

*Harraga*, cette incursion dans le passé est censée dire que le drame de l'Algérie provient de cette rupture avec ces valeurs de cosmopolitisme et d'ouverture. La recomposition de ce passé sur un mode imaginaire voire féérique permet au personnage de se prémunir contre une actualité frustrante et brutale. Comme le suggère Sansal, la culture de l'Algérie ne peut se concevoir que dans le multiculturalisme et l'ouverture sur l'Autre. La poétique de l'hybride et du divers dans *Harraga* en est l'illustration, et le retour incessant de Sansal à l'Histoire de l'Algérie témoigne chez lui d'un engagement d'autant plus radical qu'il lui fait apparaître l'islamisme au nazisme dans son avant-dernier roman *Le Village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller*<sup>31</sup>.

Abdelbaki ALLAOUI  
(ENS - Lyon/ France)

## TOPOGRAPHIE D'UNE MASCULINITÉ MALAISÉE : CORPS FÉMININ ET ESPACE DOMESTIQUE CHEZ TAHAR BEN JELLOUN ET PATRICK CHAMOISEAU

La maison en tant que topos se conçoit fréquemment comme un espace emblématique d'intériorité et d'intimité qui devient « la topographie de notre être intime »<sup>1</sup>. Dans cette perspective, le logis s'avère un lieu clos qui organise la construction de soi et pose les fondations d'une individualisation future et ceci par rapport à une idée particulière du monde extérieur. Le domicile constitue un espace limité de socialisation au sein duquel chacun apprend sa place et son rôle, ces derniers étant en général sexuellement marqués dans la société<sup>2</sup>. Une volonté de donner un sens au monde environnant, de le contrôler, pousse l'individu à délimiter l'espace qui l'entoure. Cette démarcation s'organise culturellement et de fait se distingue selon les communautés<sup>3</sup>. En ce sens, la représentation de la maison maghrébine, c'est-à-dire le domicile clos ou fermé sur lui-même<sup>4</sup>, se distinguera ici de la maison créole ouverte sur l'extérieur par de nombreuses voies d'accès. L'organisation centrée de l'habitat arabe autour de la cour constitue une sorte de cocon protecteur et elle symbolise souvent « le repli de la vie de la famille et le domaine féminin-sacré »<sup>5</sup>, ce qui implique une vision particulière des relations entre les sexes. Au sein de cet habitat, les membres de la famille et notamment les femmes, sont soustraits à la curiosité ou à la convoitise qui existe au-delà des murs. La case créole, quant à elle, apparaît plus exposée aux violations extérieures. Dans la représentation littéraire de ces deux types d'organisation architecturale appartenant à des espaces géographiques si différents, deux notions distinctes de l'intimité, de la construction de soi, et de fait de la féminité et de la masculinité, devraient ressortir.

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, « Quadrige », 1994, p. 18.

<sup>2</sup> Voir Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, New York, Columbia University Press, 1978, p. 61.

<sup>3</sup> Yi-Fu Tuan, *Landscape of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. 206.

<sup>4</sup> Pour une collection d'études sur l'habitat arabe et maghrébin, voir « Espace centré. Figures de l'architecture domestique dans l'Orient méditerranéen », éd. Catherine Bruant et al., *Les Cahiers de la recherche architecturale* n° 20/21 (numéro spécial), 1987.

<sup>5</sup> Jean-Charles Depaule, « Espaces habités de l'orient arabe », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 20/21, 1987, p. 8-21 (p. 8).

<sup>31</sup> Boualem Sansal, *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller*, Paris, Gallimard, 2008.

Toutefois, mettre en contraste *La Nuit sacrée* de l'auteur maghrébin Tahar Ben Jelloun avec *Chronique des sept misères* de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, souligne une acception commune de la maison qui s'associe à celle du corps féminin en tant que lieu d'abjection pour l'homme. L'horreur éprouvée par l'individu face à ce qui est abject, ce qui menace son intégrité en lui montrant à quel point son identité peut se dissoudre<sup>6</sup>, se trouve en effet au cœur de la trame de chaque texte. Le dialogue qui s'établit entre les deux romans dévoile la mise en scène du domicile conjugal en un champ de bataille : un espace où la masculinité et la féminité se livrent un combat sans merci. La maison, assimilée au corps féminin, ne constitue pas une topographie de l'être mais plutôt une topographie de la masculinité abjecte dont il faut souligner les ressemblances. De prime abord dans les romans de Chamoiseau et de Ben Jelloun, la domination masculine semble régner, mais bien vite la résistance féminine et son travail de sappe minent la présumée masculinité triomphante et de fait remet en question un certain système patriarcal<sup>7</sup>. Ainsi, notre démarche souligne l'intérêt d'explorer les réseaux de relations que l'on peut mettre à jour en rapprochant la littérature du Maghreb et celle de la Caraïbe. Notre approche comparatiste se singularise par son aspect prospectif alors qu'elle sonde les correspondances et les discordances au sein de la poétique d'un auteur antillais et d'un écrivain maghrébin. Cette posture théorique ouvre la possibilité à l'enrichissement du champ des études coloniales et postcoloniales en milieu francophone.

Cet essai explore chez Chamoiseau et Ben Jelloun le déploiement de la topophilie<sup>8</sup>. Leur représentation de l'affectivité qui empreint la notion d'espace intérieur et privé en se liant étroitement à l'imagination et à l'intériorité, accentue le caractère féminin du logis. Cette féminisation a pour but de dénoncer à quel point ce lieu n'a rien de protecteur. En effet, le domicile familial se révèle surtout une source d'angoisse masculine. Les foyers et

<sup>6</sup> Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 18.

<sup>7</sup> Voir Y. Tuan, *Topophilia*, op. cit., p. 31. Tuan signale que : « The illusion of superiority and centrality is probably necessary to the sustenance of culture. When rude encounters with reality shatter that illusion the culture itself is liable to decline. » Donc le problème d'une masculinité défaillante dit quelque chose sur une culture donnée.

<sup>8</sup> Voir Gaston Bachelard, op. cit., p. 17. Selon Tuan la topophilie « couples sentiments with place », voir *Topophilia*, op. cit., p. 113. Pour une étude enrichissante qui explore dans un contexte féministe l'importance de l'espace, de la topophilie chez Michel Foucault, Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Michel de Certeau, entre autres, voir Mildred Mortimer, *Writing from the Earth: Public, Domestic, and Imaginative Space in Francophone Women's Fiction of Africa and the Caribbean*, « Introduction : Space, Place, and Gender », Plymouth, Lexington Books, 2007, p. 1-33.

les corps féminins que nous examinons ne sont pas « des espaces aimés » mais « des espaces d'hostilité », c'est-à-dire des « espaces de la haine et du combat »<sup>9</sup> qui devraient normalement se trouver hors du logis familial. Ces lieux féminins peuvent s'étudier comme des « hétérotopies » foucauldienne, c'est-à-dire « ces espaces différents, ces autres lieux »<sup>10</sup> marqués par une symbolique et une signification inattendues. Ces hétérotopies, ces espaces où l'imaginaire réside, trahissent parfois le caractère pervers et négatif du monde des relations sociales. Dès lors, quelles sont les implications d'une telle mise en scène de la poétique du logis et du corps féminin chez Ben Jelloun et Chamoiseau? L'examen de la dialectique de l'ouverture et de la fermeture qui s'établit à travers la symbolique plus ou moins sexuelle et sexuée des objets de la maison tels que la malle et la porte nous apporte un début de réponse.

