociaux utilitaires qui auraient subordonné son statut au sexe fort. À l'endroit du frottement de ces deux idéologies, adoptant sur sa peau blanche le masque noir, Duras établit une circulation bilatérale de valeurs morales alternatives entre auteur et lecteur. Fondant notre réflexion à partir des analyses de déploiement du pouvoir de Michel Foucault par l'anatomo-politique des corps dociles concernant Ourika et sa rivale Anaïs et la biopolitique de la population concernant la miscégénération, nous pensons que dans *Ourika*, la circulation bilatérale des valeurs adresse et négocie la création d'un modèle divergent des valeurs réactionnaires aveugles des autres protagonistes de l'histoire qui cherche à l'évacuer. Duras, écrivant aux marges de la littérature face à la politique publique, pose une question qui interroge sur l'envers du décor. Par conséquent un pouvoir oppositionnel sourd de la prise de conscience privée et envahit l'arène publique. Si comme Foucault l'analyse, il n'y a pas de lieu central

de pouvoir, il n'y a pas non plus de lieu central de résistance ; la résistance peut venir de n'importe où. Ourika, par la révélation de ses sentiments se *sent* du pouvoir et utilise sa différence à des fins de sensibilisation afin que cette différence ne puisse pas être retenue contre elle.

Dans ce récit, la conjonction de la sexualité et de la race représente la pierre angulaire de l'intrigue. Par rapport à notre chapitre précédent, dans les *Lettres d'une Péruvienne*, Le chevalier Déterville désire épouser la jeune fille indienne sans se préoccuper de son ethnicité. La notion de couleur de peau, de race est encore assez fluide. Zilia, refusant la religion catholique symbolisant la domination patriarcale, elle qui avait été promise à Aza, son frère, finit sa vie heureuse et retirée, riche et célibataire. Dans *Ourika*, le mariage devenu désirable est désormais considéré impensable à cause de la couleur de sa peau. L'intrigue de Duras, qui ne suit que de soixante-quinze ans celle de Graffigny, est cependant idéologiquement située à des années lumières de la précédente et montre comment la notion de couleur de peau liée à la reproduction est devenue un enjeu du discours dominant.

Mais comment, dans ces deux expérimentations sociales, Zilia était-elle une héroïne triomphante, et Ourika devenue une victime? Pourquoi tant de mélancolie? Comme l'analyse Deborah Jenson dans son ouvrage *Trauma and its Representations* (2001), le thème littéraire du « marché des femmes », de la valeur reproductive de celles-ci pour l'homme a changé à cette époque. Avant la Révolution, sans les femmes, l'aristocratie reste stérile et impuissante. Or si le même thème du mariage est aussi traité de manière primordiale dans *Ourika*, son traitement prend une forme problématique qui diffère de celui que nous avons analysé chez Graffigny, où le mariage était proprement assimilé à une forme d'esclavage pour les femmes et rejeté en faveur du modèle aristocratique de l'autonomie et

de la retraite. Pour lier la position de la femme de couleur à celle de la femme écrivain, retraçons l'évolution du statut du héros littéraire. Jenson déclare qu'après la Révolution, « la déstabilisation massive du privilège et de la hiérarchie altéra parallèlement la position sociale de l'écrivain » (96). La tendance change en ce que les auteurs ne désirent plus être patronnés par un noble ou une salonnière, être des sortes de courtisans. Ils désirent leur autonomie, ce que le développement du monde de l'édition leur permet financièrement. Et malgré la Restauration, l'on observe une continuation matérielle, imperceptible, de cette autonomie de l'écrivain plutôt qu'un retour en arrière. Un élan avait été pris. Mais curieusement le thème de l'impuissance en ce qui concerne le pouvoir du héros, comme le démontre Margaret Waller dans son livre fondateur *The Male Malady. Fictions of Impotence in the French Romantic Novel* (1993), représente toutefois une réappropriation rebelle du pouvoir. L'impuissance ne serait qu'un paradoxe de surface, une façade. L'autonomie de l'écrivain est symbolisée dans la fiction *par l'impuissance* du héros qui n'arrive pas à se faire sa place dans la société. Jenson écrit que:

les Romantiques de la Restauration perpétuent le discours d'une crise de l'autorité royale, même sous la restauration de l'autorité du roi, plutôt que de s'identifier à la « maîtrise » et la « virilité », ce qui [lui] suggère que l'impuissance est devenue associée avec soit une critique de la monarchie, soit une indépendance politique sans attaches (97).

Toutefois le point d'entrée du thème de l'impuissance se fait de manière différente entre l'écrivain masculin et la femme écrivain. L'impuissance sociale dans *Ourika* met au jour l'absurde des perceptions réactionnaires du moment historique. Cette utilisation de l'impuissance validée par le lecteur qui ne reste pas insensible crée ainsi une ouverture idéologique. Duras montre comment le système du mariage et le rôle positif de la maternité prennent une place prépondérante dans la société pour la femme. À travers sa version de

l'impuissance, elle met en tension les deux systèmes et dénonce ce qui dénie à Ourika son statut de sujet. Décrivant en détail les méandres psychologiques de cette tragédie intime liée au racisme, Duras, d'une manière ambiguë, s'appuie et simultanément écrit à contre-courant des théories racialistes et sexistes dont le dix-neuvième siècle voit l'essor. Ainsi, à travers cette histoire typiquement romantique d'amour contrarié, nous examinerons quelles sont les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour faire de la politique en utilisant le pouvoir du roman, mettant en lumière le désir personnel et volontaire. Car l'on pourrait se demander si à travers la persona d'Ourika, elle ne défend pas la voix de la femme auteur sur la façon dont toute femme exceptionnelle est désormais considérée comme un monstre. En effet, un contre discours jaillit de l'interstice entre résistance et domination pour la victime biologique du racisme, mais qui peut aussi être interprété comme victime du sexisme, face à un monde qui cherche à se solidifier dans une direction qui enserme la femme dans un rôle biologique restreint, celui de la maternité.

Ici, au lieu de se focaliser sur le sentiment, déplaçons un instant notre intérêt sur l'éducation. La différence biologique de race peut se traduire en différence biologique de sexe. Là où Charles part pour recevoir son éducation d'homme, Ourika reste auprès de Madame de B. pour être éduquée comme une fille, perfectionner sa voix, ses talents artistiques, apprendre les langues et lire. Elle est traitée en égale à une petite fille blanche, mais non à un garçon. Son domaine reste l'intérieur. Si le salon est son espace protégé de bonheur, cette période est annonciatrice de la différence entre le statut de l'homme et de la femme. Ceci nous ramène à la théorie qui interprète *Ourika* comme une sorte d'auto-portrait romancé de l'auteur. Car dans quel contexte personnel la Duchesse écrit-elle? Comme l'a mentionné Denise Virieux dans son introduction à *Olivier ou le secret* chez Corti, il semble

que Duras s'éprouvait elle-même comme laide, « se savait, ou se croyait laide et noire » (19) selon la préface de M. Fumaroli. La beauté physique qui fait de la femme un objet plus désirable à l'homme lui crée un obstacle en tant qu'être humain. Son mari la néglige. Son « frère » Chateaubriand, l'admire intellectuellement mais lui préfère sentimentalement des femmes plus attrayantes physiquement.

En retravaillant par le truchement de la race le tourment d'une expérience de rejet personnel, Duras injecte encore plus fructueusement une pertinence politique au rapport angoissé qu'une femme peut avoir du regard des autres. L'ostracisme dont Ourika fait l'objet, victime du regard organisateur des règles du biopouvoir (raciste ou sexiste), devient un écho sinistre de la façon dont la naissance d'une nation colonisatrice s'orchestre et réitère le statut de marchandise de la femme. La Duchesse rédigeant, en 1822, cette histoire alors qu'elle est elle-même malade et déprimée, ce que la médecine appela la neurasthénie, fait justement poser à Margaret Waller, dans son introduction pour l'édition de la M.L.A. (1996)⁸, la question de savoir si la race utilisée dans le roman est, pour Duras, une métaphore et un remède à sa propre aliénation, ce qui suggérerait alors une colonisation du personnage de la part de la femme écrivain pour servir ses propres objectifs. Comme Margaret Waller, nous sommes tentés de spéculer sur un intérêt d'autothérapie, mais dans lequel la dénonciation brillante du préjudice racial biologique n'appuie qu'indirectement la cause abolitionniste, en se donnant l'avantage d'en devenir le cavalier clandestin. Duras-Ourika est la femme de valeur qui n'a pas de valeur. Ourika devient un personnage qui mêle la vie psychologique à la vie sociale et une conclusion s'impose alors: la voix narrative sourd des

⁸ De la traduction en anglais de John Fowles.

tréfonds d'un psychisme oppressé, dont le bruit de fond de la réalité politique cherche à vainement assourdir la plainte.

Duras aurait pu se contenter d'écrire un essai sur la laideur et la relativité du discours, somme toute subjectif, qui s'impose fatalement au corps féminin. Comme le mentionne T. Denean Sharpley-Whiting dans son livre « *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French* » l'on décida d'appliquer ce discours aussi à la femme noire (56). Toutefois, pour la femme écrivain, le corps féminin est relié à son plus large ancrage sociopolitique. Sa médiocre estime de soi se trouve transfigurée dans l'étonnante peinture de la dépression et de l'aliénation telles qu'Ourika semble les vivre au quotidien, retirant tous les miroirs et portant un voile pour cacher son visage. Par l'utilisation de son traitement assez instable de la race, tantôt les propos de Duras montrent l'internalisation du racisme (en s'appuyant sur le cliché d'une jeune femme qui se voit comme un singe), tantôt ils le dénoncent avec éloquence. Ses efforts d'analyse tendent alors vers la remise en cause et la déstabilisation d'opinions en construction. L'histoire d'Ourika, qui tente de dé-exotiser une héroïne qui pourrait passer, brasse beaucoup plus large qu'un simple traité sur la laideur, parce qu'elle touche à l'infrastructure du système qui fonde son pouvoir de domination sur l'anatomie, la sexualité et la famille. La voix d'Ourika, pour reprendre le propos de Françoise Lionnet dans *Post Colonial Rrepresentations. Women, Literature, Identity* (1995), tend vers l'universalisme, non pas en ce que cet universel dénierait des relativismes culturels, ce qui pour l'époque aurait été surprenant, mais au moins chercherait à articuler des questions communes au féminisme (2).

Duras, puissante aristocrate adoptant la voix de la subalterne, développe et récupère avec finesse, s'appuyant sur cette intrigue de mariage impossible, les moyens d'écrire

philosophiquement la violence des répercussions sur la vie privée des choix politiques d'une nation. Parce qu'il n'est pas question de laideur mais de biologie, Duras cherche à démontrer en le déconstruisant le sens de l'utilité politique de la discrimination. Elle met au jour, en utilisant une intrigue d'innocence familiale, Ourika étant une fille adoptive chérie, la question de qui devrait avoir accès à l'interdit, mariage mixte ou philosophie féminine. Elle s'appuie sur les analyses introspectives et personnelles de son héroïne refusant la *révélation* de la différence l'infériorisant, différence dont on la martèle pour la forcer à conjurer son malheur par la résignation (39). Elle franchit l'interdit en se donnant le droit de dire, de parler. Elle continue à exister par son témoignage et elle gère le marasme qui l'accable par la parole.

Ourika a été dupée. Elle pensait qu'éduquée et christianisée comme les autres, elle passerait comme eux. Le mimétisme et l'émulation n'ont pas fonctionné. En écrivant, en négatif, « il n'y a pour lui [Dieu] ni nègres, ni blancs, tous les cœurs sont égaux devant ses yeux » (43), Ourika pose tout de même la question implicite de comment les Noirs et les Blancs peuvent-ils avoir un tel statut d'inégalité sur terre si les deux races sortent toutes deux de la main du créateur et trouvent l'égalité après la mort? Question à laquelle répond par ses recherches et analyses George M. Fredrickson dans son ouvrage *Racism* (2002) qui explique comment en tant que mythologie populaire le racisme permet d'atténuer les scrupules des marchands d'esclaves alors que les grandes religions veulent retenir un discours universaliste qui accorde une âme aux Noirs devenant alors des cibles légitimes pour leur évangélisme (51).

Mais aussi la question corollaire est comment un écrivain ne peut-elle être reconnue si elle est femme? Par la même hypocrisie constructive. En ce qui concerne les vérités révélées de l'infériorité, Duras dénonce l'hypocrisie du discours religieux. Lorsque le prêtre

exhorte Ourika: « Priez Dieu, Ourika: il est là, il vous tend les bras » (43), paroles à méditer sur la promesse d'une vie céleste égalitaire après la vie terrestre, il essaie de la discipliner et de la pacifier comme le directeur de conscience le faisait pour Zilia en lui interdisant l'amour pour son frère, donc sa fidélité à ses valeurs personnelles. Si Dieu reconnaît l'égalité raciale naturelle entre les Noirs et les Blancs après le trépas, cela signifie par déduction que la science et la société se sont appropriées avec des accommodements le message et le pouvoir divins. Et les résultats possibles dans la nature, à savoir le mélange des races, le métissage, pour les distordre, pour « redresser » la nature à des fins de domination qui placent les Noirs et les femmes dans un monde à part.

Ainsi, l'époque de Duras évolue vers une médicalisation de la femme non docile en proie au malaise de la dépression. Ce que la famille ou la société veulent résoudre est relégué au soin de la médecine psychiatrique. Dans les *Lettres d'une Péruvienne*, le personnage du médecin sur le bateau qui transporte une Zilia délirante de douleur vers la France n'apparaît que très subrepticement. Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) déclare que:

D'hospitalité, la folie n'en trouvera plus désormais qu'entre les murs de l'hôpital, à coté de tous les pauvres... Une sensibilité nouvelle est née à son égard: non plus religieuse mais sociale... [le fou] on va l'exclure maintenant parce qu'il vient d'ici même... L'hospitalité qui l'accueille va devenir... la mesure d'assainissement qui le met hors circuit (74).

Remplaçant la religion aux injonctions à valeur divine absolue qui ne sont cause que de frustration par la médecine, par l'introduction du tiers positif qu'est le jeune médecin « touché au-delà de l'expression » (4) compatissant avec elle, résolu « de tout tenter pour la sauver » (4) et qui continue en vain « à lui donner des soins » (45), Duras ravive pour « cette âme [qui] vivait encore », mais dont « le corps était détruit » (4), le désir que l'on aurait dû

avoir. En encadrant son roman par l'intervention d'un jeune médecin qui l'écoute plein d'inutile bonne volonté, tentant de catégoriser et apaiser l'héroïne, elle montre la médicalisation de la neurasthénie et elle crée une pratique de proto-psychanalyse qui vise à la cure par la parole du fond de l'enfermement au couvent. De par ce mécanisme de la force oppositionnelle des faibles, Duras crée le concept qu'il y a un savoir à acquérir en écoutant la souffrance. La souffrance personnelle d'Ourika mène à une interprétation qui renseigne et intéresse la société toute entière, non seulement sur le racisme, mais sur le processus discursif qui cherche à étouffer tel ou tel désir. Elle offre au lecteur une intimité, due à l'intérêt du médecin, avec une jeune religieuse qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, dont la subjectivité identitaire a été pénétrée par le discours dominant à un micro-niveau, mais qui a refusé la disjonction entre son corps et sa pensée.

Le choix littéraire du thème de la mélancolie dans cette biographie troublante, et la force de son traitement pénétrant du problème de l'ostracisme fondé sur la biologie, où oppression rime avec dépression ouvre un espace de médiation qui ne peut qu'inciter le lecteur à réfléchir. Comme le mentionne Marc Fumaroli dans sa préface à *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* (2007), Goethe lui-même, après la lecture, déclara qu'il avait été ému par ce récit poignant. L'utilisation de la mélancolie a donc un véritable potentiel critique dans ce texte. En d'autres termes, pour clore notre argument sur les références autobiographiques, nous pourrions dire que Duras n'invente pas, mais qu'elle remanie. Elle agence son vécu afin d'exploiter le thème du racisme pour rendre cohérent et évident ce qu'elle cherche à dénoncer. Elle exploite la mélancolie qui éveille un ressenti collectif de compassion comme cheval de Troies pour parler indirectement de la condition de la femme écrivain. Pour

reprendre la formule de Françoise Massardier-Kenney, Ourika devient un personnage qui traduit le propre malaise de Duras, ce que nous ne pensons pas pour Graffigny ou Rachilde.

Mais comment en arrive-t-on à cette nouvelle culture? Dans son ouvrage *The Complexion of Race* (2000), Roxann Wheeler utilise la pensée de Foucault dans *Les mots et les choses* (1966) comme cadre théorique pour examiner comment en Angleterre sourd un nouvel impératif culturel pour catégoriser et étiqueter les phénomènes vivants. Dans cette nouvelle science qu'est l'histoire naturelle, l'idée de la taxonomie pour les plantes se calque désormais sur les êtres humains. Selon Foucault, l'on cherche à réduire la complexité des choses en se basant de plus en plus sur la simplification que représentent les différences visibles et cette démarche institue une science de surface. Au dix-neuvième siècle l'on assiste ainsi à une stabilisation de l'idée que la surface et la profondeur sont *liées*. La surface devient ce qui informe la structure. Et par un mouvement inverse et réflexif, cette architecture profonde, cette structure ressurgit pour se transformer en domination institutionnelle par les hommes blancs sur les autres, les femmes et les Noirs. L'idée qu'il y ait symbiose entre corps et esprit et les comparaisons anatomiques font inférer que les qualités mentales d'un être humain sont visibles par sa race ou son sexe, et que son corps doit alors avoir certaines fonctions particulières hiérarchisées qui correspondraient. Le sexe ou les races sont alors ainsi le reflet *évident* de l'intériorité.

Dans *Ourika*, nous pouvons examiner comment cette manière de penser l'extériorité, l'apparence physique et sa connexion avec l'intériorité fonctionne. À propos de cette image cruelle de la main de singe que s'imagine voir Ourika regardant sa propre main (15), nous reconnaissons le processus d'animalisation du Noir. Voyons comment Kwamé A. Appiah dans son article « *Critical Terms for Literary Studies* » explicite la manière dont la notion raciale

de différence génétique entre les peuples s'est ainsi montrée opérationnelle au dix-neuvième siècle pour le déploiement de l'entreprise coloniale ayant évolué de la prise de possession militaire de la terre à l'exploitation économique. La création de catégories artificielles, les races, fondées non sur l'expérience, mais sur une idée liée au développement du concept de caractère national colonisateur exigeant de créer un outil de travail humain permet de généraliser à tout un peuple un stéréotype mensonger fondé sur une imagination à objectif économique précis. A travers l'exemple de la lecture et de l'interprétation du personnage de Caliban, dans *La tempête* de Shakespeare, Appiah illustre l'évolution de la mentalité qui amène au racisme par le véhicule de la démarche pseudo scientifique racaliste. Alors qu'au XVIIème siècle, le personnage de Caliban était interprété comme un individu irrécupérable, ceci étant dû à son tempérament personnel, au dix-neuvième siècle, le personnage est interprété comme stéréotype du Noir. L'acteur qui devait interpréter le rôle, dans son zèle professionnel, pensa d'aller au jardin zoologique de Londres pour observer les singes afin de parfaire sa gestuelle en la rendant plus simiesque pour rendre son personnage plus ... réaliste (274-287).

Sander Gilman dans son chapitre « Black Bodies, White Bodies. Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature » (1985) analyse la manière dont la femme noire est perçue et mise en scène au dix-neuvième siècle à travers ses représentations iconographiques. Cette perception produit des interprétations de la femme noire en tant que signifiant ; interprétations sans rapport avec la réalité objective. Gilman nous montre par son exemple de la représentation d'une femme africaine, Sara Baartman, qui fut surnommée la « Vénus Hottentote », ou la « Vénus noire », comment les médecins français, comme Blainville (1815) et Cuvier (1817), placèrent cette personne au bas de l'échelle hiérarchique humaine et juste au dessus de l'orang-outang,

fondant leur approche pseudo scientifique (influencée par la rationalisation du bien fondé de l'esclavage) sur l'observation anatomique de la forme et de la taille des organes génitaux et des fesses de cette femme.

Or, Gilman montre que ce regard *sexualisé* sur la femme noire, qui ferait présager son intense appétit sexuel, fut vite lié dans la peinture à la représentation des amours illicites. Les sciences naturelles sont devenues un outil puissant pour différencier et inférioriser les êtres. Dans des gravures ou tableaux comme *A Harlot's Progress* de Hogarth (1731) ou *Olympia* de Manet (1863), et maints autres, Gilman décrit comment la servante noire est *associée* à la sexualité et rattachée à la femme sexualisée par excellence: la prostituée (223-259). Comme le précise Marilyn Shaffer dans sa lecture de l'article de Gilman intitulée « L'étrangère de couleur au dix-neuvième siècle », la perception de la prostituée découle de la perception de la femme noire (115-130). Comme le note T. Denean Sharpley-Whiting, d'autres critères sont fabriqués pour être amalgamés au critère de sexualité, en des sous-catégories de critères d'excès, de bestialité ainsi que critères de pathologie, à la fois liée au physique de ces femmes, défini comme monstrueux, et à la syphilis. Dès 1825, Gaspard de Pons, écrivit une suite sexualisée à *Ourika*, intitulée *Ourika, l'Africaine*. Non pas une africaine, mais l'Africaine, en tant que prototype. Il remanie le personnage par un discours projetant sur elle les fantasmes de l'homme blanc sur la femme noire, et la transforme en une sauvage sexuelle qui attire et effraie à la fois son partenaire blanc (56). La représentation de la femme noire en tant que primitive hyper sexualisée est interprétée de nos jours comme une mise au jour de la peur de la sexualité de la femme blanche, qui doit être disciplinée à tout prix, comme une exploration des connections entre la « femme noire » et de la féminité, un désir de ravalier la féminité (blanche) à « l'arriération » du développement des Noirs (3).

S'intéresser à la femme sexualisée / la prostituée ne couvre pas tout le spectre de la fonction sexuelle épinglée sur la femme depuis les Lumières. Cette vision entraînerait une vision monolithique du pouvoir, de l'oppression sexuelle, alors que nous travaillons dans le cadre de la pluralité des discours sur le sexe. Il y a les pratiques illégitimes, et aussi, les pratiques légitimes de comportement des femmes. Ces dernières révèlent le désir de discipline que les hommes désirent que les femmes qui leur appartiennent atteignent. Ceci montre comment la partie émergée de l'iceberg, évidente, la femme hyper sexualisée, la prostituée associée à la femme noire, en proie à une dysfonction supposément génétique, cache en fait la partie immergée de l'iceberg, à savoir, ce dont on ne faisait pas avant Foucault l'analyse, la sexualité licite, privée, disciplinée qui nous amène à voir comment la femme dite « normale » est alors politiquement positivement enrôlée dans un autre rôle sexualisé, celui de la production de descendance. La nouvelle culture convertit les caractéristiques naturelles de la femme pour la naturaliser et en déterminer sa fonction.

Dans le cadre de la pluralité des discours, Duras offre un modèle pluridimensionnel de femme noire intellectuelle, par contraste avec d'une part le modèle de la servante noire dont parle Gilman, mais aussi avec le modèle Anaïs de Thémis, la femme que choisira Charles pour produire ses héritiers. Comme le remarque Roxann Wheeler, là où Camper, Cuvier et Blumenbach mesurent les crânes pour attester comment l'anatomie des différents groupes ethniques ne fait que prouver la supériorité du crâne européen mieux adapté à loger un cerveau raisonnable (295-296), le modèle d'une Ourika articulant un discours intelligent qui s'appuie sur une démonstration logique de l'injustice qui lui est faite est créé en opposition aux théories scientistes.

Comme l'examine l'historienne June K. Burton dans son ouvrage *Napoleon and the Woman Question* (2007), le Code Napoléon, coupa net à la tradition française de l'intellectualisme féminin, et remplaça, en exagérant l'importance de l'anatomie, les femmes dans la sphère privée. Burton explique que pour Napoléon, le rôle crucial des femmes pour la nation est inscrit dans la maternité, dont il élève adroitement le statut, afin de repeupler la France face à la décroissance de sa population. Or, Carol Blum dans son ouvrage *Strength in Numbers* (2002) expose comment cette prétendue décroissance était en fait un argument stratégique utilisée depuis les Lumières pour entrer en conflit avec l'autorité religieuse affaiblie. Les philosophes préconisent un nouveau comportement sexuel qui arrive ainsi dans la sphère publique afin d'atteindre une certaine productivité. L'emphase est désormais mise pour les femmes sur leur rôle maternel et sur leur capacité à bien élever les enfants. La prétendue dépopulation est un argument fallacieux qui permet une « erreur fertile qui facilite l'avancement des idées politiques et sociales des Lumières tout en générant ses propres dynamiques fructueuses de pensée et de sentiment » (xi).

Le corps et l'esprit des femmes sont ainsi connectés par cette idéologie tendancieuse qu'est la science de surface favorisant les valeurs familiales. Comme le montre l'idéologie analysée par Burton, si les femmes ont des matrices, leur nature profonde est donc logiquement de devenir des mères et leur anatomie devient leur destinée. Leur corps devient une machine à procréer. L'on voit surgir des traités médicaux visant à reconnaître le désir sexuel des hommes et des femmes, où la vision romantique l'emporte. L'état conjugal est considéré sous tous ses rapports avec le bonheur sentimental du couple marié comme objectif conduisant à la reproduction. Ces traités médicaux révèlent la mentalité masculine en l'entérinant de manière « scientifique » (59). Il y a une recrudescence de manuels écrits par

des hommes pour éduquer les femmes à l'hygiène, au soin de soi, à l'allaitement, et au soin et à l'économie du foyer (58-78). On veut limiter les droits des personnes qui risqueraient de nuire à la perfection de la race en les empêchant de se marier (148) et risquant de faire dégénérer la race si l'on n'apportait pas d'attention aux mésalliances (66).

Car la tragédie d'*Ourika* met en lumière les peurs des Français fondées sur l'idée de miscégenation et par conséquent l'interdit de la sexualité romantique et légitime, pour celle-ci. Cet interdit fait parallèle aux mécanismes de contrôle de l'activité sexuelle sur les Noirs, mis en place depuis la première édition du *Code Noir* qui s'applique au contrôle des esclaves et à leur progéniture. Il révèle aussi l'autre face de la médaille qui est la sexualité des Blancs. Comme nous le dîmes précédemment, en sachant parfaitement que la reproduction naturelle est possible entre un être noir et un être blanc, en faisant du désir de métissage « la chute », l'idéologie scientiste *orienté* la connaissance à des fins politiques de domination. Elle appuie progressivement les besoins et les inquiétudes de l'Empire en matière de gouvernance. Ceci est exemplifié par les structures juridiques du *Code Noir* – Article 5 (version de 1711) : « Défendons à nos sujets blancs de l'un ou l'autre sexe de contracter mariages avec les noirs, sous peine de punition ». Comme l'explique Margaret Waller dans son introduction à l'édition d'*Ourika* de la M.L.A., les différents remaniements du Code Noir, originellement créé en 1685, et ratifié par Louis XIV, pour gouverner le statut des esclaves, réduisent de plus en plus les possibilités pour les esclaves de s'émanciper. Waller s'appuie sur les analyses de Louis Sala-Molins dans son livre *Le Code Noir, ou, le calvaire de Cannan* (1987) pour illustrer comment les thèmes de l'esclavage et du mariage interracial sont relatifs entre eux, reliés, et comment l'on prétend que le spectre du mariage interracial menace supposément la pureté des lignées dans les familles françaises, alors qu'en réalité la quantité

de Noirs sur le sol français était *minime*. Ce développement des lois qui solidifie l'interdiction de la transaction sexuelle avec l'autre christianisé mais racialisé, expose la perversité hypocrite de la contradiction qui condamne Ourika. D'une part on veut penser l'humain comme on veut penser la nature, concevoir les choses humaines comme des choses naturelles et d'autre part, on l'accuse d'avoir brisé l'ordre de la nature, et des lois sont créées pour interdire ce qui est naturellement possible. La progression du racisme toujours plus raciste est devenue difficilement contournable.

Hors du système de la sexualité, devenu crucial, où si l'on n'a pas d'accès au travail de reproduction, la femme n'a pas de valeur humaine. Déssexualisée, Ourika est annihilée. Non seulement son rejet atteint son identité et son sens de désirabilité, mais aussi la structure de son univers social. Or Ourika a objectivement beaucoup de valeur. En entrant dans le salon de Madame de B. elle devint une femme éduquée et vertueuse. Elle n'est *pas* considérée dans le salon de Madame de B. comme une servante, contrairement aux représentations de sources masculines examinées par Gilman. Pour Duras, elle est considérée comme une fille adoptive et avant la révélation, elle échange avec sa mère. Elle incarne un double noir pourvu de toutes les qualités de sa mère adoptive, « la personne la plus aimable de son temps, et celle qui sut réunir, aux qualités les plus élevées, la bonté la plus touchante » (7). Ourika est une belle jeune femme qui est une reproduction à l'identique d'une salonnière, un véritable portrait robot de tout ce qui est désirable. Créée par deux géniteurs non biologiques, le gouverneur et Madame de B., pour Duras, le salon est fictivement conçu comme un cocon, un espace *culturel* où règne le bonheur. Mais l'apparition de la Marquise qui est la représentante extérieure du conformisme va balayer l'effet de la civilisation pour se borner au sexe. Le conformisme de la société essentialise

Ourika comme une chose, un objet de curiosité, un être moins qu'humain. Or, Duras en plus de nous montrer comment Ourika fut élevée, et paradoxalement l'essentialise aussi comme la dernière des nobles, une femme dont la distinction font corps avec ce qu'elle est: « le bon goût est à l'esprit ce qu'une oreille juste est aux sons. Encore toute enfant, le manque de goût me blessait; je le sentais avant de pouvoir le définir... » (8). Ourika est une personne qui fut élevée dans un espace protégé où « on transformait en qualité les défauts mêmes » (8) par une mère qui « prêtait quelque chose d'elle à ses amis » (8). Il y a dans le microenvironnement créé par le salon de Madame de B. la peinture d'une société préservée, où l'on n'associe pas le caractère ou la valeur avec la couleur de la peau mais à la culture, à l'éducation, aux mœurs et où il est parfaitement possible d'émuler un modèle. Une microsociété, telle que rêvée par Duras, qui se protège du monde hostile extérieur, une idéologie qui prend ses racines pour reprendre l'expression de Wheeler dans le « proto-racial » (8) comme cela était le cas de la demeure de Zilia. L'espace clos du salon n'emprisonne pas les femmes, mais les libère dans une certaine limite. C'est l'intrusion de l'extérieur social qui rompt l'harmonie. Ourika dans cet espace adoptif et privé qui lui offrit l'éducation et la capacité à utiliser sa raison et sa pensée est un personnage intermédiaire, charnière, entre la raison du dix-huitième siècle et le romantisme du dix-neuvième. Comme l'avoue Madame de B. « lorsque je réfléchis à sa position, je la trouve sans remède. Pauvre Ourika!» (12), « elle a pour moi un attachement qui j'espère la préservera longtemps de juger sa position » (13). Il s'agit bien ici, pour Madame de B., qui à sa façon est une femme pleine de bonté à entériner la famille adoptive reconstituée, une famille dont l'homosociabilité et la généalogie intellectuelle plutôt que génétique débarrasse momentanément des injustices sociopolitiques créées par le dispositif de la sexualité qui ostracisera Ourika.

Face à cette visibilité du ventre de la femme qui prend l'ascendant, Duras cherche, en utilisant le personnage d'Ourika, mise en *apartheid*, rendue invisible, fantomatique, pour cause de déficience corporelle, à prouver au lecteur les propriétés de l'intellect féminin. En plaçant son personnage hors système, Duras sacrifie son personnage mais en profite pour effectuer une véritable vivisection du dysfonctionnement de la société, vivisection qu'elle cherche à rendre pédagogique. Le thème de l'interdiction de se marier sous-tend la colonisation sexuelle du personnage de la « femme noire », face aux pratiques eugéniques de la société dictant les comportements sexuels et les rapports reproductifs. Le désir de mariage est un véhicule simple à comprendre dans l'univers romantique. La magie du désir d'amour en filigrane, l'histoire de comment Ourika n'a pas accès à l'économie libidinale du désir romantique nous renseigne ainsi indirectement sur la colonisation sexuelle de la femme blanche dans son rôle de reproductrice. Mais Ourika refusera de se soumettre à une théorie que tous répètent comme des perroquets. En surface, elle s'abîme complètement au désespoir face au comportement oublieux d'un Charles qui ne la voit plus, et qui parallèlement lui confie sa joie d'avoir trouvé en Anaïs son double blanc (30-38). Car désormais l'économie du désir est l'affaire de l'homme. Or, elle n'abandonnera pas la partie sans être devenue un agent intellectuel et créateur.

Parallèlement et par contraste, Ourika se considère elle-même, dans sa dépression, dans son intériorisation de sa supposée infériorité, et par le biais de constructions esthétiques d'animalisation directement héritées des préjugés racistes que Gilman a décrit, comme un singe... Cependant, le roman éprouve et éduque la sensibilité du lecteur sous la Restauration à l'injustice de la discrimination fondée sur la biologie, en éveillant en lui le plaisir et le désir d'avoir une âme compatissante. Par un mouvement dû à l'écriture du récit par la cure par la

parole, sa conscience émergera toutefois de sa subordination au discours environnant. Et elle ne capitulera pas sans avoir offert dans son combat, lié à l'économie de soi, en tant que femme ostracisée, une analyse philosophique. Sa sagesse révèle l'envers du décor de la société, en en soulignant les interdits et les obligations devenus prédominants. Elle prend la responsabilité de raconter une névrose due à l'intériorisation de son complexe.

Le personnage est aliéné, mais il y a de la part de Duras une grande habileté à manipuler l'aliénation pour en bien dénoncer sa source purement extérieure. Celle-ci cherche à recadrer dans le racial une problématique qu'elle connaît bien dans son contexte historique. Sa voix ne restera pas purement idiosyncrasique si elle peut entrer en relation avec autant de lecteurs qui reconnaîtront en son impuissance l'écho de la voix d'une justice universelle. S'il y a reprise du thème romantique du rejet, c'est sans complaisance. Il y a donc des conséquences littéraires dues à des différences anatomiques, celle du personnage et celles de l'auteur. Comme le fait remarquer Waller, à propos d'un personnage comme le *René* de Chateaubriand (1802), qui ressent son aliénation au monde de par des causes intérieures, Ourika, par contraste, ne retire, elle, aucune supériorité de sa souffrance. Sa subjectivité met en lumière une cause objective extérieure qu'elle n'a ni choisie, ni voulue, mais au contraire venant d'une « société cruelle [qui la] rendait coupable du mal qu'elle seule avait fait » (28). Cet argument est repris par Chantal Bertand-Jennings dans son article de 1989 « Condition féminine et impuissance sociale: Les romans de la Duchesse de Duras » (39-50) qui écrit que son acceptation de la souffrance de son infériorité et son désir de s'inclure là où on la rejette représentent « des écarts significatifs » par rapport à la norme romantique (masculine).

Le cloaque social dans lequel se débat Ourika la précipite alors dans un désespoir obsessionnel qui est aussi habilement véhiculé par sa passion amoureuse, « criminelle » dont

le désir lui fut suggéré par la Marquise: « Et, si vous n'étiez pas folle d'amour pour Charles, vous prendriez fort bien votre parti d'être négresse» (41). La façon dont la Marquise plante ce désir dans sa tête réfléchit la question de fond qu'est l'obsession de la race dans une société qui cherche à naturaliser ses choix politiques usant du dispositif de la sexualité afin d'instrumentaliser la race à des fins de domination. La description de Duras, méticuleuse et oppositionnelle, du *Mal du Siècle* cherche à rendre sa justice en exposant un portrait de la « colonisée » (pour emprunter la formule d'Albert Memmi qui retravailla le thème de la honte de soi dans son *Portrait du colonisé* en 1957) sur fond politique de déploiement expansionniste de l'impérialisme européen et de déploiement du dispositif de la sexualité sur la population française. La voix exprimant du corps d'un personnage noir, qui en temps normal pour cette époque n'était pas censé avoir de raison ou de voix, l'interdit à la création d'une famille, engendre l'empathie pour la trajectoire poignante de la victime contaminée par la névrose de contamination d'une nation qui s'est désormais insinuée en elle. Comme l'écrivit Sainte Beuve dans *Portrait de femmes* (1834) Duras creuse, sans prétention⁹, là où le biopouvoir qui loue ou condamne le sexe prétend ne rien pouvoir expliquer des supposées évidences de la « nature ». L'exigence d'explications motive et fait avancer le récit, car elle cherche à donner un sens à ce qui est présenté, en surface, comme une cause naturelle à la discrimination. Prenant le lecteur à témoin, Duras cherche en s'appuyant sur la thèse raciste à démontrer son antithèse qui prend le nom Ourika comme emblème. La forme socio-sentimentale du récit devient un défi dont la démonstration ne peut se faire qu'en spéculant sur la sympathie du lecteur. Car cette hiérarchisation déconstruite de toutes pièces se comprend comme tendant vers deux buts politico-économiques: l'efficacité coloniale et

⁹ « L'absence de prétention était son trait le plus distinctif » cité par M. Fumaroli, p.11 de sa préface de 2007.

l'efficacité du contrôle de la sexualité de la femme conçue comme principalement mère, une valeur adoptée mais questionnée par Ourika vers la fin du roman: « Ce désir de tenir ma place dans la chaîne des êtres, ce besoin des affections de la nature, cette douleur de l'isolement, c'étaient les regrets d'un amour coupable! » (41).

Ourika en vient même à rêver (une fantaisie finale à l'intérieur de la fiction) être restée esclave pour avoir eu un compagnon et une famille idyllique montrant son assujettissement problématique à l'idéologie du marché des femmes. Elle s'invente une mémoire calquée sur le modèle français. Elle nie la condition véritable des esclaves, ce qui prouve qu'Ourika ne sait rien de l'Afrique. Ce rêve d'esclavage correspondrait peut-être au fait que Duras, dont le père était en même temps propriétaire d'esclaves en Martinique et abolitionniste, ferait de l'Africaine, comme mentionné plus haut, la voix de sa propre libération. Selon Christopher Miller dans *The French Atlantic Triangle* (2008) la « rêverie » d'Ourika contribue à entretenir le mythe du bonheur de l'esclavage au lieu d'en dénoncer les crimes. Duras se débarrasserait du négatif pour créer une belle œuvre. Alors, celle-ci justifierait implicitement la classe des planteurs qui est celle de sa mère et dont elle tire ses revenus. Ourika serait ainsi une noble sauvage parlant français, voyant une solution acceptable en ce que chacun reste à sa place et en ségrégation. Et justement l'expérience sociale a fait sortir Ourika de l'ordre naturel, et l'instruction a transformé sa vie en un exil tragique (163). Mais, y aurait-il une possible troisième voie? Ourika, avant de réinventer sa vie dans cette « rêverie » ambiguë et complice de l'esclavagisme, par l'usage de sa conscience réflexive, démontre le manque de rigueur du raisonnement raciste puisque elle n'est pas un animal savant, l'on n'ose dire une femme savante, qui aurait simplement absorbé un certain nombre de règles et comportements. Au contraire, elle met avec une éloquence de

femme éclairée l'accent sur l'injustice de sa condition, donc elle prouve bien qu'elle possède un sens moral dont les autres protagonistes sont en fait dénués. Miller signale que, depuis *Oroonoko* (1688), d'une autre femme de lettres, l'Anglaise Aphra Behn, il est devenu un impératif à l'intérieur du discours abolitionniste de donner la parole à l'Africain, pour faire de lui un porte-parole actif de sa libération (163).

Duras, face au problème de sa propre libération, par sa mise en apposition de la narration de deux Révolutions, la Révolution française et la Révolution de Saint-Domingue (1791) offre encore un autre exemple de réflexion sur la violence, non pas privée mais publique. Pendant la Révolution française l'on voit « les hommes les plus violents s'emparer de toutes les places » (21), des hommes qui sont censés combattre pour la liberté de l'esprit et du corps, pour l'égalité, les idéaux humanistes des Lumières. Ourika témoigne des persécutions de 1792 contre les aristocrates¹⁰. Pour Ourika, ce sont les Révolutionnaires qui se comportent comme des sauvages face aux nobles à la race desquels elle s'identifie, le mot « race » pris dans le sens de « groupe » et non de couleur de peau. Pendant l'épisode où elle retrace la rébellion sanglante des esclaves à Saint-Domingue des pensées troublantes la hantent. Son analyse oscille entre son désir pour une justice sociale universelle et le discours normatif qu'elle entend qualifiant les Noirs de sauvages pour justifier l'esclavage et aussi son identification « naturelle » avec la société française blanche. En effet, le fait que l'on commençait « à parler de la liberté des nègres » (20) semble aller dans le sens de la reconnaissance du statut d'égalité de ceux qui sont exploités¹¹. Face à l'idéologie de l'inégalité « naturelle », la Révolution française avait introduit une idéologie d'inégalité

¹⁰ Le père de Claire de Duras, lui-même aristocrate libéral, fut décapité pendant la Révolution pour avoir refusé de voter la mort du roi.

