INSTITUTE OF
INTERDISCIPLINARY STUDIES
IN HUMANITIES
AND SOCIAL SCIENCES

Addleton
Academic
Publishers
NEW YORK



Journal of Research in Gender Studies

Volume 1(1) • 2011

OFFICIAL JOURNAL OF THE CONTEMPORARY SCIENCE ASSOCIATION • NEW YORK

Journal of Research in Gender Studies

VOLUME 1(1) · 2011

ADDLETON ACADEMIC PUBLISHERS • NEW YORK

Journal of Research in Gender Studies **1(1) / 2011**
An international peer-reviewed academic journal
Copyright © 2011 by the Contemporary Science Association, New York

Journal of Research in Gender Studies is a peer-reviewed bilingual interdisciplinary journal that aims to publish critical and theoretical constructive contributions across the large spectrum of humanities – literature, law, history, philosophy, religion, and visual and performing arts (including music and theatre), anthropology, area studies, communication studies, cultural studies, and linguistics, social sciences, behavioral sciences, medicine and public health, science and technology, democracy studies, women's studies, men and masculinity studies, queer studies.

All submissions should be written in English or French.

Journal of Research in Gender Studies is published twice a year by Addleton Academic Publishers, 30-18 50th Street, Woodside, New York, 11377. All papers in this journal have undergone editorial screening and anonymous double-blind peer-review. ISSN 2164-0262

Addleton Academic Publishers is an imprint of RIOTS, New York.

Addleton journals include reviews of books published by Cambridge University Press.

Please direct subscription, contributions, back-issue requests, and address changes to editors@addletonacademicpublishers.com

Produced in the United States of America

MARKETING

The marketing strategy for ***Journal of Research in Gender Studies*** is designed to maximize *the* Journal's profile, reach and readership. This is achieved through: targeted electronic marketing to relevant contacts; promotion at conferences globally; highlighting the best content in the Journal; and attracting the best authors to publish in the Journal.

MANUSCRIPT CATEGORIES

Journal of Research in Gender Studies publishes research papers, review papers, conference papers, short communications, and book reviews.

INDEXING AND ABSTRACTING

Journal of Research in Gender Studies is indexed and abstracted in:
Contemporary Science Association Databases.

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Anna Babka University of Vienna
Marianne Baudin Université Paris-Sorbonne, Paris XIII
Bouchra Benbella University Mohamed I, Oujda
Rena Bivens Carleton University
Emilia Bondrea Spiru Haret University
Hedva Braunstein-Bercovitz Academic College of Tel Aviv Yaffo
Frédéric Canovas Arizona State University
Claire M Crabtree University of Detroit
Krisztina Dankó Teacher Training College, Debrecen
John Heath University of Vienna
Susanne Hochreiter University of Vienna
Nancy Honicker Université de Paris 8
Alenka Jensterle Doležalová Karlovy University
Mihaela M. Johnson University of Pennsylvania
Hélene Lenz Université de Strasbourg
Miho Matsugu DePaul University
Pamela McCauley Bush University of Central Florida
Montserrat Serrano Manes Universidad de Granada
Rodica Mihaila University of Bucharest
Barbara Nelson University of Bucharest
Efstratia Oktapoda Université Paris-Sorbonne, Paris IV
Katja Mihurko Poniz University of Nova Gorice
Raluca Radulescu University of Bangor
Najib Redouane California State University, Long Beach
Shuko Shikata Hokusei Gakuen University
George Sipos University of Chicago
Sabbar Sultan Middle East University, Amman
Brigitte Urbani Université de Provence, Aix-en-Provence
Carolyn Wells Kraus University of Michigan, Dearborn
Chuanhong Zhang University of Oxford, China Centre

Scholars whose papers have been published in *Journal of Research in Gender Studies* include:

Bouchra Benbella Dhar El Mehraz Fes
Josefina Bueno Alonso Université d'Alicante
Frédéric Canovas Arizona State University
Laura Ceia California State University, Long Beach
Claire Crabtree University of Detroit
John Heath University of Vienna
Nancy Honicker Université de Paris 8
Barbara Nelson University of Bucharest
Efstratia Oktapoda Université Paris-Sorbonne, Paris IV
Najib Redouane California State University, Long Beach
Alison Rice University of Notre Dame
Sabbar S. Sultan Middle East University, Amman

Editorial Information

Managing Editor: Cynthia Neal
neal@addletonacademicpublishers.com
Associate Editor: Christine Wright
wright@addletonacademicpublishers.com
Publishing Executive Editor: Ramona Mihaila
mihaila@addletonacademicpublishers.com
Consulting Editor: Onorina Botezat
botezat@addletonacademicpublishers.com
Director of Marketing and Web Development: Linda Burns
burns@addletonacademicpublishers.com
Editorial Assistant: Silvia Tita
tita@addletonacademicpublishers.com
Book Review Coordinator: Carmen Ghinea
ghinea@addletonacademicpublishers.com
Director of Editorial Content: Raluca Nicolae
nicolae@addletonacademicpublishers.com
Senior Managing Editor: Ana Maria Negrila
negrila@addletonacademicpublishers.com
Assistant Managing Editor: Michael Farber
iliuta@addletonacademicpublishers.com
Assistant Editor: Meri Disoski
disoski@addletonacademicpublishers.com
Assistant Editor: Veronica Spiridon
spiridon@addletonacademicpublishers.com
Assistant Editor: Lorena Mihaes
mihaes@addletonacademicpublishers.com
Assistant Editor: Elizabeth Edgecomb
edgecomb@addletonacademicpublishers.com
Publishing Assistant: Eniko Stringham
stringham@addletonacademicpublishers.com
Pubdata Coordinator: Verena Leitner
leitner@addletonacademicpublishers.com
Publicity Manager: Alina Boboc
boboc@addletonacademicpublishers.com
Cover Designer & DPT: Gabriela Sarbu
sarbu@addletonacademicpublishers.com
Project Editor: Julie Paulesc
paulesc@addletonacademicpublishers.com
Indexer: Alison Russell
russell@addletonacademicpublishers.com

SUBMISSION INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

With a covering letter to the Editors, send an original copy with name(s), institutional affiliation and full address (with e-mail if possible), plus two copies bearing *only* the paper title. This latter is for 'blind' review purposes; no name(s) of author should appear on the opening page, last page or in page headers. The suggested length for ***Journal of Research in Gender Studies*** papers is 4,000 to 8,000 words, or about 10 to 20 double-spaced, typewritten pages, with about one inch margins on all sides. References should be typed double-spaced in a separate section, and numbered consecutively. They will be printed at the end of the paper. No part of a paper can be rewritten in galley or page proofs. Any addenda on galley proofs other than corrections of typographical errors may be disregarded at the discretion of the Editor. Special conventions, if followed consistently, are permitted where formal language is used. Diagrams, tables, and illustrations should be on separate sheets with their desired position in the text clearly indicated. Symbolic formulae appearing as separate lines should be clearly distinguished in the text. Foreign letters (Greek, German, etc.), special symbols, as well as zero and capital O and prime marks should be indicated in the margin. Materials to be printed in italics, especially single letters in text or in formulae, should be underlined. Failure to follow house style requirements, provide disk or electronic copy, an abstract and institutional affiliation details may delay review process, publication schedule and citation. All submitted manuscripts are independently refereed by readers recommended by the Editors in consultation with the Editorial Advisory Board. Anonymity is assured. Decisions to publish or not, to request revisions, if necessary resubmission, and/or extra adjudication, are entirely at the discretion of the Editors. Format acknowledgement may take up to one month, full consideration may take up to six months. Copyright and all rights therein are retained by authors. Permission for papers to be reprinted can only be granted by authors, who should be contacted directly. Due acknowledgement of source and authorship where applicable, and copyright clearance of cited matter in the articles are the express responsibility of the authors. The Editorial Advisory Board and the publishers accept no responsibility for any lapses or infringements. Endnotes are preferred to footnotes. They should be flagged in text by a superscript note number at the appropriate point (not via name and date). References within numerically ordered endnotes should follow Harvard style rather than Oxford style, i.e. last name, initials of author, title of book or article, name of journal or collected work, followed by publisher (excepting journals) and place of publication, year of publication and exact page citation (e.g. 82, 86−87). Abstracts, of between 50 and 100 words, must be included. Longer quotations should be set in separate paragraphs, so as to be printed in small type. In the manuscript they should still be typed double-spaced, but separated from the remainder of the manuscript by a small space before and after. Quoted sentences should be indicated by double-quotes (“). Words or phrases mentioned should be single-quotes (').Single quotes are acceptable inside double when used for a quote within a quote.