#### LA MAISON DE TOUTS LES SECRETS

L'habitation maghrébine typique, construite sur un ou plusieurs étages, est tournée vers l'intérieur autour d'une cour, *west ad d'âr* ou *west-dar*, au centre de laquelle se trouve souvent un bassin<sup>11</sup>. Le caractère austère de l'extérieur de la maison renforce la convivialité qu'on retrouve à l'intérieur. Selon les préceptes du Prophète Mahomet, vue de l'extérieur, la maison du riche ne doit pas se distinguer de celle du pauvre. De plus, l'aspect féminin de la sphère privée ressort ici car l'organisation centrée de cet habitat symbolise « le domaine féminin-sacré »<sup>12</sup> du giron familial. Cette cour intérieure comporte aussi un caractère religieux et cosmogonique car c'est « un espace spirituel où l'on a un ciel à soi »<sup>13</sup>. La maison dans son caractère protecteur, maternel

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 17-18.

<sup>10</sup> Selon Foucault, les hétérotopies sont « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. », voir « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49, en ligne <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr.html>, consulté le 10 novembre 2010.

<sup>11</sup> Toutefois cette organisation ne se retrouve pas dans le cas du logis au Caire, voir Sawwan

Noweir & Philippe Panerai, « Le Caire : géométrie et centralité », *Les Cahiers de la recherche architecturale* n° 20/21, 1987, p. 26-37 (p. 26).

<sup>12</sup> Jean-Charles Depaule, « Espaces habités de l'orient arabe », op. cit., p. 8.

<sup>13</sup> Voir « Architecture arabe traditionnelle - Provoquer les rencontres et rapprocher les gens », <http://www.ledouvoir.com/culture/musique/160755/architecture-arabe-traditionnelle-provoquer-les-rencontres-et-rapprocher-les-gens>. Pour l'importance de la religion dans l'organisation de

et introspectif apparaît comme un lieu aimé. Ce logis qui semble permettre à l'individu de se rapprocher de son créateur, protège en outre les membres de la famille et leur intimité, en particulier ceux de sexe féminin. À l'intérieur du domicile familial, les femmes sont soustraites au regard de l'étranger et à sa convoitise. À travers le motif du Harem, l'habitat arabe a souvent fasciné les Européens qui cherchaient à découvrir ce qui se cachait à l'intérieur.

Si on se réfère à la reconstitution de la modeste case créole, à travers celle du personnage Man Tine dans le film *La Rue cases-nègres*, la notion de protection de l'intimité ne réside pas au cœur de l'organisation de ce type d'habitation antillaise hérité du système plantationnaire. Souvent, le voisinage est au courant de tout ce qui se passe chez chacun. De plus, cette maison n'est constituée que d'une seule pièce et elle apparaît plus exposée aux violations extérieures ; ainsi, les amis de José, le petit-fils de Man Tine, envahissent ce lieu aisément et causent bien des dégâts à l'intérieur. C'est pourquoi seule la famille ou les amis proches y sont accueillis. Les autres seront reçus sur le pas de la porte ou sur la véranda (lieu mi-fermé, mi-ouvert) dont l'existence conforte l'idée d'ouverture du logis créée vers l'extérieur. La connexion qui s'établit entre ces deux lieux si dissemblables, se révèle à travers le motif de la malle dans *La Nuit sacrée*.

#### LA MALLE : UNE « ESTHÉTIQUE DU CACHÉ »<sup>14</sup>

Dès le premier chapitre, « État des lieux », *La Nuit sacrée* met l'accent sur la matérialité de la maison en tant qu'espace clos. Un conteur examine le contenu d'une malle devant son auditoire, qui inclut la narratrice du roman, et explique que : « Cette malle est une maison. Elle a abrité plusieurs vies »<sup>15</sup>. Ce grand coffre se met en scène comme une synecdoque qui figure l'espace domestique. Voir l'un, c'est voir l'autre. Cette malle qui renferme les effets nécessaires lors d'un voyage suggère une idée de mouvement d'un espace à un autre. À l'instar de la maison qu'il représente, cet objet de rangement de par « les vies » qu'il contient, s'assimile à la matrice de la mère où l'enfant en gestation attend de naître et de s'ouvrir au monde. Toutefois ici, la malle représente surtout une « image d'intimité », une représentation de l'intime qui s'associe à « toutes les cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets »<sup>16</sup>. De fait, ouvrir le coffre ou la maison

la maison arabe, voir aussi Wissam Mouawad, « Fermeture et ouverture de la maison arabe traditionnelle », *MEL. Média et Information*, Paris, Université Paris VIII, 2008, n° 27, p. 121-130.

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 19.

<sup>15</sup> Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 14.

<sup>16</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 79.

révèle ce qui est caché à l'intérieur et qui se dérobaît au regard de tous. Dans *La Nuit sacrée*, le contenu de la malle prend tout son sens car ces « vies » dévoilent le passé colonial de la France et sa mission colonisatrice. En effet, le conteur, en examinant une photo familiale extraite de la malle, relie la colonisation du Maghreb à celle des Antilles. Selon lui, sur le cliché, une jeune femme dont l'amoureux serait parti pour la « France » ou les « Antilles » aurait pour père un « contrôleur civil de l'administration coloniale »<sup>17</sup>. La description d'un chapelet qui aurait appartenu à un « imam » suit celle de la photo de famille, ainsi la malle ou son « intériorité » cache un composite d'éléments français et maghrébins. Cette association d'éléments divers rappelle de fait le statut politique du Maroc en tant que Protectorat français où le modèle colonial d'association définissait la relation inégalitaire avec la Métropole<sup>18</sup>. D'ailleurs, la mise à jour du « destin de cette famille de colons français sortie en pièces éparées de la malle »<sup>19</sup> frappe plus particulièrement la narratrice, ce qui indique la portée d'une certaine « esthétique du caché » liée à la colonisation française. Pourquoi exposer en début d'histoire une telle référence au passé colonial du Maghreb si ce n'est pour suggérer au lecteur la possibilité de lire le récit qui suit à cette lumière ? Dans une telle optique, les notions de colonisation et de colonialisme désignent une force étrangère qui envahit un espace autre pour le posséder et le transformer. Cette prise de possession altère l'intériorité de ceux qui la subissent pour créer un espace tel que la malle où se côtoient plusieurs cultures : celle de la métropole et celle du Maghreb (précisément du Maroc). Le fait que cette malle soit une maison souligne dès lors que les effets de la colonisation peuvent se déployer insidieusement dans l'espace domestique. D'autres éléments du domicile jouent un rôle plus important, notamment en ce qui concerne la sexualisation du corps féminin et le rapprochement entre le logis et l'espace corporel.

#### LA DERNIÈRE PORTE

Ainsi le motif de la porte met en scène la maison comme le lieu de l'immanence de l'âme et celui d'une certaine intériorité torturée. La matérialité et la subjectivité qui définissent le caractère double du logis accentuent la spécificité

<sup>17</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 15.