¹¹ Historiquement, la Société des Amis des Noirs fut organisée en 1788 pour soutenir la cause abolitionniste.

abstraite. Ourika est touchée au cœur d'elle-même car ceci réintégrerait son groupe racial (de couleur de peau) dans le genre humain, le distancerait de l'état dit « sauvage » faisant des Noirs, une supposée ressource naturelle dont, Roxann Wheeler nous le rappelle, la musculature fait que l'homme blanc les exploite sans vergogne, car leur anatomie serait mieux conçue pour endurer la fatigue (296). Ses espoirs de justice sont vite anéantis au moment de l'éclosion de la rébellion. En effet, de nombreux esclaves n'attendirent pas de décret français pour se libérer avant même qu'on ne les émancipe. Après les massacres perpétrés sur les Blancs de Saint-Domingue, Ourika aura désormais « honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins » (20). Alors que si l'on applique et approfondit la logique de capacité à réfléchir sur soi-même qui définit l'humanité, la révolte des esclaves démontre que ceux-ci ont, au contraire, comme elle, la faculté de s'appuyer sur leur propre sens moral de l'injustice pour rejeter leur joug. Or, c'est au moment où ils cherchent à se démarquer de leur statut de bêtes de somme qu'on leur applique l'épithète de « barbares ».

Sous la Terreur, en nous montrant une Ourika qui aide Madame de B., qui élève son âme à l'unisson avec sa mère adoptive (22), Duras tourne encore une fois les tables, par son récit-témoignage. Elle remplace les idéologies par un récit de terrain qui force le lecteur à lire la question de la différence du point de vue d'un discours intime divergent. La subjectivité d'Ourika change car « l'opinion est comme une patrie ». « Moi, pauvre négresse, je tenais pourtant à toutes les âmes élevées, par le besoin de la justice que j'éprouvais en commun avec elles: le jour du triomphe de la vertu et de la vérité serait un jour de triomphe pour moi, comme pour elles » (22) déclare-t-elle dans un bref épisode où elle imagine une justice universelle qui s'appliquerait à tous. Son bien-être dû à sa solidarité se substitue au bien naître. Le fait d'avoir des ennemis *en commun*, de soutenir une cause

commune, de pouvoir *s'identifier* à sa famille adoptive et de se sentir utile lui crée une intersubjectivité bénéfique qui l'aide dans sa résistance et lui crée « une patrie » imaginée hors du dispositif de la race et de la sexualité. Débarrassée de sa désexualisation, elle réintègre la structure de son univers social blanc. Elle confesse: « je ne me sentais plus isolée depuis que tout le monde était malheureux » (22). Son soutien à Madame de B. l'aide, par cette productivité, à cristalliser son ambition d'appartenir au groupe, à désirer créer avec la société un contrat qui engagerait, elle l'espère, de part et d'autre à donner une cohérence à son désir de commercer socialement avec la société, à tenter de transcender la déconnection qu'à travers la sexualisation dans laquelle sa race institutionnalise le déficit. De par son désir de s'élever et de se rendre utile, une qualité de désir hors et différente du sexuel, le personnage d'Ourika s'apporte à elle-même un bien-être dû au désir de se placer dans une coalition d'intérêt. Selon Jana Sawicki dans *Identity Politics and Sexual Freedom* (1993), une critique féministe intéressée par Foucault, celui-ci suggérant la sortie de la focalisation sur le domaine de la sexualité quand elle est utilisée institutionnellement comme instrument de domination, la démarche de compréhension du recours à la politique de la coalition apporte des solutions aux individus faisant l'expérience de conflits. Elle écrit:

Les coalitions apportent une occasion pour les individus qui font l'expérience de certains des privilèges du groupe dominant de redéfinir comment ils diffèrent des individus des groupes subordonnés. De plus, ceux qui appartiennent aux groupes subordonnés peuvent en venir à apprécier comment il est possible pour quelqu'un qui est dominant dans certains, mais pas dans tous, respects de partager leurs intérêts (42).

Malheureusement pour Ourika, la possibilité de coalition semble se limiter au noyau familial, dont Charles est sorti pour son « éducation ».

Pour la société la sexualité prime et la reproduction interracial est censurée. Le bonheur qui se doit pour la femme de passer par le conjugal, ne passera pas par Ourika. Au

début de l'intrigue pourtant, quand Charles et Ourika enfants sont élevés ensemble comme frère et sœur: « un seul était mon ami, et ma couleur noire ne l'empêchait pas de m'aimer » (9), la société ne se préoccupait pas encore de son avenir reproductif et lui reconnaissait un statut quasi normal (excepté pour le vêtement à l'orientale qui était un moyen pour sa mère d'orienter et de canaliser les possibilités dans l'avenir) : « vantée, exaltée comme l'enfant le plus spirituel et le plus aimable » (7). Parce qu'ils sont enfants, tout est encore possible. Il ne semble pas y avoir de place pour une interprétation négative de sa race. Enfant, l'amour entre Ourika et Charles est platonique et privé. La fantaisie de l'inceste découle d'une harmonie commune. Il était son « protecteur », son « conseil » et son « soutien ». Cet amour n'est pas sans rappeler l'amour, sur fond d'Eden naturel, du roman que Bernardin de Saint Pierre publia en 1787, *Paul et Virginie*. Et cet amour se développant avec le temps, cette confiance totale que chacun a en l'autre, s'il n'est pas le cas d'un inceste biologique réel, pas plus que pour Paul et Virginie, en est une représentation métaphorique qui nous rappelle à la mémoire le couple symbolique d'Aza et Zilia dans *Lettres d'une Péruvienne*. Lorsque Charles part au collège, pour (ap)prendre son rôle viril dans la société normative, Ourika dit ; « je pleurais en le quittant; ce fut ma première peine » (9). Cette première expérience de chagrin marque la fin du bonheur dans sa petite communauté et commence à modifier la façon dont elle constitue sa subjectivité.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'idée de l'inceste et de l'interdit de l'inceste est un espace qui reflète une préoccupation de l'ordre de l'universel patriarcal. Car l'interdit de l'inceste est une loi qui montre le passage qui distingue la nature de la culture patriarcale, comme l'a montré l'anthropologue Claude Lévi-Strauss dans *Structures élémentaires de la parenté* (1949). Grâce à son fonctionnement accepté et par le principe fondamental de la

circulation et de l'échange des femmes, l'interdit de l'inceste en étant respecté affermit le pouvoir économique masculin dans la société. Et l'imagination de l'inceste est une tactique qui subvertit cette mécanique. L'introduction de l'amour harmonieux de l'enfance entre Ourika et Charles cherche à desserrer l'étau de ce système. Parallèlement, le mariage interracial est désormais traité comme l'inceste, comme un acte scientifiquement théorisé comme contre-nature. Il est interdit pour les mêmes raisons de fonctionnement de la société fondé sur la domination d'un groupe sur l'autre et l'imaginer est une subversion qui s'apparente au même ordre des choses.

L'interdit crée et met en lumière une définition alternative du désir: si le désir pour Charles, le frère, n'était pas assumé comme un désir sexuel vécu comme manque et créant le malaise, mais bien comme un amour platonique, alors leur relation « innocente » d'enfance passait inaperçue. Elle représente un bonheur serein entre deux êtres qui s'aiment et apporte une plénitude à Ourika. L'évolution naturelle sexuée de cet amour refusée, la conduisant à une impasse, alors son désir de se joindre au groupe persécuté, d'agir, de se rendre du pouvoir en soutenant Madame de B. est un désir cathartique, une pratique de liberté, vécus comme puissance féconde de préceptes concernant la vérité par rapport à l'injustice. Duras retravaille l'idée reçue du *Symposium* de Platon, où par la bouche de Diotime, le lecteur voit se différencier le désir de création d'enfants de celui de création d'idées, porteuses d'élévation. Si la création d'enfants est réservée comme l'apanage reproducteur des femmes et la création d'idées l'apanage des hommes chez les Grecs, en nous montrant une société lui déniait socialement le mariage pour cause de race, Duras s'offre par le truchement de l'interdit plaqué sur Ourika la capacité et le pouvoir d'engendrer des idées. En se joignant au monde de l'esprit, en philosophant, elle accomplit une action qui lui permet de persévérer

dans son désir d'exister, de ne pas se désintégrer, mais d'intégrer le lecteur dans une coalition idéologique alternative. Il s'agit d'un désir actif qui cristallise l'énergie d'une Ourika qui va essayer de nous révéler ce que nous ressentons intimement. Alors qu'en ce qui concerne le désir sexuel que la société cherche à lui imposer tout en le lui interdisant et dont l'objet serait son « frère », il s'agit du désir vécu qui aboutit à un manque qui la prive du bonheur et dont elle ne peut soulever le poids qui l'écrase.

En d'autres termes, Ourika acceptée comme « simple femme » dans la société, l'adhésion au romantisme pousse logiquement Ourika vers une mélancolie mortifère. Mais, si au-delà de la façade, à cause de ces conditions d'impossibilité, elle s'offre à travers le récit poignant de sa souffrance un statut de philosophe qui redéfinit l'énergie du désir, elle se donne l'existence grâce au récit dont elle se sert pour démontrer ses idées. Il y a donc une double économie du désir dans le texte, montrant comment Duras prend plusieurs positions par rapport au statut de sujet de son héroïne. D'une part, il y a un récit diégétique appauvrissant, d'économie libidinale négative dû au racisme du dispositif disciplinaire de la sexualité et d'autre part, une réflexion intellectuelle culturelle métadiégétique parallèlement enrichissante et à potentialité libératoire, due à l'expression de sa réflexion philosophique. En créant une protagoniste dont la distinction entre en contraste avec l'invisibilité, la superposition des deux perspectives créées par Duras forme ce que Margaret Cohen qualifie de roman à thèse dans *The Sentimental Education of the Novel* (1999), un roman à thèse étant un roman traitant d'un problème de société: le conflit entre la liberté individuelle et le bien collectif que tous peuvent comprendre (120). Duras nous donne un récit ambigu et pluriel à la fois complice, aliéné et subversif. La douleur est utilisée par Duras comme espace de réflexion visant clairement à bouleverser et s'inscrivant dans le discours général

sur la sensibilité pour le lecteur témoin de l'analyse brillante de l'agonie d'Ourika, due au regard de l'autre. La façon criante avec laquelle la société la met à la porte montre à quel point son personnage s'il avait pu vivre normalement aurait créé le chaos. La société préfère être injuste pour assurer sa stabilité sociale et politique. Car si Ourika ne restait pas une exception, si son modèle pouvait être reproduit, il inférerait l'effacement de la différence, le métissage et l'implosion du système de séparation des sexes et des races. En dehors de l'épisode de la « rêverie » complice au système du chacun à sa place, l'inceste métaphorique de l'enfance entraîne à inférer une reconfiguration des conditions de possibilité. Par le glissement de la sociologie politique aux sentiments intimes, la construction d'une prise de conscience contestataire est provoquée, où l'idéologie et le désir ont le potentiel d'être transformés par l'introduction d'intonations émotionnelles que le recours à une histoire d'amour d'enfance entravé peut aisément donner à entendre.

Dans son article de 1998 « The Appropriation of Black Experience in the Ourika of Claire de Duras », Earl G. Ingersoll remarque fort justement que la Marquise reproche à Ourika son désir pour Charles alors qu'elle lui dénie que sa souffrance puisse simplement venir du racisme qui la condamne à vivre sa vie dans la solitude (7). Ceci va dans le sens de notre analyse que le thème de la sexualité est la pièce rapportée qui crée le conflit et dévoile le vrai problème. Ceci nous semble juste, jusqu'à un certain point, et nous sommes en accord avec Ingersoll dans son analyse du point de vue de la bonne société. Mais comme nous examinons tout au long de cette étude quelle dimension de libération potentielle offre le paradigme de la famille adoptive, et de l'enfance pendant laquelle le racisme était suspendu de manière utopique, nous ne pouvons ne pas faire attention au point de vue de Madame de B. la mère adoptive d'Ourika. Le fait qu'elle a vraiment adopté Ourika dans son cœur nous

place dans une problématique qui nous renvoie au thème de la famille biologique à contraster avec la famille adoptée. Le racisme est connecté avec les valeurs patriarcales et le foyer de Madame de B. est une enclave sans père. Ourika voit Madame de B. comme sa mère, elle en est une sorte de reproduction à l'identique de par le tact et la délicatesse qu'elle a appris auprès de celle-ci. Ceci a été rendu possible par l'adoption. Ce salon fut bien une matrice intellectuelle où son esprit naquit. Il y a eu un effet bénéfique. Éduquée par sa mère adoptive, Ourika se construit une pensée autonome, en transgressant par son discours, non pas la morale, mais l'idéologie qui sous-tend leur morale. A la fin de sa vie, lorsque plongée dans un état de mélancolie mortifère, son discours personnel cherche inlassablement à renverser les relations de pouvoir qui tentèrent de la marginaliser et de l'effacer. Beaucoup de son bien-être lui était venu de ce lien d'amour, de solidarité et de compassion que nous avons souligné lors de l'épisode de la Terreur. Jamais Madame de B. ne mentionne quelque amour coupable entre Ourika et Charles. Elle adopta toujours une position de neutralité aimante qui les invita à l'amour. En contraste à l'axe horizontal du paysage de haine de la société, il y a un axe vertical de filiation entre femmes intelligentes qui s'aiment et se protègent.

Hors du salon et de la famille, le modèle patriarcal va précipiter la chute d'Ourika. Le modèle de la famille adoptive a pu fonctionner jusqu'à un certain point ; l'amour pour le frère a représenté un havre de paix. L'amour d'enfance entre la petite « orientale » et Charles, la fantaisie platonique de l'inceste avaient créé un espace hors du système du mariage dont l'aberration était tolérée. Comme l'écrit Werner Sollors dans *Neither Black, nor White, yet Both* (1997), pour la société, les peurs combinées de l'inceste et de la

miscéogénéation dans le récit avortent ce modèle. Et les liens de la société s'avèrent pour la jeune fille pire que l'esclavage (347).

Si pour les hommes la valeur ajoutée de la femme est sa virginité, pour Ourika, sa valeur ajoutée est, comme pour la Péruvienne dont sa virginité prend une signification libératoire, qu'elle lui ouvre la porte à une pratique de liberté entièrement centrée sur la vie intellectuelle. Comme pour Zilia, l'expression de sa pensée amoureuse autonome pour son « frère » lui sert de stratégie oppositionnelle. On retrouve, comme chez Graffigny, ce même refus implicite pour l'héroïne d'être structurée par la prohibition de l'inceste¹². En réussissant à capter, expliciter et faire partager la condition publique du paria, et la souffrance privée qui en découle, Duras, certainement happée elle-même par la mélancolie, opère tout de même, pédagogiquement, une démonstration de glissement d'une subjectivité fictive basée sur les besoins de la société, vers la subjectivité réelle qui rejette le système patriarcal. La prohibition de l'inceste, une règle coercitive de la société, nous amène, par analogie, à la prohibition du désir d'amour pour un homme blanc. Depuis *Lettres d'une Péruvienne*, le monde blanc cherche à modifier la construction du sujet comme Ourika. Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) signale dans son analyse marxiste de la valeur de la femme traditionnelle, que l'appartenance pour la femme (en tant que marchandise humaine) au système d'échange des femmes (comme richesse) est symbolisée par l'estampille de propriété qu'est le nom du père, puis le nom du mari (169-170). Or Ourika n'a jamais qu'un prénom, montrant à quel point les préjugés raciaux et sociaux sont mêlés pour la repousser hors système.

¹² Luce Irigaray écrit dans son chapitre « Le marché des femmes » : « Sans l'échange des femmes, nous retomberions – dit-on – dans l'anarchie (?) du monde naturel, dans l'aléatoire (?) du règne animal. Ce qui assure donc le passage à l'ordre social, à l'ordre symbolique, à l'ordre tout court, c'est que les hommes [...] font circuler entre eux les femmes : règle connue sous le nom de prohibition de l'inceste. » (167).

Après que Charles a rencontré la douce Anaïs, la confiance mutuelle entre celui-ci et Ourika a perdu tout son dynamisme. Bien qu'elle soit une parfaite salonnière, Ourika (considérée comme objet et non sujet du système) ne peut pas se présenter à « l'examen ». Son éducation n'était qu'un amer simulacre, désormais annihilé pour Charles par la couleur de sa peau. On s'arrange pour contourner le problème du mariage interracial ; tout est arrangé pour qu'il soit impossible. On ne lui donne pas la « permission » (13) de pénétrer réellement dans cette société en se mariant, elle ne sera « la femme, la mère de personne » (17), car dans ce texte c'est l'homme qui contrôle le mode de reproduction. Malgré sa beauté et son raffinement, la réalité de son égalité, bien qu'elle passe pour une salonnière, il n'y a aucun moyen pour elle de se faire coopter dans cette société et le salon lui est devenu une prison. On prétend le mariage interracial « insensé ». Selon la société, hors des normes de la *raison* et malgré toutes les démonstrations qu'elle va livrer au lecteur, « la raison conseille alors de se résigner » (39) et de subir l'oppression et l'ostracisme, ce qui se traduit en version bien élevée, de s'en distraire.

Ceci ne semble pas logique, puisque le mariage interracial représente le paradigme le plus parfait de l'exogamie biologique et s'oppose le plus à l'endogamie. Or la société prône une sorte de solution du juste milieu, une hypocrisie où tout en interdisant l'inceste, elle réclame, dans la logique de l'échange des femmes, que le mariage s'opère dans un cercle limité, à l'intérieur du groupe « racial » des nobles, le mot racial pris au sens ancien d'avant le scientisme qui définit des races. Ceci engendre le choix d'Anaïs, et d'autre part, forcerait à payer « quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres » donc qui « sera un homme d'une condition inférieure » (13). La race des seigneurs ne veut pas échanger avec des

individus de condition inférieure, comme l'on ne veut plus admettre les femmes dans le monde des Lettres.

Pour examiner comment cette discrimination se traduit, il nous faut nous pencher sur le traitement stylistique de disparition du personnage d'Ourika après la révélation du dégoût qu'elle inspire. « Il y a des illusions qui sont comme la lumière du jour, quand on les perd tout disparaît avec elles » (14) analyse la jeune fille. Après cela, elle n'aura de cesse que de dissimuler les raisons de son mal, son « âme s'était comme resserrée en elle-même » et son cœur « était rempli d'un sentiment trop amer pour se répandre au dehors » (15). Madame de B., à laquelle elle refuse de se confier, s'abandonne davantage à elle, mais Ourika, désirant la protéger, ne peut déjà plus échanger avec sa « mère » (16), imaginant que sa confession exalterait davantage sa peine et ayant perdu elle-même ce sentiment innocent qui lui faisait imaginer que ces gens qu'elle aime étaient sa famille. Cet amour altruiste qui cherche à masquer ce qu'elle a compris est remarquable. Elle n'a pas d'amie, elle va même jusqu'à négliger ceux qui lui étaient « permis », personne n'a plus sa confiance (17). Réduite au silence, si l'échange ne fonctionne plus entre la société et Ourika, il ne fonctionnera plus entre Ourika et cette société, ni même avec ses proches. Le contrat est caduc, comme nous l'avons dit plus haut, par la déssexualisation qui provoque l'effondrement de son identité et de son univers social. Puis pour matérialiser la suppression mentale, elle approfondit le silence en glissant jusqu'à la suppression physique: « j'avais ôté de ma chambre tous les miroirs, je portais toujours des gants; mes vêtements cachaient mon cou et mes bras, et j'avais adopté, pour sortir, un grand chapeau avec un voile, que souvent même je gardais à la maison » (27). Le corps étant le site de la surveillance panoptique, la seule manière paradoxale de vaincre la

subjection plus profonde que soi-même, est de supprimer la vision du corps¹³. Or, ce récit intime du processus de suppression de soi et ce jeu de l'amour propre produisent un effet inverse pour le lecteur, car il y a du pouvoir dans la souffrance. Là où la société l'infériorise et lui interdit la visibilité et la reproduction, c'est le sentiment sensible du lecteur, conscience reproduite à chaque lecteur, sans pitié ou supériorité condescendante évitée grâce à la compassion, qui lui donne, au fur et à mesure, une supériorité, qui lui voue un intérêt accru, car il y a aussi du savoir dans la souffrance pour celui qui l'écoute.

La progression vers le « suicide » d'Ourika se doit d'être analysée en ce que l'interprétation de la question posée par le « suicide » est illustrée par un texte: *Réflexions sur le suicide* de Germaine de Staël (1813). L'approche de Staël est une approche de réflexion philosophique fondée sur la question de savoir si Dieu a donné la liberté à l'homme (18), réflexion qui se fonde sur l'intime, l'individuel. Pour Staël, savoir souffrir c'est montrer la fermeté de son âme. Dans la morale de Staël, le courage suprême serait d'endurer, en martyr. Il faudrait être plus chrétien et moins homme (29). Ce qui distingue la conscience de l'instinct, c'est pour Staël le sentiment et la conscience du devoir, et le devoir consiste toujours dans le sacrifice de soi aux autres (32). La religion chrétienne, modèle de la patience et de la résignation, attend comme du temps des Grecs, qu'une personne ne prenne pas sur soi le droit de couper le fil de la vie, action que seul Dieu peut opérer, bien qu'il puisse y avoir une compréhension de la volonté de se supprimer comme un geste de liberté qui signifierait que l'on veut garder son honneur. Or, Ourika, en témoignant des causes de sa dépression, en se supprimant, a resitué cette résignation et démontre comment elle est

¹³ La critique féministe Sandra Lee Bartky qui étudia comment le micropouvoir disciplinaire exercé sur le corps des femmes de nos jours pousse les femmes obèses à recourir aux mêmes stratégies de suppression de soi par le retrait des miroirs dans son article « Foucault, Femininity, and Patriarchal Power » publié à Boston en 1988.

suicidée par une société qui lui a coupé l'oxygène. À travers le choix de se laisser dépérir, en expliquant elle se restitue toutefois la volonté d'affirmer sa liberté individuelle.

De surcroît au souci de la dépréciation de son corps dû au ressenti de ce racisme qui assujettit la femme noire aux amalgames de préjugés esthétiques à un discours scientiste, Duras en sortant du dualisme permis/non permis, a été capable dans la faille qui sépare les deux espaces de faire surgir un autre niveau. Elle conquiert le statut de l'égalité intellectuelle avec le monde masculin qui la domine (biologiquement) en tant que femme de Lettres¹⁴. Elle infiltre ce monde par la richesse de ses analyses. Ourika, la jeune fille éduquée et non mariable est donc aussi, en troisième ressort, un alibi pour devenir effigie de la femme écrivain qui ne pouvait aisément faire commerce de sa littérature. Car bien qu'étant le résultat d'un projet agencé par l'« engouement » (7) des autres, Ourika se pense non pas juste comme le résultat du hasard mais comme un être dont la valeur n'est pas sexuelle mais intellectuelle et émotionnelle. Si on lui retire la sexualité, elle est devenue l'étalon. En désagréant physiquement le personnage, en dissolvant le sujet impossible à discipliner, l'auteur s'insinue et émerge, à l'aide, comme nous l'avons dit, du cheval de Troie que représente l'écriture féminine de la mélancolie, dans le monde des Lettres, dominé par les hommes. Dans sa préface à l'édition Folio classique de 2007, Marc Fumaroli déclare qu'elle avait donné « d'emblée des migraines à Henri Beyle qui se cherchait encore en vain, et qui s'indigna, dans ses chroniques adressées à la presse libérale anglaise, qu'une duchesse puisse voler leur pain aux écrivains de vocation et de métier » (10). Cependant, malgré les jalousies, Duras masquée en Ourika, retire une récompense non pas matérielle mais

¹⁴ Marie Bénédicte Diethelm qui écrit l'introduction de l'édition Folio classique (2007) d'*Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, la décrit comme une « grande dame, célèbre et célébrée sous la Restauration... une romancière de premier plan, méconnue après une gloire aussi tapageuse qu'éphémère » (33).

symbolique: la distinction, la considération. Rousseau dans ses *Fragments politiques*, V.

« De l'honneur et de la vertu » a une belle formule pour décrire ce qui pourrait pousser Duras à vouloir communiquer, ce qui la pousse peut-être à vouloir se faire reconnaître. Il écrit:

Il s'agirait d'exciter le désir et de faciliter les moyens de s'attirer par la vertu la même admiration qu'on ne sait s'attirer aujourd'hui [que] par la richesse. [...] Il est donc certain que c'est moins en nous-mêmes que dans l'opinion d'autrui que nous cherchons notre propre félicité (324).

Par rapport à l'étalon phallique, Ourika est partout déclassée. Elle est devenue unique: bien que femme, en tant que Noire, on veut lui faire miroiter qu'elle est devenue pour tous, de par sa couleur de peau, sans valeur. Ourika ne sera nulle part à sa place.

L'assimilation à la culture aristocratique française à laquelle elle avait innocemment et naïvement cru et souscrit ne fonctionne pas quand il s'agit de passer l'examen du mariage.

Anaïs de Thémises, sa rivale, qui est elle aussi « seule et sans appui dans le monde » (29), donc à marier d'urgence, est qualifiée d'ange (30, 31) alors qu'Ourika troublée par la prise de conscience de sa race et aliénée par le regard des autres se prend pour un monstre.

Irigaray écrit dans *Ce sexe qui n'en est pas un*:

l'endogamie socio-culturelle exclut qu'y participe cette autre si étrangère à l'ordre social: la femme. L'exogamie exige sans doute qu'on sorte de sa famille, de sa tribu, de son clan, pour réaliser des alliances. Elle ne tolère pas pour autant le mariage avec des populations trop lointaines, trop extérieures aux règles culturelles en vigueur (169).

En utilisant des prétextes biologiques la culture politique refuse une femme noire en tant qu'épouse, comme elle refuse le statut d'écrivain à part entière à la femme. Puisque l'on fait commerce de femmes mais pas « avec les femmes », on en revient à mettre en parallèle, les Noirs et les femmes dans une condition de subalternes, de marchandises. Par exemple, Charles en se refusant à Ourika montre qu'il ne veut effectuer aucun effort, aucun

« travail » reflétant sa valeur pour se l'approprier. Décrivant le psychisme du jeune homme, elle déclare: « tout ce qu'il accordait avait du prix, car presque rien en lui n'était involontaire » (25). Charles est doué de volonté. Il détient le pouvoir phallique et il a un rôle actif. Par son comportement d'éloquence en ce qui concerne ses préoccupations à lui et qu'Ourika écoute patiemment, otage de son amour pour lui (26) et d'absences répétées en dépit de la santé défaillante d'Ourika (30, 31), l'on remarque aisément que leur rapport est à sens unique. Il a le pouvoir reproducteur et il choisit et s'approprie non pas Ourika, mais Anaïs, la jeune fille aristocrate blanche, comme productrice de sa progéniture. La femme, comme le souligne Irigaray est donc étalonnée par le phallus, « par et pour l'homme » (173). Anaïs est fabriquée par Charles en tant que son identique sublimée. Il déclare emphatiquement: « Quelquefois je crois sentir que mon âme toute entière va passer dans la sienne » (31). Par contre, contrairement à l'homme, la femme selon ce système ne se mire pas en sa semblable. Sa valeur lui est « transcendante, sur-naturelle », non pas en elle-même, comme la valeur d'Ourika esseulée, mais dans le regard de l'homme par rapport aux autres hommes. Elle « exprime le caractère fabriqué de la marchandise » (172). Irigaray explique: « Les marchandises, les femmes, sont miroirs de valeurs de/pour l'homme. Pour ce faire, elles lui abandonnent leurs corps comme support-matière de spécularisation, de spéculation. Elles lui abandonnent leur valeur naturelle et sociale comme lieu d'empreintes, de marques et de mirage de son activité » (173). Et dans le cas d'Ourika, « qui voudra jamais épouser une négresse? » (13). Dans l'image que Duras met en avant du retrait d'Ourika face aux miroirs, en l'action de s'effacer, elle illustre ainsi sa compréhension première de sa non-valeur pour les Blancs. Mais en devenant son propre sujet, l'effort personnel du plaidoyer d'Ourika, aux témoins de son histoire, est ironiquement désaliénant. On lui refuse l'amour, elle

s'abandonnera à une autre sorte de volupté, active celle-ci, celle de se raconter dans l'arène publique, en attachant sa stratégie à la structure aliénante. Grâce à sa totale adhésion aux mœurs et à la culture salonnrière et malgré son exclusion, sa parole reste proprement philosophique, car toute sa pensée s'efforce d'exposer l'aspect mesquin du mariage entre soi, de le moraliser. C'est-à-dire que, comme le souligne Irigaray, pour pouvoir se spéculer soi-même, ce que la simple matière ne peut faire, il faut être sujet. Ce qu'Ourika fait. Elle se construit elle-même en se racontant comme pratique de résistance au préjudice de suppression d'altérité que sa race lui inflige.

Quand elle décrit Anaïs, comme possédant « en effet tout ce qui pouvait plaire à Charles: jolie sans s'en douter, et d'une modestie si tranquille, qu'on voyait qu'elle ne devait qu'à la nature cette charmante vertu», elle démontre *cette incapacité de la jeune femme à se réfléchir* qu'analyse Irigaray comme condition de possibilité au statut d'objet de la femme-marchandise et qui séduit tant Charles, « car bientôt, il en devint passionnément amoureux» (29). Mais Ourika a la perspicacité de le décrypter, alors qu'Anaïs ne voit jamais en Ourika une rivale, elle imagine une alliée.

D'ailleurs, en face de « l'ange de bonté » que représente Anaïs, Ourika, fait au contraire preuve, en sourdine, d'une certaine forme d'égoïsme indocile et salvateur pour sa subjectivité démontrant qu'elle ne fait plus cause commune avec eux comme du temps de la Terreur. Du fond de son couvent, elle admet, qu'elle était affligée par les absences de Charles, en analysant: « j'étais mécontente de moi-même, en voyant que je préférais mon bonheur à celui de Charles; ce n'est pas ainsi que j'étais accoutumée à aimer » (30). En étant esseulée et mécontente de ne pas être ce qu'elle aurait dû être, à savoir une femme soumise à merci, elle se libère en divisant sa conscience entre l'avant de la soumission et l'après de la

jalousie. Son corps de femme noire, devenu le lieu de l'impossible, resserre une conscience qui crée un nouveau paradigme féministe d'étalon se calibrant sur soi-même, au lieu de se calibrer sur l'étalon masculin qu'est le phallus tout puissant, celui qui fait commerce de la matière humaine et l'exploite au moyen de l'esclavage. C'est par le surgissement de la jalousie, par cette rébellion psychique qu'est éradiqué le statut d'objet qui était le sien. Quand Ourika ment à Charles à propos de son malaise, et que Charles la croit, alors qu'elle souhaitait l'inverse, elle développe de l'amertume et en est « blessée » (34). Elle va même jusqu'à s'imaginer mourir de son dépit amoureux pour punir Charles de son manque d'intérêt (35).

Lorsque Charles déclare à Ourika: « je vais être le protecteur de cet ange, qu'elle me confie sa vie, sa destinée; ah! que je suis glorieux de la mienne! » (31), « je serai pour elle le père, la mère qu'elle a perdus; mais je serai aussi son mari, son amour! », « Quels délices, Ourika, de penser qu'elle sera la mère de mes enfants, qu'ils puiseront la vie dans le sein d'Anaïs » (32) il scelle le contrat de spéculation sur Anaïs, car elle a ce qu'Irigaray définit comme cet « en-plus surajouté au corps de la marchandise, en-plus qui lui donne une forme valeureuse » (173) dont l'adjectif « glorieux » montre à quel point le portrait de Charles s'adapte à l'analyse psycho-économique mise en avant par Irigaray de l'activité masculine vis-à-vis de la femme. Charles a fait passer Anaïs de vierge à femme naturalisée dont la fonction sera de lui donner des héritiers qui puiseront leur vie à son sein. Les deux parties d'elle-même, sa valeur d'échange et son utilité sont désormais réunifiées. Pour Charles, protagoniste exemplaire du monde homosocial, « la naissance d'un fils mis le comble à son bonheur » (37) Et la défaillance d'Ourika, en entendant ces paroles qui fouettent sa réalité, est le symptôme de sa valeur en tant que conscience pensante. Elle continue de penser, se

martyrisant, à disséquer le processus de politisation du domaine personnel, des transactions qui définissent le bonheur conjugal et familial.

Comme elle n'a pas de statut au niveau civil, bien que sauvée enfant des chaînes de l'esclavage, Ourika est assujettie plutôt que citoyenne, elle n'a aucun droit. Alors qu'un être humain doit être une créature sociale, le personnage, grâce à l'utilisation de la mélancolie, acquiert une souveraineté au niveau psychologique. Ourika se donne finalement le droit d'avoir ses sentiments à elle et ces sentiments sont exprimés dans sa dernière phrase:

« Laissez-moi aller, Charles, dans le seul endroit où il me soit permis de penser sans cesse à vous... » (45). Si son corps doit rester docile et si le biopouvoir la prive de la possibilité d'engendrer une progéniture, de l'enfermement du couvent qui cherche à contrôler son corps, pivotant sur le centre de gravité qu'est devenu sa liberté intime dans la retraite, son récit transforme le statique de la pulsion sexuelle non autorisée en art textuel de lutte. Le résultat de cette hybridité civile et psychique devient, non pas un enfant métis, mais le microcosme résistant d'*Ourika*.

Chapter III

La manipulation précautionneuse du pouvoir dans *La jongleuse* de Rachilde

Qui est Éliante Donalger? Un personnage théâtral à la subjectivité hors du commun, une Créole énigmatique et envoûtante créée par Rachilde, dans un roman intitulé *La jongleuse* (1900). Dans ce chapitre, nous analyserons comment l'orientalisme, à la mode pendant la Belle Époque, est mis au service d'une représentation du désir féminin « exotique », excentré, insubordonné, qui se rapproche, à sa façon, subtilement, du modèle de désir féminin (analysé dans notre premier chapitre) de la « retraite » défini dans *La Princesse de Clèves*. Ce roman problématise à sa façon la résistance au modèle du couple reproductif par l'économie de soi d'une femme riche, entièrement centrée sur l'art de vivre en soi et pour soi, dans la beauté de son intérieur et son plaisir de jouir de ses talents de jongleuse¹⁵. Cependant, au beau milieu des douzaines d'œuvres de la célèbre romancière, Eliante, la jongleuse, fait tache, tache de sang. Car ce roman offre un dénouement choquant bien différent du bonheur retrouvé dans l'amitié des *Lettres d'une Péruvienne*. Plus en continuation avec *Ourika* qui offre une mise en scène de soi-même à travers la souffrance, où la mise en vitrine du malaise crée un effet de soulagement et atténue la solitude, la mise en scène de l'acte suicidaire qu'Eliante adresse à son public, est aussi porteur de sens. Dans une société où elle se sent complètement aliénée, paradoxalement son suicide triomphaliste lui permet de se sentir libre. Cet acte cherche à porter un message qui élabore comment la femme aurait pu vivre autrement. Ce geste autolytique, utilisé comme méthode de résolution du problème, confirme une idéologie qui fait que l'héroïne prend son destin en main. En

¹⁵ Un modèle de femme qui contraste d'ailleurs aussi avec d'autres personnages féminins sous la plume de Rachilde et qui scandalisèrent par sa peinture de la cruauté féminine, leur comportement fictif se moulant dans l'archétype de la « femme fatale »

rendant problématiquement la mort esthétique et érotique, ce qui est symbolisé par le couteau phallique enfoncé par la protagoniste dans sa gorge, nimbée dans les feux du soleil levant, ce geste place cependant de manière peu satisfaisante la « femme exotique », porteuse d'un message culturel d'autonomie féminine, en dehors de la société, car le suicide est le choix qui élimine tous les autres choix.

Contrairement à certaines critiques, comme Katherine Gantz qui dans son article de 2008 « Une langue étrangère: Translating Sex and Race in Rachilde's *La Jongleuse* », voient le personnage comme perversi, il nous semble que son personnage se caractérise surtout par une vulnérabilité, une générosité, une douceur, une indulgence et une légèreté, traits de l'idéal féminin, conjugués avec un désir d'autonomie forcené, un culte de soi, voire un égocentrisme, une grande créativité et la plus ferme détermination à faire entendre sa voix. C'est un personnage riche, à la fois exigeante et pleine d'humanité. En 1927, Rachilde écrit *Refaire l'amour*, mais à la lecture de *La Jongleuse*, l'on voit que le projet de redéfinition de ce que devrait être l'égalité et l'entente sentimentale entre homme et femme, était déjà en gestation depuis des décennies et que par le biais du point de vue romanesque, celle-ci revendique une parité émotionnelle entre les deux sexes qui lui semble ne pas pouvoir s'exprimer dans le système du mariage traditionnel ou par le rapport sexuel en couple.

Dans les chapitres précédents de ce travail sur la représentation littéraire du désir féminin et de son véhicule *exotique*, nous avons vu comment l'axe de la différence raciale s'appuie sur l'axe de la différence sexuelle pour créer la femme exotique. Ce portrait du désir à travers une économie de soi hors norme permet à la femme rebelle d'exprimer une voix qui veut se faire comprendre, reconnaître et valider hors de la canalisation hétérosexuelle du désir charnel instinctif. Eliante transgresse le système existant borné à la

sexualité dite normale et fondé sur l'accouplement hétérosexuel où l'homme prend la part active, pour utiliser la masturbation comme l'écrit Thomas Laqueur dans *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation* (2003) « comme rébellion contre tout un complexe de normes et d'attentes implicites dans la synthèse du début du dix-neuvième siècle » (74). Contrairement à la figure de la femme fatale cruelle de son *Monsieur Vénus* (1884), examinée par Claude Dauphiné dans son ouvrage *Rachilde: femme de lettres 1900* (1985), roman à scandale dans lequel une certaine Raoule de Vénérande « qui rejette la société et ses valeurs, bouscule les conventions et rejette la traditionnelle domination du mâle, au point d'entretenir ouvertement un ouvrier fleuriste, Jacques Silvert, créature veule, au charme équivoque, qu'elle a ensorcelé et mènera inexorablement à la mort... » (29), le personnage d'Eliante Donalger ne sera pas fatal à l'homme, devenu à la fois viril et séduisant mais à elle-même.