CONTENTS

Female Identity and Power Construction in Women's Writings
Identité féminine et construction du pouvoir dans la littérature féministe

Power, Resistance, and the Writings of Female Illegitimacy: Eva Peron, Clare Boothe Luce, and Flora Tristan [9]
CAROLYN KRAUS

Piety, Innocence, and Irishness in Alice McDermott's Irish-American Novels [43]
CLAIRE CRABTREE-SINNETT

A View of Ahlam Mustaganemi's *Memory of the Flesh* [55]
SABBAR S. SULTAN

Image(s) de la femme marocaine dans l'ecriture viatique feminine française au debut du xx^{eme} siecle [64]
BOUCHRA BENBELLA

Cross Cultural Gender Matters in Different Approaches
Aspects transculturels des Genres dans différentes approches

Capitales et Métropoles du Machrek et du Maghreb. Pour une imagerie culturelle des villes en guerre [85]
EFSTRATIA OKTAPODA
ALISON RICE

De l'autre côté de la souffrance [103]
NAJIB REDOUANE

Écrivaines francophones du Maghreb: émergence d'un discours féministe [122]
JOSEFINA BUENO ALONSO

The "Headscarf Affairs": French Universalism Put to the Test [138]
NANCY HONICKER

(Un)Gendered Private Space in Nineteenth-Century Romanian Society [147]
RAMONA MIHĂILĂ

Perspectives on Gender Roles in the Visual Arts
Gender Roles dans les arts visuels

'Flee, Avoid, Ignore, Suppress': Physical and Socio-moral Disgust in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* [165]
LAURA CEIA

Faces of *Jane Eyre* [183]
BARBARA A. NELSON

'My Missus …': An Essay on British Comedy and Gender Discourses [188]
JOHN HEATH

Fautes de frappe ou Jean Cocteau lit Jean Genet : sur les illustrations de *Querelle de Brest* [196]
FREDERIC CANOVAS

Semiramis of Ionescoland: Facets of Womanhood and Gender Relations in Eugen Ionesco's *The Chairs* [206]
JULIETA PAULESC

Book Review
Compte-rendu

***Sacred Players: The Politics of Response in the Middle English Religious Drama* [214]**
by Heather Hill-Vasquez
ANA MARIA NEGRILĂ CHISEGA

Guest Interview
Rubrique interview

Entretien avec Efstratia Oktapoda [218]

Conference Report [226]

Rapport de synthèse [230]

Female Identity and Power Construction in Women's Writings
Identité féminine et construction du pouvoir dans la littérature féministe

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 9–42, ISSN 2164-0262

Power, Resistance, and the Writings of Female Illegitimacy: Eva Peron, Clare Boothe Luce, and Flora Tristan

CAROLYN KRAUS
cwells@umich.edu
University of Michigan-Dearborn

ABSTRACT. Several critics have discussed victim dynamics in the stories of illegitimate women writers in Western cultures, but a significant group of extraordinarily powerful women (who were also writers) have been illegitimate. History offers few examples of women from any parentage who have gained the public renown and political influence of the three whose lives and writings Kraus examines in this study: Flora Tristan, Clare Boothe Luce, and Eva Peron. Kraus theorizes that these daughters, who grew up in households dominated by single mothers, may not have internalized the traditional structures of gender and power that might be expected to crush a woman's ambitions. If there is only a mother, she must represent both power and authority, at least until the child is old enough to recognize the dynamics of patriarchy in a larger societal context. If so, it should not be surprising that the illegitimate women considered in this study perceive themselves as free agents, uncontrollable by the patriarchal discourse because they live outside it, maybe don't know it as "real."

Keywords: illegitimacy, sublimation, Lacan, Eva Peron, Clare Boothe Luce, Flora Tristan

1. Introduction

A psychological study of female illegitimacy has yet to be written, but insights can be mined both within the literature of psychoanalysis, as a discourse that describes the psychological patterns generated by the patriarchal cultures we live in, and from literature that explores the inadequacies of psychoanalysis in describing that which is not entirely constituted by patriarchy – for example, the children of single mothers.

Several critics, myself included, have discussed victim dynamics in the stories of illegitimate women writers, but a significant group of extraordinarily

powerful women (who were also writers) have been illegitimate. This is not a simple matter of women who happen to attain positions of social and political influence. History offers few detailed accounts of the lives of illegitimate women. Yet there are few examples of women from any parentage who have gained the public renown of the three whose lives and writings I examine in this study: Flora Tristan, the Nineteenth-Century French writer, militant feminist and socialist once known as the "Worker's Messiah;" Clare Boothe Luce, U.S. congresswomen, ambassador, playwright, and World War II correspondent, who was dubbed "the ablest woman in America"; and Luce's younger contemporary, Argentinean First Lady Eva Peron, who was called in her time "the second most powerful person in Argentina and the most powerful woman on the planet" (15).

Raised in each instance by a struggling, outcast mother in a household dominated by women and haunted by an absent father, these illegitimate women of power had something else in common. All three lived lives in which sexual repression coexisted with an insatiable passion for power and the compulsion to "cut a figure in history," as Eva Peron once put it (13). Each used her sexual attractions to gather men around her. But Eva Peron was "not very sexual" (Ortiz 64), Clare Boothe Luce "grew cold as lovers grew warm" (Morris 431), and Tristan was, as her editor and frustrated lover expressed it, "a siren who wouldn't sing" (Desanti 87).

In the lives of each of these powerful women, two significant dynamics seem to be at work. These dynamics complicate the pattern of guilt and self-defeat noted in studies of illegitimate women. First, there is the influence of the single mother as monolithic authority figure as well as gender model – a model of female power that does not conform to the male-centered story of traditional psychoanalysis. Second, in each of these three women there seems to be a diminution of sexual energies along with an extraordinary passion for power. Here, the concept of "sublimation," introduced into psychoanalysis by Freud, provides some useful language.

2. Single Mothers as Gender Models

In a 1986 essay, "Language and Gender," Cora Kaplan discusses the social nature of female identity, drawing on Jacques Lacan's psychoanalytic theory of language acquisition and the construction of gender, an extension of Freud's work. "For Lacan," Kaplan writes, "language, adult or competent speech, is the Symbolic order. It embodies the abstracted relations of the laws of a particular culture" (60). In patriarchies, the symbolic order is masculine. Its language is composed by the law-of-the-father in which the phallus is a positive signifier. When a child speaks and enters the symbolic order, his or her identity is defined in relation to this signifier, its presence or absence in

the child as well as in the mother and father. Boys define themselves in positive terms, confirming their privileged gender identity. Girls identify with their mothers and confirm their gender in negative terms (Cora Kaplan 59–63). Following Lacan's theory, fatherless children would have a different relationship to this symbolic order in which the mother is perceived as neither powerful nor legislative. If there is only a mother, she must represent both power and authority, at least until the child is old enough to recognize the dynamics of patriarchy in a larger societal context.

In her essay entitled "Is the Gaze Male?" E. Ann Kaplan (no relation to Cora Kaplan) also questions the repression of mothering in the symbolic world of psychoanalysis. Freud derived his theories by studying people brought up in bourgeois Victorian households, she notes. Women in our contemporary world where mothers are increasingly living alone with their children are "forced to invent new symbolic roles which combine positions previously assigned to fathers with traditional female ones. The child cannot position the mother as object to the father's law, since in single parent households her desire sets things in motion" (E. Kaplan 324).

Carolyn Steedman, responding to Kaplan's essay in *Landscape for a Good Woman*, calls for "a reading of history that reveals fathers mattering in a different way from the way they matter in the corpus of traditional psychoanalysis, the novels that depict the same familial settings and the bourgeois households of the fairy tales" (19). Steedman recalls, from her own life as an illegitimate child growing up in a household where her father was a sometime presence, that this father "didn't matter." "His not mattering," she explains, "had an effect like this: I don't quite believe in male power; somehow the iron of patriarchy didn't enter into my soul" (19).

In the lives of the illegitimate daughters discussed in this study, fathers clearly matter in their absence and in the ways these daughters seek to explain and to compensate for that absence – but this in itself is a very different kind of mattering. These daughters, who grew up in non-traditional families, may not have internalized the traditional structures of gender and power. Is it possible that the very "iron of patriarchy" that defined them as illegitimate did not, in this sense, really enter their souls? The stories of powerful illegitimate women who grew up only with mothers suggest that the daughter of a single mother may be reprieved from a sense of defective masculinity in her early formative years, and that an illegitimate woman may identify the mother with strength and not as a defective male. If this is true, for a girl child, illegitimacy becomes a source of empowerment – in this one sense at least – in her complex identity struggle.

This hypothetical dispensation suggests that female illegitimacy can generate personal power as well as the deadlock and impotence I discussed in my 2003 study, "Bastard Logic and the Epics of Female Illegitimacy." Her gender model has been the head of a household, thrown into the world,

often with only her own ingenuity, as sole protector and breadwinner. "What is a father?" French writer Violette Leduc writes in *La Bâtarde*, the story of her own illegitimate childhood. "I had a mother, she used to pull the furniture about in our house. She was father and mother" (34). If male bastards in patriarchies have shared the traditional dispossessions of women, it's also true that the family dynamics of a fatherless household might give illegitimate women access to ambition and independence usually accorded to men. She is doubly an outcast – once as a woman in patriarchal society, and again as a bastard with no claim to the name of the father. Are certain strengths made possible by exclusion? Does radical isolation become radical independence? Does illegitimate autonomy counter female subservience – the one, as it were, canceling the other out like a double negative? If so, it should not be surprising, that the illegitimate women considered here perceive themselves as free agents, uncontrollable by the patriarchal discourse because they live outside it, maybe don't know it as "real."

Repeatedly in the annals of female illegitimacy, women defy the mores of the center and take the law into their own hands. Violette Leduc writes in *La Bâtarde* of how she created a thriving black-market enterprise in wartime Paris. The characters in Dorothy Allison's autobiographical novel *Bastard Out of Carolina* repeatedly snub the law and justify their infractions as acts of righteous revenge. A colleague at *Vanity Fair*, where Clare Boothe Luce worked as an editor, was horrified to observe that anything Luce desired, she simply took or tried to take (Morris, 137).

For such transgressive behavior, these powerful illegitimate women were vehemently disliked by many people, including – at least in the case of both Luce and Flora Tristan – some of their own biographers. If these women are guilt-ridden self-perceived victims, then, true to the essential contradictions of illegitimacy, the opposite is also the case: they are difficult, uppity and hazardous to the status quo.