<sup>18</sup> L'association est un statut politique qui implique une coopération et un respect mutuels entre une Métropole pleine de bonhomie et une colonie constituée d'habitants considérés comme « civilisés ». Bien que ce système respecte les spécificités locales, il n'a toujours rien d'égalitaire, voir Raymond F. Betts, *Assimilation and Association in French Colonial Theory 1890-1914*, New York and London, Columbia University Press, 1961, p. 120-121.

<sup>19</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 16.

symbolique de ce lieu. En effet, dans le texte de Ben Jelloun, « l'huis » (mot synonyme de « porte ») signifie aussi le vagin<sup>20</sup>. Le fait que l'entrée principale de l'espace domestique (la porte) qualifie le sexe féminin génère une sorte de synecdoque qui conforte l'association entre le domicile et la corporéité féminine. Parler de la porte, de l'espace domestique, revient à parler de la femme. De fait la narratrice dessine une topophilie fusionnant le caractère féminin et abject du domaine privé (la maison) lorsqu'elle avoue à son public :

Je suis là depuis hier, poussée par le vent, consciente d'être arrivée à la dernière porte, celle que personne n'a ouverte, celle réservée aux âmes déchues, la porte à ne pas nommer, car elle donne sur le silence, dans cette maison où les questions tombent en ciment entre les pierres. Imaginez une demeure où chaque pierre est un jour, faste ou funeste, qu'entre les pierres des cristaux se sont solidifiés, que chaque grain de sable est une pensée peut-être même une note de musique. L'âme qui pénètre dans cette maison est nue. [...] Je serai à l'intérieur. Vous me verrez. J'apparaîtrai telle que je suis devant vous : un corps enveloppé dans cette djellaba qui me protège. Vous ne verrez peut-être pas la maison. En tout cas pas au début. Mais peu à peu vous y serez admis au fur et à mesure que le secret deviendra moins obscur, jusqu'à la nudité invisible<sup>21</sup>.

En tant que réceptacle de l'âme d'un individu, la maison a un caractère matériel qui s'assimile à l'intériorité qu'elle renferme. L'aspect concret de la demeure dont parle la narratrice est marqué par la limitation de la porte fermée qui en permettra l'entrée à un moment ultérieur. Cette maison contient quelque chose d'angoissant car sa voie d'accès principale semble « réservée aux âmes déchues »<sup>22</sup>. La description de cet espace de passage comme s'ouvrant sur un secret doit nous renvoyer à Mildred Mortimer souligne l'importance du symbolisme de la porte chez Bachelard comme un « outil pédagogique » qui joue un rôle dans la construction de soi et des relations que l'individu développe entre « les espaces clos et fermés », et ceux « intérieurs et extérieurs »<sup>23</sup>. À travers l'ouverture et la fermeture des portes, le passage d'une pièce à une autre, d'un espace à un autre, de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa, signale les changements qui s'effectuent à l'intérieur de la subjectivité d'un individu<sup>24</sup>. La matérialité de la porte délimite non seulement des espaces physiques mais aussi

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> Mildred Mortimer, *op. cit.*, p. 13

<sup>24</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 201.

psychologiques. En outre, dans un contexte oriental méditerranéen, surtout dans les mosquées ou les palais, « la porte est un lieu de passage mais aussi un lieu où on se tient [...] la transition du dehors au dedans s'effectue par une succession de seuils qui amplifie le rite du passage »<sup>25</sup>. La notion de l'amplification « du rite de passage » indique la portée métaphorique de la porte chez la narratrice comme révélateur de vérité. Le passage du dedans au dehors s'affiche comme un long processus de transformation et de prise de conscience à caractère didactique.

Dans l'extrait ci-dessus, la narratrice de *La Nuit sacrée* invite son auditoire à découvrir l'horreur diffuse cachée dans cette maison : un secret ineffable jusqu'alors. Cette révélation ne surprend qu'au moment où le lecteur comprend que cette femme est véritablement celle qui incarne l'horreur tapie au sein du logis. En effet, la narratrice annonce « être arrivée à la dernière porte, celle que personne n'a ouverte, celle réservée aux âmes déchues »<sup>26</sup>. De fait, lorsqu'elle avoue plus tard qu'elle sera à l'intérieur de cette maison, elle suggère aussi qu'elle est une « âme déchue ». L'aspect matériel du logis se lie étroitement à la corporéité de la narratrice, de ce « corps enveloppé dans cette djellaba »<sup>27</sup>, élément protecteur qui cache sa nudité aux yeux du monde. Voir la femme, c'est voir le logis, car comme Bachelard le signale : « Les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles »<sup>28</sup>. Le corps de la narratrice symbolise l'espace de la maison, ainsi que le terrible secret qu'elle recèle : la vérité de sa vie ou « la nudité invisible »<sup>29</sup> de son être, une vérité qui comme nous le verrons remet en question une certaine société patriarcale.

#### L'APPEL DE LA PORTE FERMÉE

Le motif de la porte et de celui de son passage comme éléments didactiques s'affichent de façon *genrée* ou sexuée dans *Chronique des sept misères*. Si « une simple porte vient donner les images de l'hésitation, de la tentation, du désir, de la sécurité »<sup>30</sup>, ces images hautement sexuelles dans le roman de Chamoiseau

<sup>25</sup> Sawvan Noweir & Philippe Panerai, *op. cit.*, p. 28.

<sup>26</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>28</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 19.

<sup>29</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 20.

<sup>30</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 201.

sont problématiques. En effet, cet objet matériel n'a rien de protecteur et suggère la porosité entre l'extérieur et l'intérieur. De plus, l'idée d'apprentissage psychologique se met en scène de façon distincte car « la dialectique du dehors et du dedans »<sup>31</sup> exprime une confrontation entre les sexes.

Lorsque le jeune fossoyeur Anatole-Anatole suit Héloïse à la sortie du cimetière, celle-ci, effrayée, se précipite chez elle pour s'enfermer à double tour. Selon le narrateur : « A la case, le corps dérangé, Héloïse se barricada [...] Elle entendit les pas d'Anatole-Anatole s'arrêter à la porte »<sup>32</sup>. Le logis apparaîtrait tout d'abord comme un espace protecteur et, la porte ainsi que toutes les autres issues fermées s'érigent en remparts impénétrables. Héloïse protège son intimité féminine, autrement dit sa virginité. Le comportement défensif de cette femme ne fait qu'intensifier le désir de l'amoureux éconduit. Si l'on considère qu'aux Antilles la masculinité se jauge souvent aux nombres des exploits sexuels d'un homme<sup>33</sup>, il faut aussi admettre que le vagin, objet à posséder, devient un trophée, un symbole de virilité. Le narrateur explique que le jeune homme pour assouvir son désir s'était fait d'orlis<sup>34</sup>. Son père lui montre la façon de devenir un incubé car non seulement l'objet de son désir l'a « appelé démon maudit » mais de plus « elle n'a pas ouvert la porte »<sup>35</sup>, c'est-à-dire qu'elle a refusé les avances du jeune fossoyeur. Le refus d'Héloïse cause sa perte car le dorlis nouvellement intronisé n'a cure des portes closes. De fait, le vagin devient un accès clos qu'Anatole-Anatole doit forcer pour asseoir sa masculinité. Le narrateur gouailleux rapporte : « Toujours est-il que, le soir en question, il [Anatole-Anatole] se retrouva dans la chambre d'Héloïse malgré les ouvertures barricadées. Appliquant sa nouvelle science de dorlis, il la pénétra en son mitan sans la réveiller, et passa sur le corps endormi huit heures délicieuses. »<sup>36</sup> Le lendemain, quand Héloïse ouvre sa porte pour se confronter au monde, elle n'est plus la même car le fossoyeur l'a déflorée malgré elle. Anatole-Anatole, quant à lui, en forçant « la porte » est devenu un homme. La conduite de cet homme signale comme le suggère Tuan que tout comme la maison, le corps a des ouvertures par lesquels des éléments

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 33.