Certainement, et cela fut bien montré par Lyn Thompson dans son article de 2003 intitulé « Decadence/Degeneration/ Créolité: Rachilde's *La Jongleuse* », notre auteur, surnommée Mademoiselle Baudelaire par Barrès, utilise Eliante comme la Créole quintessentielle..., mais illustre-t-elle un personnage si négatif? Selon Thompson, quand Rachilde s'appuie sur tous ces stéréotypes négatifs de la fin du dix-neuvième siècle, elle illustre parfaitement l'anxiété raciale qui soutient la politique sexuelle d'un pays qui cherche à réaffirmer, face à l'idée de pureté de la race blanche française, la menace de contamination par l'Autre racialisé des colonies. Rachilde fait certes d'Eliante un curieux produit, à la fois faible et un peu nerveuse, du cliché du mélange colonial et de la contamination raciale, et dont, pour Thompson, l'origine de sa déviance sexuelle doit être attribuée à sa créolité traduite comme négative. Comme le souligne Naomi Schor dans *Breaking the Chain* (1985),

la naturalisation est le processus par lequel l'idéologie bourgeoise convertit la culture en nature¹⁶. La Créole est ainsi vue comme dégénérée, à la fois attirante et repoussante. Lorsque Léon, lors de la rencontre initiale, veut qu'elle lui prouve qu'elle n'est pas « une négresse », il reproduit la pensée contemporaine que la couleur de la peau est une identité et que si Eliante est une « négresse » son comportement sexuel devrait en être altéré ce qui le pousse à vouloir commencer par scruter la couleur de sa peau qui dégantée « éclatait de blancheur » (34). En tant qu'étudiant en médecine, Léon reproduit la croyance dont parla Gilman où la race anatomique est devenue associée avec une sexualité anormale. Cette analyse fait écho à l'analyse de Christopher Miller à propos de l'idée que Baudelaire se fait de la Créole, montrant le double mouvement d'attrance pour l'exotique et de racisme. Pour Thompson, la Créole, racialement ambiguë, l'est aussi par son comportement instable. Pour l'exoticiste littéraire, elle représenterait une sorte de modèle alternatif, un symbole d'évasion potentielle vers un paradis primitif, libéré des harnachements de la modernité européenne. Eliante aurait alors un pouvoir agressif inextricable de son identité créole. Sa libération ne serait qu'une fonction de son origine culturelle et raciale dégénérée qui ferait un beau parallèle à la démarche d'un Baudelaire qui n'anoblit sa Créole que par condescendance envers elle. Car à cette époque, on ne peut séparer la race du sexe et le corps féminin devient l'enjeu de la surveillance et du contrôle d'un domaine perçu comme vulnérable. Nous ne sommes pas en désaccord avec l'analyse de Thompson sur la manière dont les clichés sur la créolité sont assenés au lecteur. Mais sommes en désaccord avec celle-ci lorsqu'elle écrit que les lectures modernes féministes de *La jongleuse* cherchent à faire ressortir une subjectivité féminine subversive alors que les traits de caractères d'Eliante ne sont pas voulus

¹⁶ Chapitre intitulé « Naturalizing Woman : *Germinie Lacerteux* »

et ne sont que de simples stéréotypes racistes. Certes, ce point de vue existe dans la narration. Mais il nous semble qu'à la lecture, le point de vue raciste, à la fois enivré et dégoûté, s'appuyant sur le stéréotype suivant lequel Eliante, comme les Créoles, est dégradée par le climat tropical et le contact avec les Indigènes, ne représente que le point de vue de Léon, le prétendant, qui la prend pour une malade et de Missie, la nièce, qui la jalouse, deux personnages bourgeois affiliés l'un à la médecine, l'autre à l'éducation. Le défaut dont Eliante est accusée par ceux-ci est infirmé par la voix du personnage elle-même qui se raconte, et au contraire montre les *qualités* qu'elle a pu acquérir au contact du monde colonial, comme nous le développerons à propos du lien fusionnel au personnage de sa nounou, Ninaude.

Eliante est à la fois un modèle d'anti-femme au foyer aussi bien que d'anti-femme fatale. Le personnage choisira, à travers le thème décadent du culte de soi, de garder son intégrité jusqu'au bout, dignement fidèle à elle-même, poussant son insubordination jusqu'au suicide. Ainsi, Rachilde remet en cause les deux modèles préexistants, ne choisissant ni l'un, ni l'autre, pour essayer d'avancer « dans la lutte contre la phallocratie triomphante » (10) comme l'écrit le grand spécialiste de Rachilde, Claude Dauphiné dans sa présentation du roman dans l'édition *Des femmes* (1982). Elle choisit d'écrire l'option artistique, individualiste et libertaire et de se dégager de l'impérialisme masculin qui se déploie à travers la domesticité. Car pour Eliante, la famille c'est « le demi-deuil quotidien! » (74). Plutôt que se plier au désir conquérant du jeune étudiant en médecine Léon Reille, elle choisira la retraite ultime, la mort, dans un dernier moment théâtral à l'érotisation ambiguë qui peut à la fois ravir le lecteur et le laisser anéanti par la démonstration, mais qui sans aucun doute transforme la lecture du suicide en une expérience esthétique et politique. Pour

émousser la compétitivité du mâle, Rachilde aiguïsera les fameux couteaux dont Eliante a l'art de jongler pour lui en enfoncer un dans sa gorge... Léon, refusant l'amitié, et cruellement emmuré dans sa perspective traditionnelle et phallogocentrique du « naturel » de la possession masculine, en restera plus frustré que jamais, et se rabattra sur un mariage avec la jeune vierge Missie, nièce adoptive d'Eliante, une jeune fille « moderne », un pur produit du progrès, pratiquant le nouveau sport féminin du cyclisme qui l'autorise à porter des pantalons, éduquée dans les lycées, « un singe savant, ignorant l'art d'être femme... » (70). Nous voyons par ce commentaire sarcastique que l'éducation des filles dans les lycées ne trouve pas plus grâce aux yeux d'Eliante que celles des couvents au yeux de Zilia. Et que la virilisation de la femme n'est pas le bon moyen pour atteindre l'égalité de statut avec l'homme.

C'est le fait que le personnage d'Eliante ne cherche pas à renverser les rôles, à féminiser Léon, qui nous a intéressé, car cela donne en modèle une troisième voie, qui n'est ni la femme dominée, ni son antithèse misogyne, la femme fatale et dominatrice, mais la femme réinventée sentimentale, imaginée première, essentielle, d'avant la discipline sociale, dont les besoins sensibles doivent être respectés et possiblement ne peuvent être satisfaits *que par elle-même*, si l'homme se refuse catégoriquement à la sensibilité telle qu'elle est définie ici. En utilisant, pour reprendre l'expression de Regina Bollhalder Mayer dans son livre *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde* (2002) « les figures de l'imaginaire décadent » (90), l'esthétique décadente étant une esthétique du décentrement, un personnage de femme interlope, à l'élégance trouble, énigmatique, Rachilde écrit contre la misogynie, comment « être aimée comme une femme: ce vœu apparemment simple, révèle la quête féminine d'une identité propre, au-delà du vieux fantasme masculin de la femme fatale » (89). Michael Finn

écrit dans son article « Doctors, Malady, and Creativity in Rachilde » que Rachilde travaille à partir d'un ensemble de thèmes décadents, mais que contrairement à Huysmans ou Lorrain qui expriment une crise personnelle, elle cherche à exploiter le mode décadent en ce qu'il a un impact sur sa vision d'elle-même en tant que femme créatrice. À travers une certaine forme de narcissisme qui est le narcissisme érotique et artistique du personnage d'Eliaute, est définie une véritable intégrité de soi doublée d'un véritable talent d'artiste: « elle jonglait très simplement mais très réellement, avec des couteaux lourds, bien coupants, et, ce qui aurait paru très ordinaire pour une artiste des *Folies Bergère* ou de l'*Olympia*, semblait formidable pour une mondaine » (143). Elle est une artiste *réelle* qui jongle avec des couteaux *réels*. Elle cherche à poser les jalons d'une amitié amoureuse *réelle* à laquelle Léon, le représentant de la gent masculine ne comprend rien et lui affirme que le concept est fou, ridicule et dangereux. Comme sa quête et son refus de se déshonorer en *cédant* à un homme n'ont d'issue littéraire que le fantasme de la mort volontaire, une aventure de l'écriture *réelle* qui va démontrer un engagement libertaire même s'il se solde par le suicide. Cette quête artistique et artisanale de bonheur est illustrée par le talent inimitable qu'à Eliaute à jongler, non seulement les couteaux mais aussi les sentiments, et... les identités alors que Léon, égocentrique, l'accuse dégoûté par son manque de réceptivité de jongler les hommes, tout ignorant qu'il est de ses propres préjugés sexistes.

À propos du raffinement et de l'élégance, qui ont une place prépondérante dans *La Jongleuse*, le livre *Marianne in the Market* (2001) de Lisa Tiersten, nous donne une analyse détaillée du contexte dans lequel Rachilde écrit et décrit *La jongleuse*. Tiersten souligne, dans son chapitre 3, comment la subjectivité féminine s'éduque « positivement » à la fin du dix-neuvième siècle républicain, à travers des micromécanismes de consommation. La

société mercantile se préoccupe d'une « éducation » limitée à l'esthétique, prescrit par son discours la valorisation d'un goût pour le raffinement. Être « artiste » ou le *paraître* évite ainsi une trop grande démocratisation de la distinction bourgeoise, démocratisation à éviter à tout prix, par le recours au concept de talent individuel. Avoir un talent artistique, se donner du cachet supplante, sous la troisième République, la naissance noble et sa richesse. L'élite bourgeoise veut par ce moyen se légitimer culturellement, ce qui passe pour les femmes par la marchandisation du luxe et de ses produits, et le désir de se rendre unique par ses choix artistiques et son goût, afin de se réapproprier un pouvoir « civilisant » contrairement à la vulgaire consommation. La consommation devient une technologie de soi, parallèle dans sa conception à la sexualité, où la femme se laisse aussi paradoxalement réduire par l'assouvissement de ses désirs et se singularise, s'individualise de manière moutonnaire, par ses choix de consommatrice en tant qu'épouse et en tant que mère de famille, alliant ainsi l'utile à l'agréable, le positif à la production vénale de capital pour les marchands. Ainsi, elle en ressort plus moulée que jamais par les intérêts de la société à lui prescrire un rôle déterminé par les besoins du marché.

L'adroite publicité des grands magasins pour rameuter les clientes n'hésite d'ailleurs pas, comme l'a souligné Tiersten, à qualifier la capacité à savoir sélectionner des articles de luxe, raffinés, comme un marqueur de l'adhésion à l'identité nationale, ce qui fait « le génie de la race (française)» (232) et qui place le pays à part, grâce à la sophistication des Parisiennes et offre un palliatif au déclin politique du pays après l'ère napoléonienne. L'affiliation au bon goût devient un enjeu de la formation de l'identité nationale. Émile Zola, dans son roman *Au Bonheur des Dames* (1887) dépeint avec génie cette ode à la « blancheur » à la fin du roman. Il montre comment la séduction de la consommation

pendant la grande vente du « blanc », c'est-à-dire des textiles pour la maison, remet, pour les bourgeoises parisiennes mariées et ironiquement « libérées » par leurs achats, la consommation et la séduction du marché dans le même espace disciplinaire consacré au mariage et au foyer. Ceci nous ramène au parallèle entre la technologie de la consommation comme à la technologie foucauldienne du sexe pour réguler les comportements des masses. La jeune héroïne de Zola, Denise, une petite ouvrière du grand magasin y est dépeinte comme d'une pâleur de neige, d'une blondeur extrême et d'une pureté virginale qui définit la beauté, mais dont la chevelure sauvage la différencie des clientes. Alors qu'elle se tue à la tâche pour servir cette grande symphonie du blanc qui monte en crescendo pendant le développement de l'intrigue de la vie d'esclave de Denise, les clientes assouvissent en se pâmant leur désir de consommation de marchandises de luxe.

Face au nouveau modèle de l'époque, de la consommatrice-citoyenne française judicieusement décrite par Tiersten, ce personnage d'Eliante, Créole, artiste, décentrée et recentrée sur elle-même, ce personnage qui transgresse les codes de la famille supposément épanouissants dans et par la consommation, est à décrypter par une polysémie ethnique car elle est à la fois au-dedans et au dehors du système. Elle se fait la traductrice de deux langues, se déplaçant entre la langue du privilège français, et l'altérité des climats chauds ce qui résulte dans sa créolité, la rendant, comme l'analyse Gantz, polymorphe et insaisissable (945). Deux espaces servent de socle à Rachilde, l'un biographique, l'autre littéraire. Premièrement, Claude Dauphiné qui écrivit une biographie remarquable publiée en 1985 intitulée *Rachilde femme 1900*, consacre plusieurs pages à la réception que fit celle-ci à un jeune talent, Colette, qui elle aussi fut une femme de théâtre. Hors, il y voit justement, à travers les remarques admiratives de Rachilde, le fait que celle-ci voit en Colette, dont elle

pense qu'elle est une femme exceptionnelle, un miroir d'elle-même qui nous permet de savoir quelles sont les qualités de Rachilde qui trouvent un écho certain en Colette.

Ici, l'on voudrait parler de féminisme, de solidarité féminine. Peut-être, est-ce le bon moment pour préciser, par parenthèse, que bon nombre d'observatrices et critiques féministes se sont trouvées vivement déconcertées par le fait que Rachilde se déclare toute sa vie antiféministe, détractrice des « bas-bleus » et ne tient en général pas en estime les femmes et en particulier surtout pas les femmes de lettres ce qui semble, avec la mentalité de notre époque, bien paradoxal puisque Rachilde ne cesse de remettre en cause la domination masculine. Sa stance égoïste, agressive et abrasive, refusant de s'affilier aux mouvements féministes de l'époque s'appuie sur un purisme qui déplore les stéréotypes de la femme à l'esprit faible et qui refuse que la femme soit obligée d'appartenir à un groupe politique, donc être encadrée, pour se faire reconnaître. Pour elle, le désir d'individualisme « authentique », souligné par contraste à l'analyse de Tiersten sur l'illusion de l'individualité féminine par des choix de consommation, est plus important. Car l'élitisme ambiant n'est pas « authentique », mais illusoire, puisque plus ou moins subtilement canalisé par le grand capital qui se déploie sur la femme française pour la faire dépenser donc fonctionner. Rachilde n'imagine pas, en tant que libre-penseuse, d'appartenir à une chapelle artificielle ou un mouvement social alors qu'elle a la force, la détermination et la vaillance nécessaire pour s'affirmer authentiquement par elle-même. Être une femme à cette époque c'est constater à quel point votre statut est inférieur et cela Rachilde ne peut s'y conformer d'où l'intérêt que nous vouons à ce personnage exotisé d'Eliaute, qui est femme mais pas disciplinée, au contraire axée sur la connaissance de soi et la libération personnelle.

Rachilde, élevée comme un garçon par un père militaire qui désirait avoir un fils, a commencé à se prouver depuis son jeune âge et depuis l'incident où, refusant, à sa sortie du couvent où elle fut enfermée de seize à dix-huit ans, d'entrer dans le mariage forcé que ses parents avaient prévu pour elle avec un militaire connu de son père. Elle se jeta, pour protester, dans un étang voisin de sa demeure situé dans l'humide et malsain Périgord de son enfance. Ce refus du mariage montre l'indépendance et la force de son esprit et ses parents abandonnent leur projet. Ce Périgord qu'elle décrit comme écœurant, est déjà une indication de comment Rachilde passera du statut de provinciale/primitive à femme libre en allant chercher la reconnaissance à Paris, mais pas en tant que « Parisienne » écervelée. Elle cultivera une image de la femme écrivain comme *outsider*. Ceci lui fut difficile au début, car elle était traitée en « femme » et non respectée en tant qu'écrivain, à tel point qu'elle se déclare « homme de lettres » afin de bien montrer son égalité, vue l'atmosphère ambiante.

Comme nous venons d'y faire allusion, son intérêt et son admiration vont au génie de Colette dont, selon Dauphiné, ses contemporains avaient du mal à prendre conscience. Elle parle de Colette comme d'une ogresse, l'incarnation de la femme moderne. Ici, la définition de « moderne » varie de son utilisation du même mot pour décrire Missie, la nièce d'Eliahte. Pour elle, la femme vraie est la femme qui ne se cache pas sous le masque des conventions hypocrites, ou dans la performance de la féminité telle qu'elle est conçue par les hommes. La « femme honnête » n'est pas celle qu'on pense... Selon Dauphiné, pour Rachilde, il y a une énorme différence entre société et humanité, et les instincts doivent être respectés et suivis car ils viennent du plus profond de nous-mêmes; et il est un devoir d'aller jusqu'au bout de soi-même. Dans un article de mars 1907, Rachilde va opposer la femme naturelle (la Claudine de Colette) à la femme déformée, conditionnée par la société. Diana Holmes dans

son article « Decadent Love: Rachilde and the Popular Romance » analyse dans un roman de Rachilde intitulé *Le Dessous* (1904), comment le personnage de Marguerite, la jeune fille pragmatique est mise en apposition avec Flora, la prostituée, dans l'esprit du personnage masculin Fulbert, dont elles sont toutes les deux amoureuses. Voici la façon dont celui-ci résume la situation: « Une putain, c'est celle qui se refuse par le calcul honteux de se réserver à son futur mari » (25). Voyant que Fulbert, jeune homme romantique rebelle n'arrivera jamais à s'inclure dans son milieu bourgeois, et bien consciente de sa valeur d'échange, Marguerite, cynique, pour se débarrasser de ce prétendant désormais inutile, le fait prendre dans un guet-apens par son père qui le tuera d'un coup de fusil croyant d'après la mise en scène de sa fille que celle-ci allait être violée. Comme l'analyse Holmes, pour Rachilde l'implication du stratagème de Marguerite révèle comment, pour l'auteur, l'économie de marché patriarcale qui domestique la femme pollue les relations entre les individus. Comme la fructueuse affaire horticole du père de Marguerite produit symboliquement des fleurs alimentées par les déchets des égouts de la ville polluant la rivière et les alentours, la jeune fille qui se répand en actes de charité est un pur produit complice de la corruption du système matérialiste du marché des femmes, camouflée par de fraîches robes blanches (25). Dans *Le Dessous*, la jeune fille est bien consciente des limites de la destinée féminine et Flora, la prostituée est la femme honnête qui vend son corps ouvertement à ses clients et se donne par amour. Bien entendu, ceci est une autre manière de dénoncer le régime disciplinaire déguisé imposé à la femme, objet d'échange, et illustre ce qui fut une règle de vie pour Rachilde, l'individualiste, qui voit une incompatibilité entre passion et respectabilité. Ainsi le côté animal de Colette, et d'Eliaute, la femme dont le corps souple bondit comme une panthère (201), est à interpréter comme non civilisée, c'est-à-dire non disciplinée. La référence est

une tentation séduisante de récupérer idéologiquement cette transgression contre la société en l'orientant vers un désir qu'a aussi Rachilde de se placer hors du système pour écrire.

En connexion avec l'écriture, Finn précise que Rachilde était atteinte d'une malformation physique congénitale qui la dota d'une jambe plus courte que l'autre. Or cette légère malformation fut ressentie par ses parents comme une difformité qui l'empêcherait de se marier. À cette époque, les médecins cherchaient à démontrer, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre sur *Ourika*, à établir des liens entre l'anatomie et l'intériorité d'une personne. Rachilde qui fut séduite par le dramaturge érotomane Catulle Mendès vécut dans son refus de se donner à lui une crise de paralysie des jambes que son médecin qualifia de crise d'hystérie. Or Finn argumente que Rachilde, jeune fille dotée « d'un cerveau sans cesse obsédé d'images » (122) arrivera à trouver un geste libérateur à sa maladie parfois ressentie comme folie par la pratique de l'écriture, par un imaginaire qui relie hystérie, sexualité et créativité.

Ce désir d'escamoter la vie douloureusement normalisée, le refus de la supposée « nature » et de l'amour « normal et naturel » vont se lover dans ce personnage hyper exotisé, cette Eliante (dont le nom fut, certainement pas innocemment, emprunté à la pièce de Molière *Le misanthrope*). Elle est la femme atypique, non pas « folle » ou « terriblement vicieuse » (106), mais qui aurait « voulu réaliser ce joli rêve de demeurer chaste... en demeurant amoureuse » (110). Elle est originelle et originale, ayant non seulement le respect de ce qui fait son « essence », mais aussi fait de sa personne une œuvre d'art, ayant d'autres imaginations culturelles qui lui viennent de ses voyages et son éducation de Créole, un environnement qui l'a rendue mal adaptée à la société française, même au niveau climatique. Voici la manière dont Missie, personnage incarnant la normalisation, le conformisme et le

racisme, et jalouse de l'attachement de Léon pour sa tante, fait son portrait pour essayer d'influencer le jeune homme: « Ces Créoles ne sont jamais que des moitiés de Parisiennes, des Françaises de province. Dehors, on se retourne sur elle comme sur une *grue* » (153). On peut faire une lecture de ce portrait qui nous ramène à l'idée du mercantilisme en tant qu'instrument pour façonner la femme « à la Parisienne », et au parallèle entre la Française de Province et la jeune fille périgourdine que fut Rachilde, ainsi qu'au parallèle entre la femme artiste et la prostituée, antithèses toutes les trois de la Parisienne disciplinée à laquelle Tiersten fait allusion.

Au sortir de son mariage avec le personnage d'Henri Donalger, un militaire d'âge mûr, laid, rude, sec et pervers, obsédé de ses collections d'objets exotiques et érotiques ramassés au fil de leurs voyages en mer, et auquel elle fut liée à l'âge de dix-sept ans, au sortir du couvent, Eliante est dégoûtée à jamais de l'amour charnel avec un homme. À propos d'amour charnel, Mélanie C. Hawthorne, dans le chapitre intitulé « Male Anxiety at the Fin de Siècle » (179-182) de sa récente biographie intitulée *Rachilde and French Women's Authorship* (2001) donne une analyse intéressante à propos de l'engouement de notre auteur pour les hommes homosexuels, une donnée qui nous semble pertinente pour étayer notre analyse du désir d'amour platonique du personnage d'Eliante. Certes, Rachilde défendit le droit à l'amour entre hommes, mais l'analyse d'Hawthorne nous éclaire et peut peut-être nous renseigner et nous aider à comprendre ce désir d'amour non charnel pour Léon, vu d'un point de vue féminin personnel et non pas tant militant pour les droits des homosexuels. En étudiant les idées de Rachilde sur l'amour et la sexualité, Hawthorne montre comment Rachilde privilégie l'amour cérébral à l'amour physique. Elle pense que l'amour trouve sa plus haute forme d'expression sous la forme intellectuelle. Et qu'ainsi, en

s'attachant à des hommes qui défient la représentation dominante du genre masculin de par leur homosexualité, la femme amoureuse d'hommes homosexuels se garantit personnellement un rapprochement émotionnel certain avec des hommes, tout en se plaçant dans une zone de sûreté au niveau sexuel physique. Cette idée peut donner une analyse plausible du sens de la relation qu'Eliaante chercherait à atteindre avec les hommes, « ses *petits enfants* » (253) les hommes, avec le jeune Léon, qu'elle appelle à plusieurs reprises « son petit enfant », d'un geste maternel qui éloigne le sexe de leur relation. Tout en créant une impossibilité amoureuse qui fait durer l'intrigue, non parce que l'homme n'est pas intéressé par la femme du fait de son homosexualité, mais parce qu'il n'est pas intéressé par la dimension émotionnelle et intellectuelle qu'Eliaante recherche en lui, Rachilde arrive à faire s'exprimer deux choses. Par le comportement à l'écoute de ses propres besoins, Eliaante révèle que certains besoins ne peuvent être satisfaits que par soi-même, et la rébellion d'Eliaante serait à interpréter comme manifeste contre l'idée que la seule fonction valable pour la femme est celle d'objet sexuel. En recherchant l'assouvissement de son désir au travers d'un lien de sincérité émotionnelle, tout en restant « chaste », Rachilde décrit alors une autre version du désir, indiscipliné et supposément « contre nature » mais qui correspond bien à une stratégie de transformation personnelle, qui sans influencer les structures qui ont créé son malheur, lui donne accès à une pratique libératoire. Cette idée trouve un écho dans l'analyse que fait la philosophe foucauldienne Jana Sawicki dans son essai *Identity Politics and Sexual Freedom*. Elle y remarque que, selon Foucault, le sexe devient la cible d'une intervention dans la famille et que tout ce qui n'est pas considéré « normal » est considéré « pervers », pas « sain » considéré « malsain », pas « légal » considéré « criminel » par les experts médicaux, psychiatriques ou gouvernementaux. Ceci masque cela, ce qui est

inacceptable dans le « normal, sain, légal » (37-39). Et elle donne l'exemple probant du viol de la femme par le mari, dont selon elle on ne parle pas, ce qui n'est pas sans trouver un écho dans l'oppression qu'Eliante a dû subir de la part d'Henri Donalger.

Aussi, le refus de la « nature » ou devrions nous dire de la naturalisation, va-t-il d'abord se transfigurer dans une certaine forme d'art théâtral, d'individualité esthétique raffinée et très personnelle de son intérieur qui l'approche toujours plus d'un code de comportement qui refuse obstinément d'être une ménagère vulgaire ou sophistiquée, peu importe, et où, à la fin du compte, le couple visant à l'instauration d'un noyau familial et le rapport physique entre l'homme et la femme est carrément ressenti, pour reprendre l'expression de Rachilde citée par Regina Bollhalder Mayer dans *Eros décadent* comme régression au rut (27). Ainsi, notre réflexion va dans le sens d'analyser comment l'exotisme généralisé, et nous le concédons, apparemment construit d'images qui sont des clichés, va être utilisé par Rachilde comme un code subversif et stylisé, pour fonctionner par récupération, au bénéfice d'une matérialisation de la forme alternative de subjectivité et de sexualité féminines qu'elle s'engage à défendre par le truchement de son personnage.

Dans le roman, l'amour à réinventer ne se conçoit donc premièrement que dans un décor privé, mais pas n'importe lequel. Et le théâtre de l'imagination de Rachilde sera principalement dans des lieux fermés comme la voiture dans laquelle Léon tache sa robe de la boue de ses chaussures, la magnifique demeure et surtout la chambre étouffoir d'Eliante qui fait réplique mais aussi contrepoint à l'enfermement dans la cabine du bateau où son mari la retenait prisonnière (108) et qui n'est pas sans nous rappeler le même thème sous la plume de Françoise de Graffigny lors du transport sur l'océan de Zilia, la princesse péruvienne. Sa chambre jungle, recréée selon son propre goût, contrebalance le reste de la maison où l'on

reçoit les visiteurs. Ici encore, l'on doit constater que de tous ces espaces fermés, parallèles aux espaces fermés des *Lettres d'une Péruvienne*, le bateau, la voiture, la chambre, le dernier espace clos est celui de la liberté car Eliante, comme Zilia, finit sa vie financièrement nantie et donc indépendante.

Tiersten explique, documentation à l'appui, dans son chapitre 5 sur l'intérieur chic, comment à la fin du dix-neuvième siècle et à l'avènement de la République bourgeoise, l'importance *politique* que prend l'intérieur des Français. Elle montre comment l'intérieur devient « l'épicentre de la consommation artistique et du marché moderne » (150). À partir des années 1880, cet intérieur familial et domestique se « féminise ». La décoration devient « associée avec les valeurs républicaines de sincérité morale et d'authenticité attachées à l'intérieur » (151). Le foyer familial illustre la convergence oppressive de la femme mise entre les parenthèses de l'identité domestique de la femme bourgeoise avec son rôle de consommatrice. Nombre de magazines et livres sont publiés afin d'éduquer son goût à l'esthétique... Si elle réussit à devenir une « femme de goût », elle obtient par la consommation le pseudo statut de créatrice, car la « maîtresse de maison » se doit de concevoir son intérieur comme une incarnation de sa personnalité. Ainsi le statut de créatrice, pour celles qui n'ont pas d'éducation aux arts plastiques, si l'on en croit les marchands et les magazines, passe obligatoirement par la facilité et le raccourci de la consommation. Ceci met en lumière comment la question de fond de l'identité nationale est focalisée sur la consommation. Selon les critiques et arbitres des élégances de l'époque comment « notre art doit rester français de façon à garder nos glorieuses traditions et notre goût ancestral » (160), mais sans le recours aux antiquités (que personne ne possède) qui

rappellent trop l’Ancien Régime, et ne satisferait pas le désir de montrer des valeurs méritocratiques bourgeoises.

Selon Tiersten, cette époque voit aussi naître l’avènement du goût éclectique. L’on assiste à la composition de salons modernes « entièrement faits de motifs « orientaux ». C’est le début de la vogue orientale qui sans donner une atmosphère de bazar se doit de faire fusionner le japonais, le chinois, le turc et le persan (167). Sur ce thème, l’intérieur d’Eliante Donalger est largement décrit par Rachilde dans le roman, jusque dans ses moindres détails les plus raffinés. La décoration est élevée au statut de personnage signifiant, dont l’apothéose sera la *présence* de l’amphore sur laquelle nous reviendrons. Sa chambre est bien pour le personnage une manière de se créer en harmonie avec elle-même. Elle traduit un exotisme véritable (et utilitaire) et non le simple amalgame excentrique. L’on comprend bien que le décor dans lequel elle évolue a une importance capitale pour décrire et donner l’impression de sa personnalité et de son caractère au lecteur et à Léon. On n’a jamais l’impression du « foyer » conventionnel de la bourgeoise républicaine formatée à laquelle Tiersten fait juste référence. Car Eliante est bien la seule « maîtresse de maison ». Il y a certes un vague personnage masculin logeant dans la maison, le beau-frère, mais celui-ci est clairement relégué au statut de figurant, son manque de capacité à fonctionner étant symbolisé par le handicap qu’est sa surdité. Quant à Léon Reille, il est aussi bien convoqué que congédié. Dans la chambre d’Eliante fusionnent, en effet, des influences « orientalisantes » de toutes sortes comme autant de vecteurs de sa différence et de sa vérité à elle, mais les objets lui viennent personnellement de ses expériences, ils lui sont uniques et n’ont pas été livrés par les grands magasins parisiens, mais récoltés au cours de voyages.

Cet espace clos de la chambre, qui représente le cocon mental d'Eliante, est selon Léon, parfumé d'odeurs de vétiver et de fruits des îles (227) ayant été absorbées jusque dans le papier de son acte de naissance, et dans sa peau, si l'on peut être plus symbolique sur le contraste que représente la jeune femme énigmatique d'avec les conquêtes ordinaires du jeune homme. Elle peut passer pour une Française, toutefois son odeur ne trompe pas, elle enivre et effraie à la fois, ainsi que l'atmosphère aux « parfums de races nègres, des anthropophages » (232) qui donne à Léon l'impression qu'il va être dévoré par cette expérience inconnue. L'atmosphère mystérieuse de ce cocon passe, en plus de l'orientalisme, par un continent mythique: l'Afrique. L'on trouve pêle-mêle un amalgame géographique de références à l'alcôve de palmes vertes (228), au piano décrit comme un nègre géant aux dents blanches (229), d'odeurs d'huile nègre, de fauves, lions, tigres et panthères qui lui donne une atmosphère d'excitation amoureuse qui titille et désoriente Léon. Il y a là une allusion au cliché sauvage, et le mot « nègre » est répété trois fois comme en écho à la référence de Léon qui désirait, à leur première rencontre qu'elle lui prouvât qu'elle n'était pas une « négresse » (34). Évidemment, en ce qui concerne les sources de ses idées sur l'altérité absolue, on ne sait absolument pas à quoi se réfère le jeune homme si ce n'est l'anxiété raciale généralisée, une impression que lui donne Eliante dans son incessant jeu de cache-cache avec lui, le confondant sans cesse. Toutefois, Rachilde s'appuie sur un discours africaniste nébuleux en même temps qu'elle le renforce en se servant de clichés pour lui faire signifier quelque chose. Elle cherche à faire passer quelque chose de sexuellement excitant pour Léon, traduit par « l'Afrique », et qui contrasterait avec le monde alentour. Comme le remarque Miller, page 62 de *Blank Darkness* (1985), dans ce discours africaniste de Léon, rien n'a moins de réalité référentielle que les objets et odeurs africanistes qu'il suggère. On

serait bien à mal de leur assigner une origine. L'on nage en plein imaginaire. Comment un piano peut-il être pris pour un grand nègre? Si ce n'est une projection d'un stéréotype ayant tout à voir avec la réalisation du désir sexuel de Léon. Ces idées plaquées, utilisées comme accessoires s'adressant à la vue, à l'odorat et au toucher et qui excitent ses nerfs le place clairement dans un contexte hallucinant qu'il canalise en sexuel.

Cette interprétation excitante contraste cependant, grâce à la technique des points de vue, avec l'apparent calme d'Eliante qui possède elle une malle pleine de costumes chatoyants aux étoffes soyeuses et connotant la délicatesse, dont elle et les femmes autour d'elle se parent pour danser ensemble, le piano servant simplement d'instrument fonctionnel d'accompagnement, sous les yeux ébahis du jeune médecin qui grisé perd pied. Celui-ci, relégué au rang de spectateur voyeur et perplexe transformé en chat voluptueux, est donc décrit dans un renversement de rôles sexués, où c'est l'homme qui devient un objet de la sensualité projetée par Rachilde contrairement aux déclarations du Léon du premier soir qui se déclarait non intéressé et ne pas avoir envie d'acheter, mais plutôt venu pour considérer Eliante comme « un objet curieux » (33). Or, l'objet curieux de son désir le rend mal à l'aise et c'est bien lui qui est ravalé au rang d'objet. Le regard voyeur est renvoyé à l'envoyeur, le regard de Léon qui visait à l'objectification devient regard d'Eliante qui le défie et se donne du plaisir.

Même démarche en ce qui concerne le goût. Face aux simples tartines de « jambon rance » servies dans les buffets (32), Eliante ensorcelle et peut-être jette-t-elle des sorts par ses dons culinaires exotiques, ses gâteaux « de formes bizarres » (36) et son vin qui « changeait de nuance chaque fois qu'elle buvait » (37) ou des concoctions de crèmes colorées auxquelles elle ajoute « de la vanille en poudre, du gingembre, du poivre indien et

des piments râpés [...] un système chinois » (39) ou encore « des poudres obscures comme des cendres » (40). Ou peut-être utilise-t-elle l'art culinaire exotique comme un rituel qui définit d'une autre façon encore le soin de soi par une recherche de saveurs inattendues, car ne l'oublions pas, un seul couvert n'était mis lorsqu'elle ramena Léon ce soir-là. Sa façon de se nourrir et de boire renforce l'idée qu'elle est différente. Ce raffinement semble signifier, pour reprendre et adhérer à l'analyse de Tiersten, un pouvoir plutôt qu'une vulnérabilité (91) mais non pas dans le sens que le marché de la consommation rend la femme un agent potentiel de responsabilités domestiques, puisqu'Eliaante vit en riche veuve et non en ménagère et ne semble pas suivre le troupeau. Rachilde situe et structure le personnage dans une position de pouvoir, où elle revendique partout son propre plaisir et le soin de soi. La manière artistique avec laquelle elle cuisine elle-même démontre bien un talent individuel et dans le roman le refus de se joindre aux masses de femmes disciplinées par la vie familiale, de s'en distinguer.

Le tout est complété par le vêtement. Contrairement aux femmes exotiques des harems inventés pour les hommes européens, beautés dévoilées mais silencieuses analysées par Fatema Mernissi dans le chapitre 7 son livre *Scheherazade Goes West. Different Cultures, Different Harems* (2001), Eliaante s'explique savamment et se vêt énormément, d'une manière mystérieuse, élégante et envoûtante. Et elle ne se découvre jamais. Le vêtement est à la fois une seconde peau et ici, la barrière (enivrante) entre elle et l'homme. Là où les peintres français comme Ingres dans son célèbre tableau le *Bain Turc* (1862) n'ont de cesse que de dénuder les femmes exotiques, Eliaante est engoncée comme dans une peau de serpent. Ses robes cachant la forme de ses jambes et les tenant serrées, comme par l'exemple de sa robe fourreau « Eliaante avait l'aspect d'une sirène noire, agile sur sa queue

tortueuse, comme plus libre sans pieds » (78), ne sont pas sans faire écho à l'épisode de la jeunesse de Rachilde où elle eu les jambes paralysées. Elle ne se « dégage » pas du fourreau de chasteté de la robe noire ou d'autres toilettes similaires qui ne laissent voir que son visage et ses bras ou mains nus et qui ne laisse rien paraître de ce qui fait qu'une femme est pénétrée par le regard masculin. Cette première robe, « lui serrant la gorge à l'étrangler » (26) par un glissement de sens devient son statut de fierté. « Vous m'exaspérez à la fin, vous, du haut de votre robe noire » (41) s'écrit Léon, dont les nerfs sont mis à l'épreuve par le charme qu'opère cette femme énigme sur lui, tout en refusant de se donner. Ce à quoi, elle choisit de s'envelopper « d'un geste vif de son grand châle oriental » (41), toujours plus exotique et charmeuse, mais selon son propre gré. Quand Léon s'écrit par dépit envers cette « reine » (25): « du haut de votre robe noire », comme l'on dirait « du haut de votre piédestal », mentionnons que selon les analyses de Finn sur l'ensemble des œuvres de l'auteur, le thème de la statue de marbre est un thème récurrent qui au-delà de l'utilisation de l'image évidente de la statue, elle dote cependant celle-ci d'un statut de capacité à ressentir. De surcroît, selon Finn, Rachilde n'ignorait pas que ce terme était utilisé aussi pour nommer les prostituées, en ce qu'elles étaient de belles indifférentes et ne s'investissaient pas émotionnellement avec leurs clients. Chez Rachilde, selon l'étude de Finn, la reprise de l'image de la statue féminine de marbre est utilisée soit pour symboliser la virginité et l'innocence, soit pour signifier un refus du sexe pour des héroïnes qui sont en même temps très au fait des choses sexuelles (125-126).

La robe noire montante du début, puis la robe montante que décrit Missie dont Eliante se vêt pour danser met en évidence la pâleur extrême de celle-ci: « Une valseuse noire... d'un corps lisse et souple, que l'on rêvait plus blanc, plus lisse et plus souple, parce qu'il était

voilé de deuil... un affreux deuil prémédité avant la lettre pour aguicher les Pierrots... » (63).

Ici, l'on voit l'insistance sur le fait que la jeune femme est de race blanche, alors que plus loin, l'odeur de sa peau laissera le doute. Son vêtement ne donne pas l'impression des toilettes de style pâtisserie de la Belle Époque dont les corsets étouffants permettaient de mettre encore plus en évidence les rondeurs et les courbes qui attirent les hommes. Sous cette pâleur couleur ivoire se donne à lire le drame qui sourd en elle: « quand elle riait elle avait une extraordinaire figure de petite fille. Quand elle redevenait sérieuse, elle prenait un masque tragique » (38). Entre innocence et refus se joue un drame de femme qui comprit le sort qui lui était prescrit par la société. Et ceci nous amène à la façon dont le personnage se crée toujours plus un personnage, a toujours d'avantage le désir de se donner en spectacle, de se donner à voir, que ce soit dans son art de jongleuse, dans sa façon de se raconter à Léon: « Je veux que vous m'écoutez... Quand les enfants ne sont pas sages, on leur raconte des histoires » (107), dans la présentation qu'elle fait à Léon des petites statuettes érotiques à son effigie, du portrait de son mari, « un fou dangereux, bon à doucher » (121), ou encore dans la danse mi espagnole, mi caraïbe, et finalement dans son suicide. Elle a une capacité extraordinaire à se mettre en scène et exerce son pouvoir par l'inversion du regard, faisant alors en sorte que la « surveillance » panoptique dont le corps des femmes est l'objet devienne une source de plaisir. Si la performance de la féminité est une mascarade apprise, comme l'analyse Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), la représentation théâtrale de soi devient une réappropriation et un défi, une prétendue subordination convertie en affirmation de soi. Elle joue du sexe et de la race pour attirer l'attention sur elle tout en échappant à la discipline, face à un Léon qui est devenu l'incarnation masculine du conformisme romantique. Et comme elle est à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du système,

parlant couramment les deux, elle joue à cache-cache avec lui pour mieux lui échapper et l'attirer en même temps et il est heureux de la « comédie » (106) qu'elle lui joue. Elle peut jouer le jeu de la femme normale, en revêtant son costume de veuve. Mais aussi elle tire à son gré son épingle du jeu du couple dit normal, comme par exemple lorsque Léon vient faire sa cour et qu'au lieu de mettre les fleurs qu'il lui offre dans un vase, elle les taille pour s'en faire un casque de guerrière pour « décorer » ses cheveux (200).

Par son choix et son art de se costumer, par le désir de se donner en spectacle, par exemple en dansant dans la scène pénultième la *Jota*, « le poème vivant et souffrant d'un corps tourmenté de passions bizarres » (242), comme l'analyse Stephanie Schechner dans son article « Dressing the Part: Fashion and Gender in Rachilde's *La Jongleuse* » (2005), sous la plume de Rachilde, les rôles assignés au genre sont inscrits dans les costumes différents que portent Eliante. À chaque statut différent: jongleuse, danseuse, séductrice ou veuve, correspond un costume différent. Il s'agit bien d'un déploiement de toilettes qui moque et parodie la seule fonction sexuelle attribuée à la femme. Pour Schechner, le vêtement est l'un des signes premiers de la métamorphose de l'identité sexuée et Rachilde a une attitude complexe envers le vêtement. L'auteur cherche à manipuler les codes vis-à-vis du genre et du vêtement mais cette attitude n'est pas libre de contraintes et parfois même les renforce. Par exemple, Eliante ne porte toujours qu'une robe montante, jamais décolletée, « hermétique », une robe fonctionnant comme un mécanisme de défense mais qui « ne la défendait pas contre la possibilité de se montrer belle » (27). Rachilde joue sur l'ambiguïté avec l'ironie propre aux décadents. Son personnage explicite sa démarche, disant en toute simplicité: « Je m'enferme dans des robes extrêmement montantes. Comme on sent que je ne suis pas coquette, je peux aller très loin... » (79). Jouant à la fois sur l'adhérence et la

rébellion au système, Eliante manœuvre toujours dans ce système lui donnant la faculté d'appartenir à la fois à l'extérieur et à l'intérieur afin de faire de sa façon de se vêtir un système personnel signifiant, une véritable façon d'être.