3. Sublimation and the Drive for Power

Having announced my intention to pick and choose among the insights of psychoanalysis, I now turn briefly to sublimation, a process postulated by Freud that strikes me as helpful in understanding the conjunction between diminished sexual desire and prodigious achievement in the particular women who are the subjects of this study. In *The Language of Psychoanalysis*, Jean Laplanche and J.B. Pontalis define sublimation as a process accounting for "human activities which have no apparent connection with sexuality but which are assumed to be motivated by the force of the sexual instinct" (431). The sexual instinct "places extraordinarily large amounts of force at the disposal of civilized activity, and it does this in virtue of its especially

marked characteristic of being able to displace its aim without materially diminishing its intensity" (432). Jacques Lacan explained the concept more bluntly in *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (1973): "In other words – for the moment, I am not fucking, I am talking to you. Well! I can have exactly the same satisfaction as if I were fucking. That's what it means" (Lacan 165–66).

With remarkable consistency, the three powerful women featured in this study are passionately engaged in creative or public endeavors but personally cold and aloof. They all left strong evidence of eating disorders as well as sexual repression – as if these life instincts were subsumed by a more powerful need: the obsession with creating a working persona and of leaving a tangible record, which was also an instinct to survive. Rather than an end in itself, sexuality became in each case a means towards what Freud called an aim "valued more highly," namely existence itself. In the context of bastard mythology: the need to demonstrate to herself that she is real.

Each of these women also exhibits the patterns I discussed in my earlier study of female illegitimacy: she is engaged in the pursuit of contradictory goals. She struggles both to annihilate and to recreate herself, both to expiate her guilt and to seek personal and social revenge. The campaign to exist is double-edged. She must find ingenious ways to win and lose at the same time. In this strange journey, her search for legitimacy, which seeks not integration into a social order but ways to balance opposing agendas, subterfuge is the illegitimate woman's ally (Kraus). Each of these women seized control of a fragile illegitimate identity, then went to elaborate lengths to extinguish and replace it with a persona of power. Each changed her name, lied about her past, falsified her age and birth date, and altered her physical image – breathing life and potency and legitimacy into the fiction. Then, using her sexual charms to appropriate power normally accorded to men, each stage-managed her character's weighty interactions in the world that had excluded her.

4. Eva Peron: "You Must Love Me!"

> Peron was not Peron and Eva was not Eva. They were, rather, unknown individuals – or anonymous ones whose secret names and true faces we do not know. (Borges, *Dreamtigers*, 31)

From the 1996 feature film *Evita* starring the pop singer Madonna, the largely fictional Andrew Lloyd Webber rock opera based loosely on the life of Eva Peron, I extract one telling scene: Juan Peron appears on an upper floor of the presidential palace in his dressing gown. Newly elected president of Argentina, he walks down the hall and knocks on the door of his bride Evita's room. The scene cuts to Evita sitting inside at a dressing table and

brushing out her long, brassily-dyed yellow hair before a mirror. Peron waits. Timidly, he tries the door, but it has been latched. Evita, expressionless, continues to brush her hair as her bridegroom slowly walks away, turning at the end of the hall and glancing solemnly back at the locked door.

Much has been conjectured about Evita's sexuality and the kind of relationship she had with Peron, who was also illegitimate. Biographers concur that Argentina's First Lady was asexual: "That was her affinity with Peron, for he too was not very sexual," Alicia Ortiz writes. "The marriage united two wills, two passions for power" (64). An ambassador once described Eva Peron in terms that echo Freud's description of sublimation:

> . . . a disconcerting person, photogenic but not beautiful, with quite a spectacular, arrogant air, but sickly and with no sex appeal. I think that deadly sins exclude one another. An excess of avarice excludes an excess of gluttony, just as an excess of wrath excludes an excess of lust. She was devoured by the passion for power, and that left no room for anything else. (Areilza, quoted in Ortiz, 195)

Eva Peron's life is a tale of power fixation that consumed every other aspect of her life and finally, quite literally, killed her. She grew up in a household dominated by women. There were three older sisters, a brother and an impoverished but resourceful mother who ran a boarding house for gentlemen. Eva was the youngest of Juana Ibarguran's five illegitimate children by Juan Duarte, a married rancher who died in a car accident when Eva was seven years old. In Eva, a fatherless child's sense of personal defectiveness and her passionate ambition "to be somebody" emerged early.

Her biographers stress Eva's early humiliations and link them to her Peronist agenda through which she later sought a bastard's revenge against the upper and middle classes. Movie-goers may recall that the film *Evita* opens with a scene from Juan Duarte's funeral where Eva and her family, all dressed in black, are barred by the legitimate Duartes from viewing their father's body, then relegated to the rear of the funeral procession and turned back at the cemetery gate. Although the musical production strays far from the facts, this episode is well documented and often cited by biographers as a pivotal moment in Eva's young life. "Since the circumstances of her birth had been completely beyond her control," Joseph Page writes in an introduction to Eva's memoir *My Mission in Life*, "the injustice of the opprobrium directed at her must surely have rankled her" (4). Ortiz concurs: "Like any true Basque, this was the moment when Eva swore to herself that, one day, she would be first" (13). Certainly, Eva never shed the stigma of illegitimacy.

Early in life Eva knew that she was not like the other children. Throughout her childhood, respectable people in the small town of Los Toldos refused to greet the Ibargurens. Parents forbade their children to play with

Juana's bastards. Eva sought refuge in fantasies from the lives of glamorous, powerful people inspired by Hollywood films, fan magazines and radio soap operas that told of the love between a poor girl and a handsome aristocrat. Long a student of class differences, Eva had spied on her mother's gentlemen customers from the boarding house kitchen. Juana Ibarguran was a strong-minded single mother, determined that her four daughters would escape the family's shame and poverty by marrying into the middle class. She succeeded with the older girls but, to her despair, Eva left home in 1935 at age fifteen to become an actress.

She struggled in Buenos Aires, landing bit parts and finally a radio soap opera. "Evita was good at conveying suffering," according to one biographer. "When she found the soaps she found her acting career" (Fraser 26). By 1943 Eva was starring in a radio series called *Heroines of History*, and acting out her lifetime obsession to "be someone."

Eva was twenty six when she married the forty-nine-year-old Peron. She found in him "the father she never had, and the commanding figure who could satisfy her ambitions" (Ortiz 16). With his legacy of early poverty, Peron was a kindred spirit. He resented the humiliations of his own bastard childhood and shared with Eva an outsider's contempt for respectable Argentines. Since Peron enjoyed thumbing his nose at society, an alliance with an actress of dubious origins was satisfyingly iconoclastic, but he also must have perceived in Eva that bastard mix of vulnerability and determination that could make her useful in promoting his own personal-political agenda. In his old age from exile in Madrid, Peron declared that Evita had been his work of art (Ortiz 58).

Juan and Eva Peron complemented each other. Peron was rigid and cold, inept at dealing with the public. Eva had both icy and passionate sides, and then she was an actress. Unlike Peron, she was able to draw on personal emotions in her relations with the public. She became his spokesperson. To Eva, Peron offered the all-important access to power. He also provided an ideology on which to focus her obsessive energies, for, as her critics repeatedly note, she had no ideology of her own. Eva saw in Peron, not a man who could fulfill her as a woman, but a father who could fulfill her as an illegitimate child. The borrowed Peronist agenda, with its Marxist antagonism against the upper and middle classes, was a perfect vehicle through which Eva could both attempt to settle her personal scores and re-create herself as "legitimate." Fed by Peron's Marxist-Fascist ideology, the public persona of "Evita" emerged.

Evita was a beautiful, virginal woman with an inexhaustible empathy for human suffering. She was not only a champion of the dispossessed, but one of them; not only an antagonist of the rich and the middle class, but one who had suffered their humiliations. After fighting her way up from poverty

and developing herself as an actress, Eva acted the part of Evita, Joseph Page writes, "with an ardor that made her more Peronist than Peron himself" (16).

The Evita philosophy is outlined in two small volumes, *My Message* (*Mi Mensaje* published in 1987) and *My Mission in Life* (*La Razon de mi Vida*, 1951), both substantially ghostwritten. According to Page, however, there is enough of Eva herself in the former to suggest that she was closely involved in the writing. Certain elements bear the unmistakable ring of the real Eva Peron: "They include the Manichaean division between good people (read Peronists) and bad (read anti-Peronists); the extolling of the virtues of fanaticism; the characterization of her enemies as cold and lacking in smell or taste; and the recognition of 'two words as the favorite daughters of my heart: hate and love' (Page 17).

Embroiled in these psychic battles, the legacy of her illegitimacy, Evita embraced extremes and shunned all middle grounds: moderation, compromise, bourgeois complacency. "I like fanatics and all of history's fanaticisms," she writes in *My Message*. "I like the heroes, the saints, the martyrs, whatever the cause or reasons behind the fanaticism." Biographers stress the reductive polarities of Evita's message: "Her political philosophy was simple: love for the poor, hatred of the rich" (Barnes 76).

This devotion to extremes is an ongoing theme in Eva's life as is in the lives of the other illegitimate women discussed in this study. "It was her nature to exaggerate," Alicia Ortiz writes (246). She exalted Peron as almost a god and demonized his enemies. In her collaborative books and personal letters, Eva promotes only one other doctrine with such passion and hyperbole: "I am nothing," she insists. "I am nothing; I exist through Peron." Later, immersed in the work of her Foundation, she would insist, "I am nothing, my work is everything" (Ortiz 231). In a letter she wrote to her husband before leaving on a European tour as his emissary, Eva elaborated on her nonentity: "I suffered a great deal," she writes, "but then you came along and you made me so happy that I feel like I am dreaming... I live for you, I feel for you and I think for you. I do not exist except through you" (Fraser 91).