<sup>33</sup> Voir Peter J. Wilson, « Reputation and Respectability : A Suggestion for Caribbean Ethnology », *Man New Series* 4.1, March 1969, p. 70-84 (p. 72). Voir aussi Michael M. Horowitz, *Morne-Paysan: Peasant Village in Martinique*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1967, p. 70.

<sup>34</sup> Un dorlis est un homme qui a fait un pacte avec le diable — autrement dit qui devient un engagé (suppôt du diable).

<sup>35</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 33.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 34.

diaboliques peuvent s'infiltrer<sup>37</sup>. La masculinité démoniaque qui passe outre le refus féminin apparaît comme triomphante.

La maison seule ne peut protéger ce que la femme a de plus cher, sa virginité et l'accès à son intimité. Héloïse doit utiliser une parade efficace, un « contre-charme » magique : la « culotte noire à l'envers », qu'elle décide de porter<sup>38</sup>. Ce sous-vêtement joue le rôle d'une ceinture de chasteté impénétrable. La maison se transforme de façon momentanée en un espace dangereux de par sa porosité qui permet la pénétration d'une force extérieure masculine indésirable. La femme, tout comme le logis où elle demeure, semble à la merci d'une entrée illicite, d'une violation de domicile. Néanmoins, la force masculine doit s'allier à celle du diable pour parvenir à dominer sa victime. Pour établir son pouvoir, l'homme a besoin d'aide, ce qui suggère que l'individu masculin a du mal à s'imposer à la femme. De plus, Anatole-Anatole ne peut prendre Héloïse dans son sommeil qu'une seule fois. Sa victoire n'est que temporaire, et il est vite puni pour son indélicatesse. En effet, en tant que dorlis ou engagé (suppôt du diable), il ne doit pas s'exposer à la lumière du jour. Et pourtant, lors de sa deuxième tentative de pénétration illicite, il se retrouve à l'orée du jour sur le pas de « la porte » d'Héloïse. En plein désarroi face à son incapacité d'accéder de nouveau au corps de la jeune femme, il oublie de se cacher le visage lorsque l'aube pointe et s'en retrouve défiguré. Lui aussi est transformé par le passage (possible ou non) entre l'intérieur et l'extérieur. Il demeure que l'association entre la violation de domicile et celle du corps trahit une angoisse face à l'incapacité chez la femme d'ériger autour d'elle une barrière sûre afin de se protéger. C'est l'intégrité de l'identité à la merci de forces extérieures qui est en question mais de quelle identité parle-t-on vraiment, de celle de la femme ou celle de l'homme ?

En fin de compte, bien qu'Anatole-Anatole se soit emparé de la virginité d'Héloïse, son succès n'est que temporaire. Le dorlis ne peut pénétrer que les femmes qui dorment sans la protection d'une culotte noire portée à l'envers. Cette supposée masculinité triomphante a donc des limites. De façon plus détournée que dans *La Nuit sacrée*, la maison et la porte comportent aussi un caractère allégorique dans *Chronique des sept misères*. De même, cet accès symbolise le vagin chez Chamoiseau mais le sexe féminin est nettement mis en scène comme l'objet ultime du désir masculin. C'est une sorte de phallus

<sup>37</sup> *Landscape of Fear*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>38</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 34.

l'acarien que l'homme veut posséder afin d'imposer sa supposée puissance. Le comportement du jeune fossoyeur suggère que le sexe d'Héloïse incarne le manque et l'absence – comme le psychanalyste Jacques Lacan les définit dans « La signification du phallus » (1966) –, en d'autres mots ici, la non-masculinité, voire la dévirilisation d'Anatole-Anatole. Au début, ce vagin hors de portée et encore inexploré renvoie à un manque insupportable qu'il faut combler.

Dans *Chronique des sept misères*, la porte ou les ouvertures de la maison mettent à nu les âmes qui pénètrent le logis en exposant leurs peurs, leurs fantasmes et leurs désirs tels que ceux des personnages Anatole-Anatole et Héloïse. Le jeune fossoyeur, en accédant illicitement à l'intérieur du domicile de la femme qu'il désire, montre en quoi le refus de celle-ci attaque sa virilité. La culotte noire à l'envers, version créole de la ceinture de chasteté, transforme le vagin en une porte un lieu inaccessible qui frustre le pervers éconduit et le confronte à son impuissance. Le motif de la porte et de la maison chez Chamoiseau dévoile la lutte larvée que se livrent les hommes et les femmes. Si Héloïse a perdu la première bataille (perte de sa virginité), il semble bien qu'elle ait gagné la guerre. La notion de guerre des sexes se dessine aussi dans *La Nuit sacrée*. Cette idée s'exprime à travers la féminisation de l'espace domestique et l'association du corps féminin à une certaine spatialité abjecte. Tout comme chez Chamoiseau, dans le roman de Ben Jelloun, la masculinité qui pénètre (même licitement) « les espaces d'hostilités » que sont la maison et le vagin court à sa perte.

#### LA MAISON ET L'ESTHÉTIQUE DE L'ABJECTION FÉMININE : LE REFUS DU FILS

##### *Le corps féminin comme espace sépulcral*

Dans le préambule de *La Nuit sacrée*, la narratrice Zahra souligne la singularité de son histoire. Elle raconte : « J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils »<sup>39</sup>. Il s'avère qu'au sein de sa demeure qu'il a dirigée avec une poigne de fer et de façon si tyrannique qu'il a conduit sa femme à la folie, ce patriarcat s'est toujours senti menacé et dévirilisé. L'espace domestique pour cet homme n'est pas un « lieu aimé ». Son épouse ne lui a jamais donné d'héritier mâle, ce qui remet en question la masculinité de ce chef de famille. La paternité et la virilité sont ici étroitement associées.

<sup>39</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 6.

Sur son lit de mort, ce père revient sur les motivations de sa décision et sur la socialisation « contre-nature » à laquelle il a exposé sa fille au sein de la maison. Il commence par expliquer que sa femme si obéissante l'ennuyait. Elle ne remettait jamais ouvertement en question sa domination d'homme. Selon lui, elle apparaissait « [é]tre toujours prête à exécuter les ordres, jamais de révolte, ou peut-être se rebellait-elle dans la solitude et en silence. Elle avait été éduquée dans la pure tradition de l'épouse au service de son homme. Je trouvais ça normal, naturel »<sup>40</sup>. De prime abord, dans ce couple, les règles sociétales sont respectées, l'homme commande et la femme obéit. Toutefois, le père donne à la mère une certaine liberté d'action car loin de lui, en son absence, elle aurait pu se rebeller. Il ne parle que de l'obéissance féminine qu'il a observée. L'emploi du verbe « rebeller » met le doigt sur la nature belligérante de la femme qui intrinsèquement résiste à l'homme avec lequel elle entre en conflit. Vers le milieu du roman le lecteur apprend que l'un des noms donnés au vagin est « le rebelle »<sup>41</sup>. Ce substantif vient du « lat. *rebellis* "qui recommence la guerre", [et de] *bellum* "guerre" »<sup>42</sup>. De fait, la notion latente de guerre des sexes se dessine en filigrane.