À la fin de l'histoire, au moment de se donner la mort, nous la retrouvons se coiffant la chevelure ramenée en un casque de « guerrière farouche », ses cheveux noirs brillant « comme de l'acier » (254). Le message est clair. Chez elle, matériellement et psychiquement, il y a un antagonisme irréconciliable avec le désir masculin. Léon imagine qu'elle va finalement lui céder mais au lieu de défaire ses cheveux, elle déconstruit toute la dynamique normalisée par le symbole guerrier de sa coiffure. Cette femme fière ne sera pas fatale au jeune homme mais aura réussi à le captiver et à le déposséder de lui-même. C'est-à-dire que le choix du vêtement n'est pas à lire littéralement comme le reflet de la psychologie du personnage mais comme central à l'entendement que Rachilde a de la subjectivité de sa jongleuse.

Pour Eliante, l'amour qui est un thème central est déconnecté du rapport sexuel normalisé par la nécessité de la reproduction dans le cadre familial. D'ailleurs, elle n'a pas d'enfant. Ses *petits enfants* sont les hommes. Ils sont déssexualisés. La rébellion et le sens de sa condescendance envers l'homme est annoncée et amorcée par le recours à un autre objet « oriental », au sexe ambigu. Lors de leur première soirée ensemble, bien que d'entrée de jeu, elle ait littéralement enlevé le jeune homme, au lieu de lui céder, Eliante lui donne un spectacle qu'il attendait bien peu. L'amenant dans sa chambre, au lieu d'enlacer le jeune homme, elle enlace, pour reprendre encore le thème de la statue sensible, une amphore grecque de provenance de Tunisie. Et sous les yeux du jeune homme relégué au rang de spectateur frustré, elle se donne son propre plaisir avec cette amphore dont la forme

androgynous reproduit d'une manière épurée la forme humaine. Elle illustre son hédonisme et son égoïsme sous son regard à lui, en centrant son plaisir érotique sur elle-même.

Ce narcissisme peut être interprété de deux façons évidentes qui ne sont pas nécessairement antithétiques mais complémentaires. C'est une femme égoïste mais c'est aussi une femme qui a été la victime d'un traumatisme. Elle a un réel besoin d'autoérotisme en marge de la normalité pour se recentrer sur elle-même. Bien sûr, Léon ignore encore tout des conditions du mariage passé d'Eliante. Il n'est pas conscient de la déception conjugale éprouvée par celle-ci lorsqu'elle fut livrée encore adolescente à cet homme beaucoup plus vieux qu'elle et aux tendances perverses. Ce qu'il apprendra par la suite, quand elle lui déclare afin d'être en intelligence émotionnelle avec lui qu'Henri Donalger est encore, par-delà de la mort, resté l'ennemi de Léon, par ce qu'il « a laissé en [elle] » de crainte de « *l'homme* » (116). Abasourdi par ces révélations, illustrées par de petites statuettes chinoises uniques et obscènes dont les visages sont une reproduction des traits d'Eliante, Léon qualifiera avec indignation de « prostitution conjugale » (121) les circonstances d'Eliante. Ce qui est justement ce qu'Eliante rejette désormais bien que ses commentaires démontrent qu'elle est connaisseuse. L'indignation de Léon a quelque chose d'attendrissant. Dans cette scène, il se montre sensible à la souffrance passée d'Eliante. Son idée de l'amour est celle conformiste de l'amour romantique incarné par les démarches du jeune premier face au personnage du vieux barbon qui achète simplement une jeune épouse.

Mais ceci ne séduit pas plus Eliante. Parallèlement à la stratégie utilisée dans *La princesse de Clèves* et reprise dans les *Lettres d'une Péruvienne*, pour se préserver de l'influence masculine, celle-ci choisit la solitude. Parce que le sexe est devenu une technologie disciplinaire, pour reprendre la conception foucauldienne, Eliante choisit un

plaisir dit coupable, dit immoral ou pervers, celui de l'onanisme pour se réapproprier sa sexualité hors du contexte de la normalité. La sexualité étant devenue plus fluide, Eliante, sans complexes, montre qu'elle ne refuse pas le sexe en soi. Comme nous l'avions dit, elle est à l'écoute des choses sexuelles. Elle déconstruit et transgresse l'objectif social de la fonction sexuelle, en se procurant son plaisir par elle-même, en se soustrayant de l'homme qui la menace. Jouant sur les deux tableaux, elle le fait entrer dans son intimité et se refuse à lui en même temps. Sans ambiguïté, elle expose non son corps mais sa théorie à Léon: « j'ai le dégoût de l'union qui détruit ma force » (49). Bollhader Mayer conclut qu' « Eliante affiche son autosuffisance »... « La Jongleuse refuse donc la loi du plaisir sexuel imposé à la femme: jouir pour faire jouir » (97). « En définitive, cet homme n'est désiré que parce qu'il semble enrichir sa personnalité. Il est rejeté dès qu'il cherche à la posséder » (98). Quand Eliante trouve son plaisir les jambes hermétiquement jointes, elle s'appuie sur sa capacité cérébrale. Finn fait une analyse intéressante sur la manière dont Rachilde se sentait concernée par les descriptions que firent les médecins durant les vingt dernières années du dix-neuvième siècle à propos de la double personnalité des hystériques. Un certain Dr Lasègue va jusqu'à effectuer l'amalgame entre celles-ci et le romancier « qui, partant d'une donnée que lui fournit l'imagination, se laisse entraîner par celle-ci au point d'arriver à croire que tout ce qu'il crée est arrivé » (128). Finn ajoute que les critiques modernes voient en la double personnalité, non pas tant une maladie mentale mais une expression confuse du désarroi féminin. Et que Rachilde avait développé une position très saine face à la façon dont les médecins rendent pathologique la confusion féminine, en s'appropriant son subconscient par l'écriture, elle donne à son subconscient peuplé d'images obsessionnelles et de rêves une suite qu'elle maîtrise par l'écriture. Elle a cette capacité à récupérer une

autonomie en se déplaçant au-delà d'une impression de contrôle extérieur, et elle revendique aussi cela pour un personnage comme Eliante, créatrice, elle aussi (130).

Thomas W. Laqueur, qui écrivit en 2003 une histoire culturelle de la masturbation, retrace les interprétations de la pratique masturbatoire, en commençant par la vision ancienne, aristotélicienne et thomiste de la pratique en tant que non naturelle car non reproductive. Le plaisir sexuel coïtal à deux est accepté selon la doctrine chrétienne en ce que celui-ci est un effet secondaire acceptable vu que l'objectif premier est celui de la fertilisation de la femme et la reproduction de l'espèce. Or la masturbation est un plaisir sexuel sans danger de reproduction. Avec l'avènement des théories de Freud, l'on peut démedicaliser la pratique dont avec la découverte des bactéries, il devient évident qu'elle ne serait pas la coupable de toutes les maladies. Toutefois, le problème éthique que pose la masturbation dans l'esprit de la société ne s'évapore pas, car pour Freud, la masturbation pose alors le problème de la relation de l'individu solitaire à l'ordre social. L'autoérotisme non restreint « rend l'instinct sexuel incontrôlable et inutilisable par la suite » (391) et donc la civilisation dépend de la maîtrise de la masturbation, réflexion qui n'est pas sans trouver un écho dans le concept de la sexualité indocile chez Foucault.

Cette pratique narcissique d'Eliante est le rejet d'une sexualité socialement appropriée. Pour Laqueur, la masturbation particulièrement féminine représente l'effondrement de la culture patriarcale. Elle représente le retour du désir et de la gratification les plus primitifs, résolument antithétique au processus de « civilisation ». Elle devient la ligne de front de la rencontre entre désir et civilisation, car l'on ne peut plus imaginer que les plaisirs du sexe mènent à la reproduction. Il s'agit du plaisir en soi et pour

soi. Le sexe est lié à l'imagination et l'autoérotisme devient le chemin essentiel à la connaissance de soi (76, 360).

Dans le besoin analysé par Bollhalder Mayer qu'a Eliante, en tant qu'artiste créatrice, de sentir « le désir aigu des regards pointés sur elle, toute la vibration d'une atmosphère chargée d'électricité amoureuse » lorsqu'elle jongle pour amuser les enfants car « elle jonglait pour s'amuser » (143), celle-ci affirme son autonomie. À plusieurs reprises, il y a dans l'histoire, comme nous l'avons dit, une récupération du voyeurisme nécessaire à Eliante pour se sentir exister, mais en même temps cet autre ne peut la toucher. En écho à ce que nous venons d'examiner, un autre exemple sera celui de la scène de *la Jota*, où Schechner fait une analyse très poussée et judicieuse sur cette danse qui pour Rachilde « ne ressemblait à rien de connu » et qui « révèle des choses qu'il ne faut jamais savoir » (242). Elle montre comment dans les mouvements rythmiques de ce corps « tourmenté de passions bizarres » s'impose une véritable mise en scène de la manière dont Éliante se donne du plaisir en utilisant son boléro comme accessoire auto-érotique. Elle donne une représentation de sa sexualité à laquelle Léon n'a pas accès. La conclusion de la scène étant: « Eliante souriait, ne s'occupant plus de la terre. Elle dansait pour elle, dans un enfer qu'elle connaissait bien, et ne redoutait pas les obstacles » (245). Plus loin dans son étude Bollhalder Mayer ajoute: « ne faudra-t-il préférer la liberté d'être seul à l'enchaînement de deux êtres? ... La quête de l'autre débouchera paradoxalement sur la figure du Narcisse » (163).

L'onanisme étant, à l'époque, considéré comme une pratique immorale, l'opinion médicale s'en empara et la définit comme une pathologie aux conséquences nuisant fortement à la santé physique et mentale. C'est bien la réaction prévisible de l'apprenti médecin qui fait le diagnostique, du haut de sa jeune autorité, que cet autoérotisme représente

une déviance face à ce qui est sexuellement « normal », une perversion qui la rendra folle, et finira par « des maladies dont la moins horrible est la *danse de Saint-Guy* ...en attendant qu'elles fassent de la paralysie générale. Si tu tiens à la souplesse de tes membres, méfie-toi, et tâche de pécher comme tout le monde » (131). Léon voudrait qu'elle soit pour lui « cette hystérique dans laquelle Charcot exaltait la merveilleuse puissance du médecin » (528) comme l'écrit Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972). Le désir d'Eliaante envers la beauté de la forme de l'amphore, la beauté étant considérée comme un critère distinctif de ce qui crée l'élite, ce désir est focalisé sur la caresse et la sensualité ainsi que l'imagination toute puissante plutôt que sur l'acte sexuel agressif. Car une fois, Léon la tient par les poignets en lui faisant mal (43), puis, énervé imagine la violer (44), il appuie sa main rageuse sur son genou (68), ne peut supporter d'être son amant... en théorie et exige la réparation du mariage (70), dit que s'il l'avait battue elle pourrait l'aimer sans histoires (91), lui demande si elle désire être violée ou tuée (100). Sa représentation de l'amour avec l'amphore est une leçon sur ce qui définit le plaisir au féminin dont elle prédit à Léon : « il vous fait peur, il vous fait honte » (47). Alors qu'Eliaante considère l'amphore à la couleur et la douceur de chair comme de « l'amour en puissance dans une matière inconnue » (46). Sa transgression est d'autant plus révoltante pour Léon: « laissez donc cela, ...vous êtes une pauvre exaltée vous adorant vous-même » (49) que la position miroir qu'elle adopte pour faire l'amour avec le vase est très chaste et « sans un geste indécent » (50). Son « spasme » est imperceptible et visiblement intériorisé, cérébral, donc inaccessible à l'autre, mais certainement méprisant du sexe opposé.

Eliaante est une femme « exotique » en ce qu'elle est atypique, hors du normalisé. Elle cherche à vivre sa vie avec art, plus encore à rendre toute sa vie une œuvre d'art car « l'art

peut consoler de beaucoup de choses » (231). Sa parole est structurée autour du discours idéologique qu'elle tient à Léon contre la vulgarité et la nudité composée de nombreuses explications orales ou épistolaires car son « ennemie » est « la femme vulgaire... *l'honnête femme*, celle qui fera ton propre malheur et tes enfants » (169) . Sa voix cherche à se distancer du système social et de ses contraintes. Comme pour Zilia ou Ourika, la parole d'Eliante est un plaidoyer qui ne vient plus de la plume mais du corps débarrassé de ce que l'on attend de la plume. Eliante cherche à être une œuvre d'art par toutes ses pratiques dont son art épistolaire ou sa manière de se raconter. Pour elle, la jouissance n'est pas l'unique affaire d'un moment fugitif qu'elle devrait devoir à un homme. Au contraire. Comme elle l'explique:

Je suis réellement amoureuse de tout ce qui est beau, bon, me paraît un absolu, la définition même de la volupté. Mais ce n'est pas le but, le plaisir; c'est une manière d'être. Moi, je suis toujours... *heureuse*. Je voulais vous mener ici pour vous prouver que je n'ai pas besoin de la caresse humaine pour arriver au spasme... (49).

Il y a harmonie entre elle-même et (pour reprendre l'expression foucauldienne) ses pratiques de liberté. Or Rachilde rattache, lors de la performance de la danse d'Eliante, sa bouche *peinte* avec du rouge, signalée comme un appât sexuel et ressenti comme tel, seul élément visible de son visage caché par la pudeur de son masque de velours, à un signe *calligraphié* « entre parenthèses ... sur une page blanche et noire! » (141). Comme dans la description citée précédemment où l'on découvre son double visage (comme le masque théâtral antique comédie et tragédie) qui peut passer de l'enfant rieuse à la femme tragique, son visage caché par le masque de sa pudeur est son vrai visage, par opposition à la mascarade de la féminité naturalisée qu'a évoqué Irigaray. Le visage est la page et la bouche l'instrument non pas sexuel mais de parole. Le visage d'Eliante, la femme prétendument irrationnelle,

incompréhensible, ininterprétable, est transformé en instrument symbolique de l'écriture femme pour Rachilde. La problématique se joue, comme à l'habitude, entre la conception masculine de la femme réduite à un corps soumis ou la conception féminine d'un corps qui cherche à s'élever, à sublimer son désir, à transcender son rôle fonctionnel dans la société, à s'exprimer. La Créole dont les origines sont instables, et dont l'identité est aussi instable, provoque un sentiment d'incertitude pour Léon, les spectateurs, le lecteur. Naomi Schor, à propos de *S/Z* de Roland Barthes, écrit que le fait de la perte des origines et l'incertitude que cette perte provoque chez le lecteur, loin de constituer les résidus datés de modes de représentations rejetés, permet au discours réaliste sur la féminité de constituer un lieu privilégié de l'écriture. Par analogie, l'on pourrait dire que le discours de Rachilde sur la Créole est donc bien différent du discours baudelairien. La femme écrivain ne désire pas faire de la « Créole » un fétiche du primitif perdu mais choisit la figure de la Créole pour incarner une expression et un désir de différenciation de la norme, de rébellion contre le statu quo.

Pour résumer le discours d'Eliante, celui-ci ne signifie donc pas qu'elle soit opposée à l'amour. Mais celle-ci, en remettant en question le rôle du genre masculin, pose la question en termes d'absolu, de respect à l'état pur (182) et désire discipliner son amant en lui imposant le platonisme qui peut seul la rassurer des sentiments qu'il devrait éprouver pour elle. Ce qui lui échappe complètement à lui, car son désir d'elle est trop préoccupé d'une part par son propre besoin de possession, « frémissant d'une angoisse impossible à déguiser » (142), d'autre part par sa suffisance à vouloir la diagnostiquer, et la « soigner » d'une maladie qui n'existe pas en réalité. Comme le mentionne Bollhalder Mayer, la recherche (narcissique) de l'usage de soi d'Eliante s'oriente vers la quête de l'amour pur, traduit par le

concept de l'âme sœur plutôt que vers celui du corps-jumeau. D'ailleurs face à la vulgarité de l'accouplement, elle oppose la danse comme l'expression de la grâce de l'amour, une grâce qui ne peut concerner l'homme (237). Tout comme l'art de jongler. Autant d'activités qui auraient pu servir de résolution au malaise d'un personnage comme Ourika. Ce recours d'Eliante à l'art pour sublimer et transcender l'amour vulgaire est révélé au lecteur, bien qu'elle n'ose faire cet aveu à Léon. Contrairement à l'amour sexué, « jongler ou danser, ce n'est pas de l'art... *C'est de l'amour* » (248). C'est-à-dire qu'au lieu de définir l'amour dans un contexte limité à la sexualité normative, le mot amour recouvre divers arts, dont l'écriture, qui ne sont pas liés à la reproduction, mais peuvent par leur sensualité découler d'un désir et faire éprouver un plaisir, et exprimer l'innommable.

Or si pour le personnage de Léon, Rachilde fait bien intervenir l'interprétation de créolité en équation avec libération sexuelle, au sens de sexualité fluide, facile, permise, ce n'est pas le cas pour Eliante. Sa créolité pour Eliante est du ressort de la famille non pas biologique mais reconstituée. Car la personne qui fut la seule à chérir Eliante, orpheline de parents aristocrates, fut sa nounou martiniquaise Ninaude, surnommée *Café*. Cette femme noire, pauvre et simple, entretint avec elle une relation quasi maternelle et Eliante lui en témoigna un grand amour. Rachilde fait de cette nourrice un stéréotype de la femme noire « naturelle », émotive et fantastique. Or Ninaude fut un miroir pour Eliante et la relation entre les deux femmes est très intime, non pas de l'ordre de la maîtresse et de la servante, mais bien d'âmes sœurs. Celle-ci, chassée par Donalger, est décrite ainsi par Missie: «...nous ne sommes pas de votre famille. Ninaude, sale et superstitieuse, était cependant plus près de vous que moi, Eliante ; elle vous aimait sans vous discuter, sans chercher à vous comprendre » (197). Le souvenir de Ninaude dans le psychisme d'une Eliante qui n'attache

aucune importance à sa saleté représente la différence dans la différence. Ainsi, l'on peut dire que Ninaude lui a tenu non seulement de mère nourricière, mais de mentor. Ce fut elle, lorsqu'Eliaante ne savait pas quoi écrire à cet époux qu'elle n'aime pas, qui lui souffle par le tourbillon de ses histoires et ses petites chansons grivoises le matériau de la lettre. Eliaante écoutait Ninaude. Elle avoue: « Je traduisais, et c'était une collaboration des plus curieuses » (180). Cette lettre, c'était Ninaude qui l'avait *pensée*. C'est par la cause de l'amour chaleureux de cette femme au dévouement sans bornes qu'Eliaante ne peut pas s'acculturer à son statut de femme blanche. C'est un choix d'identification différent de celui d'Ourika, en ce qu'Ourika s'identifie aux oppresseurs, ce qui la rend malade, alors qu'Eliaante s'identifie aux opprimés ce qui est une manœuvre plus facile. La famille biologique ne lui a rien apporté de positif. Ni ses parents disparus, ni son mari ne lui laissèrent de traces. Ninaude, c'était sa dernière famille, envoyée au couvent pour nourrir Eliaante quand les bonnes religieuses la laissaient « crever de faim » (175). Surtout, elle « connaissait les légendes naïves qui font pleurer, et celles qui font peur, son âme noire contenait à égales doses de la boue et des pierreries merveilleuses » (176). Ninaude la nourrissait physiquement et nourrissait aussi son *imagination*¹⁷. Elle lui a insufflé la vie, physique et intellectuelle. Il y a un lien entre ces deux femmes, l'une rustique et l'autre hyper raffinée, certainement pas des corps jumeaux, contrairement à l'amphore, mais qui est cependant de l'ordre de la connexion charnelle, nourricière comme nous la retrouverons dans *Poisson d'or* entre Lalla Asma et Laïla. La vieille femme repoussante est pourtant la pourvoyeuse d'amour vrai. Il y a une filiation du cœur et de l'amour inconditionnel. Le dévouement de

¹⁷ Cette expérience fait un écho au récit de l'enfance de Rudyard Kipling qui s'identifiait aux Indiens qui l'élevèrent et l'aimèrent et non à la culture anglaise qu'il découvrit lors de terribles années passées en pension. Ashis Nandi (1983)

Ninaude est raconté par Eliante: « Mon mari la brutalisait... Pour demeurer avec moi, elle aurait avalé du fer. » (175) Le personnage de Ninaude parle à travers la main qui écrit la lettre. Ce qu'elle représente est, à notre avis, l'inverse de l'analyse de Thompson qui voit en la nostalgie pour Ninaude un cliché qui

révèle moins sa vraie acceptation de son héritage colonial qu'une exotisation de celui-ci – un exotisme qui fonctionne comme une tentative de s'aligner elle-même avec le regard de l'Europe blanche, et qui pourtant ne réussit qu'à l'aligner avec l'exotisme lui-même (290).

Même si l'on considère la construction du personnage de Ninaude comme suivant les règles du stéréotype, ce personnage n'est pas dévalorisant pour Eliante. Dans ses relations des épisodes de sa vie avec Ninaude l'on sent la tendre gratitude d'Eliante. Ninaude représente une sorte de voix intérieure dont le legs à Eliante lui apporte ce qui lui permet de dire, alors qu'enserrée dans les tenailles du mariage, qu'elle n'avait rien à écrire à ce triste époux, avant qu'elle ne fût nourrie par Ninaude. Pour Eliante, Ninaude n'est pas abjecte. Elle ne représente pas ce que l'on cherche à effacer pour devenir un être social blanc, comme le dit Thompson. Eliante embrasse sa dette envers elle. C'est elle qui lui a apporté ce confort émotionnel qu'elle continue à rechercher. Le fait qu'elle ait été élevée par Ninaude ne la hante pas, au contraire, elle le revendique.

Le dénouement de l'histoire d'Eliante par l'écriture du suicide final intervient alors comme sa dernière représentation (252-255). Étant donnée la montée progressive des représentations d'Eliante, cette fin exponentielle ne surprend pas. Elle se doit d'être analysée pour la signification de la symbolique posée par le « suicide » littéraire, une signification qui est en évolution. Si l'on compare les *Réflexions sur le suicide* de Germaine de Staël (1813), ouvrage évoqué dans le chapitre sur *Ourika*, avec *Le suicide* d'Émile Durkheim (1897) l'on

voit à quel point l'angle d'approche sur le suicide s'est modifié en quelques décennies dans la société. Du suicide d'Eliaute dans le cadre théorique staëlien, l'on pourrait dire qu'Eliaute ne se tue pas parce qu'elle méprise la vie, mais au contraire comme Caton, pour préserver son honneur. Dans sa façon d'être et de mourir, elle célèbre un art non négociable. Comme elle fait tout par et pour elle-même, l'appropriation finale de son propre corps, devant son public de prédilection, Léon et Missie, le couple malthusien, n'est qu'une conclusion logique. Son suicide est la marque de sa volonté et l'emportera sur l'instinct de conservation.

L'approche du sociologue Durkheim est différente. Son livre ne se réfère pas à un système de pensée théologique ou éthique. Il s'insère dans le cadre panoptique de savoir-pouvoir de contrôle de l'individu par la société. Fondé sur des études statistiques empiriques de causes de cas de suicide selon les sexes et les époques historiques qui lui sont contemporaines, l'étude de Durkheim classe les différentes sortes de suicide de par l'origine psychique de leur motivation face à la société environnante. Ainsi, il arrive à quatre catégories, se fondant sur les deux critères qu'il a défini, d'*intégration* à la société (par le biais la famille ou de la religion, engendrant moins de solitude, une croyance en des valeurs morales qui permettent de s'inclure) ou bien de *régulation* de la société par les normes et les limites que celle-ci impose aux individus. Par exemple, il remarque qu'en temps de guerre ou de révolution l'on note moins de cas de suicide en corrélation avec le fait que les individus se sentent plus responsables de participer à l'effort national. Face au suicide dit « altruiste », un individu se sacrifie pour le bien des autres, comme on le voit en tant de guerre, le suicide « égoïste » est alors un suicide par défaut d'intégration. Or, contrairement à dans la littérature, dans la vie les femmes se suicident moins que les hommes.

Pour Eliante, qui n'arrive plus à se situer dans une famille, ses parents sont morts lorsqu'elle était petite, sa nourrice qui lui apportait amour et réconfort fut éloignée d'elle par le mari tyrannique, et sa nièce l'envie et la déteste à la fois, son devoir maternel représente un cas de conflit idéologique. Car bien qu'elle se présente comme « sa mère adoptive », Missie, de par son éducation moderne organisée par feu le mari, représente un tel modèle antithétique de l'art de vivre d'Eliante, que celle-ci bien que bienveillante par devoir envers les ambitions de mariage de la jeune fille, n'arrive pas à s'identifier avec elle. Ce personnage représentant le conformisme est sans cesse sapé par des qualificatifs de gamine, guenon, etc... De plus, Léon qu'elle aime refuse d'être « son petit enfant ». Comme nous l'avons vu, Eliante ne pouvant se laisser mouler par le format du couple malthusien, se trouve donc seule, mais cette solitude a le statut de la dignité.

Selon Melanie Hawthorne, dans l'ouvrage *Rachilde and French Women's Authorship. From decadence to Modernism* (2001), cette époque devient donc de plus en plus intéressée et prégnante sur le sujet du suicide de ses citoyens. Le suicide passe du statut de désespoir individuel à une pratique assujettie au domaine du social qui pose problème et dont le phénomène se doit d'être régulé et empêché. L'écriture du suicide, comme chez Rachilde, peut être alors encodée comme pratique de résistance. Hawthorne cite plusieurs exemples datant de la période de rédaction de *La jongleuse*, qui encodent le suicide comme une pratique de liberté qui éloigne l'individu du troupeau discipliné. Nous ne retiendrons comme exemple que la pièce de Henrik Ibsen, *Hedda Gabler* (1890) où le suicide est présenté et symbolisé comme un bel acte d'insubordination dérangeant la discipline qui se déploie sur les populations. Hawthorne évoque aussi la manière dont capitalisme et philanthropie s'allient dans une relation symbiotique par le truchement de journaux anglais qui comme

l'*Express* crée un *anti-suicide bureau*. Et l'intérêt pour le suicide promeut la vente de journaux. Cet exemple d'alliance entre marché et idéologie n'est pas sans rappeler l'alliance entre consommation et patriotisme évoquée dans le livre de Tiersten. Le biopouvoir se déploie sur le plus de population possible dans le plus de directions possibles de manière positive et productive.

Face à cette idéologie bien pensante, la réappropriation de la sensibilité décadente de Rachilde fait de la performance théâtrale du suicide d'Eliante (à l'aube, au devant du lit en forme d'œuf ou Léon dort croyant la tenir dans ses bras, alors qu'Eliante s'était fait remplacée par Missie) une véritable provocation et non, par comparaison aux œuvres que nous étudiâmes précédemment un retrait de la société ou un désespoir. Le repos qu'elle cherche sera un repos d'une autre nature. Elle démontre par la substitution de femmes une volonté de *truquer* l'acte sexuel scellé par l'institution du mariage. Son acte représentant l'ultime expérience esthétique la fait se distancer de la bourgeoisie et la rend inoubliable. C'est un acte noble et guerrier qui va sceller dans le sang le mariage par les corps de Léon avec la nièce, les deux représentants de la société, le médecin et l'éducatrice, agents de la discipline. Eliante sert au « jeune mâle, fatigué » (252) qui se croyait finalement devenu le « maître » (251), une dernière « fête galante qu'elle savait offrir à *ses petits enfants*, les hommes! » (253). Dans son esprit à peine réveillé, Léon, ne sachant s'il s'agit d'une hallucination ou d'un rêve, regarde Eliante jongler devant le lit nuptial, en repensant à la froideur que cette femme a toujours eu pour lui. Il décrit l'apparition, sa « chair de vierge qui ne savait s'émouvoir sous les caresses » (253). Parler de chair vierge, alors qu'Eliante avait déjà été mariée, montre à quel point, il se fait fantasmer sur l'idée d'appropriation d'une femme vierge à laquelle il s'estime avoir droit. Il se pose la question de savoir si les

couteaux qu'elle utilise mordaient mieux que lui. Rachilde, par cette image établit un parallèle entre l'homme et le couteau. Ici la narratrice qui veut insister sur la symbolique phallique des couteaux, se projetant dans la conscience d'Eliante, les nomme des « glaives de douleur » (253). Léon imagine un instant avec effroi qu'Eliante vengeresse, auréolée des feux du soleil levant, désirerait peut-être le tuer. Il sent autour de lui l'odeur « fauve », entêtante de ce qu'il appelle de la « graisse nègre » (254) continuant l'amalgame commenté précédemment. Confus, il ne comprend pas comment elle peut être à la fois debout avec sa coiffure en « casque de guerrière farouche » (254) et en même temps, abandonnée, endormie nue à côté de lui dans le lit. Quand le cri de Missie lui confirme la réalité, il succombe à elle finalement en réclamant un couteau pour lui. Mais il est trop tard, Eliante, impassible, s'est enfoncée un couteau/phallus dans la gorge et se dirige symboliquement hors la loi par son dernier acte (auto)sexuel. Sa victoire est confirmée dans la dernière phrase de Léon, admirant l'enfant qui est née un an plus tard du jeune couple et dont Léon espère qu'elle aura les « yeux » d'Eliante, ce qui est génétiquement impossible, « les yeux du rêve » (255).

Chapter IV

Résurrection de l'identité féminine dans *Poisson d'or*

Et je compris enfin ce qu'est le nègre: vent et voile à la fois, tambourier et danseur en même temps, feinteur de première, s'efforçant de récolter par pleins paniers cette douceur qui tombe du ciel, par endroits, et la douceur qui ne tombe pas sur lui, il la forge, et c'est au moins ce qu'il possède, s'il n'a rien.

Simone Schwartz-Bart – *Pluie et vent sur Thélumée Miracle*.

Si tu ne peux pas quitter le lieu où tu te trouves, tu es du côté des faibles

Fatima Mernissi – *Rêves de femmes*.

Dans le dernier chapitre de cette étude dont le fil conducteur est l'économie de soi d'un personnage féminin marginal positif, nous étudierons comment dans son trente et unième roman, *Poisson d'or* (1997), le contexte ambiant du croisement des problèmes dus au racisme et au sexisme influencèrent Jean-Marie Gustave Le Clézio à se servir d'un personnage de femme noire face aux conditions socio-politiques de la France et des États-Unis des années 90 pour donner son point de vue en articulant le politique et l'ontologique. Par quelle stratégie celui-ci transforme-t-il les thématiques des Faits Divers de la presse et de récits qui lui furent racontés en matière pour la théorisation romanesque de la subjectivité féminine? Comment Le Clézio s'implique-t-il dans la tradition que nous avons étudiée depuis Graffigny de se servir d'un personnage de femme marginalisée par sa différence de la femme blanche pour produire une subjectivité féminine romanesque alternative?

De par son désir de reconstruction identitaire, de par les façons dont elle s'octroie la parole, et de par sa vitalité comme traductions d'un modèle définissant une forme certaine de souci de soi, de capacité à se définir au féminin, Laïla, le personnage principal, devient synonyme de résistance contre la domination sociopolitique. Cet exemple est à la fois similaire et différent de nos héroïnes précédentes. Toutes ses démarches de résistance

s'opèrent aussi sans avoir recours aux liens du mariage, en ayant recours à une famille désinstitutionnalisée qui contre le modèle de la famille biologique privée représentant une survivance dans la sphère privée du système patriarcal. Mais chaque problème résolu, et sa quête identitaire achevée par l'adoption de traits appartenant à ceux qui l'ont aimée, comme exemplifié dans le portrait final de Laïla, celle-ci se trouvant alors éduquée, elle se sent alors prête pour entrer dans l'âge de l'amour avec un homme blanc au lieu de se retirer de la société.

L'auteur nous déclara dans un entretien privé qu'il eu la gentillesse de nous accorder le 16 avril 2009, que lors de la parution du livre en 1997, il avait reçu de nombreuses critiques sur son roman, dont celle de sa maison d'édition, qui lui reprochèrent son « optimisme naïf ». Critiques sur la non crédibilité de l'histoire, auxquelles il protesta que cette histoire n'était pas inventée, car il s'inspira en fait de deux histoires vraies, l'une que la descendante d'une petite fille noire marocaine qui fut bien enlevée et jetée dans un sac, puis vendue à une famille juive, dans les années 1920, et qui était arrivée à s'en sortir après toutes sortes d'histoires, en immigrant aux États-Unis, histoire qui lui fut racontée par la petite fille de celle-ci, rencontrée par hasard dans un café à Chicago. Et l'autre d'une musicienne de jazz sourde qu'il a connue¹⁸. C'est-à-dire que l'auteur bâtit ce roman à partir de faits authentiques, et sur une toile de fond réaliste, afin d'offrir au lecteur ce paradigme positif du succès de la détermination féminine, de lui permettre d'orienter sa conscience par un discours pédagogique intérieur au roman. Ces critiques, relatées par l'auteur, tendent à démontrer l'utilité politique qu'il y a toujours de nos jours à publier un discours positif sur l'usage féminin de soi. Ce roman fait vibrer une voix discordante dans le consensus discursif négatif

¹⁸ Entretien privé. Albuquerque, N.M.: 16 avril 2009

et pessimiste de langue française sur la résistance possible à l'époque de la montée en flèche dans les années 1990 du Front National, parti xénophobe d'extrême droite. Sur quoi s'appuie ce discours qui semblait apparemment encore incongru en 1997? Comment cherche-t-il à affirmer, contre tous stéréotypes négatifs, les possibilités organiques qui peuvent servir de compas à son héroïne? Et par quel moyen donner une voix et de la *visibilité* à ce modèle?

Le texte nous renseigne sur les limites et les moyens des conditions de possibilité de résistance du personnage de Laïla, qui impliquèrent les fameuses critiques. Ainsi avant d'analyser par quelles stratégies l'auteur rend son modèle crédible, il nous faut problématiser plus avant le fait que le désir d'authenticité des faits que l'auteur a mentionnés est aussi traduit d'une manière personnelle afin de construire un roman à la première personne, et non pas un récit ou un témoignage. Que cherche-t-il à projeter à travers cette fiction, de sa propre vision de la subjectivité féminine en face de l'adversité? Et en quoi, au lieu de se limiter dans notre travail à la recherche de significations, de constatation du message humaniste de Le Clézio, nous devons nous demander si l'auteur succombe à la tentation du recours romanesque du stéréotype du « bon sauvage » ou non. Nous nous inspirerons de la démarche du critique Christopher Miller dans *Blank Darkness* sur le discours européen africaniste, ce qu'il appelle « une réalité de papier », des « métaphores utilisées comme langage » (5) pour dire quelque chose sur la manière dont l'Europe perçoit et modèle l'Afrique pour son propre usage pour analyser l'usage que l'auteur fait de son héroïne.

Le Clézio essaie de résoudre une question qui se poserait en termes conventionnels suivants: si l'égalité et l'assimilation en reviennent à effacer l'identité de la personne noire, ce qui est l'effort de certains personnages froids dans le roman, et si la reconnaissance de la différence identitaire entraîne l'inégalité, le drame de Laïla en face de ceux qui la voient, si le

positif comme le négatif sont également détachés de la réalité désirable, comme le montre Miller, comment Le Clézio propose-t-il, dans son désir de réalisme de créer un modèle de reconnaissance de la femme noire en tant que telle. Ce chapitre est différent des chapitres précédents en ce qu'il montre une évolution du modèle par rapport aux modèles déjà étudiés. Et comme le suggère la démarche de Miller, Le Clézio *prouve* son modèle en recourant aux thèmes de la transplantation, du déplacement, à l'aventure du langage, et à la parenté reconstituée.

En exergue du texte, une métaphore tirée d'un proverbe nahuatl, à propos du petit poisson qui cherche à se glisser hors des filets qui cherchent à le capturer. Dans *Poisson d'or*, est narré poétiquement le destin de libération d'un tempérament combatif, la construction de soi d'une jeune fille noire, d'origine musulmane, nommée Laïla. Comme nous l'avons mentionné, pour Miller le discours africaniste fut un langage qui remplit le désir européen et qui bloque la véritable compréhension de l'Afrique (6). Ce discours produit l'Africain et son monde à travers le prisme d'une subjectivité blanche. Par exemple: quand Laïla est nommée, son nom signifie « la nuit », est-ce parce qu'elle a la peau noire ou parce qu'elle est arrivée la nuit? La première hypothèse nous renverrait au contraste par rapport au modèle dominant qui pose le normal comme « blanc ». Or, il est tout de suite précisé que c'est parce qu'elle est arrivée la nuit (11) que Lalla Asma la nomma ainsi, un nom qui siérait à leurs origines linguistiques mutuelles, puisque c'est le même mot en arabe et en hébreu, c'est-à-dire un premier espace de communion entre deux personnes individuelles, en opposition à deux peuples qui s'entredéchirent politiquement. L'auteur se démarque immédiatement, dès le deuxième paragraphe du roman, du discours négationniste de type africaniste et se place dans un espace positif de communauté.

La destinée de Laïla fut interrompue brutalement lorsqu'elle fut enlevée, encore toute petite, au désert et à sa mère par les hommes d'une tribu rivale. Sur le choix d'un personnage de jeune fille noire, car nous nous interrogeons sur le motif du choix par rapport à notre questionnement sur le recours au « bon sauvage », l'auteur répond que la descendante de « Laïla » (qui dans la réalité s'appelait Jemia, par coïncidence comme la femme de l'auteur) était noire et que « Les Noirs étaient esclaves aussi bien dans le monde arabe que dans les autres parties du monde. Donc, c'était encore plus difficile sûrement de s'en sortir, d'acquérir sa liberté et de résister à la pression extérieure » et qu'enlever un enfant noir serait plus facile, car les gens ne diraient rien¹⁹ du à ce racisme.

Laïla sera alors vendue comme esclave, mais ironiquement tendrement élevée par sa maîtresse, vieille dame juive qui vit à Rabat, au Maroc, dont le décès la rejettera dans les eaux torrentueuses de la vie. Le foyer chaleureux est perdu et déjà violé par le fils Abel qui cherche à abuser d'elle, faisant renaître dans la mémoire de Laïla le souvenir des mains brutales qui l'avaient enlevée et jetée dans un sac. Ne se complaisant pas dans le chagrin, elle se libérera tout au long du roman, physiquement et mentalement de tous les filets tendus par la société de par la double discrimination des attitudes racistes et sexistes dans lesquelles on cherche constamment à la cadrer. D'autre part, elle se libérera de sa semi-amnésie d'exilée, y compris la perte du nom que lui donna sa mère, par la quête et la reconstruction de son identité effacée par ce premier rapt violent, en effectuant un long voyage nomade, fait d'errances en France et aux États-Unis avant de retourner à sa source authentique, au désert, où toucher la terre et la pierre est comme toucher la main de sa mère, et où le lecteur réalise le contraste implicite entre la pierre du désert et le béton de la ville où Laïla a parfois réussi à

¹⁹ Entretien Privé. Appendice A

se recentrer. Ce voyage initiatique, dont la spatio-temporalité est non seulement extérieure mais aussi intérieure, à la rencontre de l'univers, du passé, de ceux qu'elle fuit et de ceux en qui elle trouve un écho d'elle-même, aboutira par la reconstitution imaginaire de son histoire, à la guérison de son âme blessée par les violences que si jeune, elle a déjà subie et dont elle se souvient confusément.

Le personnage de la femme africaine devient ainsi le symbole de l'intersection de l'espace et du temps. Elle est le contraire d'une table rase, d'une cire molle d'Africaine comme l'Africain de Demanet qu'étudie Miller dans *Blank Darkness* (48). Des bribes de l'histoire de l'Afrique sont ainsi, peu à peu, rappelées à sa mémoire inconsciente et remontent à la surface à travers l'écho qu'elle trouve en les personnages positifs qui l'aiment et leur propre histoire ou celle de leurs ancêtres. Ainsi, cette démarche fructueuse d'intersection avec la mémoire et le présent lui permettra de construire son identité, de poursuivre sa route, adulte et sûre d'elle-même.