Yet, while protesting that she is personally impotent, merely her husband's shadow, Eva is also asserting a powerful demand. In the same letter she urges Peron not to believe rumors, which she does not specify, about her childhood, and not to believe in her past when she is dead: "My past belongs to me, but when I die, you must know it is not true" (Fraser 91). What she requires of her husband is not mere protection or collaboration. Believe in the fiction that I have created through you, she is insisting. Deny the facts, even to yourself.

By the time of her marriage to Peron in 1945, Eva's past had become a fabric of secrets and lies, and both Perons were becoming public fictions. To their supporters, the two were heroic abstractions. To their enemies, they

were demons or ghosts. In his 1964 collection, *Dreamtigers*, Argentine poet Jorge Luis Borges includes a piece that describes a stranger appearing in a little town shortly after Evita's death in 1952. He stages a mock funeral with a blond doll in a cardboard box, acts the part of the grieving widower, and charges admission. The scene "contains the perfect cipher of an unreal epoch," Borges writes. "Peron was not Peron and Eva was not Eva. They were, rather, unknown individuals – or anonymous ones whose secret names and true faces we do not know – who acted out, for the credulous love of the lower middle classes, a crass mythology" (31).

Shortly before her marriage to Peron, Eva literally destroyed her past and "legitimized herself" with false documents, producing a forged birth certificate, a new name and a purloined birth date. The original document had named Eva Maria Ibarguren and recorded her birth date as 1919. The forged certificate read Maria Eva Duarte, born in 1923 (Fraser 69–70). Not only did Eva subtract four years from her age and formally claim the name of her long-dead father, she also reversed her two given names. By writing Maria first she produced an order more Christian and more common among girls of the Argentinean upper classes. Significantly, as Alicia Ortiz points out, this switch also highlighted the name of a saint and muted that of a sinner.

But why did Eva change her age, replacing a stillborn child born on that date on the registry in Los Toldos, her childhood home? Her biographers disagree. Was it vanity as some insist? Was it the compulsion shared by other female bastards of power to obliterate every fact that linked her to Eva's birth after the death of Duarte's legitimate wife who died when Eva was three years old? In Catholic Argentina, a child of adultery might not have been permitted to marry a prominent army officer like Peron (Ortiz 132).

Whatever its personal and practical functions, the fictional birth certificate reinforced the sense – later encouraged by Eva and promoted by Peronist circles – that Evita was born through her alliance with Peron and that she had no separate existence. The Evita legend omitted any event that preceded their meeting. That fiction extended even to Evita's death which was announced as having occurred two minutes after it actually did occur. Thus, even her death seemed to coincide magically with the exact time of her marriage to Peron seven years earlier (Fraser 163).

Although Peron claimed to have created Evita and "polished her like a diamond" and although Eva herself collaborated in this fiction, the Evita legend was clearly her own creation. In its exaggerated proportions, its contradictions, its passion and martyrdom, the legend embodies Eva's personal inconsistencies and longings. Biographers concur: "Evita did everything by herself, she invented it all – her life, her beauty, even her death," Ortiz writes. "Evita in the form diminished by the diminutive but exalted by its

tenderness. Evita, short and simple, without her father's her mother's or her husband's name" (26). Someone she had created on her own.

Evita was the protector of Argentina's poor, the "descamisadoes" or "shirtless ones," as she called them. She was, like her creator Eva, the enemy of middle- and upper-class privilege and the embodiment of Peronist ideology. But she was also a physical creation: larger than life, her blond hair gleaming like a halo. Before the birth of that legend, Eva was:

> a little thing, pale, skinny, and poorly dressed. . . . She had no breasts, no hips and no shapely calves. Her only assets were her transparent skin and her vivid eyes. Her beauty had not yet been born. The golden locks. . . transformed the pale brunette. . . Since hair dyes had not yet been perfected, the color's ambition was, in fact not to appear natural. It was a theatrical and symbolic gold, a gold that imitated the effect of the golden halos and backgrounds of the religious paintings of the Middle ages. . . With the birth of Evita the beauty comes the birth of Evita the Madonna. (Ortiz 79)

Since Eva Peron was herself a contradiction, it's not surprising that Evita the legend always embodied two antithetical personae, known in Argentina as "The Black Myth" and "The White Myth." There was a virginal Evita, "Queen of Hope," spiritual mother to Argentina's children and its poor, but there was also Evita the whore and the social climber. She was tender yet authoritarian, militant and martyr, frivolous and idealistic, serene and nervous. There was a feminine, curvy, curly-haired, flirtatious Evita, but there was also a masculine Evita tirelessly at work on her charitable foundation, wearing tailored suits and no eye makeup, her hair pulled back severely into a chignon. If she sometimes wore revealing evening gowns, veils were also an obsession. "In the course of her legend, Ortiz writes, "she would evoke whole litanies of opposite terms" (95). The two myths, in turn, both absorbed and produced two violently extreme public responses: In life and after death she was religiously loved and religiously hated.

From the beginning Eva was shunned by the Argentinean elite. They refused to welcome a First Lady of dubious origins who had been an actress. This rejection chaffed against Eva's childhood dreams of acceptance by her father and his class at a time when she had vowed to her sisters that she would marry only a prince or a president. Marriage to Peron had given Eva the power but not the social acceptance that she still craved.

Since she was mocked by Argentina's upper classes at home, traveling abroad on her famous emissary tours became a form of social climbing. By partaking in the upper-class ritual of traveling abroad, and by gaining admiration among foreigners, Eva demonstrated that she had "legitimate" style and class. The "Rainbow Tour" in 1947 featured a blonde, bejeweled,

and classy Evita touring postwar Europe (13). She returned home with the Europeans' stamp of approval. Now, in her own eyes if not in the eyes of Argentina's elite, she had finally arrived. Perhaps this accomplishment gave her the courage to set aside her social climbing and shun the aristocrats, for in her next incarnation, Evita would focus without distraction on the "Social Aid Crusades of Maria Eva Duarte de Peron."

The Eva Peron Foundation, established in July 1949, functioned beyond her death in 1952 until the fall of Peronism in 1955. An ideal focus for Evita's two agendas, penance and revenge, the Foundation now obsessed her. She would spend the last few years of her life fighting for the conflicting goals of her bastard agenda: power and defeat, rewards and suffering. On the one hand, she could be the good Samaritan. Through enforced contributions and government taxes on the rich and middle classes, she could punish the rich and reward the poor with money, gifts and food. By handing over these offerings to the supplicants herself, she maintained a sense of personal power. Simultaneously, she was moving into a period of intense self-denial and mortification of the flesh. Here, in a dramatic and public forum, she could prevail on more personal bastard terms: She could win and lose at the same time.

Through her single-minded obsession with the Foundation, Evita also continued to play out both the Black Myth and the White Myth. If she raised billions for her charitable work, she also siphoned off millions in public funds for her private use, which, according to John Barnes in his 1978 biography, *Evita, First Lady*, filled several Swiss bank accounts and paid for her personal jewels (115). In defense of her collection of priceless gems, Evita insisted that they weren't for her. Her public wanted her, a woman of low birth, to appear as a figure of hope and fantasy. "The poor like to see me beautiful," she said.

> They do not want to be protected by a poorly dressed woman. You see, they dream about me. How can I let them down?" (Ortiz 156). Was this pure defensive rationalizing? On the whole, her biographers don't think so. During this period, "She was uninterested in herself, as if her body did not belong to her, as if she were but an image of purity (Ortiz 229).

Although Eva invented the image her "descamisadoes" dreamed about, even her critics agree that her love for Argentina's poor was genuine. The foundation, she always claimed, had emerged to cope with the conditions in which millions of Argentines lived, in which she herself had lived. The Foundacion Eva Peron built homes for unmarried mothers, homes for the aged, parks and recreation centers, whole holiday resorts by the sea for workers. There was a hotel for working girls arriving homeless in the Big City for the first time, as Eva herself had arrived there not so many years

before. She built orphanages for the homeless children with whom she identified (Fraser 130).

Through the foundation, every post office in the country gave away a bottle of cider, a loaf of traditional sweet bread, and toys for every family that called in on Christmas Eve. Each package carried a picture of Evita and her husband with a Christmas greeting from them to their "beloved descamisados." "So while her enemies regarded her as beneath contempt, a charlatan, thief, demagogue, those other Argentines really did believe that she was the Lady of Hope" (Barnes 120–121).

The Foundation activities through which Eva fed her desire for power were simultaneously self-destructive. Though suffering from chronic health problems including anemia and exhaustion, she refused to slow down. She claimed that the descamisados needed her. Her halo of blonde hair glowing, she labored through the night, coming home long after her husband had retired and leaving before he arose in the morning. Eva had moved into her last incarnation. She was becoming a martyr. "She certainly had the impression of paying for all her mistakes, as well as the ones she inherited from her mother," Ortiz writes. As Evita the saint and the martyr, she grew more and more obsessed with self-denial and sacrifice. "I am nothing," she declared. "I am nothing" (231).