Le père remet en question sa supposée domination masculine car il ajoute : « Peut-être que sa révolte était dans une vengeance non déclarée : elle tombait enceinte année après année et me donnait fille sur fille ; elle m'encombrait avec sa progéniture jamais désirée ; j'encataissais [...] »<sup>43</sup>. Ce père refuse ses enfants de sexe féminin. Malgré son pouvoir, malgré l'obéissance de sa femme, les profondeurs du corps de celle-ci lui résistent et ne lui donnent aucun fils. À travers son vagin et sa matrice, cette femme se venge de son mari. La frustration de celui-ci est telle qu'il désire la mort de sa femme et de ses filles. Et il avoue qu'il décide de prendre les choses en main : « Et l'idée de concevoir cet enfant, même en allant à l'encontre de la volonté divine, changeait ma vie »<sup>44</sup>. Au sein de sa maison, l'homme devient anathème et se fait créateur car selon lui la femme le spolie de sa virilité en lui déniant un fils.

Pendant longtemps cet homme perçoit « le corps de [la] mère » comme « une tombe, ou un ravin froid »<sup>45</sup>. Pour ce père, l'incapacité maternelle à lui donner un fils signifie la stérilité et l'aspect délétère du corps de l'épouse. Cette

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 23-4.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>42</sup> Voir *Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2003, entrée « rebelle », p. 2186.

<sup>43</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25-6.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.



corporité féminine se distingue par sa froideur, son manque de vie qui reflète aussi l'indifférence du père – cercle vicieux. Des critiques féministes telles que Luce Irigaray ont dénoncé l'enfermement patriarcal des femmes dans des maisons qui devenaient leur sépulture<sup>46</sup>. Ici, le père dans *La Nuit sacrée* est incapable de voir qu'il génère ce corps sépulcral en enfermant sa femme dans un caveau : une maison sans vie, sans amour et sans joie. Le corps de la mère devient le miroir de l'espace domestique, de son environnement, et revêt un caractère mortifère pour l'homme ; cette corporité féminine se transforme en une hétérotopie qui révulse le père car elle lui renvoie son impuissance. Les profondeurs de la femme (son vagin et sa matrice) constituent un *espace autre*, impossible à définir, qui devient une source d'abjection. L'aspect sépulcral de la corporalité féminine, reflétant celui de la maison, signale les motifs de l'enfermement domestique, cause de folie et de mort examinées dans des ouvrages féministes tels que *The Mad Woman in the Attic*<sup>47</sup>. Toutefois ces motifs renvoient ici à une peur masculine.

Quand le père se décide à faire un fils, il considère que : « Sous la chaleur de mes mains il [ce corps] fut ranimé, il devint un jardin parfumé ; pour la première fois un cri de joie ou de jouissance lui échappa. Je savais à ce moment-là que de cette étreinte naîtrait un enfant exceptionnel »<sup>48</sup>. Cet homme pense qu'il contrôle enfin ce corps auquel il donne du plaisir, dès lors, la réponse physique de sa femme affirmerait sa masculinité. Le désir de partage et de don est significatif. Souvent, c'est l'échange qui garantit la cohésion d'une communauté car dans une société traditionnelle : « [r]efuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre, équivaut à déclarer la guerre ; c'est refuser l'alliance et la communion »<sup>49</sup>. Dans *La Nuit sacrée*, le père se décide à donner du plaisir à la mère car il espère que de cette union sensuelle et orgasmique naîtra un fils. Sa croyance est si forte qu'à la naissance d'une nouvelle fille, il voit un enfant de sexe masculin et entame « vingt ans de mensonge » pendant lesquels il fait passer sa fille Zahra, « fleur

<sup>46</sup> Voir *This sex which is not one*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 143-144.

<sup>47</sup> Voir Gilbert Sandra & Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984, p. 84. Voir aussi Odile Cazeneuve, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996 et Myriam Chancy, *Searching for Safe Space : Afro-Caribbean Women Writers in Exile*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.

<sup>48</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 28.

<sup>49</sup> Marcel Mauss, « *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives* » (1923-24), Jean-Marie Tremblay <<classiques.ugac.ca/classiques/mauss\_marcel/.../essai... sur\_le\_don.doc >, consulté le 15 décembre 2010 p. 19-20.

des fleurs », « sa lumière », pour un garçon<sup>50</sup>. Son identité masculine dépend de ce choix inique. Paradoxalement, ce choix met à bas le système patriarcal auquel le père semble adhérer à l'intérieur même de la maison.

Pourquoi imposer à sa fille une socialisation perverse qui va à l'encontre des codes sociétaux dans le domicile conjugal ? Les frères de ce riche marchand complotaient pour pouvoir prendre sa richesse en détournant l'héritage parce qu'il n'avait pas de fils<sup>51</sup>. Son pouvoir et sa masculinité sont ainsi remis en question dans sa propre maison. Ne pas avoir d'héritier mâle fragilise le statut social de ce notable, car qui est-ce qui va se voir léguer tous ses biens à sa mort ? L'hégémonie de cet homme n'est qu'un leurre. Zahra observe la domination que son père exerce sur sa famille : « De la fenêtre de ma chambre, j'assistais parfois à des scènes de disputes entre lui et la troupe féminine de la maison. Il était le seul à hurler, à menacer et à rire de sa propre suprématie »<sup>52</sup>. Mais en vérité cet homme n'a aucun pouvoir, sa tyrannie trahit sa faiblesse. Son comportement conduit sa femme à l'asile et ses filles le quittent pour vivre avec les sœurs de leur mère. La maison dans *La Nuit sacrée* s'éloigne du lieu de repos pour devenir l'emblème du lieu d'hostilité. La narratrice remarque d'ailleurs : « Ce fut ainsi que je me retrouvai seule avec mon père dans sa défaite »<sup>53</sup>. Tout comme le *dor-fis*, si le père de Zahra gagne plusieurs batailles, il perd la guerre. Il ne peut totalement asseoir sa puissance virile dans sa propre maison. S'il pense dominer sa femme, il ne peut cependant pas forcer le corps de celle-ci à lui donner un fils. L'utérus est un rebelle en effet, tout comme le vagin. Les profondeurs du corps féminin « éconduisent » le père en lui refusant l'enfant de sexe masculin qu'il désire. Cette frustration masculine qui conduit l'homme au seuil de la folie se retrouve aussi dans *Chronique des sept misères*.

#### « YIN QUI FANM AN T'YOU MWEN » (RIEN QUE DES FEMMES AUX TROUSSES)

Dans *Chronique des sept misères*, cette remise en question de la paternité s'élabore à travers le désespoir et la colère d'un père confronté à l'incapacité de son épouse Fanoite à accoucher d'un héritier mâle. Le narrateur ajoute que « Félix Soleil associa donc la femme à tous les malheurs de sa vie, puis à ceux de la terre entière, bientôt de l'univers. »<sup>54</sup> Ainsi, la femme devient le bouc

<sup>50</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 23, 28 et 34.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>54</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 23.