L'auteur écrit de l'intérieur de son propre discours d'écrivain, puisque les deux histoires vraies relatées qui viennent donc de l'extérieur de lui et qu'il nous re-raconte, les projetant de nouveau vers l'extérieur, c'est bien lui qui les a sélectionnées, jointes et lui qui a brodé autour. Par son écriture, il veut résoudre et construire cette « économie de soi » fructueuse. Il oppose cette modalité d'écriture aux discours racistes, sexistes et finalement incroyables, il oppose sa bonne volonté, en face de la cacophonie de discours sur le thème de la destinée impossible des jeunes filles immigrées, il oppose la volonté de la femme face à l'encadrement de celle-ci. Pour poser et articuler le personnage dans ses péripéties, d'une part, Laïla fera face aux citoyens sans scrupules, qui raisonnent pour des raisons d'intérêt. Ceux-ci cherchent à lui ravir son existence, et lui offrent en étrange bénéfice à la souffrance

qu'ils lui infligent, celui de la prise de conscience de sa vulnérabilité, ce qui nous fait penser que l'étiquette de naïveté doit être approfondie. Car jamais sa vulnérabilité n'est effacée, mais au contraire, appuyée comme facteur qui la pousse au désir de s'abstraire du monde qui cherche à la discipliner sans sacrifier son innocence. Elle sait toujours respecter son instinct de fuite et agir en conséquence, elle trouve toujours le moyen de s'évader. D'autre part, elle se liera aux personnages marginalisés chaleureux qui résonnent d'humanité, comme leurs tambours et leurs tam-tams font vibrer le corps et l'âme. Car ceux-ci, dans leurs exils, ont préservé des valeurs de générosité humaine que les colonisations n'ont pas réussi à exproprier de leur intériorité. Elle se conçoit donc non seulement par la différence mais aussi par la ressemblance, elle s'étoffe sur le modèle de l'autre aimant. Elle réagit donc en refusant de se laisser modeler par des influences extérieures néfastes, et elle agit à partir de sa propre intériorité comme cette sensation du nom originel qui lui échappe, en adoptant, selon ses critères personnels, chez l'autre, ce qui est la continuation bénéfique et vitale de sa mère, car le père est absent. C'est-à-dire qu'il y a un va et vient de perceptions négatives et positives qui s'entrecroisent à travers les expériences de Laïla et dont on peut dire qu'elles fonctionnent en parallèle avec les expériences humaines d'éducation, en général, face au tournoiement des discours qui nous environnent. Elle n'est cependant pas prête à suivre n'importe quelle éducation proposée, elle est autodidacte, et choisit ses maîtres, comme Monsieur Roujdi, Hakim ou Simone.

Si l'on suit un modèle traditionnel de critique, l'on peut se contenter d'analyser que la pensée magnanime de Le Clézio confère sans ambiguïté à ce modèle de l'autre dépossédé, un respect et une valorisation, une noblesse qui est une continuation de lui-même, en se servant de son pouvoir à travers le médium de la littérature. Et de là, en déduire que la quête

volontaire de la jeune fille peut alors être lue comme une métonymie pour faire comprendre la crise identitaire et la recherche de l'immigrant après la colonisation, traduite en une réponse artistique personnelle de l'auteur qui se cherche, traduisant la souffrance en beauté lyrique, face aux conditions historiques de fanatisme raciste environnant. Si l'on y ajoute un modèle foucauldien de critique, comme le mentionne Miller (62) à propos des théories énoncées dans *L'archéologie du savoir*, l'on peut lire dans le choix de Le Clézio du personnage de Laïla, au contraire, une intention manifeste d'une discontinuation de soi, ce qui est plus en accord avec les déclarations de l'auteur dans son interview Il me déclara: « Écrire c'était un moyen de répondre à ces questions sur l'identité, et quand j'écris un livre, ça se réfère à ces difficultés qui sont personnelles...bien surmontées parce que j'en fais quelque chose d'autre. J'aime bien prendre des personnages féminins dans la mesure où ils me sont complètement étrangers. Ça me donne beaucoup plus de satisfactions quand j'ai le sentiment d'être arrivé à les faire vivre, à leur donner une cohésion parce que ça serait autrement parler de moi-même, raconter mes émois, et ça je n'en ai pas envie... »²⁰. En insistant sur le fait qu'il décline sur des personnages réels, il veut se distancer de l'idée que ses personnages seraient simplement des projections nobles mais fantaisistes de lui-même et insiste sur la perception qu'il eut de ceux-ci en les approchant en chair et en os. C'est-à-dire qu'en face de l'évidence que Le Clézio a une vision artistique clairement reconnue comme originale, lui insiste sur le fait qu'il n'invente rien. Mais si son « je » est une jeune fille noire, si le livre est un roman, son style, sa façon de raconter et son point de vue sont bien les siens. En cela, nous suivons alors Miller qui rajoute, face aux deux modèles résumés précédemment, que les choses ne sont pas aussi aisées car un discours critique ne peut pas

²⁰ Entretien privé

être divorcé des intentions, des émotions et des désirs, donc doivent être superposés à l'analyse.

De plus, nous nous interrogeons sur la déclinaison de certains motifs précis de résistance par l'auteur, qui n'utilise pas dans ses romans²¹ une stratégie d'attaque frontale. Il provoque donc plus obliquement, dans le roman, un débat de société sur la discrimination. Comment celui-ci fait-il alors fonctionner « l'économie de soi » pour la jeune fille interdépendante mais non dépendante pour nous convaincre que cette résistance libératoire est possible/désirable dans des démocraties qui fonctionnent mal, où les jeunes filles noires sont encore cantonnées au rôle de bonnes à tout faire comme dans la maison de Zohra ou celle de Madame Fromageat ou de filles de salle dans les hôpitaux? À l'intérieur de son discours littéraire tenant compte de la marginalisation d'un personnage « sans papiers », qui ne peut même plus dire qu'elle appartient à aucune nation et qui doit constamment négocier son propre territoire, l'écrivain offre, justement par cette déterritorialisation de la subjectivité, ce qu'il appelle, la « transplantation », où les racines existent pour être replantées, sans laquelle il doute que le succès de la jeune fille eût été possible²², un modèle à l'intérieur duquel la résistance face au défaitisme est mis en œuvre au moyen du décentrement dû à la mobilité.

Ce roman se situe dans un moment historique particulier de déplacement du centre, dans l'histoire post coloniale de la France, où les immigrés issus des pays anciennement colonisés et expropriés de leur intégrité se trouvent maintenant en situation de demande « irrégulière » sur le territoire métropolitain. L'ancienne domination coloniale s'est alors maintenant déplacée du territoire colonisé où le sujet colonial avait été mis dans une forme

²¹ contrairement à ses nombreux articles dans les journaux français.

²² Entretien privé

d'esclavage, pour se transformer en répression des « intrus », ceux que l'on nomme communément dans ce modèle matrice de domination post coloniale des « sans papiers », pourchassés par la police comme du gibier. Si le centre géographique s'est déplacé, certaines mentalités dominatrices n'ont pas bougé. L'auteur aborde le problème sociopolitique du *lumpen* prolétariat des villes, les immigrés représentant les esclaves contemporains, et de la « prison » que devient l'exclusion. Dans son entretien, il raconte: « J'ai découvert qu'il y avait des gens qui habitaient dans ces rues, certains qui habitaient dans des garages. Pour moi, c'était un peu une idée que quand on vient d'un monde pauvre, d'un monde dans lequel on a été maltraité, on a eu toutes les raisons de s'en aller, l'accès au monde riche, ça pouvait se faire de cette façon, en passant par ces souterrains. Vraiment, c'est le cas du 13ème arrondissement, à Paris. Il y a beaucoup de gens qui vivent sans lumière »²³. Le roman problématise le pouvoir répressif qui s'exprime par un discours disciplinaire de brutalité impunie et constante sur le corps du personnage principal et de certains personnages secondaires comme Simone ou Alcidor. En réponse aux tentatives d'étouffement de l'identité, l'on peut interpréter le désir de l'auteur de faire circuler le pouvoir pour son personnage, en recourant à des pratiques d'auto-libération s'exprimant par des lignes de fuite. Laïla repousse la servitude qui l'attacherait à des lieux néfastes pour elle et prenant d'elle-même le droit de circuler, même si c'est illégalement aux moyens de passeurs ou d'usurpation d'identité. Elle se « traduit », dans le sens premier de se transférer d'un endroit à l'autre, elle-même.

Malgré toutes les théories sur le recours au « primitivisme » opéré souvent par Le Clézio, le concept éduicable de l'équipement de soi, non seulement par la connaissance de

²³ Entretien privé

soi, mais aussi l'aide de plusieurs maîtres, et de plusieurs amis nous semble évident dans ce texte. Faisant une résistance autodidacte (13, 72-73, 76, 132, 140-144, 161, 196-197) en opposition aux professeurs appartenant à l'institution scolaire disciplinaire qu'elle fuit (49, 79), Laïla atteint à la pratique de la liberté et de la volonté personnelle dans un espace éthique. Ceci nous semble un concept pertinent se surimposant clairement au simple modèle dit « primitif », dans le cas théorique de la construction du personnage. Le modèle « primitiviste » additionné du modèle éducatif sont alliés pour remettre en cause le modèle de la civilisation disciplinaire. Car la jeune fille qui se trouve en proie non seulement aux appétits des autres et face à des relations de pouvoir cherchant à l'exploiter, continue sans relâche, et avec une certaine insouciance, à chercher sa vérité de manière éthique en s'aidant elle-même et en ne compromettant jamais son idéal de liberté sans nuire à autrui. Le « souci de soi », souci vital, sera la base constante de sa résistance.

Nous concentrant sur la perspective d'un point de vue féminin de la quête, les épreuves de Laïla s'appuient sur le thème retravaillé de la colonisation de la femme dans son altérité biologique, sexuelle et raciale, en proie au désir violent de prédateurs égocentriques qui cherchent à se l'approprier sur le marché des femmes. Le Clézio dit que les personnages de jeunes filles l'intéressent toujours car le monde actuel n'est pas bien fait pour elles. Il leur est difficile de s'y affirmer car il y a des tiraillements entre les attentes de la société et leur désir intérieur. « Les filles sont formatées pour se marier et elles s'aperçoivent que ce n'est pas vraiment ce qu'elles souhaitent réaliser tout de suite, elles voudraient autre chose »²⁴. Il l'expliqua aussi à Gérard de Cortanze, dans un livre intitulé *J.M.G. Le Clézio. Le nomade immobile*, publié en 1999 (152):

²⁴ Entretien privé

« ... je suis lié nécessairement à cet univers-là, façonné par le XIX siècle, où la femme correspond nécessairement à deux extrêmes. La femme comme objet de trafic de ces Zeus et bellâtres, la femme comme annonçant l'avènement d'une ère nouvelle. Il y a chez moi une fluctuation de l'une vers l'autre. Le viol c'est la situation actuelle de la femme qui en s'aventurant se rend vulnérable à cette agression. Le fait qu'elle soit assez souvent victime de viols n'est pas une définition de la femme, c'est simplement sa vulnérabilité dans le monde présent. Je voulais répondre à ce double portrait de la femme objet et de la femme idéale. »

La libération de la jeune fille qui s'aventure à l'extérieur du gynécée, comme la maison de Lalla Asma ou le bordel des « princesses » du fondouk, qui fut aussi un foyer chaleureux qui disparaît, annonce une ère nouvelle, et se construit dans l'errance forcée par ses affrontements avec ses antagonistes. L'errance individuelle devient alors une retraduction triomphale, une réécriture de ce que l'on appela « le passage du milieu » pour les esclaves amenés d'Afrique vers leur lieu d'exploitation, par une personne unique. Malgré les dangers auxquels elle est vulnérable, l'errance a un avantage sur la mort due aux souffrances ou sur le suicide, car le « petit poisson » sans cesse traqué, réussit toujours à s'échapper. Cette errance dangereuse et remplie de douleur devient à chaque épisode dont Laila s'échappe, progressivement cognitive et montre une claire évolution du modèle que nous étudions depuis Graffigny et Duras. Elle lui permettra de se construire dans une altérité positive, dans une fusion non pas conventionnellement romantique avec un homme mais identitaire et cosmique, non pas monolithique mais métissée afin de se construire pendant « l'âge de la famille » avant de se lancer dans « l'âge de l'amour », mentionné seulement au tout dernier moment du livre (252), donc qui s'émancipe du trafic des femmes auquel elle échappe continuellement. Cette perspective de « l'économie de soi », façon d'une part de se protéger, d'endurcir son corps, et d'autre part de refuser le luxe ou l'illusion d'une histoire d'amour au romantisme conventionnel positif et productif de mariage salvateur est valorisée

comme épreuve initiatique. Dans la façon de recevoir, d'accueillir, d'apprendre et de donner à son tour, dans ce discours du corps et de l'esprit, nous voyons quel modèle ontologique de femme mûrie est mis en avant précédemment d'accéder à l'amour.

Au tournant du vingt et unième siècle, en donnant une voix à la première personne à une femme noire, donc en discontinuité de lui-même, l'auteur reflète en même temps une continuité de son propre malaise envers la société coloniale ou industrielle. La lutte de la femme de couleur exilée, sa victoire sur les « protectorats » qui avaient pour but sa dépréciation mettent en lumière le point de vue éthique leclézien. Parallèlement à la découverte colonisatrice de nouveaux territoires qui fut suivie de leur destruction immédiate, il fait effectuer mentalement au lecteur un retour en arrière pour montrer comment la découverte aurait pu avoir des résultats complètement différents d'échange et d'enrichissement mutuels avec les peuples premiers. En face de la consommation stérile d'un primitivisme *exotique* qui se limiterait à faire rêver, à embaumer, limitant l'autre au rôle d'objet du désir européen, le projet de l'auteur est de tenter de se rapprocher des origines. Il me déclara que « le propos de l'exotisme, c'était faire comprendre tout ce qu'il y a chez l'autre, qui est dissimulé derrière son apparence physique », « j'aime bien avoir recours à ce qu'on appelle l'exotisme, qui est pour moi simplement la reconnaissance de ce qu'il y a chez les autres »²⁵. Y compris l'idée que Laïla a un nom perdu, depuis le rapt qui fonctionne comme « un clapet qui se referme sur l'histoire »²⁶. Pour écrire son personnage féminin dans un langage poétique qui veut se désengager du langage codifié ordinaire, ou du mensonge, l'écrivain comme il le signale dans notre entretien y parvient par l'imaginaire. Laïla se construit alors à certains moments, à partir de son instinct de ce qu'elle est dans son moi

²⁵ Entretien privé

²⁶ Entretien privé

profond. Elle ressent une force intuitive, qui si elle est confusément en elle, qui va du dedans vers le dehors, qu'elle explique en déclarant: « je pense qu'un jour quelqu'un dira mon vrai nom, et que je tressaillirai, et que je le reconnaîtrai » (13) ou encore « j'avais l'impression que j'avais connu cela depuis très longtemps » (125), comme par un instinct inexplicable du nom et des origines qui lui confère sa dignité.

Les visées ontologiques sont donc précises, car pour l'auteur « écrire, c'est un moyen de répondre à ces questions sur l'identité »²⁷. Le Clézio ajoute d'ailleurs sans s'en cacher qu'écrire se réfère à ses difficultés personnelles en tant qu'être déplacé lui-même, et est un moyen de les surmonter. Donc dans ses propos l'auteur illustre cette continuité/discontinuité à laquelle Miller fait allusion. Ce qui explique peut-être pourquoi, pudiquement, Le Clézio est si restreint dans la communication des émotions qui va généralement de pair avec le choix de la première personne, ce qui fut une stratégie efficace dans *Ourika*, pour Claire de Duras afin de communiquer sa propre mélancolie. L'auteur a un désir de découvrir l'autre, et de se refléter en lui, et vice versa. Il met tout son art langagier d'écriture poétique, plutôt que psychologique, au service de donner vie et cohésion à son personnage dans un rapport donc assez distendu au « je » traditionnel puisqu'il ne désire pas s'épancher émotionnellement et il cherche à se laisser pénétrer par des sensations qu'il imagine cohérentes pour la jeune fille. Ces visées n'ont alors rien d'une nostalgie surannée diminuant des valeurs éthiques réelles. Il met en œuvre d'autres stratégies. S'il cherche à revenir sur le « passé », c'est plutôt que par ce déterrement archéologique fictif d'autres modes de pensées et de vies, par cette ouverture culturelle sur ce qui précéda les civilisations industrielles, il peut avancer sur des bases historiques et non pas psychiques plus solides. Retraçant les nombreuses déclarations

²⁷ Entretien privé

faites par l'auteur, Marina Salles dans son livre *Le Clézio. Notre contemporain* analyse comment pour Le Clézio, le choc de la conquête colonisatrice a fauché, a interrompu la culture des peuples colonisés, alors que selon lui, la culture de ces peuples premiers avait des valeurs fondatrices que si les envahisseurs s'empressèrent d'effacer, au contraire, lui cherche, non pas à les embaumer mais à les ressusciter par le truchement de ses personnages contemporains d'immigrés afin de tenter de rééquilibrer notre modernité matérialiste. Ce choix d'absorber en soi, ce choix de cannibalisme par l'utilisation du « je », un personnage féminin serait alors similaire à un endocannibalisme, où le corps de l'ancêtre était consommé accompagné de rites, pour le faire revivre en soi, par respect, en opposition à l'exocannibalisme où l'on dévore le corps de son ennemi, par mépris. On ne trouve pas chez Le Clézio, malgré le recours au personnage africain, de désir africaniste négatif, cherchant à démontrer par la comparaison imaginaire péjorative une norme eurocentrique supérieure, bien au contraire, il cherche à établir, par son désir, une sympathie et un apport.

Le Clézio cherche à décoloniser les esprits, en commençant par s'appuyer sur un socle différenciant de la dénonciation de l'aliénation et le tribut engendré par la honte de soi-même. Il cherche à transformer la matière originelle dont l'être humain est fait, ce qu'Ook Chung dans son livre *Le Clézio. Une écriture prophétique* qualifie d'« un antéhumanisme, pour ne pas dire un antihumanisme. La conscience doit sortir de son soi naturel » (246) en une œuvre où les concepts de la quête identitaire obligée par la perte des origines, la quête d'une conscience en crise, sont bien présents et la souffrance que cette perte et cette crise infligent y sont aussi aiguës, mais où l'auteur constitue son sujet par un constructivisme autodidacte, un chassé croisé de rejet et d'adoption élective.

Il y a un recours à l'idée d'une culture première impossible à effacer et investissant la mémoire par le véhicule de l'imaginaire qui y est lié. L'auteur lui-même déclare que « quand on écrit, on fait entrer des personnages parce qu'ils vous obsèdent d'une certaine façon, comme ce personnage de Laïla. Je crois qu'en rencontrant cette jeune fille, à Chicago, j'ai l'impression que c'était quelqu'un que je connaissais »²⁸. Autrement dit, comme dans une passion miroir, l'auteur portait aussi en lui, ces concepts optimistes de résistance possible face à la discipline et trouva en la jeune fille de Chicago un écho. Son personnage de Laïla est le tissage de la trame et de la chaîne, du masculin et du féminin, un tissage qui lui permet d'exprimer des moyens de faire de la résistance en s'accommodant des conditions permettant et limitant celle-ci. Ce que nous voulons donc souligner c'est en quoi le recours à cette naïveté *obligatoire* dans la construction du personnage serait, non pas une incapacité à apprendre à ne pas se faire piéger, mais un moyen de réhumaniser un individu au moyen du souvenir inconscient pour le personnage issu d'une culture hors pouvoir, ce qui lui permet de contester en s'en dégageant l'archétype biodisciplinaire²⁹. Ce souvenir inconscient, loin d'être encore une fausse naïveté, sera une stratégie discursive restitutive d'innocence qui permet à Le Clézio de poursuivre fructueusement, à l'intérieur d'une structure toxique occidentale orpheline de ses mythes, son but d'engagement en faveur du désassujettissant de la femme colonisée qui lui est en quelque sorte un dû de la politique et de l'histoire.

L'article de Bruno Thibault, *Errance et initiation dans la ville post-moderne: de la Guerre à Poisson d'or* réitère au sujet du « primitivisme » comment Le Clézio cherche à

²⁸ Entretien privé

²⁹ Rappelons que l'auteur fit des recherches extensives sur les cultures annihilées ou infériorisées par les colonisation, et qu'il publia dans ses traductions, essais et commentaires : *Les prophéties du Chilam Balam* (1977), *Trois villes saintes* (1980), *Relation de Michoacan* (1984), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988), *La fête chantée* (1997), etc.

réinventer, à rechercher la désirable vérité de ce que Thibault nomme « la pensée primitive » qu'il oppose à la folie du monde, au prix d'une lente initiation déterrante les origines (mythiques) d'avant les théories eurocentriques, comme l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss (p.102). Son article pose comme point de départ que pour Le Clézio, la véritable initiation n'étant plus accessible dans le monde moderne, l'errance dans la ville en était devenue, à ses débuts, pour reprendre les termes de Thibault, une forme dégradée, un pis-aller, car la ville représente un espace chaotique où le foisonnement des signes est impossible à comprendre forçant à, soit quitter la ville pour retrouver un monde naturel plus authentique, soit rechercher, par la suite, dans la ville, donc un nouveau lieu et non un lieu de mémoire embaumé, la présence d'êtres plus humains que les multitudes de passants anonymes disciplinés par le rythme trépidant de la vie urbaine. Thibault analyse ainsi la stratégie mise en œuvre par Le Clézio, à partir de *Mondo* (1978), pour réintégrer l'initiation dans la ville par la création de personnages d'immigrés portant en eux un respect du sacré et sachant encore écouter leurs instincts. Certes, par leur exclusion légale, raciale et économique, ils sont cruellement marginalisés mais en même temps, par leur solidarité et leur vitalité, ils transcendent la ville. Comme Thibault l'a judicieusement souligné, Le Clézio replace son centre dans la marge, et utilise le bidonville comme nouvel espace initiatique. L'initiation de Laïla est alors possible grâce au dédoublement de chaque ville où elle séjourne, Rabat, Paris, Nice, Chicago, Los Angeles, entre les quartiers riches et les quartiers pauvres, où malgré les conditions de vie très rudes, elle trouvera refuge et réconfort. Ce qui nous permet de revenir sur l'opposition que fait Foucault entre le sujet de droit, sur lequel le pouvoir de répression et d'exclusion s'opère du haut vers le bas par le pouvoir institutionnel et le sujet de fait pour qui la récupération d'un pouvoir est possible par sa circulation. La logique qui sous-tend le

discours de Le Clézio sur la résistance individuelle, produite par l'individu dominé se réfère alors à d'autres normes, d'autres valeurs, venues de modèles culturels préindustriels, non pas inventés mais, comme nous l'avons mentionné, déterrés par lui. Ceci lui permet de faire avancer ses personnages par le truchement d'un discours que l'on qualifiera d'originel en rupture avec la prétendue « civilisation », la remettant en jeu par l'effet puissant des valeurs « primitives » afin de faire dévier Laïla d'un destin similaire aux contes cruels que représente *Ourika* ou *La noire de...* Car si Ourika ou Diouana sont devenues invisibles, aussi bien socialement que physiquement, Le Clézio n'opte pas pour cette traduction impossible où les jeunes filles ne peuvent avoir la possibilité de s'exprimer, ou d'être reconnues. Au contraire Laïla et ses amis prennent la parole, et l'expression et la reconnaissance peuvent non seulement se faire dans l'interaction avec les autres mais aussi par le recours de l'importante place de la musique, la musique arabe (14, 33), africaine (130, 144, 147), de jazz (102, 161, 200, 219, 241) ou métissée (226) comme l'analyse Jacqueline Dutton dans son article « Jazz Routes or the Roots of Jazz as Meaning in Le Clézio's *Poisson d'or* ». La musique résonne de tout le corps de Laïla puisqu'elle est sourde et pour tous ceux qui l'ont accompagnée (242).

Toujours sur le thème de la supériorité du « primitivisme », Salles note comment l'écrivain fut séduit dans son livre *Haiï* par le mythe d'un âge d'or de la femme, incarné par la femme Tehuana, belle « par l'effet de sa liberté. Liberté d'être ce qu'elle est, sans crainte des interdits de la morale et de la religion; liberté de choisir pour son corps et pour son esprit son travail, ses accouplements, ses enfantements » (26-27). Cette description idéale de souveraineté féminine de soi, et opposée au trafic des femmes, rédigée en 1971, époque de ses séjours avec les Amérindiens Embera du Panama, est publiée et liée au contexte en

France des luttes pour le droit à l'avortement des femmes françaises. Regarder l'autre, se définir dans une altérité non narcissique ou disciplinée, ne nous semble pas tourner le dos au monde moderne pour s'engluer dans le mythe d'un âge d'or du « primitivisme », au contraire. Il y a un effort de traduction d'un monde vers l'autre. À mes questions se centrant sur la thématique féministe dans sa réflexion, il ajouta que « ce sont des sociétés qui ne déconsidèrent pas la femme comme étant uniquement un objet physique, les femmes ont un rôle important dans la conservation des mythes, dans la connaissance de la pharmacopée, donc elles ont un rôle intellectuel. Il ne viendrait pas à l'idée aux hommes dans ces sociétés dites primitives, de dire que les femmes sont vouées à faire des enfants, à les élever et à ne rien faire d'autre»³⁰. Ces déclarations renforcent le concept déjà énoncé du ressourcement nécessaire du monde occidental dans la redécouverte de ce que les femmes ont perdu dans l'affirmation de leur être, à cause des techniques de surveillance disciplinaires déployées sur leur corps dont il n'a pas été témoin chez les Indiens dont il conclut: « Ce sont des sociétés beaucoup plus libres »³¹. Ce qui pourrait expliquer pourquoi utiliser comme modèle la culture des Emberas pour annoncer une prise de position non équivoque contre la domestication du corps féminin.

Chung, s'appuyant sur les analyses d'André Neher sur la voix prophétique dans la littérature, parle d'« une spiritualisation de plus en plus sophistiquée du discours... [où] le statut de prophète est passé historiquement de celui de simple mage à celui de sage investi de la mission de gérer l'équilibre spirituel d'une époque » (9). Bien que Le Clézio se défende d'écrire des romans didactiques à message, son succès de librairie et son prix Nobel en 2008, deux types de reconnaissance qui ne vont pas toujours de pair, suggèrent la possibilité d'un

³⁰ Entretien privé

³¹ Entretien privé

impact, vue la largeur de son public désormais mondial qui le lit maintenant en traduction. Le recours à l'intégration d'un champ culturel amérindien (existant de façon contemporaine simultanée) au champ culturel occidental disciplinaire suggère le but de Le Clézio de traduire dans le champ littéraire français la connaissance de pratiques de liberté déviant des normes occidentales qui imposaient (de manière légale) à la femme une docilité (re)productrice en lui interdisant l'avortement, ce que Foucault a nommé le biopouvoir, qui investit les corps des femmes dans nos sociétés. C'est-à-dire que si Foucault réfute l'idée de l'opposition souveraineté/docilité, si courante selon le sens commun, le recours de Le Clézio à une civilisation autre, inconnue du grand public, lui permet d'argumenter contre le modèle de la romance familiale obligatoire, en réintroduisant et honorant un modèle qu'il peut utiliser productivement pour créer une nouvelle forme de subjectivité féminine accessible, à travers ses romans, pour le grand public. Cette souveraineté de soi appliquée à une jeune fille immigrée qui refuse de se laisser domestiquer, en but à la pauvreté et à des assauts sexuels constants, montre la stabilité de l'engagement féministe de l'auteur. Car celle-ci ne refuse pas le sexe, elle le déssexualise, en ce qu'elle lui retire les conséquences sociales disciplinaires engendrées par l'utilisation normative de la sexualité. Elle se pose, non en opposition, mais en extension du modèle que nous avons étudié dans *Les lettres d'une péruvienne*, où la virginité, hors rapport avec le frère, que nous verrons dans notre deuxième partie, représentait soit une valorisation de la femme comme marchandise dans le système patriarcal, soit une résistance à ce modèle.

Le Clézio, se mettant dans la peau de son héroïne, construit l'identité de celle-ci comme nous l'avons analysé, en reliant ainsi en elle en un présent spiralaire, joignant le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, pour construire un modèle alternatif qui se démarque de

la discipline totalisante. Ni une femme domestiquée, ni une sorte de poupée africaine mythique, Laïla symbolise un être humain épaissi de son adhésion, de sa participation à l'harmonie de l'univers. Elle perd en effet toute patience devant la façon dont Sara Libcap, la chanteuse de blues américaine, la parade auprès de ses amis de Boston, comme une « vraie Africaine » (214). Cette vision exotique de la chanteuse américaine l'ennuie profondément parce qu'elle ne correspond pas à la réalité mais à une nostalgie verbeuse des origines embaumées. Pour l'auteur, la femme africaine n'a pas la fonction de nous faire revenir en arrière mais elle représente un modèle à venir de libération. Le Clézio, à travers sa persona féminine, crée pour constituer culturellement son sujet, un discours résistant qui peut dialoguer logiquement avec les théories de Foucault sur la discipline et l'importance efficace rappelée par celui-ci du souci de soi comme moyen actif de se définir pour l'homme libre et le philosophe. Le Clézio étend le modèle par la femme et pour la femme par le truchement de l'espace temps Laïla et contourne le problème que certaines féministes ont judicieusement soulevé, comme Jean Grimshaw dans son chapitre « Practices of Freedom » (69), de la différence évidente de statut de liberté entre l'homme grec et sa femme. En libérant Laïla, par son adhésion avec des cultures ayant sous sa plume récupéré leur mémoire et leur respect de soi, le personnage se construit une culture de soi.

Contrairement à la nouvelle d'Ousmane Sembène, *La noire de...* (1966) où Diouana, la jeune fille en détresse, devenue invisible pour ses maîtres et la société, comme le mentionne Miller dans *The French Atlantic Triangle* est « suicidée » par ses mauvais traitements, Laïla ne sera jamais une victime silencieuse et totalement aliénée par le regard des autres. Le but de Le Clézio, en 1997, est autre que de gratifier l'idée qu'en face de la domination esclavagiste mortifère la réponse doit être celle de la poignante résignation. Le

suicide de Diouana était un cri sans voix, la souffrance semblant indicible par le verbe. Son suicide est bien vite réduit par le policier à une simple nostalgie du pays natal, disculpant ainsi la famille française tortionnaire. Alors, le refus de la psychologie, qui rend la lecture parfois énigmatique aux vues de nos horizons d'attente traditionnels au sujet de la sensibilité, est instrumental pour la libération et comme chez Camus, ne démontre pas nécessairement l'insensibilité, mais le sagace refus de se laisser capturer et engloutir par une sensibilité inopérante, en écrivant autrement.

Le personnage de Laïla se construira plutôt selon une théorie fondée non sur le psychologique et le sexuel, mais sur le spirituel, comme analysée par Masuo Suzuki dans son ouvrage *J-M. G. Le Clézio: Évolution spirituelle et littéraire*. Selon Suzuki, pour Le Clézio, ce mode d'être spirituel doit mener la personne contemporaine qui évolue dans le monde moderne, à chercher « à connaître son monde à la manière de l'*homo religiosus* » (269), à la manière des peuples non occidentaux, c'est-à-dire en comprenant l'être humain comme un des multiples éléments constituant du grand organisme de l'univers, et non d'un point de vue égocentrique ou anthropocentriste. Laïla cherchera, par cette conviction intuitive de la communion entre l'humain et l'univers cosmique évoqué par son attention aux sons, à l'air, au minéral, mais aussi à la mémoire des ancêtres, une transcendance à sa condition de femme noire pauvre, malmenée dans un monde social et psychologique défini par ceux qui s'y croient ses maîtres et une union avec la nature, non pas la nature à domestiquer, mais la nature dont l'on fait partie intégrante et où l'on a le droit et le devoir d'exister.

Affirmant, comme il l'écrit dans *Ha i*, que la beauté vient de la liberté, Le Clézio offre, aux détours de la narration, un point de vue éthique contre l'exploitation des femmes, qu'elle soit violente, ce qui rend l'argument évident, ou bien déguisée. Par conséquent, il

n'hésite pas à décrire spécifiquement et à appuyer sur les dangers sexuels que courent les femmes dans la sphère publique ou privée. La résistance à l'aliénation et sa façon de ne pas se définir en tant qu'individu humilié transformé par le biais de sa résilience, la vulnérabilité de Laïla en force. Elle fait preuve, pour reprendre un terme d'Ook Chung à propos du printemps édénique des personnages lecléziens, de « ressources de l'être [qui] semblent inépuisables » (247) pour ne pas perdre son désir de continuer sa route. Comme le déclare Foucault, les relations de pouvoir ne sont possibles que si les actants sont libres. Or, il faut bien admettre qu'en face des pulsions sexuelles de ses nombreux attaquants, en face de l'asymétrie des rapports de force physique, sa marge de manœuvre, ses ressources sont limitées. Si ses stratagèmes pour se débarrasser de ses agresseurs n'arrivent pas à annihiler leurs désirs de domination, ces stratagèmes lui permettent tout de même, par la fuite, ou par le cri ou les insultes en toutes les langues qu'elle connaît comme l'arabe, l'espagnol ou le français, toutes langues des invasions successives, une langue multiple récupérée et non traduite (98, 119, 122), de se rééquilibrer momentanément, de résister fermement mais non violemment, linguistiquement. C'est-à-dire autrement que par les stratégies conventionnelles que cite Foucault, telles la résistance violente, la tromperie, le suicide ou encore le meurtre, comme ce fut encore récemment le cas cité par l'auteur, d'un des personnages sombres de l'écrivain antillaise Fabienne Kanor, qui pour se soustraire à son mari « devient meurtrière »³². C'est-à-dire que pour Foucault, dans la dynamique où le pouvoir circule, il existe partout de la liberté potentielle, ce qui nous semble bien s'appliquer aux pratiques linguistiques de Laïla, une pratique que Foucault ne cite pourtant pas. Car chez Le Clézio, il est de règle de laisser les personnages s'exprimer dans leur langue maternelle,

³² Entretien privé

authentiquement, et sans traduction, sans désir de les rendre particulièrement intelligibles en se pliant aux attentes du lecteur français.

Les écueils liés à une certaine forme de désir sexuel masculin et au désir de mettre en esclavage sont innombrables dans ce conte. Dès les premières attaques, les premières épreuves ayant trait à la sexualité masculine brute, la peur et le trouble qu'elle ressent à chaque fois ne la paralysent pas, ne l'empêchent pas de fuir. L'on ne trouve pas la « pétrification » de l'individu colonisé discipliné dont parlait Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé* (135). Dès le début, l'on voit que l'auteur suit toujours un précepte: on n'a pas seulement le droit, mais le devoir de se défendre contre la malveillance qui vous menace. Ce livre des fuites affirme comment face au danger, l'instinct « naturel » de conservation doit être respecté et jamais entaché par des remugles de culpabilité. Les épreuves doivent être vécues et dépassées pour s'en délivrer, comme autant de rites initiatiques où le dépassement de soi permet d'atteindre à un stade supérieur de force, de conquête de la peur ou de la honte occasionnées par l'épreuve. Nous ne nous trouvons jamais en face d'un abandon de soi appris par conditionnement à l'intimidation ou la docilité. Dès les premières pages du livre, Le Clézio utilise une méthode qui met ainsi en scène et illustre les principes *éthiques* devant aider son lecteur à estimer quelle résistance son héroïne devra mettre en œuvre pour survivre. Lorsque, Zohra, la femme d'Abel qui utilise Laïla comme domestique, fait la connaissance d'un couple de riches Français, le mari, Monsieur Delahaye cherche, un jour, après s'être enfermé à clé avec elle dans son studio improvisé, à dégrafer sa robe pour prendre des photos d'elle. Il cherche à tirer d'elle quelque chose de « sauvage, barbare, de plus animal » (60) et l'adolescente, après un moment pénible, et subtil où le psychologique se traduit en physiologique, car elle ressent la honte de l'humiliation qui

se traduit en nausée. Elle arrive à se sauver in extremis des perversions de l'homme lubrique qui a envie de la photographier, qui cherche à la dénuder, qui cherche à coloniser son image et sa subjectivité, comme un écho contemporain à toutes les photographies pornographiques de femmes indigènes prises du temps de la colonisation sous des prétextes anthropologiques ou touristiques. Sur le thème de l'animalité de l'héroïne, Le Clézio, pédagogue, expose le stéréotype, le mécanisme de « déshumanisation » pour reprendre le terme de Memmi (111) dont Laïla fait l'objet. Il utilise le stéréotype comme point de départ et non d'arrivée. Après cet incident, Zohra, pour se débarrasser d'elle, cherche à arranger un mariage forcé avec un homme, Monsieur Jamah, surnommé de façon ludique par Laïla « Monsieur Jamais » (63). Mais ayant été alertée par la tentative d'asservissement déployée sur elle par la perversité hypocrite de Monsieur Delahaye, Laïla décide de partir le plus loin possible de tous ces gens. Donc, elle s'enfuit. L'on voit ainsi se profiler le schéma actif du *déplacement constant*, pratique qui lui assure une plus grande liberté que serait celle de chercher à étroitement manœuvrer à l'intérieur du carcan d'un mariage imposé, par la manipulation ou l'adultère, outils conventionnels de la rébellion féminine à l'intérieur de la norme. La fuite conçue comme une force perturbatrice et neutralisante lui permet de se délier des lois institutionnelles du mariage dont la fonction serait de l'emprisonner dans une institution dite sacrée.

Les épisodes de harcèlement sexuel se multiplient tout au long du voyage comme une litanie accablante, au déterminisme universel, mais Laïla n'acceptera jamais de jouer le jeu de la sociabilité domestiquée, et rejette les identités sexuelles que la société lui assigne ; à chaque incident correspond une fuite qui doit être interprétée, non pas comme aveu d'impuissance, mais comme une rébellion qui implique un recommencement, donc un

nouveau départ optimiste. Selon ce modèle du déplacement constant, elle échappe ainsi à de multiples prédateurs qui se présentent sous des formes diverses, comme le professeur de l'Institut Goethe, le chauffeur de la Mercedes, ou à Paris, le vieil homme qui l'attrape par le bras en lui promettant un gâteau, le policier libidineux du commissariat, la doctoresse de l'hôpital, l'homme anonyme qui la viole un soir et la laisse en sang sur le ciment, les marins qui lui font des gestes obscènes à Nice, Dany, le garçon gitan qui lui met le feu dans le camp de Nice pour avoir refusé de l'embrasser, Jup, le petit ami de la chanteuse de blues qui la roue de coups de poing pour avoir repoussé ses avances à Boston. Le Clézio pose le problème en termes normatifs sexualisés du droit de propriété que les hommes s'imaginent avoir sur les femmes, condamnées à se faire utiliser pour leur gratification sexuelle. Loin de se laisser intimider par autant de traumatismes successifs, Laïla, non vaincue, *apprend* au contraire à se méfier des hommes du « genre envahisseur » (226). Le choix du mot « envahisseur » montre clairement le parallèle entre l'invasion généralisée d'un pays et l'invasion individuelle d'une femme, inacceptables l'une comme l'autre.