Self-mortification, while extreme in these later years, had been a life-long habit, beginning with the fatherless child who had sought both to conceal herself and to punish herself for imaginary sins. Eva had long denied herself the pleasures of the flesh; the sexual repression postulated by several biographers is only one example. She deprived herself of food as well, as Clare Boothe Luce also did. Throughout her life, Eva refused to eat so that she would not become fat like her mother. According to the head of a theater group who remembered Eva as a young actress:

> Her hands were always cold and clammy due to her hunger, to her sadness and to a certain neglect. Indeed she was cold even in her acting work: a real ice cube. She was not a girl who could show emotion. She was a sad girl who was devoted to the Virgin of Itati. She ate very little. It seemed as thought she never ate. When the poverty ended, she deprived herself of food for lack of time (Ortiz 40).

By 1950 Eva was very ill. Several years earlier, she had been diagnosed with uterine cancer, a disease that had also afflicted her mother. Yet Eva refused the hysterectomy that had saved her mother's life. Joseph Page hypothesizes that the childless woman who saw herself as the "spiritual mother of all Argentinean children" couldn't bear to give up her womb (6).

Whatever else it was, Evita's refusal of the surgery that would have saved her life was also tied to the psychological issues of her illegitimacy

and her interest in martyrdom. In the last months of her life, Eva maintained her grueling schedule and tried to fool her doctors into thinking she wasn't dying. The illegitimate woman who had legitimized herself by forging a birth certificate, marrying a prince, and campaigning for sainthood, would again prove herself not less but more than human. She would cheat death.

The record of her public life includes many accounts of episodes in which Evita refused to protect herself against contamination. There are several accounts of an incident involving a friend who wanted to clean her face with alcohol after Eva had kissed a man covered with pustules. Eva grabbed the bottle out of the friend's hand and threw it against the wall. Fraser reports that, in contrast to her cold personal manner, Evita, in public, always touched and kissed women supplicants as they departed (126). Page recounts an incident involving a poet who was attending one of the open houses Evita held in her office for anyone who wanted to bring problems to her. The poet "attempted to throw himself between the First Lady and a supplicant with a syphilitic sore on her mouth. Evita brushed the poet away and pressed her lips against the cheek of the unfortunate woman. "Never do that again," she warned him later. "It's the price I have to pay" (16).

For this heavy price, Eva apparently got what she was seeking. When she died in 1952 at the allusive age of thirty-three, her immortality was secure. The poorest Argentinean household, no matter how isolated, displayed her photo above a burning votive candle. In the daytime as in the night time, millions of altars were alight for the mythical Queen of Hope. Eva's embalmer, who had stood guard outside her door during the long weeks of her last illness in order to commence the mummification the instant she died "to render the conservation more convincing and more durable," refused to part from the body, as if he loved it (Gabriel Marquez in Ortiz 280).

Now, the strangest chapter in Evita's saga began, as the mummy itself became an icon with a powerful life of its own. After it lay in state for several weeks to accommodate an unending procession of mourners, the loyal embalmer kept it in his office for several years until after the fall of Peronism in 1955. At that point Evita's body was transferred from building to government building as the anti-Peronist government sought to evade the multitudes who still lit candles, heaped flowers and flocked to locations where the corpse was rumored to have been sighted. Eventually, it was entrusted to a military officer, one Lt. Koening, who reportedly said, in a reference to Evita's refusal in life to play a stereotypically passive female role: "I buried her standing up, because she was a man" (Fraser 183).

But in truth, the body had never been buried. Like Evita's embalmer, Koening had refused to part with it and had kept Evita's remains in his office, explaining: "She is mine. That woman is mine" (Fraser 183). Now, in order to remove a dangerous political icon from a nation in turmoil, the government secreted Evita's mummy out of the country. After having been buried

secretly somewhere in Italy, it was eventually shipped to Juan Peron who was then exiled in Madrid. After Peron's death, Evita's mummy was finally returned to Argentina and entombed in Buenos Aires in 1976. Her body had taken on a separate existence – worshipped by Peronists and exerting a bizarre power over its various caretakers.

Through her legend, Eva had found a way to pay an impossible debt: she had killed herself in the mission of saving people whom she saw as images of herself. She had recreated herself in the figure of the legendary Evita. "I assure you that I have fought many hardships in my life for my ambition to be somebody," she wrote to Peron in 1947. Her life suggests that she meant this literally. She had blotted out the defective, illegitimate child and substituted something larger than life. As if in a grotesque parody of Eva's lifelong ambition to be *somebody*, she became for a quarter century after her death a wandering mummy, embalmed and immortalized, too potent to rest in peace in a simple human grave.

5. Clare Boothe Luce: Without A Beating Heart

> A bastard must lie, a bastard is the fruit of evasion and lies, a bastard is an infringement of all the rules. (Violette Leduc, *La Bâtarde*, 35).

Perhaps the most puzzling quality of *Rage for Fame*, Sylvia Jukes Morris's 1997 biography of American playwright, congresswoman, ambassador, socialite and bastard Clare Boothe Luce, is the pervasive evidence that Morris vehemently dislikes her subject. Such an absence of empathy is odd in any biography. Having delved into a person's psychology and history, having spent perhaps years in plumbing the complexity of a human life, most authors struggle against the urge to write a love story. But, like the other powerful illegitimate women discussed in this study, Luce was unsettling. She was fueled by obsessive energies. She acted "like a man." She was full of contradictions. She didn't play by the rules.

So, after more than five hundred pages of her biographical project, Morris finds Luce incomprehensibly cold, self-centered, manipulative, cynical, dishonest, mean, and generally lacking in humanity. Luce grew up "tainted by distorted values," the biographer concludes (46). Nor is Morris alone in her assessment. By the time Luce's superhuman drive had launched her toward fame and fortune in the thirties, she had already become the woman Americans loved to hate.

Novelist Wilfrid Sheed, Luce's friend and admirer, tells of placing an advertisement in *The New York Times* to solicit memorabilia about Clare Boothe Luce for his 1982 biography of her: "I was startled by the number of letters I got from older people who didn't even know her, commanding me

to destroy the bitch" (167). Her contemporaries considered Luce arrogant as a public figure, mean-spirited as a playwright, and heartless as a woman. She had clawed her way to the top – a soul-less, power-hungry monster – to create the myth of the American "Success Woman." Operating with an autonomy that Americans of the era refused to countenance in a woman, Luce had hijacked the American Dream.

The curious thing about this woman-as-monster persona, is that Luce not only created it herself, as Eva Peron had created Evita, she literally wrote out the script. Most of her essays and plays were sardonic portraits of New York's social elite to which she belonged by virtue of two marriages to prominent men: multi-millionaire George Brokaw and later Time-Life publishing magnate Henry Luce. Hers were fictional characters who wanted everything and did not care what they had to do to get it – the image that became attached to Luce herself.

Among her many plays, stories and magazine articles, her best-known work is *The Women*, a play that ran successfully on Broadway for two years during the thirties, then became an academy award-nominated motion picture that was remade in 2008 with an all-star cast including Meg Ryan, Annette Benning, and Bette Midler. According to Wilfrid Sheed, the original play's characters were received as a group portrait of the playwright herself, and *The Women* became the "icy blonde" legend's most powerful document. "In fact," Sheed wrote, "it could be argued that Clare the monster didn't really get off the ground until she'd written the part and circulated it" (168). Luce's monsters can be read both as confessions of her own monstrosity and as elaborate attempts at personal exculpation that argue for monstrosity as the human condition.

Typical of Luce's work, *The Women* depends more on verbal wit than on plot or character and transpires in a world hollow at the core. Its settings are New York's elite female haunts of the thirties: the salons, beauty establishments, parties and dining rooms where catty society women delight in promoting each other's miseries. The play's heroine, Mary Haines, is a saccharine-sweet innocent whose husband is cheating on her and who is, by virtue of her stupid passivity, even less attractive in Luce's world than are her witty, scheming friends.

Several scenes take place in a beauty salon where the women have their claws manicured and polished "jungle red." Here, hairdressers malign their customers just as viciously as their spoiled clients gossip about one another. No one comes off well. While feigning passivity, the women scheme to hook and keep husbands and lovers who never appear in the play or in the film, which features the headline: "135 women and no men – and it's all about men!" (opening credits, *The Women* 1939).

Mary Haines is an emblem of traditional American family values: honest, self-effacing, devoted to her husband and children. Luce draws her as a

sympathetic character, then in the middle of the play, sabotages that sympathy with a reductive sentimentality that baffled the critics. Mary hears the sordid tale of her husband's affair from a manicurist. This, to the delight of her friends, drives Mary to seek a divorce in Reno where Luce herself had been granted a divorce from her first husband a few years before she wrote the play. Half of New York's upper-crust wives seem to have assembled in Reno where Mary attempts a reconciliation with her husband by phone, only to learn that he will marry his mistress as soon as the divorce is signed.

Back home, Mary's plight and that of her children is explored in almost bathetic terms. A maudlin Shirley Temple scene in which "Little Mary," the daughter, prays for her family's reconciliation is out of sync with the witty cynicism of the rest of the play. The scene seems, in context, a vicious parody of sentiment that may be more accurately an expression of the author's inner conflicts. Eventually, Mary reclaims her ex-husband from the new wife who has already been unfaithful to him, and the Haines family is reunited. But first, Mary has to learn the lesson at the core of the "bitch" image that Luce herself was never able to shake off: in a world of back-stabbing villains, only the nastiest survive. At the play's end, Mary bares her newly polished claws and snarls: "Jungle Red."