émisraire. Félix Soleil semble expérimenter le constat rendu célèbre par le proverbe antillais, « fannm sé sèpen » (la femme est un serpent)<sup>55</sup>.

Dès la première page de *Chronique des sept misères*, dont le récit commence pendant la période coloniale en Martinique, la frustration du père après la naissance de sa neuvième fille explose. Félix Soleil s'écrie dépité avant de disparaître pendant six jours : « Yin ki fannm, fannm ki an fyòu mwèn ! (Je n'ai que des femmes aux trouses !) »<sup>56</sup>. Tout comme le père dans *La Nuit sacrée*, cet homme ne pardonne pas à son épouse cette dernière naissance qu'il perçoit comme une trahison. Pour Félix, avoir des filles représente une calamité qui remet en question sa masculinité. Ses amis, pour le consoler, lui affirment qu'il a été ensorcelé et lui répètent « qu'il était impossible à un homme à deux graines de n'engendrer que des filles, rien que ça »<sup>57</sup>. L'intensificateur « deux graines », renvoyant métonymiquement au siège de la fécondité masculine, s'emploie pour démontrer la virilité d'un homme. Ironiquement, ce commentaire visant à remonter le moral de Félix Soleil induit la dévitalisation de ce père incapable d'engendrer un fils. Dans un système colonial dérivant du monde de la Plantation où le maître blanc – père symbolique – représentait la figure de l'autorité ultime, la paternité et la filiation chez l'homme noir sont doublement problématiques. L'impossibilité pour cet individu de se proclamer en tant que figure paternelle triomphante, ne fait que renforcer sa soumission au pouvoir colonial dominant. Seul l'homme blanc peut être le Père et de fait une figure d'autorité. La perte de la masculinité découle évidemment de l'indocilité de sa femme qui d'après Félix, se refuse à faire un enfant de sexe masculin. Pour s'assurer que son dernier enfant soit un garçon, Félix a déployé toute une panoplie d'injonctions et de pratiques magiques, mais en vain<sup>58</sup>. Ce père a lui aussi la vanité de penser qu'il peut contrôler les profondeurs du corps maternel.

L'utilisation de la magie chez Félix doit être soulignée. Ce type de pratique rappelle la prolifération de rites purificateurs visant à contrôler la maternité dans les sociétés où le pouvoir patrilinéaire est mal assuré ou encore

<sup>55</sup> Marie-Rose Laffeur, *Lang an Fannm ; ou ce que le créole dit des femmes*, Matouri, Ibis Rouge, 2005.

<sup>56</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 23. Ce commentaire rappelle que dans une communauté patriarcale comme celle des Baryva, seuls les hommes peuvent engendrer des hommes, c'est pour cela que les garçons sont enlevés très jeunes à leur mère, voir Elisabeth Badinter, *L'amour en plus : l'histoire de l'amour maternel (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion, 1980, p. 135.

<sup>58</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 23 et p. 25.

vent s'imposer à tout prix<sup>59</sup>. Tout comme dans *La Nuit sacrée* le ressentiment de Félix traduit dès lors la peur du pouvoir créateur maternel que le père est incapable de dompter. Félix Soleil exerce de plus une domination sans faille sur les femmes de sa famille – du moins quand il est présent, car lors de son absence le narrateur suggère que ces femmes se laissent aller et n'en font qu'à leur tête. Son épouse ne s'occupe que de lui jusqu'à s'oublier elle-même, « femme ternie, écrasée par l'autorité de son mari, [elle] ne s'occupait point de ses filles. »<sup>60</sup> Avec les années, Fanotte, la mère fautive, se déplace du centre de la case vers la périphérie où elle disparaît et s'éteint « tellement discrète parmi les hardes de la paillasse où elle restait allongée »<sup>61</sup>. Elle meurt ainsi sans que personne ne le remarque. Tout comme la mère de Zahra, elle est expulsée de son domicile. Ainsi que nous l'avons vu, dans une case créole modeste, s'il n'y a qu'une seule pièce, le lit est souvent situé sur les côtés. Fanotte, la mère oubliée, ne symbolise plus le *poto-mitan*, le centre de la maison. Dans cette case, c'est l'homme qui règne ou du moins essaie de s'imposer.

La maison représente donc un « lieu d'hostilité » où l'homme comme la femme sont malheureux. Dans chacun des romans, les pères sont les vrais perdants car ils n'ont jamais les fils qu'ils désirent et se retrouvent meurtris dans leur identité masculine. Leur malheur vient de leur incapacité à dominer le corps féminin pour que celui-ci leur donne le fils qu'ils souhaitent. Ainsi même si ces femmes sont maltraitées et se retrouvent expulsées de leur domicile, dans un asile d'aliénés ou dans un cimetière, elles ont tout de même le dernier mot. La domination de l'homme n'a pas pu s'exprimer totalement sur elle car l'espace de naissance et de plaisir qui se trouve entre leurs jambes est incontrôlable. Ce faisant, ces femmes, peut-être malgré elles, ont castré leur mari parce qu'elles « l'empêchent » de devenir un homme, autrement dit le père d'un héritier mâle. La peur de la castration, marqueur de la déliquescence finale à l'œuvre chez l'homme, se retrouve d'ailleurs dans chaque texte.

#### LE VAGIN : LA PEUR DE CASTRATION

##### « Les dents du plaisir »

Le motif de la menace que représente le vagin s'inscrit dans les cauchemars éveillés de la narratrice et fait entrer ce topos dans le domaine du symbolique. La narratrice explique que « [s]es rêveries étaient toutes

<sup>59</sup> Voir Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 92, et Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 135.

<sup>60</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 22.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 28.



sinistres »<sup>62</sup> – par exemple, celles-ci mettent en scène sa confrontation avec son père dans une rue déserte. Cette rencontre inopportune prend un sens sexuel fort. Appréhender la rue en tant qu'un « emplacement de passage »<sup>63</sup>, un autre type d'espace où l'imaginaire s'inscrit, est utile pour notre étude. La narratrice décrit ce lieu en ces termes :

Une rue déserte et étroite. Sur les murs des pierres avaient poussé comme des grenades sèches. Sur des endroits lisses, blanchis à la chaux, des syllabes, des dessins obscènes, des graffiti [...] Ce fut dans cette rue, aussi large qu'une tombe, que je rencontrai mon père. Nez à nez avec lui, je ne regardais pas le ciel mais je déchiffrais les mots et dessins sur le mur. Je ne lui parlai pas. Je lisais à voix haute ce qu'il y avait sur le mur : « L'amour est un serpent qui glisse entre les cuisses »... « les couilles sont des pommes tendres »... « Ma verge se lève avant le soleil. » Mon père, qui était adossé au mur, avait la tête placée juste entre d'énormes cuisses ouvertes. De la main je le poussai un peu et je vis, dessiné avec précision, un vagin avec des dents. Au-dessus on avait écrit : « Les dents du plaisir ». Un corps avance ; le seul membre apparent est son sexe, le gland est une tête de mort, tout le corps est un sexe, marchant, souriant, impatient. Tout autour de ce dessin les innombrables noms donnés au sexe féminin : l'huïs, la bénédiction, la fissure, la miséricorde, le mendiant, le logis, la tempête, la source, le four, le difficile, la tente, le chaud, la coupole, la foie, l'exquis, la joie, la vallée, le rebelle [...]