L'épisode avec la doctoresse est particulièrement probant à cet égard. Pourquoi choisir une femme pour exemplifier, dans cet épisode essentiel, la domination? Contrepoin de Lalla Asma, son honnête maîtresse, terme pris au sens positif d'initiatrice affectueuse, la caressante Madame Fromaigeat est un personnage de marraine maléfique semblant sorti tout droit d'un conte de fées moderne et dont « le choix du nom n'est pas innocent » car le personnage est inspiré par une amie manipulatrice qui avait beaucoup d'ascendant sur la grand-mère de l'auteur, « quelqu'un de dangereux » au « caractère ambigu » qui l'effrayait quand il était enfant et dont il avait le sentiment qu'il y avait une sorte de faille dans laquelle

elle entrait. »³³ Dans le roman, Fromaigeat est médecin dans un hôpital parisien, habite à Passy, dans une belle rue calme. Elle a remarqué Laïla, à l'hôpital où elle travaille sous un faux nom comme fille de salle. Il y a une complète dissymétrie entre l'abondance matérielle de l'une et le dénuement de l'autre. La doctoresse, ayant décidé de l'« adopter », vraiment de la subjuguier, cherche à entreprendre sa transformation en lui achetant des vêtements, lui offrant un bijou en or où elle fait graver son nom comme un chien porterait le nom de son maître sur son collier, et en l'employant ici encore comme bonne à tout faire. L'auteur décrit en détails « ce mécanisme de repétrissage » pour reprendre l'expression de Memmi (111). Elle essaie de la modèler comme les coloniaux d'Afrique déguisaient leurs *boys* indigènes en laquais gantés de blanc (48) comme l'auteur le décrit dans son petit livre de souvenirs intitulé *L'Africain*, en hommage à son père. Contrairement au père de Le Clézio qui fut un médecin de brousse dévoué, la doctoresse parisienne, avec tout son prestige (et comme aussi plus tard, le personnage du Docteur Martial Joyeux) incarne la toute puissance arrogante et paradoxale de ceux qui choisirent la science médicale (profane) comme profession de pouvoir. Ici l'auteur déclare en effet, qu'il a choisi « une doctoresse parce que le pouvoir médical est assez fort, il s'exerce assez fortement sur les femmes. Les femmes sont les principales victimes des médecins, quelque soit le sexe du médecin, victimes dans le sens où elles attendent beaucoup et il y a une forme de pouvoir qui est exercé sur elles »³⁴. L'action de nommer étant un geste symbolique, la doctoresse pousse l'idée d'appropriation de l'objet de son désir jusqu'à vouloir faire changer son prénom de Laïla, en Lise Henriette, un nom « bien français » qui répond à ses désirs. La doctoresse veut la faire supposément naître par l'action de nommer, alors qu'en fait, elle est en train de chercher à l'annihiler, ce qui fait

³³ Entretien privé

³⁴ Entretien privé

écho aux pratiques africanistes des colonisateurs citées par Miller dans *Blank Darkness* (12). Ceci traduit ce que raconte l'auteur à propos de la difficile perte de l'identité pendant la colonisation, « l'attitude des maîtres vis-à-vis de leurs esclaves. Ils leur attribuaient un nom qui était quelquefois Blanche-neige quand ils étaient très noirs » pour se moquer d'eux³⁵. La doctoresse, en projetant son désir sur elle et en désirant faire régulariser son statut de « sans papiers » (avec la complicité du commissaire de police de son arrondissement), montre un exemple de comment un individu peut s'appuyer sur les autorités nationales pour arriver à son but de domination. Le personnage de cette femme est construit comme une incarnation individuelle cynique symbolique de l'attitude de l'institution coloniale, à l'hypocrite mission de protectorat supposément civilisateur. Utilisant son statut médical prestigieux, elle essaie de la dépouiller de sa qualité humaine. Elle profite de sa mise en confiance pour essayer de l'exploiter *sexuellement* de par un désir obscur qui la pousse, un soir, à mettre du Rohypnol dans son thé pour l'endormir et abuse d'elle après qu'elle ait perdu connaissance. L'auteur déclare que le choix d'une femme est important pour lui, car « le pouvoir médical ajouté à cet ascendant, à cette sorte d'autorité morale, fragilise le personnage de la victime potentielle beaucoup plus clairement que s'il s'agissait d'un homme, car il y aurait là quelque chose d'assez différent qui pourrait s'apparenter au père, ou une relation trouble, à base de sexualité, mais sexualité brute, pas sexualité raffinée. Là, il y a quelque chose de plus clairement dominateur, si le personnage est féminin»³⁶. Il y a en effet, un désir raffiné, déviant de Madame Fromageat se situant à l'intérieur de la norme sain/malsain qui montre que l'auteur n'adhère pas automatiquement au stéréotype essentialiste de la femme naturellement nourricière, stéréotype sur lequel s'appuie Fromageat pour tromper la jeune

³⁵ Entretien privé

³⁶ Entretien privé

filles. Il y a aussi dans le choix de cette drogue par l'auteur, un médicament découvert dans les années soixante-dix par les laboratoires Hoffman-Laroche, une capacité à faire fusionner le symbole de possession par l'hypnotisme, de voler l'âme d'une personne et la mise en garde d'un danger bien réel dans la société contemporaine, car cette drogue fut détournée de ses indications pour l'insomnie sévère, en tant que drogue du viol.

Quand elle se réveille de l'ignoble supercherie, Laïla se venge en vandalisant le bureau de la doctoresse. Ici, il nous faut discuter une citation de Chung quant à une analyse de Laura E. Tanner, dans son ouvrage *Intimate violence: Reading Rape and Torture in Twentieth Century Fiction*, à propos de la signification symbolique du viol. Tanner a écrit que « sous la main du violeur, le corps violé devient le texte sur lequel s'inscrit la volonté du violeur, une forme qui portera la marque de la subjectivité du violeur, dans la mesure où la violée ne peut pas la séparer de sa propre subjectivité: dans pareilles circonstances, la confusion entre le sujet et le corps permet au violeur d'avoir le contrôle sur les deux tandis que la violée n'en a aucun. Par conséquent, l'image de la pénétration corporelle est liée à celle d'une agression sur la subjectivité, agression dans laquelle la victime est anéantie à la fois du dedans et du dehors » (39). Cette analyse retrace certainement bien l'intention de « Madame » en tant qu'agresseur, et est un point de départ utile pour constater la réticence de Le Clézio à se borner à ce modèle et fait se démarquer son héroïne par son recours à une réaction de hurlements et de vandalisme thérapeutiques. Si l'on prend, en effet, le corps violé comme le *texte sur lequel s'inscrit la volonté du violeur* qui s'en croit maître, alors il faut faire un parallélisme entre le concept de libération subjective après le viol et le concept de refus du silence et de la libération du Verbe du « langage des Maîtres » que refuse aussi Le Clézio. Comme le remarque Chung, chez Le Clézio, le langage prophétique passe dans

ses premières œuvres par toute une gamme de postures illocutoires, dont le poids des insultes. Ces préceptes datant de l'époque où Le Clézio définit sa trajectoire en tant que « poète-prophète » pour reprendre le terme de Chung (9), sont encore valables en 1997, même s'ils sont utilisés de manière moins prolixie. Cette idée de stratégie de résistance illocutoire fait parallèle à ce que nous avons précédemment mentionné à propos de la multilingue et du refus de la traduction. Laïla, utilisant le langage dans sa valeur performative, attribue aux insultes un véritable contre-pouvoir de malédiction contre ses agresseurs. Elle insulte comme Marie-Hélène insultait déjà la propriétaire marchande de sommeil: « Avec tout l'argent que vous nous faites payer, espèce de vieille bique vicieuse! » (102). Les paroles injurieuses, refus de la subjugation, sont à la fois un acte locutoire de défense, un défi et prennent aussi une valeur thérapeutique: « je criais, je l'insultais, en arabe, en français, tout ce que je savais. Ça m'a fait du bien » (122). Le langage est performatif et il peut aussi être récupéré comme pratique de résistance au lieu d'être domestiqué, tant dans la vie que dans la littérature.

Pour revenir au concept foucauldien du jeu des relations de pouvoir, voyons comment ce pouvoir circule dans la fiction leclézienne. Le précepte du refus de la victimisation est approfondi et explicité, par la bouche de la jeune fille: « J'avais compris que ce n'est pas Martial, ou Abel, ou Zohra, ou M. Delahaye qui sont dangereux, ce sont leurs victimes qui sont dangereuses, parce qu'elles sont consentantes » (190). Malgré la généralisation des attentats contre sa pudeur *et* sa vie, qui bien qu'illégaux en droit, représentent malgré cela la norme criminelle de fait d'une société homogène puisque tant de gens s'y croient autorisés, l'instinct de protection de soi la pousse à décider de ne jamais se laisser pacifier. Laïla

pratique, en face des tentatives déshumanisantes, de chosification ou de mise en esclavage, la reconnaissance de soi par soi dans l'action.

En ce qui concerne le thème de la condition des femmes, Le Clézio dresse tout un dossier dénonciateur des destins qui auraient menacé Laïla tant dans le monde maghrébin, que français ou américain: en plus des agressions directes dont elle est victime, l'auteur y appose la façon dont les femmes doivent faire le commerce de leur corps pour survivre: aux marges de la société, par la prostitution, comme la pratique « les princesses du fondouk » avec qui elle résida en sûreté pour un temps, ou encore en tant que présence fantomatique des jeunes filles droguées, aux yeux vides, des abords de la gare de Lyon, ou des petites banlieusardes dont certains imaginent qu'elles viennent chercher de l'or à Paris. Il décrit aussi les relations domestiquées par le mariage, comme celle de Lalla Asma qui devait accepter que son mari la trompe et ne lui avait rien laissé à sa mort que sa maison, comme celles des couples complices, tels Abel et Zohra, M. et Mme Delahaye, Sara Libcap et Jup, dans lesquels les femmes préfèrent détourner leur regard lorsque leur homme fait le mal. Ou encore les relations comme celle de Simone et du Docteur Martial Joyeux qui l'assomme de tranquillisants, et la brutalise pour l'obliger à rester en esclavage auprès de lui. Car Simone est belle et libre quand elle est seule, mais en la présence de son amant, la jeune femme haïtienne, comme enserrée dans cette dynamique sadomasochiste, devient comme un zombie dépossédé de soi-même qui se soulage en chantant « le voyage du retour à travers la mer » avec des mots créoles ou africains (144): « Elle a raconté un peu ce qui lui était arrivé... il l'avait battue, et ils s'étaient mis à deux pour la violer. Elle ne voulait pas que je prévienne la police. Elle disait que ça ne servirait à rien, que le Docteur Joyeux était important, il avait des amis partout, il travaillait à l'Hôtel-Dieu et personne ne la croirait » (158) et plus tard,

« Elle avait un regard étrange, fasciné, à la fois effrayé et attiré. Je voyais sa joue enflée, le sang qui avait séché sur l'arcade sourcilière, et je sentais la colère, la honte... c'était plus fort qu'elle... au matin, elle était repartie avec lui, sans dire un mot. J'avais du mal à comprendre comment une telle femme était liée à un tel homme » (159). C'est pour s'échapper de cet esclavage que Simone se drogue. Sur le même thème de la violence domestique masculine, les destins des femmes comme Houriya ou Marie-Hélène, qui furent battues par leur mari et prirent la décision de s'échapper, enceintes, de leur prison conjugale est aussi évoqué. Tant d'exemples ayant cette qualité de faits divers lus chaque matin dans la presse, où l'on voit les accommodements que les femmes vivent face à la domination masculine, forment un réquisitoire montrant que, dans une nomenclature allant du vieillard vénérable du cimetière, aux bourgeois mariés, aux médecins, au professeur, au policier, Le Clézio récuse les apparences de respectabilité trompeuses quant il s'agit du mépris que ces supposés dépositaires de la raison ressentent envers ces femmes. Ce réquisitoire amène ainsi à la conclusion que les femmes doivent savoir se protéger contre les pulsions irrationnelles que cherchent à assouvir ces hommes sur elles. Si raison est communément confondue avec usage, la raison est au contraire du côté de celles-ci, par leur pouvoir décisionnaire de se soustraire à cet instinct d'attaque masculin. Le parallèle entre la résistance par le langage et la résistance à la violence envers les femmes éclaire alors mieux la duperie que représente la respectabilité pour un auteur comme Le Clézio, condamné à utiliser le langage domestiqué tout en cherchant à en dénoncer le déterminisme, d'où sa recherche (prophétique et poétique) pour essayer de le dépasser.

Pour finir d'analyser cette capacité à se créer dans son authenticité linguistique propre, nous devons discuter le moment culminant, à notre avis, de la résistance, après

l'intense scène du dernier viol par un inconnu (179). Laïla, comme un animal blessé, se traîne jusqu'au garage souterrain où Nono habite, lave sa blessure et vomit, comme pour expulser physiologiquement et symboliquement le mal dont son agresseur a cherché à la pénétrer. L'auteur déclare qu'il lui semblait que dans notre société, « c'était là le passage vraiment nécessaire, presque symbolique, [qu'] il faut passer par ce souterrain avant d'émerger, de renaître à une vie nouvelle »³⁷. Le garage souterrain et le métro offrent une protection dans la clandestinité que doivent adopter les immigrés clandestins. Puis, toujours sur le mode de l'expulsion, pour citer ses mots, dans le roman cette fois: « j'ai ouvert la porte de fer, j'ai crié dans le tunnel, un rugissement, pour que ça monte jusqu'en haut des tours, mais personne n'a entendu. ... Je crois que cette nuit là, je suis devenue adulte » (180). Cette métabolisation de la souffrance par l'ascension de son cri, du souterrain vers le ciel, à travers le béton, interroge la société qui, comme pour Simone, a rendu ces voix inaudibles par un déficit généralisé de perception qui disqualifie le statut des femmes immigrées. Elle suggère aussi une ascension sacrée qui rappelle les pratiques religieuses chamaniques, que décrit Mircea Eliade dans *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, pour se libérer de cauchemars physiques et mentaux. Un cauchemar qui, pour Laïla, revient périodiquement depuis son rapt encore enfant, « des mains d'homme qui me jette au fond d'un grand sac » (11), aux mains d'Abel « durcies par le ciment ... tout d'un coup ça m'est revenu, la rue blanche, le sac, les coups sur la tête...des mains qui me touchaient, qui appuyait sur mon ventre... » (17), jusqu'au violeur anonyme dans la buanderie, « j'ai reconnu les yeux durs, perçants, d'Abel » (179). Ici, parce que l'auteur nous dit que son héroïne ressent ce viol

³⁷ Entretien privé

comme son passage à l'âge adulte, nous voyons comment le psychologique ne peut gérer productivement l'attentat qu'elle vient de subir.

L'héroïne violentée, sous la plume de l'écrivain, pour être une véritable héroïne, se place d'elle-même dans le domaine de l'épreuve initiatique, alignant souffrance, mort symbolique et résurrection par un recours discursif au cri primal bouleversant qui monte vers le ciel, provoquant un changement de conscience. Cette reconquête de la métaphore de l'émergence du cri primal comme rugissement animal fait écho au besoin de l'auteur de se débarrasser du verbe inadéquat, en positif au silence mortifère de Diouana dans *La Noire de...* Il n'y a pas de confiance en la traduction, il y a le cri, lié à une récupération de la mémoire collective, où toutes les mémoires de femmes sont inscrites en face de toutes les dominations masculines. Le cri remplace le silence muré qui force à accepter la victimisation. Le cri primal désengage du monde du patriarcat en circulant dans l'espace, ce qui lui permet de dépasser la limite du corps violenté en s'envolant. Ce discours métaphorique du rugissement face au cauchemar récurrent du viol nous ramène aussi à la croyance au totem, une divinité personnelle, dont une personne tire sa force. Le cri, comme pratique libératoire, crée le lien direct entre un espace lointain mais réactivé dans le présent, que l'on sent venir de l'intérieur de soi, et non pas de l'extérieur, pour être guidé vers la survie.

L'idée de la survie nous amène la transition nécessaire pour aborder la deuxième partie de notre étude, après ce que nous venons de décrire dans les rapports de Laïla avec les ennemis, où Le Clézio utilise l'écriture poétique non domestiquée comme une incantation pour faire reculer la peur, nous abordons maintenant comment celui-ci crée un contrepoint pour faire avancer productivement son histoire. Il fait fonctionner sa persona de jeune fille

noire comme une héroïne à valeur symbolique de la quête positive de l'altérité, de la « gémellité de l'être », une notion utilisée par l'auteur à partir de son ouvrage *L'extase Matérielle*. Elle s'enrichit au contact de la bienveillance de la solidarité humaine, de l'histoire collective, réhabilitée, mise au second plan par l'idéologie de la colonisation. Laïla s'épanouit dans un rapport bénéfique avec un certain nombre de voix, d'hommes et de femmes d'élection qui lui ouvrent la voie et l'éduquent. Cette variété de perspectives due aux personnages de Lalla Asma, de Mme Jamila, la sage femme, de Monsieur Rouchdi, le vieux professeur de français, de Djemaa dont elle écoute la voix à la radio au Maroc, lui donnent confiance en elle-même. En France, elle trouve aussi un écho en la voix musicale d'Albonico le Gitan, la voix violon de Marie-Hélène, une voisine guadeloupéenne qui travaille à l'hôpital, de Nono, le boxeur camerounais, d'Hakim, le frère de la petite défunte Marima, l'étudiant qui lui fait découvrir la pensée de Frantz Fanon, de son grand-père aveugle, El Hadj Mafoba qui lui raconte le grand fleuve Sénégal et le Coran, de Simone dont la mère savait faire venir les morts à Haïti, d'Aimé Césaire dont elle connaît par cœur des vers du *Cahier du retour au pays natal*, de Pascale Malika, le bébé qui donne de l'espoir à Houriya, de Marima, la petite fille décédée d'El Hadj et dont il lui léguera l'identité par le truchement du passeport et donc la liberté, de Juanico, le Gitan qui vit dans un terrain vague au bord de l'autoroute. Et finalement, lorsqu'elle arrive aux États-Unis, les voix de grandes chanteuses noires américaines comme Nina Simone ou Mahalia Jackson, et la voix de Nada Chavez, l'infirmière indienne qui prend soin d'elle lorsqu'elle fait une fausse-couche suite à sa liaison dérive avec Bela et lui donne de l'argent pour qu'elle puisse repartir. Toutes ces voix de « damnés de la terre » (132), qui sont à la fois héritage et horizon. Par leurs statuts marginalisés, ils agissent de manière positive sur sa subjectivité, la soutiennent et ainsi

remettent en cause le déterminisme d'une destinée écrasée par la vie de misère. Ils permettent une re-connaissance de tous ceux dont la société, en les ignorant, a laissé échapper les modes de pensée.

La démarche opérée par Le Clézio, par le truchement de son héroïne, rappelle la ligne de pensée critique du philosophe Étienne Balibar dans son ouvrage *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, à propos de la formation ontologique des individus appartenant à cette entité mythique qu'est une nation et qui ne correspond pas forcément à l'identité des citoyens qui sont récupérés par celle-ci: « chaque individu est contraint dans la transformation de l'imaginaire de « son » peuple les moyens d'en sortir pour communiquer avec les individus d'autres peuples qui ont les mêmes intérêts et, pour une part, le même avenir que lui ». Car l'idéologie d'une nation cherche à s'imprimer sur un peuple, mais en laissant de côté tous ceux qui en sont exclus par les institutions dominantes. L'optimisme que Laïla ressent n'est donc pas modèle d'optimisme naïf, mais un optimisme révélé par un *collectif* de modèles agissants réhabilités qui résistent par leur solidarité, une communauté qui possède la mémoire de sa propre histoire. Et le recours à la mémoire collective (dont les vers de Césaire sont mis en garde dans sa mémoire par l'apprentissage par cœur) montre comment, contre l'ordre répressif, elle se redonne un potentiel de liberté par le choix d'attaches familiales électives.

Comme le fait remarquer Salles, la démarche de Le Clézio se rapproche d'une certaine façon de la pensée culturelle d'Édouard Glissant, dans son ouvrage *La poétique de la relation* (1990) qui favorise non seulement le respect de l'autre, mais aussi le « lent métissage » entre les cultures. Le discours dominant est dénoncé, remplacé et dépassé par une économie du genre humain fondée sur le discours du métissage, de la transculturalité à

valeur d'énergie tendre, vitale et potentiellement libératoire qui cherche à annoncer une ère nouvelle pour les nations. Peut-être est-ce aussi une raison pour laquelle la psychologie est si peu présente dans la construction du personnage? Le corps et l'esprit sont séparés afin que si le corps doit apprendre à s'endurcir face aux mises à l'épreuve, l'esprit innocent reste intact et sensible afin d'accueillir avec confiance les valeurs éthiques et spirituelles qui tiennent à cœur à l'auteur. Laïla est elle-même un être transculturel, étant marocaine et musulmane mais pas arabe, car elle est noire ce qui au Maghreb indique bien souvent des ancêtres esclaves. Elle fut élevée par Lalla Asma, d'origine juive espagnole et instruite par Simone, haïtienne et métisse. Leur corps qui conjugue plusieurs cultures leur tient lieu de généalogie et de territoire, comme tous les personnages dépossédés en lesquels Laïla trouve un réconfort, un soutien, une ré-génération dans sa quête, des cousins de lutte qui sont dans une situation aux lisières de la société, qui durent se repositionner en fonction des tumultes politiques et institutionnels. Leur statut de marginalisés dépossédés leur ouvrent la porte de la liberté, car le pouvoir n'a pas réussi à les conditionner vu qu'il ne leur a rien offert de positif, ni de productif au plan social. Le fait qu'ils furent exclus du système leur a permis d'échapper aux filets de la discipline.

Curieusement, de Graffigny à Le Clézio, la continuité de la métaphore Inca est toujours présente. L'infirmière Nada Chavez, indienne Juanera au visage pareil à « un masque d'or inca », s'oppose dans la conscience de Laïla au médecin qui utilise son corps comme objet pour donner sa leçon aux étudiants de médecine. Nada lui rend sa force en apposant simplement sa main fraîche sur son front brûlant de fièvre (234) et lui permet de poursuivre sa route. L'auteur, par l'utilisation d'un « je » femme noire, démontre qu'il ne désire pas rester à l'extérieur du combat, détourne encore les stéréotypes exotiques dans une

volonté de leur donner une fonction forte et bénéfique. Car si les colons espagnols du seizième siècle pillèrent l'or des Incas, le « masque d'or » symbolique de leur culture renaît sous les traits de Nada et la magie de son pouvoir de guérisseuse opère encore dans l'hôpital de Los Angeles. Le stéréotype vidé de son exotisme est ainsi réapproprié à des fins de reconnaissance contrant le génocide subi par les Incas sous le glaive espagnol. L'auteur me déclara qu'il aime cette lecture et qu'il a « utilisé l'exotisme assez souvent mais pas dans un but de dépaysement »³⁸. L'Autre n'est pas perçu pour lui comme « quelqu'un de différent, mais comme quelqu'un qui peut t'apporter quelque chose ». C'est-à-dire que dans la quête de l'identité, la conquête de soi passe par la relation en miroir et un intérêt pour l'autre qui ne ressort ni de l'exploitation, ni du tourisme. Pour lui, la culture amérindienne est « une culture qui [lui] paraît tout à fait étonnante et merveilleuse parce que c'est une culture de résistance et qu'il reste souvent très peu de choses de cette culture », toutefois il veut penser que « les gens portent cela en eux, à bien des égards, c'est une richesse intérieure qu'ils ont gardé, ce n'est pas seulement un masque »... mais « une sorte d'instinct [dont il] pense que c'est une sorte de composante de la mémoire», « comme une infirmière, par exemple, à Los Angeles, qui n'a plus rien à voir avec le monde ancestral, mais pourtant il y a des choses qu'elle doit porter en elle qui sont sûrement fortes ». À propos de son œuvre, l'auteur déclare: « c'est ça vraiment le propos de ce qu'on appelle l'exotisme. C'était faire comprendre tout ce qu'il y a chez l'Autre, qui est dissimulé derrière son apparence physique, ... une reconnaissance de ce qu'il y a chez les autres, et c'est d'autant plus évident quand les autres sont transplantés, quand ils sont ailleurs »³⁹.

³⁸ Entretien privé

³⁹ Entretien privé

La notion de rhizome développée, dans les années 1980, par Deleuze et Guattari, comme alternative à la racine unique et totalitaire, qui tue tout alentour, prend sens chez Le Clézio comme une pensée dont le principe théorique permet à l'identité féminine d'un personnage de s'étendre dans un rapport à l'Autre ailleurs que dans le romantisme monogame. Glissant, dans *Poétique de la relation*, évoquant des modèles dans l'histoire ancienne, illustre l'idée en décrivant comment « dans l'Antiquité occidentale, l'homme en exil ne se sent ni inférieur, ni démuné », comment « une expérience du voyage et de l'exil ait alors été jugée nécessaire à l'accomplissement de l'être », comment « à cette époque, l'identification se fait à une culture – qu'on conçoit comme civilisation – et non pas encore à une nation » (25). À propos du métissage, qui s'oppose à la notion d'interdiction de mélange des races, dans son roman *Ourania*, décrivant le voyage d'un géographe français à Campos, en Amérique du Sud, une micro-société idéale qui compte grand nombre de personnages métissés, l'auteur écrit par la bouche de Daniel:

J'ai préféré imaginer quelque part dans le vaste monde, dans un pays que je ne connaîtrai jamais, une vieille femme, des enfants, mes demi-frères et mes demi-sœurs. Je ne sais pourquoi cette idée m'a fait du bien. Il me semblait qu'elle s'accordait à mes convictions, à ma foi dans la communauté du réservoir génétique humain, donc à la négation de toute tribu ou de toute race. Et puis il y avait là une part de hasard qui est pour moi la valeur philosophique fondamentale. (325)

Cette idée de la « foi dans la communauté du réservoir génétique humain » révèle ce qui chez Le Clézio, comme chez Glissant, offre l'espoir d'une harmonie du monde futur, un pari sur l'avenir par le truchement de personnages qui sauront développer leur propre liberté selon leur inclination.

Par le truchement du personnage de Laïla, et grâce à la trajectoire qui l'a amené à penser ainsi, l'auteur remet aussi en cause la nationalité, vu la déterritorialisation de ses

personnages et leur statut illégal. Le personnage témoigne du besoin de réhabiliter la transculturalité, et la communauté d'élection, comme avenir. Le jugement que Laïla se fait de la fiabilité de ses nouveaux parents est opposé aux traîtres intérêts de l'individualisme possessif nourri de l'idéologie destructrice de la pureté de la race qui en rabaissant l'Autre permet toujours de mieux l'exterminer mentalement ou physiquement. De par la rupture due à son enlèvement, « c'est comme un clapet qui se referme sur l'histoire, donc elle vit son histoire en mouvement, en faisant revivre le passé dans le présent, par l'imaginaire »⁴⁰ nous explique encore l'auteur. En ce qui concerne le personnage de Laïla, plus son cercle géographique s'agrandit, plus son épicode est tribal. Mais il ne s'agit plus d'une tribu ethnique, comme il ne s'agit plus d'une famille consanguine. Donnant une nouvelle définition au concept de groupe élu par la volonté, celle de la mosaïque d'une tribu/famille reconstituée par transplantations et par des racines horizontales, Laïla, par inversion, réussit dans son errance à retrouver un noyau familial anti-colonial et à trouver réponse à ses questions sur l'identité.

Ici, nous voyons comment ce concept de la famille recomposée, dont l'enjeu philosophique posé par la littérature est la croyance en la possibilité d'une volonté personnelle à se définir, peut créer une juxtaposition avec le vécu contemporain de certains lecteurs aussi issus de la colonisation qui pourront s'identifier facilement avec la rupture et les expériences du personnage de Laïla. Le Clézio déclare: « Je voyais rhizome dans l'idée que, pour Laïla c'était le besoin certainement, par le mouvement, de retrouver une sorte de tissu historique »⁴¹. Même si le « je » dans ce roman n'entraîne pas le recours au confessionnel, l'approche du commentaire direct employée par l'auteur permet aisément de

⁴⁰ Entretien privé

⁴¹ Entretien privé

faire des juxtapositions au niveau sociopolitique. L'écrivain a trouvé une façon de parler de lui en laissant s'exprimer des personnages auxquels le lectorat peut s'identifier.

Ainsi pour combler sa solitude et faire face au désespoir qui donnerait la victoire à ceux qui la persécutent, Laïla, oiseau migrateur, résiste en s'unissant toujours à une personne. Comme c'est la tradition dans les pays maghrébins d'appeler *khalti* (tante) toutes les femmes de votre entourage qui ont votre intérêt à cœur, elle trouve une grand-mère en Lalla Asma, un grand-père en El Hadj, une maman en Mme Jamila, des soeurs en Marie-Hélène et Simone, des frères en Nono et Hakim, une tante en Houriya. Résonnant et raisonnant en dehors des idées reçues conventionnelles et se défiant de l'amour romantique qui apporterait une réponse qu'elle refuse momentanément, elle se recrée une nouvelle famille extensive dont la parentèle traditionnelle est dépassée et formée, selon l'expression utilisée dans *Ourania* de « tuteurs » et d'« anciens » (346). De par ses alliances transculturelles, où plus personne n'appartient à personne, une famille moins prégnante, elle réussit à vivre dans une logique de ce qui est possible, une logique familiale *créolisée*, et dans laquelle, à chaque fois qu'elle l'a échappé belle, elle retrouve une communion salutaire avec une personne qui l'accompagnera pendant un bout de chemin. Cette idée primordiale est immédiatement réappliquée dans la diégèse, au sujet de la petite Magda, le bébé de la Gitane, dont la destinée lui fait écho en ce qu'elle sera aussi vendue et adoptée par Béatrice et Raymond, qui lui changent aussi son nom et dont elle imagine qu'un jour, elle lui révélera son vrai nom: « Un jour, peut-être, elle aurait grandi, je serai pour elle, comme sa tante, et je lui apprendrai la vérité [...] Ou peut-être ce serait Juanico. Elle le croiserait dans le couloir du métro, à Réaumur-Sébastopol, et il l'appellerait, il crierait: « Magda ! Ma cousine ! » (177). C'est une idée essentielle où Le Clézio crée une utopie libertaire, celle du bonheur possible pour les déracinés: les filles

toutes seules, les Juifs, les immigrés, les Gitans, les Indiens, qui en se soutenant et s'entraïdant, se reconstruisent des familles qui les protègent en marge des espaces familiaux figés et disciplinés par les racines biologiques verticales des rhétoriques nationalistes. Le mot « utopie », n'est alors pas à comprendre comme un rêve impossible, mais au contraire dans le sens d'un modèle alternatif, d'une pratique de liberté personnelle prometteuse où l'adoption d'un enfant, par exemple, est un geste délibéré de protection d'un être dont la filiation a été interrompue, geste qui n'a pas besoin de la sanction des autorités, contrepoint de la ruse de l'adoption possessive que projetait Madame Fromaigeat.

En cela, la scène de l'acte sexuel, où rentrée sous terre avec Nono, le « frère », dans le silence et l'obscurité du garage dans lequel il vit, est extrêmement significative car elle est située, dans la narration, dans l'interstice entre le mal absolu du traître viol de la doctoresse et l'habituelle rhétorique sur l'amour romantique. Comme ensorcelée par la trahison mortifère de la maléfique doctoresse, Laïla est atteinte d'un mal qui la mine, certainement à lire aussi métaphoriquement, de la souffrance d'un groupe social. Elle est murée dans le mutisme, prostrée, elle tousse, son corps a perdu ses fonctions, elle est sans force, elle n'arrive plus à déglutir, elle n'a jamais faim, ses règles se sont arrêtées, donc son corps ne peut plus donner la vie. La douleur et la mort ont pris position dans le corps de la jeune fille. Comme Kateb Yacine, en 1956, utilisait son personnage dans *Nedjma* (l'étoile) comme allégorie de l'Algérie en proie à la violence colonisatrice, Le Clézio démontre les tourments de l'immigration dans le corps de Laïla.

Nono comprend vite que, comme il le soupçonnait, Madame Fromaigeat a cherché à déposséder Laïla d'elle-même. Il dit qu'elle lui a jeté un sort. Pour la désenvoûter, il accomplit fraternellement des rituels magiques africains. Aussi son attention et son affection

la gardent reliée à la vie par un fil ; en rentrant de l'entraînement de boxe, il lui *raconte* tout ce qu'il a vu dans la rue. C'est une période de crise profonde pour Laïla. Traumatisée, elle a le sentiment d'être dans « le ventre d'un très grand animal » qui la digère lentement (125). L'on peut interpréter ce retour dans l'obscurité du garage que nous avons lue comme un ventre, utérus protecteur, une nécessité pour renaître après le traumatisme de la trahison de la fausse mère. Ici, un homme va donc jouer un rôle clé, celui de « l'homme médecine » qui intercède à la manière d'une résurrection. Le Clézio, qui avait présenté Nono comme boxeur, raffine ce personnage masculin. Si Nono est boxeur, personnage inspiré d'un boxeur qu'il avait connu dans son enfance⁴², son instinct de combat ne semble pas tant lié à un déterminisme biologique masculin d'agressivité que lié à certaines professions où les immigrés se trouvent enserrés. Car un jour, Laïla a fait un de ses nombreux cauchemars, et Nono vient la bercer pour la rassurer. Elle le retient et ils dorment serrés l'un contre l'autre, car Nono veut la protéger des esprits qui la tuent lentement. Tout tremblant de peur et d'émotion, se laissant aller à la spontanéité de leurs corps, Nono fait l'amour avec Laïla, très doucement pour ne pas lui faire mal, car elle est vierge. Et après ce moment-là, elle guérit peu à peu (125) et revient sur la terre.

L'interstice culturel dans lequel se situe la scène devient une communion entre frère et sœur dans un espace *hors du monde dominant*, qui évidemment nous rappelle à la mémoire l'amour pur qui animait le frère et la sœur, Zilia et Aza dans *Lettres d'une Péruvienne*, l'amour pur entre Ourika et Charles, amour déssexualisé de l'enfance, hors normes maritales chrétiennes, amour pour le frère contrant le pouvoir patriarcal et le trafic des femmes. Cette scène d'amour, très délicate, gérée avec pudeur, et qui tient en deux lignes, ne ressort ni de

⁴² Entretien privé

l'art érotique, ni de la science sexuelle. Elle n'entre pas dans le déploiement de la sexualité (instrument politique) que dénonce Foucault. Elle est « déssexualisée » en ce qu'elle ne produit pas conséquence disciplinaire due à la perte de la virginité, mais une libération. Le concept de plaisir, dans la pratique sexuelle ouverte, fluide, une pratique à but d'accompagnement, gratuite, non sanctionnée, sans conséquences d'« histoire » ou de harcèlement, fait puissamment barrage au cauchemar comme pratique de liberté. L'épisode représente une expression relationnelle physique et de soin alternative de soutien hors des catégories comme celle de l'amour romantique mise en place par le discours dominant du roman. Ce n'est pas non plus une brève rencontre, au contraire, c'est un bref moment dans une relation longue et forte. Le Clézio ne présente pas le désir des deux jeunes gens comme une simple énergie sexuelle libérée et libératrice, qui s'opposerait à une quelconque répression. Dans le cadre de la pluralité possibles des discours, ce désir sexuel spontané et approprié fait partie d'un soin holistique plus large qui a inclus l'affection, la douceur, la compassion, l'intérêt et la compréhension de l'autre. Il correspond à une manière de se comprendre pour Laïla acceptant avec joie une tendresse physique qui n'est pas colonisée par les paramètres habituels (du viol, du harcèlement sexuel, de la séduction ou de la romance). Il est juste là au moment nécessaire pour s'aider.

Le contact peau contre peau, sans brutalité signifie la renaissance, comme l'apposition de la main de Nada Chavez sur son front, plus tard. Ceci est un concept fondateur dans la pensée de Le Clézio. Ces incantations, ces mains appuyées sur le front, pour donner « sa force, son énergie, sa chance » (16), Le Clézio le raconte dans *La fête chantée*. Il en avait été témoin dans les sociétés amérindiennes, en la personne de Gerente Peña, travailleur agricole, poète et sorcier, à Medellín, en Colombie dans les années soixante-

dix ainsi que pendant les deux ou trois ans qu'il a passé chez les Indiens « qui n'ont pas peur du contact, qui n'ont pas de vêtements, ils se serrent, ils dorment ensemble », « ils ne considèrent pas que le contact est quelque chose de typiquement féminin »⁴³. Pour l'auteur, il n'y a pas de déterminisme naturaliste qui définit l'identité masculine ou féminine. Ces scènes du toucher prennent tout leur sens en ce qu'elles évoquent ainsi un thème cher à Le Clézio, celui de la compassion face à la souffrance, et du passage vers l'autre côté. Face aux troubles de l'âme, la guérison de Laïla s'est accomplie par la confiance et la douceur rythmique que son corps reçoit, dans un espace psychique qui ressort plus du sentiment de Nono chargé d'intention magique de guérison et du retour aux sources du fonctionnement du corps que de « l'acte sexuel ». Laïla, évoquant son plaisir, dit: « J'avais l'impression que j'avais connu cela depuis très longtemps » (125). Elle éprouve une sensation de quelque chose qui ressort d'une essence, d'une préhistoire du corps et de l'au-delà de soi. Pour l'auteur, cette conception spiralaire de l'origine qui représente un avenir, permet à Laïla d'émerger du traumatisme pour continuer sa route.

Nous avons posé la question à l'auteur de la signification dans *Poisson d'or* de la récurrence de ces caresses envers le corps de Laïla, gestes vecteurs d'humanité qui lui font retrouver son identité ou son énergie, comme la chaleur du corps de Lalla Asma, la caresse des doigts du grand-père aveugle sur son visage, cette étreinte de Nono, la main apposée sur le front par Nada Chavez, ou la caresse finale de « la main de la vieille femme, lisse et dure comme une pierre du fond de la mer, une seule fois, légèrement, pour ne pas oublier » (252). Il déclara que dans notre société, « le corps de la femme est ressenti très tôt comme vu par les autres, vu par l'extérieur », « comme un objet, pas forcément de désir, mais de critique

⁴³ Entretien privé

aussi » contrairement au corps de l'homme qui n'est pas ressenti « comme un objet, mais un vecteur d'action ». Il expliqua que dans la création romanesque il y a un « apport social », que « quand on met en scène un personnage, il est pris au milieu de tous ces liens, et il y a donc cet aspect violence physique, sexuelle, mais c'était important que, pour Laïla, il y ait cette communication par la peau, par le toucher parce qu'il y a une sensibilité beaucoup plus grande du fait que la femme a cette surveillance perpétuelle de sa peau, de son être physique ». Face à l'emprise de cette microstructure de domination, l'auteur ajoute que Laïla sera « dans cette situation, davantage réceptive à toutes les manifestations d'amour, de générosité qui seraient faites par le toucher, et non pas par les mots ou les cadeaux » car « pour un personnage comme celui de Laïla, fugitive, quelqu'un qui a de grandes difficultés, dans des circonstances difficiles, j'imagine que le corps prend une grande importance »⁴⁴. L'auteur, bien conscient que le physique de la femme fut un prétexte à la discrimination, qu'elle dut faire face « pendant très longtemps, à la négation de son âme », au discours qui maintenait que la femme « s'arrêtait aux sens, qu'elle n'allait pas à la conscience, au raisonnement, qu'on lui déniait le droit de se livrer à l'analyse », il voit, en affrontant cette colonisation de la peau de la femme par le désir masculin, dans son attention positive à sa peau « au contraire, un moyen de recevoir, de percevoir et donc de participer à cette entente collective, alors que les hommes refusent ce moyen, par leur éducation »⁴⁵. La peau est donc politique. En se cristallisant sur la peau de Laïla, l'auteur démontre comment elle peut utiliser cet atout sensible que la nature lui a donné pour se construire une identité en devenir, a contrario de la dite civilisation qui utilisa la couleur de sa peau pour la dénier avec violence.

⁴⁴ Entretien privé

⁴⁵ Entretien privé

Bien que l'auteur ne s'adonne guère à la réflexion directe, et utilise le « je » avec une économie qui pourrait laisser le lecteur sur sa faim, comme nous l'avons vu dans la sobriété stylistique de la scène d'amour ou la scène du cri, et utilisant le thème sensible de la peau comme pivot, rappelons brièvement que l'extase libératrice est cher à l'auteur en ce qu'il permet à l'être humain de se sentir touché par quelque chose de plus grand, au beau milieu de moments prosaïques ou de crise. Parce qu'il est difficile pour lui d'utiliser le langage banal pour exprimer ce qui le touche fortement, profitons d'un des moments où il tente de s'expliquer. Parlant toujours de son expérience passée auprès des Indiens Emberas et Waunanas, alors qu'il cherchait à fuir l'agressivité urbaine dans les années soixante-dix, il écrit, en 1997, dans *La fête chantée*:

Ce que je découvrais ainsi, c'était l'intelligence de l'univers, son évidence, sa sensibilité. La relation étroite qui unit les êtres humains non seulement au monde qui les entoure, mais aussi au monde invisible, au songe, à l'origine de la création. C'est un sentiment que je puis aujourd'hui exprimer avec des mots, mais qui était à cet instant-là en dehors du langage, ou bien qui m'était communiqué par un langage plus ample, plus clair, le langage de la forêt, la pensée de l'eau du fleuve, le regard des feuillages, le souffle des absents, présents autour des maisons.