Although the play had a long and successful run on Broadway, most reviews of *The Women* were not only negative but personal. Critics decried the author's "capacity for malice" and "contempt for mankind." (Morris 292). A "crime against the spirit," Heywood Broun declared (Fearnow 63). Charges against Luce ranged from "cynical" to "sadistic." If audiences found the play a hilarious satire, most critics felt that it reached beyond satire into something more ominous: "She writes vitriolic plays about vicious people not from any conviction that vice is wrong but because she honestly sees most people as bitches, two-timers, and phonies," Margaret Harriman asserted in a 1941 *New Yorker* profile (Harriman 36). "A satirist is too often a sadist. . . thinly disguised," Max Gordon wrote (Fearnow 365).

Against Luce's earlier and less successful play, *Abide with Me*, critics had launched similar attacks: "Is it ethical to dislike a play, because of the poisonous people who inhabit it?" queried Brooks Atkinson in *The New York Times*. "If not, it is at least human, for [the playwright] has not given them any dramatic, intellectual or social significance. *Abide with Me* is merely a gratuitous horror play" (Fearnow 15). "Most of us are used to the fact that a lot of people are louses," wrote an unnamed critic cited by Sylvia Morris, "but Clare never fails to get a kick out of it" (278).

Something was wrong with this clever, ambitious woman who would rise to the upper echelons in commercial theater, journalism, and politics and would master so many skills throughout her life. Something was missing. In critiquing an unproduced Luce play, *Love is a Verb*, Mark Fearnow pinpoints exactly what, in the general assessment, Clare lacked: He compared her play

to a ventriloquist's dummy, "giving form to words and actions, but still, forced, and without a beating heart" (38).

Critics of *The Women* and other Luce plays were especially disturbed that such savage characters were being drawn by a woman. A century earlier in England, Mary Shelley's more literal monsters had caused a similar stir. On reading *Frankenstein* the poet Beddoes had noted: "She has no business to be a woman by her books (Gilbert and Gubar 242–243). Behind such thoroughgoing judgments is the conviction that the writer is not playing by the rules, not as a woman and not as a human being.

Critics also complained that Luce's plays were products of her personal agenda and were otherwise incomprehensible. Indeed, the villain of *Abide with Me* is a boozing sadist modeled after Luce's first husband, George Brokaw. Brokaw was an alcoholic millionaire more than twice her age whom she married in 1923 when she was twenty years old. *Abide with Me*, a commercial failure unlike *The Women*, was widely seen as an attempt to get back at Brokaw and his rich cohorts, just as *The Women* was a stab at the upper echelons of New York society among whom Clare had advanced when she married Henry Luce. Of *The Women* one critic wrote: "I would be ashamed to have a wife who wrote so autobiographically" (Morris 295).

A number of other critics blamed the failure of *Abide with Me* on polite distaste for art as personal vengeance. Luce had been damned less for having failed as a playwright, Alexander King wrote, than for having used the stage as an arena in which to bludgeon the ghosts of her own past (Morris 279).

All of Luce's plays are deeply autobiographical, for like the other illegitimate women discussed in this study, she could only write herself. The plays feature illegitimacy, alcoholism, abuse, and infidelity – all themes of her early years. But biographers also note that Luce continually reinvented this autobiography in interviews throughout her life – as Eva Peron also did. As Luce recreated herself as a public persona, she became known for altering dates, revising anecdotes, and inventing accomplishments. Not surprisingly, the habit of fabrication carried over into her writing.

As a journalist, Morris writes, "[Luce] was too restless to amass the hard facts and ask the probing questions. Her playwright's eye and ear were quick to pick out or invent colorful details, but being primarily imaginative and self-dramatizing, she did not care much if what she wrote about others was less than truthful" (437).

Did it matter to Luce if she told the truth? In the context of her illegitimacy, it mattered a great deal, for the truth was exactly what she didn't want to tell. The drive to alter and conceal carried over into her every endeavor. Hollywood producer David O. Selznick was enraged at problems of credibility in the draft for a screenplay that Luce once submitted to him: "The story is filled with inaccuracies and untruths," he wrote. Selznick felt

that this impulse in Luce bordered on the pathological, and he recommended a psychoanalyst (Morris 438).

Luce gave lip service to truthfulness and idealized it in sentimentally-drawn characters like Mary Haines in *The Women*, yet she was painfully aware of her reputation as a liar. She tried, with one of the bursts of candor for which she was also known, to explain the problem as a family trait: "All my life I have been surrounded by lies, subterfuge, petty and gross deceptions," she wrote in a 1935 letter. "I am completely trapped and can never free myself from all the traditional lies of my childhood. As a child, Luce insisted, she had been "extraordinarily truthful," but had been "caught up in a web of falsehood" spun by her mother (Morris 255).

Anna Clara Schneider gave birth to Clare, her second illegitimate child, in 1903. The birth certificate recorded this date and identified the baby as Ann Boothe, a given name that Clare never used. On the same document, the mother misidentified herself as Anna Clare Boothe and gave her age as 25. In fact she was not married to Clare's father, an itinerant violinist named William Boothe, and she had added five years to her age on the document (Morris 15). Anna also seems to have invented tales of her own illustrious paternity. In *The Double Bind*, a self-described autobiographical novel which was never finished, Clare writes, "Mother told people that her father was the youngest son of an impoverished Austrian noble" (Morris 23). When she eventually married a doctor, her long-time paramour, Anna Schneider identified herself as Anna Boothe, a thirty-eight-year-old widow. Morris points out that this was a triple lie since Clare's mother was about to turn forty and had never had a husband.

"These little deceptions, which seemed to have no purpose, unless to conceal bastardy, proliferated as the child grew," Morris writes. But the biographer fails to credit the gravity of such a purpose. Concealing her own and her children's outlaw status must have seemed paramount to a single mother in turn-of-the-century America. Morris also notes that "for inscrutable reasons" Clare was encouraged to celebrate her subsequent birthdays a month late, which made her an Aries, always lighthearted and gay" (16). Perhaps her mother had wanted to impose those qualities on her often melancholy daughter. More significant in terms of her illegitimacy, Clare herself perpetuated these fabrications: when she died in 1987 at the age of 84, the false birth date was inscribed on her tombstone. For Anna Schneider, lies about her circumstances must have begun as attempts to protect herself and her children, but for Clare the stakes were higher. The false birth date that Clare claimed all her life was not random, for Clare's errant father, William Boothe, had been born on that exact date in 1862. In Clare's pursuit of power and identity, this deception, like her compulsion to conceal her past, served a clear psychic purpose. Just as Evita Peron, in reinventing herself, claimed her

father's name and his class associations, Clare, by appropriating William Booth's birthday, tried to claim a missing part of herself – her lost father.

The tangle of deceit in which she felt ensnared from childhood both troubled and obsessed the adult Clare Luce. She professed a belief in honesty and embodied this in fictional characters like Mary Haines; simultaneously, she contrived to make such honest characters less clever than their foils, the lying villains. In her personal vision, cleverness always trumped honesty. Even her staunchest defender Wilfrid Sheed concedes that Luce's "lifelong craving to be thought clever" was her "one besetting weakness" (169). Since cleverness is diversionary, it was also a mode of survival, both a tactic of evasion and an unshakable habit that linked her to her past. Cleverness, like deceit, was a pledge of allegiance to the defective and illegitimate child who must be concealed.

Luce went so far as to publish a satirical defense of the well-told lie in *Vanity Fair* in 1930. In "Ananias Preferred" she proclaimed that lying was the linchpin of civilization. "Without it governments would fail, social structures collapse, high finance, dinner parties, marriages and disarmament treaties be scrapped" (49). "Lying increases the creative faculties, expands the ego, lessens the friction of social contacts, and cultivates the memory," she wrote (49). This essay, a veiled confession by "an unacknowledged expert," according to Morris, was considered her best piece, and *Vanity Fair* promoted her to associate editor" (172). It is only in lies that human nature attains "the nobility, the romance, the idealism that. . . it falls so far short of in fact and in deed," Luce concludes in her magazine piece, which is substantially an unattributed rehash of parts of an essay by Oscar Wilde.

Luce's thinly-veiled literary confessions are also aimed at self-exculpation. When critics read her plays as sweeping indictments of mankind, they were baffled at the depth of such cynicism, especially in one of "the gentler sex." But in the fictional portraits of bastardy, this is an old trick. By filling her plays with mendacious villains, Luce places herself in a line of self-exculpating fictional bastards that reaches back to Shakespeare's Edmund in *King Lear* and Cosmo Manuche's title character in the 1652 play, *The Bastard, a Tragedy*. The latter play deploys a bastard character to comment subversively about the playwright's political contemporaries. In his prologue speech, the bastard protests:

> The world so swarms with Bastards now, that I
> Need not despair for want of Company; I'm in among the
> Throng. (*The Bastard*, Prologue, 1)

That logic appealed to Clare Boothe Luce: If all people are criminals, she is, herself, merely "in among the throng," a monster among monsters. Such cynicism is not simply nihilism, as critics labeled it in Luce; it is also

rationalization. In a world of guilty people, Luce is no more an aberration: As an artist she strives to convert the defective state she feels born to into the human condition.

Luce's illegitimate childhood nourished the guilt that fuels her writing and makes it so pervasively confessional. Clare's mother often complained that, were it not for the burden of her children, she would leave Manhattan for a better life. According to Clare, the children endured a constant refrain of how much her mother had sacrificed for them, and how they had ruined her chances "just by being born." Her son, Anna told the children, was "just like his father," a hypocrite, a liar, heartless" (Morris 45). "I never drew a happy breath in my entire childhood," Luce claimed (Morris 30).