Cette rue étroite, rue de la honte, menait à l'abîme [...]»<sup>64</sup>.

La position du père adossé au mur, montre le besoin chez cet homme d'être protégé. Dans la culture arabe, s'adosser contre le mur est une assurance de protection – personne ne peut venir vous attaquer par derrière<sup>65</sup>. Toutefois, le mur contre lequel le père se tient, s'avère une menace. La tête de cet homme est encadrée par de « grosses cuisses » dessinées qui semblent l'attirer vers des profondeurs inconnues. Cette idée est confirmée lorsque la narratrice déplace la tête de son père. Un tel geste révèle un vagin denté caché derrière l'homme. Cette image frappante annonce une menace d'ingestion. La référence au sexe denté pourrait retranscrire la peur de l'individu mâle d'être mangé par le sexe féminin : la *vagina dentata*. Cette notion découle de la référence

<sup>62</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 76.

<sup>63</sup> Voir Michel Foucault, *op. cit.*, en ligne [http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault\\_heteroTopia.fr.html](http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault_heteroTopia.fr.html), consulté le 10 novembre 2010.

<sup>64</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>65</sup> Jean-Charles Depaulé, *op. cit.*, p. 13.

mythique faite dans certaines sociétés traditionnelles au danger pour l'homme de s'accoupler avec certaines femmes. L'individu masculin peut se croire le conquérant de celle-ci, mais il se retrouve toujours diminué après le coït<sup>66</sup>. Dans l'extrait ci-dessus la représentation d'un pénis dont « le gland est une tête de mort »<sup>67</sup> renforce cette chute. Dès lors, le vagin denté devient source d'abjection pour cette masculinité en péril qui se retrouve dévorée et assimilée. La dernière phrase de l'extrait ci-dessus résume cette idée : « Cette rue étroite, rue de la honte, menait à l'abîme »<sup>68</sup>. Le vagin, la voix d'accès étroite vers les profondeurs abyssales du corps de la femme, se révèle un « emplacement de passage » d'abject.

La multitude de qualificatifs donnés au sexe féminin traduit la volonté de définir cet espace angoissant, afin de le saisir. Les noms féminins pour le vagin représentent souvent des lieux ou des contenant, des endroits fermés ou délimités par des frontières. Ainsi un espace dont l'intérieur ou le contenu est inconnu se trouve encadré. La description de la rue, cet emplacement de passage, est intimement liée à la sexualité. Les dessins des parties génitales sur le mur ne font que renforcer cette connexion. De la même façon que le père décrit le corps de sa femme comme « un ravin froid », un espace extérieur et ouvert bien que clairement délimité, il semblerait bien que cette rue dangereuse ou personne ne s'aventure, cette voie de passage « aussi large qu'une tombe » symbolise le vagin d'une femme. Le sexe féminin s'associe d'ailleurs à une « tombe » dès le deuxième chapitre<sup>69</sup>. La rue, ce lieu ouvert, représente donc les profondeurs insondables du corps féminin ainsi que l'horreur que celui-ci renferme. Le motif de la menace tapie au sein du vagin se retrouve aussi chez Chamoiseau.

#### LA JARRE

Si la narration de *Chronique des sept misères* construit le topos du vagin denté de manière voilée, le motif de la castration, lui, se perçoit distinctement. À titre d'exemple, l'incube ou *doris* Anatole-Anatole – le père du personnage Pipi – prophétise la mort de son fils en ces termes : « Tu sauras parler à la jarre,

<sup>66</sup> Un de ces mythes décrit les exploits d'un héros qui doit détruire la dent qui se trouve au sein du vagin de La Grande Mère, figure menaçante, afin de la transformer en femme. Voir Erich Neumann, *The Great Mother*, Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 168.

<sup>67</sup> Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 77.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 22, p. 77 et p. 28.

mais la Belle te mangera... »<sup>70</sup>. Pipi qui ne comprend rien à l'avertissement paternel est dévoré à la fin du roman par Man Zabyme, la Belle, la Diablesse séductrice d'hommes, « celle qui te grille le cœur du charme d'amour avant de te le manger réellement, beuglant de plaisir au-dessus de ta poitrine ouverte »<sup>71</sup>. Le nom de cette dévoreuse homme (Mme Abye) évoque les profondeurs abyssales et donc effroyables de la corporalité féminine. La notion du cœur mangé se matérialise ici aussi. En plus de symboliser l'amour, cet organe représente aussi le courage (masculin). D'ailleurs, pour certaines tribus, manger le cœur de l'ennemi revient à s'approprier la force vitale et virile de l'homme. Dans cette optique, l'ingestion du cœur pourrait indiquer la peur de la castration. Pour bien comprendre la portée de la mise en garde du père, il faut savoir qu'en créole *jarre*, particulièrement à la Guadeloupe, est synonyme de *coucoute* (sexe féminin)<sup>72</sup>. Pipi ne prend pas non plus au sérieux cet avertissement de l'esprit de l'esclave Afoukal: « Méfê-toi des belles femmes d'après minuit... »<sup>73</sup>. Pipi se laisse séduire par « la plus gracieuse des matadors de ce côté-ci de la beauté »<sup>74</sup> et se décide à lui faire l'amour, ce qui cause sa perte. Il n'a compris que trop tard le danger que représentait cette femme.

Dès lors la figure paternelle, le père ou le mentor, avertit en vain le fils du danger inhérent au sexe féminin. Dans *Chronique des sept misères*, le *dorlis* Anatole-Anatole lui-même ne reconnaît pas le caractère périlleux de ce lieu qu'il conquiert illicitement chaque nuit. Il est vrai que ce visiteur nocturne avait amélioré sa technique : pour l'arrêter il fallait qu'une femme porte non « pas une, mais bien deux culottes noires enfilées à l'envers, avec, en plus, une paire de ciseaux ouverte en croix sous l'oreiller. »<sup>75</sup> Anatole-Anatole meurt par là où il pêche, entre les cuisses d'une femme endormie. Le *dorlis* eut le malheur de pénétrer un succube ou une engagée. La verge plongée dans le vagin de sa supposée proie, maintenant son bourreau, « Anatole-Anatole, épouvanté, sentit un froid polaire irradié du corps de sa victime aspirer et consumer ses chairs [...] »<sup>76</sup>. À ce moment, le corps de la femme se révèle être une menace pour l'homme ; le sexe de cette engagée qui aspire toute la

<sup>70</sup> Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 53.

<sup>71</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 239.

<sup>72</sup> Voir Jacques André, « Le coq et la jarre » et « Le sexuel et le féminin », *L'inceste focal*, Paris, PUF, 1987.

<sup>73</sup> Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 234.

force vitale de sa victime et, ce faisant, la congèle sur place, s'assimile à la *vagina dentata*. Le *dorlis* fait un effort pour se dégager et il en perd son sexe. Il en résulte que le lendemain, « on retrouva son cadavre blanchi comme une peau de touriste, castré, écorché sur toute la face ventrale [...] »<sup>77</sup>. Pour le *dorlis*, la prise de ce sexe féminin signe un arrêt de mort.