Cette ampleur des correspondances de la sensibilité de la conscience en face de l'univers réapparaît dans le portrait de Laïla. Contre toute attente traditionnelle, le portrait arrive pourtant logiquement, à la fin du livre qui est aussi la fin de son parcours de réinvention de soi, comme un écho du portrait final de l'héroïne dans *Pluie et vent sur Thélumée-Miracle* de Simone Schwartz-Bart (1972). « C'est ma façon d'être quelqu'un d'autre, c'est-à-dire d'être moi » (238) déclare Laïla, lorsqu'elle utilise, comme modus operandi, une séance d'essayage de vêtements de femmes *et* d'hommes, dans un magasin, non pour consommer mais au contraire pour se chercher en s'amusant à se métamorphoser en autant de personnes possibles. En se regardant dans le miroir, elle retrouve, sans forcer, sur

son propre visage le reflet des traits fragmentés des femmes qui lui furent chères comme la vieille Tagadirt, Houriya ou Simone, femmes auxquelles Laïla s'assimile. Le miroir réfléchit, non pas les gènes mais les traces de la vie de Laïla, de ses rencontres, à travers des ressemblances correspondantes avec les femmes qui ont compté dans son éducation. Bien qu'elle s'amuse à jouer au mannequin, ses traits ne sont pas les traits figés et vides tels que la photographie de mode les représente sur papier glacé pour racoler des consommateurs. Au contraire, ce sont les cernes d'Hourya pleines de sens humain comme une grossesse qui engendre la vie. Ce sont les rides de la vieillesse du visage de Tagadirt. Son visage, désormais intelligible pour les lecteurs, reflète tout le cycle de la vie en même temps, le passé, le présent et le futur. Elle a acquis une existence qui donne son sens à son combat. En se regardant, elle se crée, infusant à sa conscience d'elle-même un processus d'expression artistique subjective des traits qui rappellent la création picturale à la capacité changeante. Elle imagine les amandes de ses yeux se dessiner au pinceau comme l'aurait fait Frida Khalo, autre héroïne résistante de l'auteur racontée dans son essai de 1993 *Diego et Frida*. Le personnage se distance de l'objectivation sans âme, en remodelant l'esthétique par un approfondissement émotionnel lié aux rudes épreuves de la survie grâce à la tendresse des personnes aimées, c'est-à-dire toutes celles qui la portent et qu'elle porte en elle pour former sa conscience intime. Ce visage de la victoire n'est plus le masque plaqué sur elle qui lui attirait des ennuis. Il fonctionne comme le résultat d'un imaginaire reliant ces vies. Il est le lieu de sa vie. Elle n'est plus la femme qui n'a pas son corps avec elle comme le lui disait Simone. Elle a compris que « nous n'avions plus notre corps parce que nous n'avions jamais rien voulu et que c'étaient toujours les autres qui avaient décidé de notre sort » (149). Ainsi assemblé par tous les échos qui résonnent en elle, le visage reflète le cœur, le noyau de sa

conscience, une âme moderne qui a cherché à se construire en dehors des normes disciplinaires, faisant alors de *Poisson d'or* une œuvre qui, en documentant sobrement la réalité difficile de la détresse individuelle brouille les codes manichéens et suscite une approche qui laisse de la place à l'espoir.

Conclusion

Alors que les critiques féministes définissent le pouvoir patriarcal comme répressif et illégitime, Foucault se déplace vers une position qui définit le pouvoir comme discursif, pluriel et productif, c'est-à-dire comme produisant du savoir plutôt que de la répression. Cette approche entraîne que la résistance discursive est potentiellement possible partout, par la production d'autant de contre-discours, engendrant de nouveaux savoirs, de nouvelles « vérités » et donc constituant de nouveaux pouvoirs. Le travail de Foucault, certes centré sur l'individu mâle, a des implications possibles à instrumentalement réapproprié pour analyser la possibilité de résistance discursive de la figure romanesque de la « femme exotique » comme code contestataire en opposition à la subjectivité féminine normalisée. En cherchant à comprendre comment fonctionne le pouvoir, Foucault a déstabilisé toutes les catégories de réalité, de vérités, de causes et d'effet, de nature, et de liberté que nous considérons sans les questionner et nous a donné des outils pour analyser le pouvoir libérateur potentiel en ce qui concerne l'éducation du désir féminin dans les romans que nous avons étudiés

En appliquant ces idées sur le pouvoir discursif, notre thèse a cherché à analyser dans ces quatre romans qui articulent race avec sexe comment la subjectivité de l'héroïne « exotique » est mise en opposition binaire face au rôle prescrit à la femme blanche, normalisée pour devenir un objet de désir, une épouse, puis une mère. Le discours de ces quatre personnages exotiques respectifs substitue aux modèles traditionnels de désir sexualisé pour la femme des modèles alternatifs actifs de production culturelle et d'expression artistique qui participent de manière productive au processus d'individuation de la femme autonome et complète en elle-même. Chacun de ces romans s'implique dans certaines

stratégies discursives de contre-pouvoir que nous avons pu identifier comme étant utilisées par ces « femmes exotiques », pour refuser le système patriarcal auquel hommes et femmes seraient, selon des a priori bien intégrés, nécessairement subordonnés.

Nous avons vu dans ces œuvres que la création d'un personnage de « femme exotique » ne ressort pas nécessairement de notions racistes et essentialisantes d'infériorité qui entraînent soit le rejet, soit la subordination sexuelle immédiate. Au contraire, l'idée de leur différence est exploitée comme porteuse d'un message éducatif positif et créatif qui nous renseigne sur des possibilités alternatives de résolution des problèmes de subordination de la femme à l'homme engendrés par la pratique de l'accouplement reproductif obligatoire. Toutefois, leur refus de l'acte symbolique du mariage les fait classer comme déviantes et l'on rend leur résistance pathologique. Nées de civilisations premières oubliées d'avant les disciplines déployées pour accompagner l'individu dans la modernité, ces héroïnes venues d'ailleurs sont initialement codifiées comme de nobles sauvages pour chercher à ressusciter un sens de l'humain communautaire qui disparut avec les régimes disciplinaires. Elles sont censées incarner une liberté de penser érodée par les processus de normalisation. Leurs solutions alternatives à la subordination au pouvoir patriarcal ne débouchent pas sur l'assujettissement mais sur une certaine autonomie qui ne doit pas forcément considérer le refus du mariage comme un désir réflexif de vengeance ou une opposition à l'homme et leur choix de la retraite comme égoïsme mais plutôt comme un désir d'autonomie. Toutefois, il est certain que dans les trois premiers romans, nos héroïnes se trouvent dans une situation où afin de se positionner de manière qui leur soit satisfaisante, elles doivent s'amputer plus ou moins violemment d'une place dans la société. Le binarisme femme indépendante en opposition à femme reproductrice n'en devient pas nécessairement une résolution souhaitable

car manichéenne. Alors que dans le quatrième, la résistance alliée à la recherche d'une reconstruction historique de soi pour la femme subalterne la conduit à pouvoir petit à petit se réinclure entièrement dans la société, n'escamotant pas l'idée de l'amour, y compris le mariage.

C'est-à-dire que dans le roman de Le Clézio, il y a une résistance à l'idée que pour s'autodéterminer et devenir « porteuse de culture » la femme doit obligatoirement, pour atteindre à son auto représentation, pour pouvoir exprimer sa vérité, s'exiler du monde, s'isoler, renoncer à une vie sexuée. Cette idée existait en embryon dans toutes ces œuvres, à travers le recours à cette pratique de liberté qu'est la formation de sa propre communauté de soutien. L'imagination de l'amour pour le frère y a contré idéologiquement l'acte symbolique du mariage. Cet inceste de fantaisie a formé déjà une petite communauté de confiance où l'héroïne pouvait rester fidèle à elle-même. Sur une échelle moins large que Le Clézio, car toujours poussée à être confinée, Graffigny réalisa cette idée pour sa Péruvienne, Duras aussi dans le cocon qui couva Ourika puis vit cette solution s'effondrer sous la pression de la société laissant la protagoniste s'étioler dans un couvent où elle s'octroie la parole comme seul moyen de liberté, et Rachilde fit s'effondrer sa communauté sous l'impulsion rebelle de son personnage d'Eliante qui décide de triomphalement mettre fin à ses jours. Le Clézio peut passer à une dimension plus épanouissante en recourant à la sortie du confinement et à la pratique du nomadisme qui permet de constituer et recréer de multiples communautés de passage, une continuation d'éducation et d'amour.

La communauté fictive, non fondée sur la famille généalogique ou biologique, devient instrumentale à la reconstitution de l'identité du personnage et peut-être effacée à la fin du roman de Le Clézio où l'héroïne retrouve symboliquement sa mère par le geste de la

caresse de la poussière du désert et attend que l'homme qu'elle aime la rejoigne. Mais ceci est aussi valable dans une moindre mesure pour les autres héroïnes. Chaque roman a montré comment une communauté fictive, une famille de papier peut être recomposée pour les besoins de la survie et du processus désiré de développement de soi, et le fait de raconter l'histoire a rétrospectivement donné, ce qui compte avant tout, vie à l'héroïne pour étayer l'acte créateur de la représentation romanesque de soi.

Appendice A

Entretien privé entre J-MG. Le Clézio et Valérie Putnam.
Albuquerque, NM (USA).
16 avril 2009.

Le Clézio: Tu parlais de la rareté des personnages positifs de femmes, marginaux dans les romans où le sexisme est superposé au racisme...

Valérie Putnam: Pourquoi ce choix dans *Poisson d'or* d'un personnage de jeune fille et pourquoi noire?

Le Clézio: J'étais avec Jemia, à Chicago, j'avais été invité il y a très longtemps, il y a peut-être trente ans. Nous avons rencontré dans un café une jeune femme qui était marocaine, et donc Jemia lui avait parlé. Elle lui a demandé son nom, donc Jemia a dit qu'elle s'appelait Jemia et cette jeune fille a dit que sa grand-mère s'appelait Jemia aussi, et cette jeune personne a raconté l'histoire de sa grand-mère et ça a déclenché l'envie d'écrire ce livre, parce que cette femme avait été enlevée quand elle était enfant, mise dans un sac, vendue à une famille, qui était des Juifs, donc revendue, je crois que c'était en Algérie. Donc, elle a été revendue en Algérie à une famille juive qui l'a élevée, et elle s'en est sortie. Enfin après ça, elle a eu toutes sortes d'histoires pour s'en sortir, et c'est ça qui m'a donné envie de broder, si tu veux, sur ce personnage de cette enfant, de cette jeune marocaine qui avait été enlevée et revendue. Ça s'était passé, je pense, dans les années 1920 étant donné l'âge de la personne qui nous parlait. Par la suite, j'ai mêlé ça à une autre histoire, l'histoire d'une musicienne que j'ai connue, une musicienne qui était sourde, une musicienne qui jouait du jazz. J'ai mélangé les deux. Mais la plupart des événements que j'ai racontés sont imaginaires, je suis partie d'une histoire vraie, l'enlèvement et après ça tout le reste est composite. Pourquoi elle était noire? Parce que la personne qui m'a raconté cette histoire était noire et je pense que si sa grand-mère avait été enlevée c'est parce qu'elle était noire aussi. Quand on voyait quelqu'un de noir, on disait « tiens, on va l'enlever. Personne ne dira rien ». Je crois que la traite s'est faite beaucoup sur ce racisme et cette discrimination sur la couleur. Les Noirs étaient esclaves aussi bien dans le monde arabe que dans les autres parties du monde. Donc, c'était encore plus difficile sûrement de s'en sortir, d'acquérir sa liberté et de résister à la pression extérieure. Après ça, j'ai mêlé... Quand j'étais enfant, j'ai connu un boxeur noir qui s'appelait Nono. J'étais adolescent. Mes parents habitaient un appartement à Nice qui était partagé où ils étaient locataires et la loueuse de cet appartement louait aussi à des Antillais, mais aussi à des Africains. Elle mélangeait. Elle faisait dormir dix personnes par pièce. C'était une logeuse trafiquante de sommeil. Donc, il y avait parmi ces gens qui habitaient là, un boxeur noir avec qui j'ai beaucoup sympathisé. J'ai fait entrer le personnage du boxeur noir qui s'appelle Nono dans le récit, mais qui ne s'appelait pas Nono de son vrai nom, c'était un autre nom. Voilà, c'est composite.

VP : Quels éléments de la société actuelle t'ont touché? Tu parles beaucoup des « sans papiers »...

LC : Oui, oui, c'est vrai, mais... de toute façon les personnages de jeunes filles m'intéressent toujours. Je crois que c'est difficile, le monde actuel n'est pas bien fait pour elles. C'est difficile de s'affirmer. Même, si on a une famille qui vous soutient, c'est très complexe. Il y a des tiraillements de toutes sortes. La famille attend quelque chose, la société attend aussi quelque chose et puis il y a l'image des femmes qui est assez dévalorisée dans le monde moderne, picturalement et tout. Il y a des relations très difficiles entre sexes aussi, avec les garçons, c'est très difficile. Les filles sont formatées pour se marier et elles s'aperçoivent que ce n'est pas vraiment ce qu'elles souhaitent réaliser tout de suite, elles voudraient autre chose. En même temps, c'est difficile de poursuivre des études. La société, et les parents, en particulier, dans beaucoup de cas, font tous leurs efforts pour empêcher la liberté des filles. On les considère comme fragiles, menacées, donc elles sont dans ce contexte où elles doivent essayer de se conformer à ce modèle qu'on leur donne et ce n'est pas facile, donc dans le cas d'une jeune fille qui appartient à une classe défavorisée, là c'est encore plus difficile. C'est très difficile d'étudier pour les filles de milieux défavorisés. Les études supérieures, en particulier, c'est très complexe. On ne manque pas de leur dire qu'elles ne vont rien trouver avec les examens qu'elles passent, que les carrières sont difficiles, qu'elles sont prises par les garçons. Particulièrement, on les oriente vers des études littéraires, les trois quart du temps. Je ne sais pas comment c'est actuellement, mais quand j'avais vingt ans, dans le milieu littéraire étudiant, il n'y avait que des filles pratiquement et très peu de garçons. Les garçons faisaient des études sérieuses, de maths et choses comme ça, cela ne voulait pas dire que les filles ne pouvaient pas les faire, mais je pense que dès le départ, elles étaient orientées vers ça. Et même celles qui faisaient des études scientifiques, elles étaient orientées de telle sorte qu'on leur laissait entendre qu'elles ne pourraient pas aller au bout de ces études. C'est-à-dire plutôt que d'être médecin, elles devenaient pharmaciennes dans le meilleur des cas, ou même simplement aides soignantes, assistantes de dentistes, ce genre de professions. Et je vois que ça n'a pas changé. Je connais plusieurs jeunes filles qui ont fait des études de médecine et qui très rapidement se sont détournées d'aller jusqu'au bout, et elles sont sages-femmes, des choses comme ça, ce qui est très utile, mais... elles auraient peut-être pu faire plus, faire mieux... arriver à décrocher un titre de médecin et très souvent elles s'arrêtent en route. Et même au moment du choix, alors ça c'est dans le cas des milieux défavorisés, les jeunes filles sont orientées tout de suite vers les écoles d'infirmières, pas l'école de médecine. Si elles s'intéressent au milieu médical, on va les orienter vers ses secteurs-là, en leur disant : là il y a de la place, il y a beaucoup de demande, là vous trouverez du travail. Je crois que c'est une discrimination qui est semblable à celle qui est, je crois, toujours pratiquée à l'égard des gens de couleur, des gens originaires des pays pauvres. Je veux parler des gens du Maghreb, par exemple. Lorsqu'ils sont au moment de choisir l'orientation, c'est-à-dire au niveau de la quatrième, de la troisième, on les oriente vers les lycées techniques juste du fait qu'ils ont une origine populaire. Parce que les professeurs et les conseillers disent : « Ah oui, mais le milieu n'a pas les moyens de soutenir l'étudiant, il n'aura pas les moyens de continuer ses études. En revanche, un métier manuel pratique, ça oui, c'est bien parce qu'ils trouveront du travail. » Je connais plusieurs cas de garçons qui étaient assez bons dans les études, qui se sont retrouvés orientés vers la maçonnerie, vers les travaux manuels, qui n'étaient pas forcément dévalorisants, mais qui les empêchaient de continuer leurs études. Ils n'allaient pas sortir de cette orientation-là s'ils y entraient. Donc,

je crois que tu as raison d'assimiler la discrimination par rapport au sexe avec la discrimination par rapport à la couleur, c'est vrai... alors quand le sexe et la couleur sont doublement discriminants, c'est une situation très difficile.

VP: Et quel modèle mets-tu en avant pour les jeunes filles?

LC : Oui, donc je prends un personnage qui accumule toutes les possibilités de discrimination, un personnage qui est une jeune fille de couleur, qui a été enlevée, qui n'a pas de famille, qui a dû se débattre pour sortir de ce milieu, et qui en plus est sourde. Donc, là une accumulation de discriminations. J'avais envie de montrer comment avec tout ça, quelqu'un peut s'en sortir effectivement, que c'est possible. Apparemment, d'après ce que tu dis, c'est assez original. (Rire)

VP: Dans les romans, la plupart des femmes de couleur se suicident. J'étais en train de relire « La Noire de... » d'Ousmane Sembene... C'est une autre façon de montrer la résistance, mais qui n'est pas positive pour elle.

LC : Oui, il y a Fabienne Kanor aussi qui a écrit sur ce personnage de femme qui devient meurtrière. Elle est mariée à un homme et elle ne peut s'en sortir qu'en assassinant son mari. Ce qui est aussi assez terrible. Sans doute possible dans certains cas extrêmes mais en effet, ce n'est pas vraiment un modèle. Je crois que c'est une façon de ressortir à la tragédie quand ce qui est donné est tellement difficile à résoudre, la seule solution c'est la mort ou la tragédie, ou quelque chose de ce genre, ou la déchéance totale aussi. Et certainement le cas assez souvent mais pas *toujours*. Effectivement, je me souviens quand j'ai donné ce roman, il y a eu une vague de critiques, venant même de l'éditeur, à l'époque de l'édition me disait « mais c'est très naïf ce que vous racontez, vous accumulez une telle dose de connotations négatives qu'il est impossible qu'elle s'en sorte. Donc vous avez recours à un optimisme naïf ». J'ai dit : « non, je ne crois pas, parce que j'ai eu devant moi, la descendante de la fille qui avait été enlevée et qui faisait des études à Chicago ». Donc, génération après génération, ça s'était certainement amélioré. Elle avait gardé un lien très fort avec sa grand-mère. Ce n'était pas nécessairement négatif. Mais il y avait une transplantation pour que ce soit positif. C'est pour ça que j'ai fait venir cette jeune fille aux États-Unis, à Los Angeles, en particulier, parce que je crois que c'était le moyen, par la transplantation, de réussir, autrement cela aurait été peut-être encore plus difficile, je ne sais pas.

VP : C'est ce que j'étudie, par la mobilité, l'errance, la fuite physique pour se dégager de l'obstacle, simplement en partant afin de pas se tuer, ou tuer. C'est une stratégie pour recommencer ailleurs.

LC : Aujourd'hui oui, à l'époque d'Ourika, c'était certainement très difficile.

VP : Oui, par Ourika la transplantation a été fatale.

LC : Oui, ça a été fatal. Il y a ce personnage assez étrange au XIXème siècle de Marcelline Desbordes-Valmore, qui a écrit de la poésie d'amour finalement assez subtile, et de jolis

poèmes comme « Lettres de femme », c'est joli. Et cette femme a eu une vie très étonnante, c'est l'anti-Ourika. Et cette femme, elle est née dans une famille assez fortunée qui a immigré aux Antilles, elle a passé une grande partie de sa vie en Guadeloupe, et quelques temps après la révolution, elle est revenue en France justement parce que ça se passait pas bien en Guadeloupe, il y avait eu l'abolition de l'esclavage, puis le rétablissement par Bonaparte, et il y avait des soulèvements et une tension. Et puis, là-dessus, sa mère est décédée. Donc, elle vient en France, elle est actrice pendant un certain temps, et elle se marie, elle a des filles, elle a des enfants, elle a beaucoup de mal, ensuite elle se sépare de son mari. Elle a beaucoup de mal à vivre... c'était très difficile, les actrices étaient mal considérées au début du XIXème siècle. Elle a beaucoup de mal à publier ce qu'elle écrit, c'était pratiquement interdit comme tu le signalais, quand on est une femme à cette époque là, et elle a une espèce de nostalgie. Là le déplacement vers la France n'a rien résolu. Elle a une nostalgie extraordinaire de cette période. Elle se souvient en particulier du jour où elle a quitté la Guadeloupe, et il y avait sa nourrice noire qui était là sur le quai, et qui pleurait en la voyant partir et c'est le moment le plus déchirant de son existence. Elle raconte ça dans un petit récit. Bon, ce n'est pas quelqu'un de marginal du tout, puisqu'elle appartient à un milieu favorisé. Mais ensuite, elle arrive en France, là elle n'a pas d'argent, elle ne veut pas vivre aux dépens de ce mari qu'elle s'est choisi, donc elle est actrice, elle fréquente le milieu littéraire mais en même temps, elle refuse un petit peu ce côté femme légère qui à l'époque était attribué aux actrices et ce n'est pas facile. Je crois qu'elle a fini par mourir du typhus ou quelque chose comme ça, en France. Le déplacement n'avait rien résolu. Mais enfin, c'est en dehors de ton sujet Marcelline Desbordes-Valmore...

VP : Selon toi, qu'apporte sur un plan ontologique la stratégie de mobilité constante que met en œuvre le personnage de Laïla pour se libérer? Comment l'errance redéfinit-elle dans notre monde actuel la subjectivité humaine? Quels nouveaux repères et quels nouveaux rapports cherche-t-elle à (re)trouver?

LC : Dans le cas de « Poisson d'or », c'est une errance qui n'est pas vraiment volontaire du moins au départ. Je pense que c'est la seule possibilité, comme on disait, de pouvoir se retrouver, en réinventant un système d'adaptation. J'avais trouvé assez étrange cette rue à Paris, qui est la rue du Javelot, je ne sais pas si tu connais ce quartier, ce sont des rues souterraines. On a bâti sur ces rues qui étaient autrefois des rues normales, avec des petites boutiques. Et on a construit des grands immeubles ce qui fait que ces rues sont enterrées aujourd'hui. C'est près de la porte d'Italie, pas loin de la bibliothèque nationale. J'ai découvert qu'il y avait des gens qui habitaient dans ces rues, certains qui habitaient dans des garages. Pour moi, c'était un peu une idée que quand on vient d'un monde pauvre, d'un monde dans lequel on a été maltraité, on a eu toutes les raisons de s'en aller, l'accès au monde riche, ça pouvait se faire de cette façon, en passant par ces souterrains. Vraiment, c'est le cas du 13ème arrondissement, à Paris. Il y a beaucoup de gens qui vivent sans lumière. Mais pas seulement à Paris, je me souviens que quand j'étais enfant, pas loin de chez ma grand-mère, il y avaient des soupiraux, il y avait des gens qui vivaient sous terre, et j'ai découvert qu'il y avait toute une population de gens venant d'Afrique du Nord, donc d'un pays où on a du soleil, on vit tout le temps dans la lumière, et ils vivaient sous terre avec la lumière allumée, sans cesse, parce que c'étaient les seuls endroits qu'on consentait à leur

louer, dans des immeubles assez cossus, il y avait des gens qui avaient trouvé là une source de revenus en louant.

VP : Leurs caves?

LC : Oui, leur cave. Et je me disais que c'est là le passage vraiment nécessaire, en tout cas presque symbolique, on doit passer par ce souterrain avant d'émerger, de renaître à une vie nouvelle. J'étais pas très sûr qu'ils allaient connaître cette vie nouvelle.

VP : Sur le plan ontologique qu'est-ce que cela apporte?

LC : Sur le plan ontologique? Oui, c'est le sentiment d'exister? C'est vrai que, en tous cas, dans « Poisson d'or », j'essayais aussi de traduire ce sentiment que j'avais de ces personnes qui en accédant à la France, au monde urbain et très développé, avaient le sentiment de devenir des objets, de ne plus avoir vraiment d'existence, comme êtres humains. En tous cas, c'est vrai pour les immigrants, immigrants des deux sexes, puisque le choix n'est pas très complexe en fin de compte, c'est être femme de ménage pour les unes, être homme à tout faire pour les autres. Donc être dépouillé de sa qualité humaine, d'être remis à une sorte de, non pas de machine, mais pas très loin de l'esclave en fin de compte. Je me souviens qu'il y avait à Nice, un entrepreneur de construction et lui avait deux prénoms pour les hommes qui travaillaient, c'était ou Ahmed, ou Mohamed comme prénoms. Il ne cherchait pas à savoir leur prénom. Il parlait gentiment à ces gens, mais il avait un nom générique. Je trouvais ça étrange. Ça me semblait assez proche de l'attitude des maîtres vis-à-vis de leurs esclaves. Ils les dépouillaient de leur nom. Ils leur attribuaient un nom qui était quelquefois « Blanche-neige » quand ils étaient très noirs, ou bien « Jupiter » quand ils étaient maigrichons. Ils se moquaient d'eux en leur donnant un nom, et puis alors un nom générique là aussi, je pensais à cette question de la perte de l'identité, c'est difficile. Mais là on sort aussi du sujet.

VP : Pourquoi, dans votre roman qui, à mon avis, est clairement féministe, en ce que Laïla ne se laisse jamais intimider et refuse toujours le statut de victime consentante, avez-vous choisi justement une autre femme, le personnage de la Doctoresse Fromaigeat pour accomplir la trahison la plus traumatisante qui puisse exister pour la jeune fille? Que symbolise le pouvoir de cette Doctoresse pour vous?

LC : Oui, Fromaigeat, c'était une amie de ma grand-mère, le Docteur Fromaigeat, c'était une femme qui m'effrayait quand j'étais enfant. Je ne sais pas pourquoi... Elle avait une forme d'ascendant psychique sur ma grand-mère, en particulier, j'essayais de comprendre ce qu'elle était, donc le choix de ce nom n'est pas innocent puisque je me réfère à quelqu'un que je considérais comme étant dangereux, avec une espèce d'autorité mentale, je dirais une manipulatrice. Quand on est enfant, on est assez attentif à ces choses, et je sentais ce caractère ambigu chez cette femme. Et donc une doctoresse parce que c'est vrai que le pouvoir médical est assez fort, en particulier, il s'exerce assez fortement sur les femmes. Les femmes sont les principales victimes des médecins, quelque soit le sexe du médecin, victimes dans le sens où elles attendent beaucoup, et il y a une forme de pouvoir qui est exercé sur

elles. Mais enfin, sur les hommes aussi sûrement. Je ne sais pas si on ne sort pas un peu du sujet avec le pouvoir médical. Je ne sais pas ce que tu en penses?

VP : Le pouvoir médical exerce une forme de discipline sur les corps humains. Ce qui m'avait vraiment étonnée c'est que c'était une femme qui était la pire, parmi tous les gens qui l'ont victimisée que ce soit une femme qui l'avait rebaptisée, qui avait mis son nom sur un collier comme on le ferait à un chien... je me suis dite pourquoi une femme... est-ce que c'est important?

LC : Oui, j'imagine que c'est important dans la mesure où, il me semble, ce pouvoir médical ajouté à cet ascendant, cette sorte d'autorité morale, ça fragilise le personnage de la victime potentielle beaucoup plus clairement que s'il s'agissait d'un homme, non? Oui il y aurait peut-être là quelque chose d'assez différent qui pourrait s'apparenter au père, ou à une relation trouble, à base de sexualité, mais sexualité brute, pas sexualité raffinée. Là, il y a quelque chose de plus clairement dominateur parce que le personnage est féminin. Mais c'est instinctif, je ne pourrais pas vraiment dire. Mais Fromageat, comme je te le signale, c'était le nom de cette amie de ma grand-mère qui avait un très grand ascendant sur elle. Je sentais que c'était quelqu'un qui se rendait nécessaire. Je la voyais très souvent venir, elle se rendait nécessaire, mon grand-père quittait la scène immédiatement, il ne la supportait pas très bien. Et moi, enfant, je la regardais, je l'entendais parler, j'avais le sentiment qu'il y avait une sorte de faille dans laquelle elle entrait et je me disais que c'était simplement la connivence féminine qui devait s'exercer là, mais cette connivence n'était pas à double sens, ce personnage qui n'était pas une doctoresse du tout, je crois que c'était une femme qui n'avait pas de profession, et qui avait choisi d'entrer dans le milieu de mon grand-père et de ma grand-mère, de s'y introduire, je n'ai jamais compris pourquoi. C'est un des mystères des familles. Je ne m'attache pas tellement à raconter l'histoire de ma famille, mais je dois dire que comme dans toutes les familles, il y a des scènes auxquelles on assiste quand on est enfant, qu'on ne comprend pas, qui sont troubles, et je ne vois que cette explication de cette intruse, quelqu'un qui s'installait. Par la suite, il s'est passé quelque chose, puisqu'elle n'est plus venue. Qu'est-ce qui s'est passé? Je ne sais pas, je ne pourrais pas dire qu'est-ce qui s'est passé du tout. Je crois que cette femme appartenait à un milieu, je ne sais pas si c'est constant, mais à Nice, il y avait à l'époque un milieu assez étrange, de gens assez étranges, et elle appartenait à ce milieu. Dans ce même milieu, il y avait un personnage, un pédophile notoire, qui appartenait à un club d'archéologues et donc ma grand-mère et ses petits enfants, c'est-à-dire moi et mon frère, nous faisons des excursions. Il y avait toujours cette Madame Fromageat et son ami qui était ce pédophile notoire et très rapidement, mes parents se sont rendus compte de ça, ma grand-mère ne s'en était absolument pas aperçue, peut-être qu'il y a eu une rumeur qui a couru, et donc mes parents ont interdit à ma grand-mère de nous emmener dans ce club. Et je pense que c'est à la suite de ça que ce personnage, Mme Fromageat, a disparu, parce qu'elle était assez liée à avec ce Monsieur Vérant..., je donne des noms... (rire) j'ai utilisé le nom de Vérant... dans un autre roman, c'était un de ces personnages qui, quand on est enfant, qui marque, alors qu'ils n'ont aucune relation avec la famille, des étrangers mais qui représentent un potentiel danger non seulement pour les enfants, dans le cas d'un pédophile, mais pour ma grand-mère de la part d'une personne, je ne sais pas, il y avait quelque chose, peut-être qu'elle s'intéressait à son argent, et je crois

même avoir entendu vaguement une rumeur comme quoi, elle aurait volé quelque chose, mais c'est trouble tout ça, c'est loin. C'est pour donner un peu de matérialité à ce personnage. Quand on écrit, on choisit, on fait entrer des personnages parce qu'ils vous obsèdent d'une certaine façon, comme... ce personnage de Laïla d'une certaine façon, je crois qu'en rencontrant cette jeune fille, à Chicago, j'ai l'impression que c'était quelqu'un que je connaissais. Je me souviens d'avoir lu « Sans famille » comme un livre vraiment fondamental, aujourd'hui je crois que j'aurais du mal à lire Hector Malot, cela me paraîtrait très mièvre et larmoyant, mais j'aimais bien ces personnages qu'il décrivait. D'abord la première phrase de « Sans famille », « Je suis un enfant trouvé », ça m'a frappé cette première phrase, quand j'étais enfant, je comprenais ce livre, « je suis un enfant trouvé », je crois que tous les enfants ont envie d'une certaine façon, d'avoir été trouvés, de ne pas être les enfants des parents, des géniteurs officiels, et donc je me plongeais dans ce livre, comment un enfant pouvait se débrouiller, sortir de l'ornière de la vie, un peu le Lazarillo de Tormes aussi, ce sont des personnages fascinants, je ne sais pas si tu l'as lu « Sans famille » étant enfant?

VP : Oui, je l'aimais beaucoup. Quand j'étais enfant, je l'ai lu au moins trois fois.

LC : Ah oui, tu l'aimais beaucoup. J'aimais moins « En famille », mais « Sans famille », c'était un bon livre!

VP : Dans le livre, il y a beaucoup de scènes où le corps féminin est aliéné par la brutalité et le viol, puis il y a d'autres moments, lyriques au niveau stylistique, beaux et forts où le don à travers le corps lui fait retrouver énergie et identité : par la chaleur du corps de Lalla Asma, la caresse des doigts du grand-père El Hadj sur le visage, par l'étreinte amoureuse de Nono, par la main apposée sur le front par Nada Chavez, ou la caresse finale de la main desséchée de la vieille femme. Qu'est-ce que tu cherches à rendre possible à travers ces personnages, à travers le pouvoir de cette simplicité de gestes, vecteurs d'humanité?

LC : Oui, c'est vrai que... les hommes et les femmes ont un corps. Le corps des femmes est beaucoup plus visible dans l'art, dans la littérature, dans la photo, dans le film. On voit davantage le corps de la femme. Alors posant le principe d'un personnage comme celui de Laïla, un personnage de fugitive, quelqu'un qui a de grandes difficultés, qui est placé sans cesse dans des circonstances difficiles, j'imagine que le corps prend une importance très grande. Le corps de la femme est à mon avis ressenti très tôt comme *vu* par les autres, vu par l'extérieur, il me semble que les hommes ressentent moins cela. On me dit que, même à l'âge adulte, les femmes ont une telle conscience de leur corps que si des hommes les regardent, elles ont un sentiment de culpabilité, que quelque chose ne va pas. Je me souviens de cet homme d'affaires qui racontait que quand il voulait désarçonner une femme dans le milieu des affaires, il regardait une partie de son corps, pas son visage, mais une partie de son corps, ses bras, ses cheveux, et là, la femme qui était en train de présenter un sujet perdait ses facultés, elle se sentait critiquée. Et je me disais comment se fait-il que les femmes se sentent coupables de leur corps et les hommes, au contraire, ont une conscience très affirmée d'eux-mêmes. Ils s'identifient à leur corps. Leur corps n'est pas un objet, c'est un vecteur d'action mais pas un objet. Ça tient peut-être à la différence des sexes? L'un qui affirme et

l'autre qui reçoit. L'un qui serait actif et l'autre qui serait passif. Cela me paraîtrait insuffisant comme explication.

VP : Je pensais plutôt, et c'est évident que le corps des femmes est vu comme un objet et que les femmes sont conditionnées à cela dès qu'elles sont toutes petites, il me semblait que chez tous les personnages qui l'aident, ce n'est pas sexuel, c'est un rapport de don de chaleur humaine.

LC : Non, mais je parlais de cette sexualité parce qu'il me semble que du fait même qu'il y ait cette tension entre les corps, masculins, féminins, d'une façon à peu près systématique et que le corps de la femme soit ressenti comme un objet pas forcément de désir, comme un objet... de critique, les cheveux longs, il faut s'occuper des cheveux, etc., donc de ce fait, il me semble que la femme, dans cette situation, est davantage *réceptive* à toutes les manifestations d'amour, ou de générosité qui seraient faites d'une autre manière, qui seraient faites par le toucher, et non pas par les mots ou par des cadeaux, tu vois... je pense qu'il y a une sensibilité beaucoup plus grande du simple fait que la femme a cette surveillance perpétuelle de sa peau, de son être physique. C'est au point que c'était même, pendant très longtemps la négation de son âme parce qu'elle avait ce côté très physique, très tactile et qu'on considérait pendant très longtemps que de fait elles s'arrêtaient aux sens et qu'elles n'allaient pas à la conscience, à la profondeur du raisonnement, on lui déniait le droit de se livrer à l'analyse parce qu'on disait qu'elle n'est pas capable..., les *hommes* considéraient qu'elle n'était pas capable de ça. Et je pense que c'est, au contraire, un moyen de recevoir, de percevoir et donc de participer à une entente collective alors que les hommes refusent ce moyen, par leur éducation. Cela dit, c'est vraiment, je crois un problème éducatif, parce que j'ai habité longtemps avec des Indiens, pendant deux ou trois ans, j'ai passé des temps assez longs, ce des gens qui passent leur temps à se toucher, hommes, femmes. Ils n'ont pas peur du contact, ils n'ont pas de vêtements, un contact vraiment peau contre peau, ils se serrent, ils dorment ensemble, ils sont tout le temps ensemble, tout le temps en contact, et de ce fait, il n'y a pas cette rupture. Je crois qu'ils ne considèrent pas que le contact est quelque chose de typiquement féminin. Mais ce ne sont pas des sociétés parfaites, il y a des crimes, des viols, ce sont des sociétés très violentes, très brutales, des viols, parce qu'il est évident que la disproportion des forces fait des femmes, très souvent, des victimes, même une femme très robuste, un homme est souvent beaucoup plus robuste, parce que c'est une question sûrement de poids et de musculature beaucoup plus qu'autre chose, donc on a des rapports de force qui peuvent s'orienter vers cette violence sexuelle. Mais en revanche ce sont des sociétés qui ne déconsidèrent pas la femme comme étant uniquement un objet physique, les femmes ont un rôle important dans la conservation des mythes, dans la connaissance de la pharmacopée, et toutes ces choses là, donc elles ont un rôle intellectuel, car il s'agit vraiment d'un rôle intellectuel. Il ne viendrait pas à l'idée aux hommes dans ces sociétés dites primitives, de dire les femmes sont vouées à faire des enfants, à les élever et à ne faire rien d'autre. Ce sont des sociétés assez compartimentées parce qu'elles vont rarement à la chasse, il arrive qu'elles y aillent, parce qu'il y a une résistance physique qu'elles n'ont pas. Quand on court pendant des heures derrière un gibier, mais c'est peut-être une question d'entraînement, après tout... C'est vrai que Diane, c'est une chasserresse... Il y a des femmes qui chassent aussi, c'est vrai, il y a des femmes qui n'ont pas d'enfants qui chassent et qui mènent une vie assez libre. Il y

a aussi des femmes qui s'irritent de la situation lorsque le mari est ivre tout le temps, qu'il ne travaille pas. Elle dit « Bon, les enfants, la moitié chacun, je te donne tel et tel enfant, tu vas et tu te débrouilles... Moi, je ne veux plus te voir..., et elles gardent quelques enfants avec elles. Quelquefois elles n'en gardent pas du tout. Ce sont des sociétés beaucoup plus libres. Donc, certainement, il y a un apport social. Mais, c'est vrai que quand on met en scène un personnage, un personnage est pris au milieu de tous ces liens, et il y a donc cet aspect violence physique, sexuelle, mais il y a aussi, pour moi c'était important que, pour Laïla, il y ait cette communication par la peau, par le toucher. Je ne sais pas si j'ai répondu à la question, peut-être même pas... je n'ai jamais pensé à tout ça... (rires).

VP : Dans « Poisson d'or » tu donnes deux approches de l'exotisme, l'une possessive et exploitatrice, comme la tentative libidineuse de Monsieur Delahaye, qui veut donner à Laïla un air « sauvage, barbare, plus animal » qu'il cherche à capturer, et l'autre bienfaisante par la présence de l'infirmière Nada Chavez, dont le visage ressemble à un « masque d'or inca ». Comment arrives-tu à réhabiliter l'exotisme, si c'est le bon mot, dans son altérité positive, dans son respect de l'autre?

LC : Ah oui, l'exotisme. Je ne suis pas très attiré par l'exotisme, ce n'est pas quelque chose qui m'apporte vraiment. Et de fait, je le pratique, c'est vrai. Je fais de l'exotisme sans le savoir, sans doute. Alors, la photo exotique, oui. C'est vrai que c'est un des moyens de possession des autres, en particulier des femmes et par la photo d'une très jeune fille, « son air sauvage, barbare, plus animal », oui. « Réhabiliter l'exotisme dans son altérité positive »... Alors si « exotique » peut devenir positif, oui, d'accord, ça c'est vrai.

VP : La façon dont je comprends, même si les Incas ont été dépouillés par les Espagnols, les Indiens auront toujours sur leur visage, la marque de ce qui faisait leur culture, même s'ils ont été exterminés, les survivants auront toujours ce masque. Et donc, on ne pourra pas les supprimer complètement. C'est la façon dont je le voyais. Je ne voyais pas ça comme un stéréotype négatif. Mais comme tu le dis, on ne peut pas s'en débarrasser complètement.

LC : Oui, c'est bien, ce que tu dis cela me paraît bien. Ça correspond à une lecture que j'aime bien de ce que j'ai écrit. Parce que c'est vrai que j'ai utilisé l'exotisme assez souvent, mais ce n'était pas dans une volonté de dépaysement. Ce n'était pas du tout pour ça que je me servais de ça. Je suis né, et j'appartiens à une culture qui est très mélangée, puisque même si mes parents étaient cousins germains, ils étaient Mauriciens, et le simple fait d'être Mauriciens en France, c'est comme tes parents tunisiens en France, ça te rend exotique, tu vois, tu ressens ce que c'est que d'être quelqu'un d'autre, de ce fait, tu vois l'autre non pas comme quelqu'un de différent, mais quelqu'un qui peut t'apporter quelque chose. Et, c'est vrai que dans la culture amérindienne, moi je trouve que c'est une culture qui me paraît tout à fait étonnante et merveilleuse parce que c'est une culture de résistance, et qu'il reste souvent très très peu de chose de cette culture. Si on pense à ce que c'était au moment des premiers contacts, il ne reste presque plus rien. Mais comme tu le dis, les gens portent cela en eux, je pense que ce n'est pas seulement un masque, à bien des égards, c'est une richesse intérieure qu'ils ont gardée.