As a guilt-ridden, unhappy child Luce always had an unusual ability to understand the fantasies and miseries of children. In this one direction at least, the icy blonde always radiated warmth. Beneath the wit and cynicism of her writing are many hints that she herself remained, in her own eyes, an unwelcome child. In an unpublished novel *The Double Bind*, a mother speaks to her daughter about self-abortion. When the woman's daughter asks, "Did you also try to get rid of me?" the mother replies, "No, I knew better then." And then the inevitable cynical witticism: "And there wasn't enough money for a doctor" (Morris 23).

Along with her resentment toward the illegitimate children who had ruined her own prospects, Anna Schneider also nourished high ambitions for their futures, particularly for her clever and beautiful daughter, Clare. Anna herself was a striking beauty who attracted a number of wealthy benefactors, so that the family lived as aspiring patricians in spite of their poverty. As a young girl Clare had stints in finishing school and even a trip abroad with her mother and her mother's paramour. The story of the poor girl who marries the prince was entrenched in the family mythology. Anna eventually raised herself in the world by marrying a middle-class doctor, but Clare, like young Eva Duarte who vowed to marry "only a prince or a president," was expected to do much better.

Following this script, Clare, at the age of 20, married George Brokaw, heir to one of New York's greatest fortunes. It was a difficult marriage that lasted only from 1923 until 1929 and produced a daughter, Ann, who died in a car accident in 1944. Clare's Reno divorce settlement, which provided material for a scene in *The Women*, left her independently wealthy for the rest of her life. When in 1935 she married Henry Luce, one of the most powerful figures in American journalism, she might be said to have fulfilled her own and her mother's dreams.

But for Clare herself, it wasn't sufficient to be rich. As she wrote in her diary in 1932, she always looked for "new worlds to conquer" (Morris 216). Behind this Horatio Alger cliché lies a more personal motive. The woman who lived with what playwright Clifford Odets labeled "a squirming dis-

satisfaction with self," longed to vanquish her illegitimate self and to define herself *out there* (my italics). In her early twenties, she had set out to prove herself as an intellectual by working at a variety of magazines (9). She rose quickly in the publishing world and soon became an editor at *Vanity Fair*. Fascination with and loathing toward America's wealthy classes would mark Luce's writing, both plays and journalism, for the next ten years.

As a two-term Republican U.S. congresswoman in the forties, Luce again demonstrated conflicting class allegiances that are decipherable in the context of her illegitimacy, although they baffled her friend Wilfrid Sheed: "Her identification was not with the upper classes to which she belonged by virtue of being one of the richest women in U.S. History, but with the spunky little guy, with whom she so oddly identifies," he wrote. "She always saw herself as an underdog" (95).

After her daughter's death in 1944, Luce entered the Catholic Church. Always uncharacteristically warm in her relations with children, she had been a loving if preoccupied mother. Anne Brokaw's death at the age of 24 caused Luce to turn to religious themes in the plays and screenplays that she continued to write, although never again successfully. In the 1950s she was appointed Ambassador to Italy. For Luce, this acknowledgment finally signified, "a crown and a parade" (Sheed 121). Eva Peron's success as Argentina's emissary in post-war Europe had given her undeniable status in her own eyes and ended her need to climb socially. Similarly for Luce, an Ambassadorship meant the undeniable legitimacy of a title. Now, Sheed writes, perhaps her ambitions could finally be put to rest: "Her mother's dreams for her had been nobly fulfilled" (121).

By rising above her roots and into high society while her writings simultaneously mocked the upper class, Luce had found her personal formula for claiming the center without betraying the margins – a challenge that faces each of the women considered in this study. This balancing of opposing needs in Luce might be compared with Eva Peron's tireless work on her Foundation, through which she extorted from the rich and gave to the poor. Like Eva's work, which both elevated and destroyed her, Clare Luce's literary and political accomplishments contributed to her fame but also generated public hatred, particularly among the upper class "snobs" whose lives she satirized in her plays and magazine articles. Perhaps because it unlocked the impasse presented by her opposing class loyalties, writing satire was enormously satisfying: "When she was writing well, her plays strapped down their subjects and proceeded to flay them alive with an irreverent joy" (Fearnow 10). But here another impasse emerges. While her plays and her stories in *Vanity Fair* exposed or mocked the snobbery, affectation, cruelty, bad taste, and carelessness of the old and new rich, Clare's "voice" could also be idealistic and melodramatic, as was the case in sections of *The Women*.

In reviews collected by Mark Fearnow in his research and production sourcebook on Luce's plays, some critics were unsure whether they objected more to the play's cynicism or its sentimentality (13). "Her mature works often display a kind of battle between irony and pure feeling" (24). Her plays are typically a strange mixture of the cynicism that made Luce famous and the idealism that animates the incongruously maudlin middle section of *The Women* where Mary Haines longs for her husband's love, and her daughter, "Little Mary," prays for the restoration of her parents' marriage (34).

How could Luce be so bitterly cynical and at the same time so sentimental about her heroine and the joys of marriage? Richard Watts Jr. asked in the *New York Herald Tribune*, reacting to a 1936 performance of *The Women*. "Convinced that women are catty, cheating, parasitic creatures, two-faced and treacherous. . . she is still able to have a good, old-fashioned cry over the break-up of the home, the frailty of man, and the innate nobility of the One Woman who stands forth honest and pure in a feminine world of falsehood and lechery. These juxtapositions are jarring" (Fearnow 95).

Such jarring contradictions, which pervade the writings of the illegitimate women considered here, illustrate why Clare Luce was unnerving, why each of the women in this study was unnerving. Their loyalties are divided. Their souls are divided. They are changelings. Deficient in that core of integrated identity – a mother and a father – they are neither here nor there. Luce's biographer Sylvia Morris expresses her discomfort with this fluidity as she describes a collage of photographs appearing on a magazine cover in 1938: Clare appeared in five poses shot by five different photographers to publicize her new play, *Kiss the Boys Good Bye*: The picture heading was "Changing Face." The portraitist Bassiano, a specialist in Broadway stills, made her look theatrically feminine in one photo, with bare shoulders, fluffy hair and glossy lips; in another she poses with hair damp, laughing; in another she is the vamp with false eyelashes lying on a couch (Morris 333).

This changeling quality in his wife haunted Harry Luce as he told her in a 1937 letter written after two years of marriage: "No matter how often I may observe your face, I shall never catch the lightning trick by which it shifts from brilliant theatrical beauty to the heart-shattering beauty of tender and companionable affection. Sure I love you for yourself – but that's just the trouble, I don't just happen to know it, that self of yours" (H. Luce, letter, in Morris 309).

Sheed observes that Luce founded several new selves in the course of her life: When she married Henry Luce in 1935 and again after her daughter's death and her religious conversion in 1945. Although he insists that the public "bitch" persona differed startlingly different from her private persona, Sheed admits that the private Clare was also several different people (165). With a characteristically sudden plunge into candor, Luce once analyzed the problem herself in a letter written to Henry Luce in 1935:

> Everybody wanted me to be what they thought I was. . . This man, this woman, wanted me to be glamorous: I was glamorous. This one . . . wanted me to be tender, trustful, baffled, naive, childlike, innocent, and so I was. Another wanted a gay brittle, undependable, whimsical Madcap: and oh, what a Madcap was I. . . I never was entirely any of the things that people think I am; from time to time, I have been all of them (Morris 255–256).

Nor was the icy blonde a mere public fabrication, Clare admitted in the same letter, for she could also play that role:

> Most everyone that knew me casually preferred to think of me as a cold, remote, shrewd, and ambitious woman: I have always contrived to behave so in their company. A few have gone to the other extreme; for them I am a sensual, passion-tossed Libertine. I never bothered to correct that impression, amused by the idea of its collision with the preceding. (Morris, 255)

Raymond King, a French artist and Clare's occasional escort, felt she was "not real." There was a vacuum in her personality and a lack of warmth in her seductiveness. "It's a beautiful, well-constructed facade," he conceded, "but without central heating" (Morris 14).

Like Eva Peron, Luce was frequently described in terms that suggest physical coldness. Meeting her, people were often surprised at the frosty demeanor of this beautiful and elegant woman who had a number of well-publicized alliances during her public life. Her arch-defender Wilfred Sheed reports, a little sheepishly, that Clare and Harry did not live together connubially, at least after the first five years of marriage. Harry's affairs were known to the New York social scene, and Clare even made some witty public remarks about them. "Their professional partnership got stronger as the chemistry got weaker," Sheed writes (113).

Morris agrees: Throughout her life Luce "tended to grow cold as lovers became hot" (431). Playwright Paul Gallico, who had an affair with Luce in 1933, reported that he had noticed a curious rhythm to their romance. "Whenever he professed love for Clare, her sexual feelings became blocked" (Morris 226). Bernard Baruch, with whom she had a longtime friendship, avoided her disdain by remaining somewhat aloof. That was reason enough for Clare to stay devoted. "Unrequited love, in her case, was the kind most likely to last" (Sheed 108). Playwright Irwin Shaw once observed that she "ran" Harry and that, for all her delicate beauty, Clare Boothe Luce was "feminine as a meat axe" (Sheed 108).

Perhaps it should not be surprising that Clare Luce was so widely disliked. She was guilty of the unforgivable transgressions that pervade the life stories of other powerful illegitimate women. She claimed for herself the autonomy

usually reserved for men. She had learned from a resourceful single mother who survived by getting what she needed from men. As head of a household in turn-of-the-century America, Clare's mother also modeled roles that traditionally belonged to a patriarch. The messages for a fatherless daughter were mixed, but Clare would grow up refusing to be confined to traditional female roles. Along with her refusal to take on a role of female submission came her reputation for being a bitch, the "icy blonde."