Toutefois, c'est la narration de *Texaco* (1992) qui dessine le plus nettement le motif du vagin denté. Ce roman contient une version poétique de la *vagina dentata* à la créole qui se dégage des pensées d'une femme amoureuse. Marie-Sophie Laborieux, la narratrice, associe sa *coucoute* à la jouissance que son amant en retire et à un moyen de séduction visant à s'attacher ce dernier. Cette femme veut passer du statut de maîtresse à celui de compagne légitime. L'insistance sur la description des contractions des muscles constricteurs du vagin lors du coït peint la *coucoute* comme une bouche qui menace l'amant d'assimilation et de castration. Elle explique : « Je m'efforçais de nous fondre l'un à l'autre, et lui offrir une ancre. Ma *coucoute* se fit chatrou pour l'aspirer et le tenir »<sup>78</sup>. Dans cet extrait, le motif de « la *coucoute*-chatrou », autrement dit le rapprochement du vagin à une pieuvre, dessine l'organe féminin comme une bouche vorace qui cherche à « aspirer » et à « tenir l'homme »<sup>79</sup> par un effet de suction, ce qui suppose une idée d'assimilation. De plus, les dents acérées de cet animal indiquent subtilement le topos du vagin denté. Jacques André affirme que « la *coucoute*-chatrou » est « le sexe féminin, sexe tentaculaire et phallogage, figure de la castration »<sup>80</sup> qui retranscrit à l'antillaise le thème freudien de Méduse. Ces propos renvoient le lecteur à l'essai de Freud, « Médusa's head » (1922), où l'horreur engendrée à la vue de la tête décapitée de la gorgone signifie l'effroi et la peur de castration du fils face au vagin poilu de la mère<sup>81</sup>. Dans cette optique, les métamorphoses de la *coucoute*, du sexe, de Marie-Sophie Laborieux ne sont que des variations d'un même thème : le péril représenté par le vagin. De fait, le sexe féminin représente une source d'abjection car ce lieu peut dévorer l'amant et le détruire.

Enfin, la *coucoute* de Marie-Sophie Laborieux « s'écartela pour devenir béante, chemin grand-vent sans mur ni horizon où il pouvait aller tout en restant en [elle] »<sup>82</sup>. La caractérisation soi-disant positive d'un vagin béant,

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 391-392.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>80</sup> Jacques André, *op. cit.*, p. 72.

<sup>81</sup> Sigmund Freud, « Médusa's Head », *Sexuality and the Psychology of Love*, New York, Touchstone, 1997, p. 202-203 (p. 202).

<sup>82</sup> *Texaco*, *op. cit.*, p. 392.

vecteur de liberté pour l'homme, trahit pourtant la peur que ce sexe inspire. En effet, le topos d'une béance insondable représente aussi « la coucoune-chatrou » – motif de castration à l'antillaise. De plus, l'idée de profondeur abyssale baudelairienne où l'homme pourrait plonger et se perdre évoque le danger qu'incarne la dévoreuse d'hommes de *Chronique des sept misères* : Man Zabyrne.

Mettez ainsi en dialogue la mise en scène de la sexualité du corps féminin chez Patrick Chamoiseau et Tahar Ben Jelloun révèle l'association étroite entre la corporalité féminine et la maison comme lieux clos qui renferment des abîmes d'horreur insondables dans lesquels l'homme peut être absorbé et risque de se perdre. Le logis devient un lieu hyper féminin qui sape la virilité masculine traitreusement. La maison, associée au corps de la femme, représente une topographie de la masculinité abjecte. Ainsi, notre étude examine l'existence d'une masculinité menacée de déliquescence plus ou moins rapide lors de sa confrontation aux profondeurs du corps féminin. Toute pénétration (licite ou illicite) de cet espace s'avère dangereuse. Ces lieux qui menacent l'intégrité de l'identité masculine plongent les hommes en pleine situation d'abjection. Le grand plongeon baudelairien vers l'inconnu se trouve associé ici au gouffre que représente l'intériorité féminine. Notre approche prospective suggère déjà que la fonction de cette mise en scène de la sexualité féminine du logis chez Chamoiseau et Ben Jelloun pourrait se révéler symptomatique du monde colonial et postcolonial où elle prend forme. Une telle piste de recherche ouvre de nouvelles perspectives d'investigation. En effet, ces écrivains signalent la faiblesse d'un certain type de société qui se voudrait patriarcale<sup>53</sup> et dont les rapports de sexe et les structures familiales auraient dû se construire ou se reconstruire après la décolonisation. Leur représentation de la confrontation entre masculinité et féminité serait-elle liée au statut ancien de protectorat ou de colonie de leur pays respectif où parfois la femme revendique une assimilation à la culture colonisatrice ? La peur d'absorption qui se dégage de leur œuvre renverrait-elle à celle de l'assimilation à un monde moderne européen dont la langue française se fait le plus grand héritier ? Il demeure que ces auteurs mettent en scène une masculinité maghrébine ou martiniquaise qui a du mal à se construire dans un monde colonial ou postcolonial.

Jacqueline COUTI  
(University of Kentucky/USA)

<sup>53</sup> Les sociétés post-esclavagistes sont souvent considérées comme « matrifocales ». Le pouvoir des pères y est réputé moins fort.

## LA CONFÉRENCE DES FLEUVES

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème.

Arthur Rimbaud, *Le Bateau ivre*.

Maman, je connais, j'ai lu Fanon. Il ne suffit pas de lire, il faut aussi réfléchir.

Édouard Glissant, *La Case du commandeur*.

Depuis un long temps, des fleuves « impassibles » ou tourmentés irriguent la philopoétique d'Édouard Glissant. Leur présence est comme en creux, invisible parmi les invisibles par-delà les mers Méditerranée et Caraïbe qu'il confronte<sup>1</sup>. À partir de là, soutenons que le lit des fleuves serait la face cachée, l'inconscient du monde. Tout au moins, du monde glissantien. De *La Lézarde* au poème *Les Grands chaos* – en passant par *Tout-monde* et *Le Sel noir* – Seine, Nil et Mississippi agissent en particules relationnelles menant aux points dits cardinaux, et en particulier à ceux des Sud dépossédés (« sans qui la terre ne serait pas la terre » dirait Aimé Césaire), lesquels demeurent, ironie de l'H(h)istoire, frappés de méconnaissance entre eux par la blessure coloniale.

Sans les nervures des fleuves, ni mers ni terres ne seraient ce qu'ils sont : balancés entre les folies sublunaires de domiciliation et de rationalisation de l'homme. Les fleuves innervent sans doute l'imaginaire du poète à la façon des mannequins figurant la circulation sanguine au voisinage des facultés de médecine. Cette circulation humaine, « trop humaine », Léonard de Vinci en avait déjà levé le voile en génie hérétique qu'il était. Les poètes comme Glissant s'intéressent eux à des circulations encore plus souterraines : courants volcaniques sous-marins ou tapis océanique d'esclaves de la Traite négrière transatlantique, lesquels constituent autant de « correspondances » dans la matière de sa poétique du Divers.

Les fleuves chez Glissant brassent un univers subtropical et subversif. Leurs dialogues inespérés (contre vents et marées) avec *La conférence des oiseaux* du poète persan Farid Al-Din Attar où se déploie un « panthéisme »,

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.