Quand j'étais à Panama, j'ai été très frappé par une histoire dont j'ai été témoin. J'avais une pirogue, donc je voyageais sur les fleuves, et j'avais besoin de quelqu'un qui connaisse la navigation sur les fleuves, c'est pas facile de remonter un fleuve. Et donc, j'engageais des garçons qui avaient 15-16 ans, parce que eux n'allaient pas à l'école, ils n'étaient pas encore mariés, ils ne travaillaient pas dans les plantations de bananes, ils étaient assez libres et en même temps, ils voyageaient, ils allaient d'endroit en endroit, ça les amusait et je les payais. J'ai cherché donc un garçon, car il y avait deux tribus, c'est-à-dire deux langues. J'avais engagé un jeune garçon, et ce garçon avait été élevé par un pasteur protestant, dans la ville de Panama. Quand je l'ai rencontré, il venait d'arriver. Il ne parlait donc pas la langue. Il ne connaissait absolument rien à l'endroit, je ne le savais pas, au début je croyais qu'il connaissait tout, donc c'est pour cela que je l'avais engagé. Très rapidement j'ai vu qu'au bout de quelques jours, il était chez lui, c'était l'endroit dont il était parti quand il avait deux ou trois ans, ses parents étaient morts de la grippe, je crois tout bêtement, et donc ce pasteur l'avait recueilli, l'avait emmené à la ville de Panama, il revenait, il ne connaissait rien et en quelques jours, il a tout appris. En quelques jours, il a appris la langue, alors que c'était pas facile, en quelques jours c'est revenu, il avait dû l'entendre quand il avait deux ans, c'est revenu très très vite et tous les gestes qui permettaient de survivre, de bien vivre, c'est-à-dire, naviguer sur les fleuves, comment s'installer pour dormir, comment manger, tout ça, il le faisait avec une telle souplesse, j'étais étonné, je me suis dit, il n'y a pas que le visage, il doit y avoir aussi tout ce qui est à l'intérieur, tout ce que l'on a emmagasiné depuis des milliers d'années, et qui fait que l'on est bien dans ce milieu, que tout à coup, venant de la ville, en quelques instants, on est bien alors que moi avec tous les efforts que je faisais, je n'y arrivais pas, je n'avais pas de souplesse, la langue alors ... très difficilement, j'étais rempli de barrières, alors que lui, ces barrières cédaient facilement. Peut-être que parce qu'il avait 16 ans, il pouvait changer plus facilement. Mais je crois surtout qu'il avait ça en lui.

Donc pour moi, c'était ça vraiment le propos de l'exotisme, c'était faire comprendre tout ce qu'il y a chez l'autre, qui est dissimulé derrière son apparence physique, qui fait que quelqu'un dont les ancêtres sont nés et ont grandi dans le désert, comme Jémia, par exemple, elle a un sens de l'orientation extraordinaire, parce que c'est vital de s'avoir s'orienter dans le désert. Elle n'a pas besoin de regarder une carte, d'instinct elle sait où est le nord, le sud, etc. j'ai pensé qu'il peut y avoir d'autres acquis, et que nous-même nous avons aussi des acquis.

VP : Mon père parlait souvent de la mémoire atavique?

LC : Oui, je pense que c'est ça, il a raison, atavique, ou... une sorte d'instinct qui est une des composantes de la mémoire, j'imagine. Donc, voilà pourquoi j'aime bien avoir recours à ce qu'on appelle l'exotisme, qui est pour moi simplement la reconnaissance de ce qu'il y a chez les autres, et c'est d'autant plus évident, quand les autres sont transplantés, quand ils sont ailleurs. Comme une infirmière, par exemple, à Los Angeles. Elle n'a plus rien à voir avec le monde ancestral, mais pourtant, il y a des choses qu'elle doit porter en elle qui sont sûrement fortes.

VP : Que peux-tu me dire de l'amitié, de la solidarité, du concept de la famille adoptée et reconstituée momentanément, du collectif de voix incluant la voix de Djemaa à la radio, ou la

voix de Nina Simone ou Mahalia Jackson, du portrait final construit par collage des traits des femmes qui ayant compté dans sa jeune vie l'ont accompagnée dans sa quête identitaire? Comment cette communauté lui permet-elle de se construire et en même temps de se retrouver au plus profond d'elle-même? Est-ce un apprentissage fondé sur l'essence profonde du personnage?

LC : Oui, la voix de Djemaa, tu sais qu'elle a été speakerine à la radio. Oui, Nina Simone... elle est venue au Maroc. Moi, je ne l'ai jamais vue, mais Jemia a assisté à son concert. Elle était ivre, comme toujours. Mais formidable, une voix formidable. L'amitié, la solidarité, la famille adoptée... Toujours, j'ai cette référence à « Sans famille », parce que j'aime bien ces personnages dont les familles ne sont pas trop prégnantes, qui sont des familles soit reconstituées, soit une famille qu'on se crée soit même, soit une famille..., comme dans le cas de ma famille qui a été un peu cassée par la guerre, puisque j'ai connu mon père très tardivement. C'était une famille de transplantés, une famille qui vivait à Paris, et ensuite sur la côte d'Azur comme s'ils étaient à l'île Maurice, avec très peu de relations avec le milieu français. Et je pense que ce sont ces familles-là effectivement qui peuvent agir, même quand on est sans famille, parce que soit qu'on a recréé cette famille artificiellement, soit qu'il y a une sorte d'atavisme qui revient et qui vous attire vers les origines.

VP : Est-ce que Laïla avait jamais été vraiment déracinée? Ou bien est-elle un personnage qui incarne le concept du rhizome. Et en fait est-ce que cette construction par rhizome ne serait-elle pas nécessaire à tout être humain?

LC : Donc, c'est ça le rhizome peut-être? Je t'avais posé la question qu'est-ce que c'est que le rhizome?

VP : C'est Édouard Glissant qui parle de l'identité du rhizome dans *Poétique de la relation*.

LC : C'est vrai, *Poétique de la relation*, cela ne m'a pas apparu, mais c'est vrai, il a raison. Il en parle du point de vue culturel, j'imagine, parce que chez lui ce qui est important.

VP : Il parle aussi d'atavisme. Il dit qu'après l'esclave toute l'histoire a été effacée, donc maintenant les gens se reconstruisent en allant vers l'avant et à l'horizontale parce qu'ils n'arrivent plus à retrouver ce qui a été effacé par l'esclavage.

LC : Oui, c'est vrai. Quand on parle de Glissant, c'est vrai qu'il y a cette cassure du voyage, c'est lui qui je crois utilise le mot « la naissance dans le ventre des bateaux », la culture, la nation qui est née du ventre des bateaux, je voyais qu'il avait comme principal opposant, Wole Soyinka qui a fait une critique de cette idée de, moins celle de Glissant que celle de Césaire, cette idée de la négritude et il dit pour critiquer ça « Les Antillais parlent de négritude, mais est-ce que le tigre parle de sa tigritude? Si les Antillais appartiennent vraiment à la culture africaine pourquoi ne l'utilisent-ils pas comme moyen de victoire, pourquoi en parlent-ils comme d'une sorte de souffrance. C'est un peu la cassure qu'il y a entre le monde africain qui a été trafiquant d'ailleurs aussi, a trafiqué les humains, a vendu des esclaves des revenus importants pour toutes les petites chefferies, les royaumes, et le

monde entier qui lui se retrouve expulsé sans vraiment de profondeur historique, sans connaissance et qui doit réinventer sa culture.

Je reviens à mon cas personnel, puis que je suis l'écrivain dans ce cas, et j'ai un peu ce sentiment que décrit Glissant, ce serait ma Leclézitude peut-être, puisque je sens que j'appartiens à un monde créole. De fait quand je vais à l'île Maurice, je rencontre les gens de ma famille, je vois tout ce qui me sépare d'eux. Eux ont ce lien charnel avec un pays, avec une région, avec un passé, avec des histoires, ils racontent des histoires, moi, j'ai pas d'histoires à raconter, les seules histoires que je connais ce sont celles qu'on m'a dites ou bien ce sont celles que me racontait ma grand-mère, c'est très peu, j'ai très peu de mémoire historique. Je me sens assez proche de Glissant, en cela. Même si je descends de l'autre versant de ces émigrants, c'est-à-dire ceux qui descendent des maîtres et non pas ceux qui descendent des esclaves. Je vois, tout ce qui sépare en effet Glissant des békés à l'île Maurice, c'est que les békés ont une histoire, lui, il n'en a pas, son histoire se résume à la Lézarde, l'histoire de la rivière la Lézarde, et de sa mère blanchisseuse, mais il y a très peu de choses, il sait très très peu. En revanche les békés vous racontent des histoires qui remontent du temps de Louis XV, etc. et dans ma famille mauricienne, on connaît des histoires qui remontent effectivement à cette période lointaine, moi, je ne les connais pas. J'en ai été séparé et je suis dans le cas de Glissant en Martinique, en étant en France. J'ai la même séparation parce que je suis en France que lui parce qu'il est en Martinique. Lui se relie à l'Afrique, mais moi ce serait à Maurice mais aussi un peu à la Bretagne. Mais je ne sais rien, je ne connais rien, c'est imaginaire tout ça. Pourquoi on parle de tout ça? Oui, des rhizomes.

VP : Mais est-ce que cela ne devient pas le cas de beaucoup de gens maintenant?

LC : Oui, c'est vrai, c'est ce que j'allais dire... même de façon artificielle, il est difficile de remonter beaucoup plus loin que sa grand-mère ou son grand-père, aujourd'hui. En particulier aux États-unis, il y a beaucoup de gens qui ne connaissent même pas leur grand-père et leur grand-mère. Quelquefois, il paraît qu'ils ne savent même pas le nom de jeune fille de leur mère, ils ignorent ça, c'est assez étonnant. Je voyais rhizome dans l'idée que, pour Laïla c'était le besoin certainement le besoin par le mouvement de retrouver une sorte de tissu historique puisque que l'enlèvement de sa grand-mère c'est une sorte de clapet qui se ferme sur l'histoire.

Mais j'étais d'une famille où l'on cultivait beaucoup les ancêtres, c'était quelque chose d'important. On avait des photos. J'ai toujours des albums de photos hérités de mon père et de ma mère, puisqu'ils étaient cousins germains, d'un côté au moins, c'était la même famille depuis très longtemps. J'ai des photos de gens dont je ne sais absolument pas qui ils sont. Je vois ces gens. Comme il n'y a pas de nom écrit derrière... Comme je n'ai pas pris la peine de les noter quand ma mère était encore en vie, ce sont des inconnus. Ayant été d'une famille où on cultivait les ancêtres, on cultivait une certaine forme de vérité historique. Ayant été moi-même, du fait que moi-même séparé, j'étais né à Nice dans un endroit que ma famille n'avait aucune attache, moi-même je n'avais que des attaches amicales, pas d'attaches parentales, je crois que j'ai conçu l'idée de cette histoire en mouvement, de cette

histoire imaginaire, en mouvement, qui remettrait une certaine forme de passé qui ferait revivre le passé dans le présent. Je ne sais pas si c'est rhizomique. Je m'étais interrogé sur ce mot « rhizome ». Ce serait nécessaire à tout être humain, par l'imaginaire sûrement. C'est comme si tu cherchais à remonter à tes sources tunisiennes, et puis au-delà à tes sources israéliennes, tu y arriverais probablement, par l'imaginaire. Par le nom, j'imagine. C'est vrai que ces familles juives ont ce culte du nom. La descendance, c'est quelque chose d'important. Ce n'est pas moins imaginaire que si tu imagines les noms. Si tu mettais un nom imaginaire. Mais ce n'est pas vrai peut-être pour tout le monde. C'est à vérifier...

VP : Quand Laïla insulte ses agresseurs, elle les insulte dans toutes les langues qu'elle connaît. Qu'elle est la signification pour toi de cette « multilingue »?

LC : Oui, c'est vrai, il y a un moment, une espèce de crise de mutisme et j'avais lu un livre qui m'avait beaucoup frappé, je l'avais lu en français, qui s'appelait *Le schizo et les langues* de Louis Wolfson. Il n'a écrit qu'un seul livre et il était un sujet d'observation dans une clinique psychiatrique parce qu'il souffrait de mutisme, il ne pouvait plus parler. Les psychologues qui l'ont suivi, ou les psychiatres, je ne sais pas, ont relaté son retour vers le langage. Il n'a réussi à retourner à son langage, qui était la langue anglaise, qu'en utilisant d'autres langues qu'il avait apprises : l'espagnol, le chinois, le sanscrit. C'était un type très intelligent mais qui était complètement muré dans son silence. Il a fallu qu'il commence par d'autres langues. Et petit à petit ça lui a permis de revenir à sa langue maternelle, à son langage parlé. Et il s'est guéri lui-même. C'est un livre étonnant. Ça lui a permis de retracer sa progression du mutisme jusqu'au moment où il peut écrire un livre en anglais. Et j'ai pensé que dans le cas de Laïla il pouvait y avoir un moment comme cela, un moment où la rupture avec son passé, avec son histoire, le besoin de survivre ne pouvait se faire que de cette façon, par les langues, avec une certaine forme d'agressivité par les langues, en utilisant d'autres langues.

J'ai toujours été attiré par cet apprentissage des langues endroit dont je ne parle pas la langue. Maintenant évidemment mes facultés se ralentissent un peu avec l'âge, mais avant j'apprenais assez facilement des langues. J'avais une méthode pour apprendre une langue nouvelle et j'en ai appris quelques unes.

Question : Est-ce que tout son apprentissage à la fois forcé et désiré ne lui a finalement pas apporté une force par rapport à d'autres qui ont été construits dans une famille aimante naturelle, dans le fait qu'elle a conscience de pouvoir s'ouvrir à l'âge de l'amour?

LC : Oui, c'est sûr! Pour moi, un bon personnage de roman, c'est un personnage qui pose des problèmes. Sinon, le bonheur parfait, en famille, c'est moins intéressant, enfin, ça me parle moins. Mais pour toutes les raisons que j'ai déjà dites l'apprentissage de la vie c'est quelque chose de difficile, pas également difficile pour tous, il y a des personnes pour qui c'est plus difficile, des personnes pour qui ça se passe pas forcément bien, soit pour des raisons familiales, des traumatismes familiaux, ou bien comme dans mon cas, parce que je me sentais déplacé, je me sentais pas chez moi et ça m'a pris beaucoup de temps pour arriver me considérer quelque part comme chez moi et d'après ce que Jemia me dit je crois que c'est

un peu ton cas. C'est certainement dû à un instinct, mais c'est aussi une question de caractère. Si tu prends le cas de Jemia qui est quelqu'un de totalement transplanté, puisqu'elle est née d'une famille originaire du Sahara, élevée au Maroc par des Français, ensuite s'échappant du Maroc pour vivre en France, il y a une accumulation d'impossibilités, de difficultés sûrement, et elle a surmonté ça parfaitement par le langage, et je pense par les dictionnaires, par la connaissance de la langue, ça été un des moyen qu'elle a choisie et je crois qu'elle est toujours fascinée par l'usage du vocabulaire. C'est quelqu'un qui utilise les mots à bon escient, avec beaucoup de précision. Et pour moi, écrire c'était ça, comme tu peux le voir oralement. Il y a une époque où je n'aurais jamais même pu répondre à une seule de ces questions, peut-être parce que je te connais c'est plus facile. Écrire c'était un moyen de répondre à ces questions sur l'identité, et quand j'écris un livre, ça se réfère à ces difficultés qui sont personnelles...

VP : bien surmontées...

LC : Oui..., bien surmontées parce que j'en fais quelque chose d'autre. J'aime bien prendre des personnages féminins dans la mesure où ils me sont complètement étrangers. Ça me donne beaucoup plus de satisfactions quand j'ai le sentiment d'être arrivé à les faire vivre, à leur donner une cohésion parce que ça serait autrement parler de moi-même, raconter mes émois et je n'ai pas envie, enfin... je n'en suis pas là. Mais je comprends très bien, le roman féminin aujourd'hui, m'intrigue, mais m'intéresse aussi. Il y a beaucoup de femmes qui écrivent en France des romans que je trouve très intéressants, comme Marie N'Dyaie, par exemple, je trouve que c'est quelqu'un d'intéressant. Qui ne parle que de ça, que de la famille, quand on est petite fille, des difficultés à grandir dans une famille et spécifiquement pour elle tellement différente physiquement, au point que je voyais avec stupeur... Qu'est-ce que j'ai vu? Elle est traduite en anglais, elle est publiée régulièrement par des universités qui étudient la littérature africaine. Alors qu'elle n'arrête pas de dire mais je ne suis pas Africaine...

VP : elle est normande, non?

LC : Elle est normande, elle n'est pas africaine, c'est juste mon visage, mais comme tu disais le visage cache quelque chose. Et vue à travers ce visage, elle est replacée automatiquement, moins en France mais plus aux États-unis, elle est replacée automatiquement un écrivain... une écrivaine de l'africanité et c'est très étonnant. Ça m'a beaucoup surpris sur Internet, je ne sais plus à quelle occasion... en regardant les publications sur la littérature africaine aux États-unis, j'ai trouvé son nom parmi les noms de Fabienne Kanor, tu sais toutes les personnes qui écrivent en utilisant la langue française. Ça m'a surpris ça, je me suis dit que c'était lui dénier tout ce qu'elle était en train d'affirmer, puisqu'elle n'affirme que ça, que ce combat pour ne pas être Africaine.

VP : comme Ourika.

LC : Oui comme Ourika, exactement. Mais enfin, elle, les personnages ne sont pas très positifs. Chez Marie N'Dyaie, ce sont des personnages assez sombres, traumatisés. Mais en

même temps, on a l'impression que son but c'est de combattre ça. Ce sont des personnages qui se battent, qui résistent.

VP : Ourika aussi. Elle aussi est sombre et traumatisée. Son œuvre a exposé sa résistance mais ce n'est pas un personnage très positif.

LC : Oui et non. Elle est amoureuse quand même d'un garçon, elle meurt de maladie, non?

VP : Oui, elle meurt de maladie, mais le garçon la rejette parce qu'il ne veut pas se marier avec une femme noire et il épouse une femme exactement comme elle, qui a les mêmes qualités, mais qui est blanche.

LC : Oui, c'est vrai. Je lis actuellement Ékano Oloda. Tu connais?

VP : C'est un Nigérien?

LC : Oui. Qui avait été enlevé au Nigeria quand il avait sept ou huit ans avec sa sœur et qui est devenu un navigateur qui a exploré même l'Arctique, etc. Et qui a écrit un récit de sa vie. Je lis ça, je ne connaissais pas. Il paraît que c'est un des textes fondateurs de l'africanité, aux États-unis puisqu'en fait, il est considéré comme quelqu'un de Géorgie puisqu'il a été vendu en Géorgie en arrivant du Nigeria. Ensuite de Géorgie, il a été acheté par un navigateur qui l'a emmené en Angleterre, il a vécu en Angleterre. Il raconte toutes sortes de scènes, pas toujours tragiques, certaines sont assez comiques d'ailleurs. Ce n'est pas lourd à lire, mais je me posais une question à propos de sa sœur qui a été enlevée en même temps, qu'il n'a jamais revue. Qu'est-ce qu'elle a pu devenir? Je me demandais si un jour, elle a entendu parler de ce que son frère avait réalisé. Parce qu'il était célèbre, à cette époque.

VP : C'était à quelle époque?

LC : Il est né en 1750 à peu près... c'était au moment de la Révolution américaine et puis la Révolution française.

C'est bien..., tu as fait le tour de la question. Je ne sais pas si ça peut te servir.

VP : Mais si! Merci.

Bibliography

- Abdallah-Pretceille, Martine & Louis Porcher. L'expérience de l'altérité et de la diversité culturelle dans leur rapports à la littérature. *Education et communication interculturelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Altman, Janet G. The Politics of Epistolary Art. *A New History of French Literature*. Holier, D. (ed). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989: 415-421.
- Ambrière, Madeleine, ed. Le cas de G. Flaubert. Le malentendu du réalisme. *Précis de littérature française du XIXème siècle*. Paris: P.U.F., 1990.
- Appiah, K. A. "Race". *Critical Terms for Literary Studies*. Lentricchia, F. and T. McLaughlin (eds). Chicago: The University of Chicago Press, 1995: 274-287.
- "The Postcolonial and the Post Modern." *The Postcolonial Studies Reader*. Ashcroft, B., Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds). London & New York: Routledge, 1994: 119-124.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Badinter, Élisabeth. *Fausse route*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003.
- Balbus, Isaac. Disciplining women. Michel Foucault and the Power of Feminist Discourse. *After Foucault: Humanistic Knowledge. Postmodern Challenges*. Arac J. (ed). New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991: 138-178.
- Balibar, Étienne et Immanuel Wallerstein. *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*. Paris: Éditions La Découverte, 1988.
- Barthes, Roland. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Bartky, Sandra Lee. Foucault, Femininity, and Patriarchal Power. *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*. Diamond, Irene and Lee Quinby (eds). Boston: Northeastern University Press, 1988: 61-86.
- Baudrillard, Jean et Marc Guillaume. *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes et Cie, 1994.
- Beunier, André. Lucile de Chateaubriand. *Visages de femmes*. Paris: Librairie Plon, 1913: 158-204.
- Beasley, Faith E. *Salons, History, and the Creation of the Seventeenth-Century France: Mastering Memory*. Aldershot: Ashgate, 1996.

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948.
- Bérengruier, Nadine. "From *Clarens* to *Hollow Park*, Isabelle de Charrière's Quiet Revolution". *Studies in 18th Century Culture* 21 (1991): 219-243.
- Bernheimer, Charles. Prostitution in the Novel. *A New History of French Literature*. Hollier, D. (ed). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989: 780-785.
- Bertrand-Jennings, Chantal. "Condition féminine et impuissance sociale: les romans de la duchesse de Duras." *Romantisme* 63 (1989): 39-50.
- , *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*. Jaignes : La chasse au snark, 2001.
- Bettella, Patrizia. "Fosca: the Myth of the Ugly Woman." *Gendered Contexts*. Benedetti L., Julia L. Hairston & Silvia M. Ross. (eds). New York: Peter Lang (1995): 133-142.
- Bissière, Michèle. "Graffigny, Riccoboni, et la tradition des *Lettres Persanes*". *Postscript* 12:1, (1995): 9-21.
- Blum, Carol. *Stength in Numbers. Population, Reproduction and Power in Eighteenth-Century France*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- Bollhalder Mayer, Regina. *Éros décadent. Sexe et Identité chez Rachilde*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2002.
- Bourdé, Guy & Hervé Martin. *Les écoles historiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.
- , *The field of Cultural production. Essays on Art and Literature*. Johnson, R. (ed). New York: Columbia University Press, 1993.
- , *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- Boyi, Elisabeth. "Giving a Voice to Tituba: The death of the Author?" *World Literature Today* 67 n. 4 (Fall 1993): 751-756.
- Bruner, Jerome. Culture, Mind, and Education. *The Culture of Education*. London & Cambridge: Harvard UP, 1996: 1-43.
- Burton, June K. *Napoleon and the Woman Question. Discourses of the Other Sex in French Education, Medicine, and Medical Law. 1799-1815*. Lubbock: Texas Tech University, 2007.

- Butler, Judith. "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*." *Yale French Studies* n.72, 1986: 35-49.
- "Contingent Foundations: Feminism and the question of "Postmodernism." *Feminists Theorize the Political*. Butler, Judith and Joan W. Scott (eds). New York: Routledge, 1992: 3-21.
- "Desire". "Critical Terms for Literary Study". Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin (eds). Chicago: The University of Chicago Press, 1995: 369-386.
- "On Linguistic Vulnerability". *Exitable Speech. A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge, 1997: 1-41.
- "Introduction". *The Psychic Life of Power*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1997: 1-30.
- Carse, James P. *Finite and Infinite Games. A Vision of Life as Play and Possibilities*. New York: Ballantine Books, 1987.
- Chambers, Ross. Preface. *Room for maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1991: XI-XX.
- Charrière, Isabelle de. *Le noble. Conte Moral*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1980.
- *Lettres écrites de Lausanne*. Amsterdam: G. A. van Oorschot, 1980.
- *Lettres de mistriss Henley publiées par son amie*. New York: The Modern Language Association of America, 1993.
- *Trois femmes. Nouvelle de l'abbé de la Tour*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1980.
- Cheek, Pamela. *Sexual Antipodes. Enlightenment Globalization and the Placing of Sex*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- "The festival of Incest in Le Paysan Perversi". *Symposium* Volume 60, Issue 3 (Fall 2006): 134-145.
- Chung, Ook. *Le Clézio. Une écriture prophétique*. Paris: Éditions Imago, 2001.
- Cixous, Hélène. *Photos de racines*. Paris: Des femmes, 1994.
- Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

- Collins, James. "Bourdieu on Language and Education." *Bourdieu: Critical perspectives*. Calhoun, C., E LiPuma, M. Pospone (eds). Chicago, 1993: 116-138.
- Corre, Dr A. *Le crime en pays créoles*. Paris: G.Masson Éditeurs, 1889.
- Cortanze, Gérard de. *J.M.G. Le Clézio. Le nomade immobile*. Paris: Éditions du Chêne, 1999.
- Creech, James. "Others." *A New History of French Literature*. Hollier, D. (ed). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989: 409-415.
- Critchfield, Grant. *Three Novels by Mme de Duras: Ourika, Édouard, Olivier*. The Hague: Mouton, 1975.
- Daniels, Charlotte. *Subverting the Family Romance. Women Writers, Kinship Structures, and the Early French Novel*. London: Associated University Presses, 2000.
- Dauphiné, Claude. *Rachilde, femme de lettres 1900*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1985.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- Delasalle, Simone, and Lucette Valensi. "Le mot 'nègre' dans les dictionnaires français d'ancien-régime: Histoire et lexicographie." *Langue française* 15 (Sept.1972): 79-104.
- Deveaux, Monique. Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault. *Feminist Interpretations of Michel Foucault*. Susan J. Hekman (ed.). University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1996: 211-238.
- Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: P.U.F., 1981.
- Diderot, Denis. *La religieuse*. Paris: G.F., 1968.
- Douthewaite, Julia V. *Exotic Women. Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Duras, Claire de. *Ourika*. New York: Modern Language Association of America, 1994.
- Durkheim, Émile. *On suicide*. London: Penguin Books, 2006. Paris : 1897.
- Dutton, Jacqueline. *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.M.G. Le Clézio*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- "Jazz routes or the roots of jazz music as meaning in Le Clézio's *Poisson d'or*." *Nottingham French Studies* Vol 43. n.1 (Spring 2004): 108-116.

- Ehrard, Jean. *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*. Paris: Flammarion, 1970.
- Eliade, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1968.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. 1952. Paris: Seuil, 1995.
- Finn, Michael R. "Doctors, Malady, and Creativity in Rachilde." *Nineteenth-Century French Studies* 34, Nos. 1 & 2 (Fall-Winter 2005-2006) : 121-133.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris: P.U.F., 1963.
- . *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- . *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- . *Histoire de la sexualité. Volume 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- . Preface. *The History of Sexuality. Volume 2. Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed). New York: Pantheon Books, 1984: 333-339.
- . *Histoire de la sexualité. Volume 3 : Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984.
- . "The Ethics of the Concern of the Self as Practice of Freedom" reprinted from *Foucault Live: Interviews 1961-1984*. New York: The New Press, 1994: 281-301.
- Fredrickson, George M. *Racism. A Short History*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Fumaroli, Marc. Préface. *L'art de la conversation*. Jacqueline Hellegouarc'h. Paris: Dunod, 1997.
- Gantz, Katherine. "Une langue étrangère : Translating Sex and Race in Rachilde's *La Jongleuse*." *The French Review* Vol. 81, n. 5 (April 2008): 944-954.
- Gates, Henry L., (ed), History of Mary Prince. *The Classic Slave Narratives*. New York: Penguin Books, 1987: 183-242.
- Geertz, Clifford. "Blurred genres: The Refiguration of Social Thought." *Critical Theory since 1965*. Adams, H. and L. Searle (eds), 1986: 514-523
- Gilman, Sander L. What is Self-Hatred? *Jewish Self-Hatred. Anti-semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1986: 3-21.

----- "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Race, Writing and Difference*. Gates, Henry L. (ed). Chicago: University of Chicago Press, 1985: 78-106.

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

----- *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

Gouges, Olympe de. *Réflexions sur les Hommes Nègres* (Février 1788). *Translating Slavery*. Kadish, D. et F. Massardier-Kenney (eds). Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1994: 229-232.

Goulemot, J. M., Masseau, D., Tatin-Gourier, J.-J. *Vocabulaire de la littérature du XVIIIème siècle*. Paris: Minerve, 1996.

Graffigny, Françoise de. *Lettres d'une péruvienne*. Paris: Flammarion, 1983.

Grandière, Marcel. *Le coeur dans l'éducation. L'Idéal pédagogique en France au dix-huitième siècle*. Oxford: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 1998: 147-163.

Grimshaw, Jean. *Practices of Freedom. Up against Foucault*. Caroline Ramazanoğlu (ed). New York: Routledge, 1993: 51-72.

Harrigan, Patrick. *Women Teachers and the Schooling of Girls in France: Recent Historiographical Trends*. *French Historical Studies* Vol.21, n. 4 (Fall 1998): 593-610.

Harth, Erica. *Ideology and Culture in seventeenth-Century France*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

Hawthorne, Melanie C. *Rachilde and French Women's Authorship. From decadence to Modernism*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2001.

Herrmann, Claudine. Introduction. *Ourika*. Claire de Duras. Paris: Femmes, 1979: 7-22.

Holmes, Diana. *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*. Oxford & New York: Berg, 2001.

----- *Decadent Love : Rachilde and the Popular Romance*. *Dix-neuf* n.1 (September 2003):16-28.

Hunt, Lynn. *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992.

- Ingersoll, Earl G. "The Appropriation of Black Experience in the *Ourika* of Claire de Duras." *CEA. Critic. An Official Journal of the College English Association* 60 n.3. (1998. Spring-Summer): 1-13.
- Irigaray, Luce. *Le marché des femmes. Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977: 167-185.
- JanMohamed, Abdul R. The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature. "*Race, Writing and Difference*. Gates, H.L.Jr (ed). Chicago & London: The University of Chicago Press, 1985: 78-106.
- Jenson, Deborah. Plagiarism. Duras, Desbordes-Valmor, and the Scandalous Potency of the Woman Author. *Trauma and its representations*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2001: 87-139.
- Jones, Kathleen B. On Authority: Or, Why Women Are Not Entitled to Speak. *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*. Diamond, Irene and Lee Quinby (ed). Boston: Northeastern University Press, 1988: 119-133.
- Kadish, Doris Y. & Françoise Massardier-Kenney. *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing. 1783-1823*. Kent, Ohio & London: The Kent State University Press, 1994.
- Kakar, Sudhir. *The Ascetic of Desire*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 2000.
- Kaplan, Caren. Postmodern Geographies: Feminist Politics of Location. *Questions of Travel*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1996: 143-187.
- La Capra, Dominick. Two Trials. *A New History of French Literature*. Hollier, D. (ed). Cambridge, Ma: Harvard U.P., 1989 : 726-731.
- Lafayette, Madame de. *La Princesse de Clèves*. 1678. Le livre de poche classique, Paris, 1972.
- Lambert, Mme de. *A Mother's Advice to her Son and Daughter*. 1st American Edition. Boston: House for Lord, 1814.
- Laqueur, Thomas W. *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books, 2003.
- Le Clézio, J.M.G. *Hai*. Genève: Skira, 1971.
- *Poisson d'or*. Paris: Gallimard, 1997.

- . *La fête chantée*. Paris: Gallimard, Le Promeneur, 1997: 9-23
- . *L'Africain*. Paris: Mercure de France, 2004.
- . *Ourania*. Paris: Folio Gallimard, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: P.U.F., 1949.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1995.
- Lotterie, F. « La romancière et le philosophe, ou le sexe de la civilisation – La *Lettre à Madame de Graffigny* de Turgot (1751). *Littératures*. n. 36 (Spring 1997): 71-80.
- Lyons, John D. Pedagogy. *A New History of French Literature*. Hollier, D. (ed). Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1989: 369-373.
- Marietti, Angèle K. *Michel Foucault. Archéologie et généalogie*. Paris: Seghers, 1974.
- Marks, Elaine. Juifemme. *People of the book*. Ruben-Dorsky J. and S. Fisher Fishkin (eds). Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1996: 343-353.
- Massardier-Kenney, Françoise. Duras, Racism, and Class. *Translating Slavery*. Kadish, D. and F. Massardier-Kenney (eds). Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1994: 185-193.
- Mc Cormick, Christine B. *Educational Psychology*. New York: Longman, 1997.
- McWhorter, Ladelle. Sex, Race, and Biopower: A Foucauldian Genealogy. *Hypatia* Volume 19, n. 3 (Summer 2004); 38-62.
- Memmi, Albert. *La statue de sel*. Paris: Gallimard, 1953.
- . *Portrait du colonisé : Précédé de Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard, 1957.
- Mernissi, Fatima. *Rêves de femmes*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Scheherazade Goes West*. New York: Washington Square Press, 2001.
- Miller, Christopher. Chapter Two, Baudelaire. *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985: 92- 107.
- . *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago: The University of Chicago Press. 1990.

- , *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*. Durham & London: Duke University Press, 2008.
- Miller, Nancy. The Gender of the Memoir Novel. *A New History of French Literature*. Hollier, D. (ed). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989: 436-442.
- Miquel, Pierre. *Histoire de la France. De Vercingétorix à Charles de Gaulle*. Paris: Fayard, 1976.
- Montaigne, Michel de. *Essais I*. Paris: Gallimard, 1962.
- Montrose, Louis A. Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. *The New Historicism*. Veenser, Aram (ed). New York & London: Routledge, 1989: 15-36.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage books, 1993.
- Mouralis, Bernard. "Histoire et culture dans *Bug-Jargal*". *Revue des sciences humaines* Volume 149 (1973): 47-68.
- Mücke, Dorothea E. von. *Virtue and the Veil of Illusion. Generic innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.
- Nandy, Ashis. "The Uncolonized Mind: A post-Colonial View of India and the West. *The Intimate Enemy*". Oxford U.P., 1983: 64-113.
- Noetinger, Elise. « Gestes de femmes dans *Diego et Frida* et *Poisson d'or* de J.M.G. Le Clézio ». *French Prose in 2000* (2002): 35-45.
- Nora, Pierre. General Introduction: Between Memory and History. *Realms of Memory*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Ozouf, Mona. *Les mots des femmes. Essai sur la singularité française*. Paris: Fayard, 1995.
- Pagden, Anthony. "Indios e immaginazione europea." *The Uncertainties of Empire*. Variorum Volume X. (1994): 261-274.
- Pederson, Paul. *The Five Stages of Culture Shock*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995.
- Piroux, Lorraine. "The Encyclopedist and the Peruvian Princess: The poetics of Illegibility in French Enlightenment Book Culture." *PMLA* Volume 121, n.1 (2006): 107-123.
- Platon. *Le banquet. Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2008.

- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- Rachilde. *La jongleuse*. Paris: Des Femmes, 1982.
- . *The Juggler*. New Brunswick & London, 1990.
- Ray, William. "Rethinking Reading the Novel and Cultural Stratification." *Eighteenth Century Fiction* Volume 10, n. 2 (January 1998): 151-170.
- Renan, Ernest. What is a Nation? *The Nationalism Reader*. Dabhour Omar & Micheline R. Ishay (eds), 1995: 143-155.
- Ridon , Jean-Xavier. Introduction. L'impouvoir des mots ou l'exil comme voyage. *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'exil des mots*. Paris: Éditions Kimé, 1995: 11-35.
- Robb, Bonnie Arden. "The Easy Virtue of a Peruvian Princess." *French Studies* Volume XLVI, n.2 (April 1992): 144-159.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- . *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Paris: Gallimard, 1987.
- . De l'honneur et de la vertu. *Fragments politiques*. Paris : Folio Essais, 1964.
- Rosbottom, Ronald C. The Novel and Gender difference. *A New History of French Literature*. Hollier D. (ed). Cambridge. MA.: Harvard University Press, 1989: 481-487.
- Rosello, Mireille. *Power and Identity in Contemporary Women's Writing*. Manchester & New York: Manchester UP, 1996.
- Rosset, François. L'apprentissage des langues dans le roman français. *Poétique* Paris: Seuil, 1992: 59-69.
- . "Les noeuds du langage dans les *Lettres d'une Péruvienne*." *Revue d'histoire littéraire de la France* (Nov- déc. 1996): 1106-1127.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Paris: Folio Gallimard, 1993.
- . *Fragments politiques, V. De l'honneur et de la vertu*. Paris: Gallimard, 1964.
- Rubin, Gayle. The traffic in Women. *Toward an Anthropology of Women*. Rayna R. Reiter (ed) New York & London: Monthly Review Press 1975: 157-210.

- Rubinger, Catherine. A Might-Have-Been: Feminism in the Eighteenth-Century France. *Atlantis* Volume 15, n.2. (Spring 1990) : 59-68.
- Sala-Molins, Louis. *Le Code Noir, ou le Calvaire de Cannan*. Paris: PU de France, 1987.
- Salles, Marina. *Le Clézio. Notre contemporain*. Rennes: PUR, 2006.
- Santoro Massimiliano. Révolution à Saint Domingue. *Dictionnaire critique de la Révolution française. Évènements*. Furet F, Mona Ozouf (eds). Paris: Flammarion, 1992: 261-275.
- Sawicki, Jana. *Disciplining Foucault*. New York & London: Routledge, 1991.
- Schama, Simon. *Citizens. A Chronicle of the French Revolution*. New York: Random House, 1989.
- Schechner, Stephanie. "Une langue étrangère : Translating Sex and Race in Rachilde's *La Jongleuse*." *French Review* Vol. 8, Issue 5 (April 2008): 944-954.
- Schor, Naomi. Naturalizing Woman : *Germinie Lacerteux. Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985: 127-134
- , Idéalisme. *De la littérature*. Hollier, D. (ed). Paris: Bordas, 1993: 723-727.
- Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*. Paris: Éditions Fata Morgana, 1978.
- Serres, Michel. *Le tiers-instruit*. Paris: Gallimard, 1991.
- Sembene, Ousmane. La noire de *Diversité*. Budig-Markin, Valérie & James Gaasch (eds). Boston: Houghton, Mifflin Company, 1995.
- Sharpley-Whiting, T. Denean. *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Duke University Press, 1999.
- Smith, D.W. "La composition et la publication des contes de Mme de Graffigny." *French Studies* Volume L, n.3 (July 1996): 275-284.
- Sonnet, Martine. *L'éducation des filles au temps des lumières*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987.

- Sollors, Werner. *Neither Black, nor White, yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Somerville, Siobhan B. Scientific Racism and the Invention of the Homosexual Body. *Sexology in Culture. Labeling Bodies and Desires*. Bland Lucy and Laura Doan (ed). Chicago: The University of Chicago Press, 1998: 60-76
- Spinoza, Baruch. *L'éthique*. Paris : Éditions du Rocher, 1974.
- Staël, Germaine de. *Réflexions sur le suicide*. Paris: Élibron Classis, 2006.
- Stendal-Boulos, Miriam. *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*. Københavns : Museum Tusculanum Press, 1999.
- Stewart, Joan H. *Gynographs. French Novels by Women of the Late Eighteenth Century*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1993.
- , Designing Women. *A New History of French Literature*. Hollier, D. (ed). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989: 553-558.
- Stoler, Ann L. *Race and the Education of Desire: A colonial Reading of Foucault's History of Sexuality*. Durham & London: Duke UP, 1995.
- Suzuki, Masao. *J-M.G. Le Clézio: Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Thibault, Bruno. Errance et initiation dans la ville post-moderne: de *La guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J.M.G. Le Clézio. *Nottingham French Studies* Vol. 39. n.1 (Spring 2000): 96-109.
- Thompson, Lyn. Decadence/Degeneration/Créolité : Rachilde's *La Jongleuse*. *French Civilisation and its Discontents ; Nationalism, Colonisation*. Lanham, MD: Lexington, 2003: 273-295.
- Tiersten, Lisa. *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Tomaselli, Sylvana. "The Enlightenment on Women." *History Workshop Journal* Vol. 20. Oxford (1985): 101-124
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Editions de Minuit, 1985.
- Vila, Anne C. The Novel of Sensibility before 1750. *Enlightenment & Pathology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998: 111-151.

Weber, Eugene. Cultures and Civilisations. *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France. 1870-1914*. Palo Alto: Stanford University Press, 1976: 485-496.

Wheeler, Roxann. *The Complexion of Race*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

Weltman-Aron, Brigitte. Violence to Woman, Woman as Violence: Prévost's *Histoire d'une Grecque moderne* and Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne*. *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*. Debaisieux, M. & G. Verdier (eds). Gunter Narr Verlag Tübingen, 1996.

White, Hayden. The Noble Savage Theme as Fetish. *First Images of America: The Impact of the New World on Old Berkeley*. Chiselli, Allen & Benson (eds). Berkeley: University of California Press, 1976.

Wittig, Monique. The Straight Mind. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992: 21-32.