Clare Luce was easy to hate because she herself was full of the guilt and self-hatred that are so often the legacy of an illegitimate girlhood. Along with her impulse to conquer new worlds came an impulse toward self-defeat. People kept their distance as she distanced herself from them. "A badly burnt child, I am so afraid of happiness, that let a perfect moment begin to unfold like a rose in my hands, and I instantly try to crush it," she wrote in a letter to her husband in 1935 (Letter, in Morris 255). Cleverness was a protective shield: "Her penchant for regaling captive audiences with fact-filled monologues kept intimacy at bay and made real friendship impossible" (Lawrenson 18).

People disliked Clare Luce because she was unnerving. She was contradictory. It was hard to pinpoint who she was. She was a loner, fascinated by society but never part of it. "While she could be gushingly friendly," her contemporary and fellow playwright Alexander King once noted, she suffered from the most "astonishing unpopularity." One reason might be envy, King speculated. "She wants to be Franklin Roosevelt, Sinclair Lewis, Bernard Shaw, Mme. Curie, and Greta Garbo" (Morris 362).

The French writer Violette Leduc, another powerful illegitimate woman writer, notes in her autobiography, *La Bâtarde,* that she had wanted everything too, "the whole world set in my path." Like Luce, she spent much of her time alone – lonely but also strangely self-sufficient. Flora Tristan, who wanted to be loved by the entire French working class, inspired the antipathy of acquaintances, suitors, and even her intellectual executor because she refused to let them into her lonely personal world. While Eva Peron gained the love and adoration of her million "descamisadoes," she turned to individuals not so much as friends but to serve her obsessive agenda.

Like each of the illegitimate women of power discussed in this study, Luce was despised by many people, not only for her ambitions, her transgressions, and what appeared to the world as gratuitous malice. The trouble, she told herself, was that she attached no importance to friendship, "either through cynicism, or the fact that in the depths of my soul, I know myself to be alone," she wrote in her diary in 1931. "A friend is the last illusion" (Morris 183). Luce, who had an insatiable desire for admiration, had at the same time a paradoxical ability "to do tranquilly, beautifully, and endlessly without anyone" (King in Morris 352). To Luce's biographer Morris, that aspect of her character was, finally, the most unnerving of all.

6. Flora Tristan: A Displacement of the Sense

> A displacement of the sense has taken place. . . . My lover is God, it is humanity, it is love of my brothers. That is the only love worthy of me. (Flora Tristan, *Le Tour de France*, 123)

One of the most detailed and personally revealing sections of Flora Tristan's Peruvian travel memoir, *Peregrinations of a Pariah* (*Peregrinations d'une Paria*, 1838) concerns a group of Indian women called the Ravanas. These Amazons of misery follow the Indian soldiers on their marches, set up their camps, cook their food, and bear their children. The Ravanas display heroic endurance in the most dangerous and unbearable conditions. "While the Indian soldier would rather kill himself than be a soldier, the Indian women embrace this life voluntarily," Tristan writes. "I don't think one can cite a more striking proof of woman's superiority" (180).

Her biographer Dominiqe Desanti cites Flora Tristan's observation of these "camp followers" as an episode in her "apprenticeship for militant feminism and socialism." The Ravanas symbolized for Tristan the moral ascendancy of marginal people, as well as the superiority of women. Their mission was to serve and to survive, which also dramatized for Tristan the pettiness and superficiality of the middle class from which she felt alienated as a result of poverty and illegitimacy. Such experiences fueled her later attempts to launch ideas and organize among the French proletariat that Marx would later draw upon for his system (Desanti 200).

But for Flora Tristan, social commentary, like her later political activism, was always intensely personal. She had been the illegitimate child of an uncertified partnership between a French woman and a Peruvian colonel in the Spanish army. At the age of thirty, after an unhappy marriage and many hardships, Tristan traveled From France to Peru in vain pursuit of inheritance and legal status. There, she encountered the Ravanas, with whom she identified deeply. Like Tristan herself, the Ravanas lived outside the law. They had no homes, no legal existence. Available to any soldier who wanted them, they bore nameless bastard children. They plundered villages to supply the army, with only one recompense attached to their outlaw state: "the opportunity to steal with impunity" (*Peregrinations* 180). This linking of female marginality to suffering, superiority and exemption would center the public persona that Tristan later created for herself as "the messiah of the working class." In the Ravanas, Tristan also finds the particular breed of martyrdom she would later aspire to: the woman who gains an almost perverse form of freedom by eliciting her own misery.

For Tristan, these Peruvian women embodied both a personal dilemma and a public aspiration. Projecting her own illegitimacy into the Ravanas and later into various segments of the European proletariat, she lashed out

against those legal and patriarchal forces that also made her a pariah. Her passion was all-consuming, her energy superhuman: She was fighting for her life. Returning to Europe after her peregrinations in Peru, Tristan continued to rouse and defend the dispossessed in England and in France until her early death in 1844 at age 41.

As "the messiah of the working class," Tristan again recreated her personal dilemma but now as a religious mission. Her power lay in her obsessive energy to recreate herself as an abstraction. She idealized women but surrounded herself with men: her mentors, disciples and would-be lovers. Whereas she deified love for mankind, she shunned love's personal forms. The pattern of Flora Tristan's life – her refusal to play a submissive feminine role, her sweeping ambitions, her physical coldness, her passionate love for abstractions, her devotion to extremes, her campaign for sainthood among the French working class – comprise an emblematic portrait that links her to Luce, Peron, and the other illegitimate women of power discussed in this study.

Tristan's psyche was formed amid illegitimacy, poverty and dreams of a better condition. Her father was a descendent of Montezuma and a member of the prominent Tristan de Moscoso family. As a young child Flora lived on the outskirts of Paris with her mother. Her father rejoined the family for a time, but he died of a stroke when Flora was four years old, leaving Flora's mother with no legal claim to his name or his fortune. Flora grew up among the struggling artisans and small shopkeepers of Paris, but also amid stories of her patrician lineage. Although she would identify herself with the struggling lower classes, throughout her life she also saw herself as a fallen aristocrat.

In her teens, Flora was obliged to enter the labor market as an employee of the painter and lithographer Andre Chazal, whom she married in 1821. The marriage produced three children, including a daughter, Aline, the only child who would survive into adulthood. (Later, Aline would become the mother of the painter Gauguin.) With her regular features, dark hair, and compelling eyes of a Spanish beauty, Flora was impulsive, strong-willed and unhappy in a loveless marriage of necessity in a Catholic country that forbade divorce. Chazal, in turn, perceived that Flora looked down on him and complained that she neglected the household.

When Flora left her husband in 1825, there began years of custody suits, struggles to make her own way, efforts to conceal the children, and periods of leaving them with her mother and others while she worked as a servant to support them. These years included travels through France with her daughter and the peregrinations in Peru in search of her inheritance. In 1838, embittered by conflicts over the children, Chazal shot his wife; although she recovered, the bullet remained in Flora's chest, and the incident contributed to her personal and public image as a martyr. "Flora was strongly motivated by what she called her pariah condition – that of a woman trying to be independent in spite of legal and social barriers to divorce and other handicaps women

faced if they tried to earn a living and to think intelligently about public affairs" (Beik xi).

During the eight-year period between 1825 and 1833 when she was evading her husband, Flora adopted disguises, false names and other subterfuges. She dropped her married name, Chazal, and identified herself as Flora Tristan. Around the same time, she cut four years from her age and took on work as a governess, or so she later claimed. (She destroyed her diaries of those years.) Court documents record her husband's charge that Flora had worked as a prostitute. Perhaps, given her life-long identification with her father's patrician lineage, she was ashamed to admit what her biographers conclude: She had actually worked as a chambermaid (Beik xi).

Disguises served a purpose during her flights from Chazal, but Flora maintained her fabrications beyond their practical necessity, which suggests that the roots of deception lodged not in exigency but deeper in an illegitimate child's instinctual desire for concealment. In spite of professing a reverence for truth in her writings, and in spite of her later reputation as a boldly candid activist, Flora continued throughout her life to go by her father's name, to claim the false age, and to conceal significant facts of her past.

A number of incidents recorded in *Peregrinations of a Pariah*, the memoir that documents her year-long travels in Peru during 1833–1834, reveal that Flora's lies could be more self-destructive than the more innocuous truths they were meant to conceal. A ship's captain named Chabrié fell in love with her during the voyage to South America. This led Flora into a series of escalating lies that would finally cause both of them great anxiety. She had met Chabrié a year before the voyage while traveling with her daughter to evade Chazal. Without revealing her connections or motives, she had questioned the captain about the Tristan de Moscozos, a family known to him from his travels. Although she had planned to undertake the trip as "Mademoiselle Tristan," concealing her marriage and children in her quest for inheritance, Flora now learned that Chabrié was to captain her ship to Peru. Since he had already met her daughter Aline, she asked him to keep a confidence about the existence of her daughter, allowing Chabrié to assume that Aline was illegitimate and that this was the extent of Flora's secret.

Perhaps Flora had other motives in concealing the truth from Chabrié, motives less obvious even to herself. Might concealing her marriage also secure Chabrié's interest and protection? A wife who had broken with her husband was a pariah in Nineteeth-Century Europe, as Tristan would emphasize repeatedly in her later writings. Independent striving was not an option. But a beautiful and strong-willed woman might make use of her power over men. Tristan, like Eva Peron and Clare Boothe Luce, would use this power throughout her life.

When Chabrié begged her to marry him and to accompany him to California, Flora was faced with a choice: She must either reveal her married

state or compound the lie. Flora chose the lie, which she explains in unconvincing terms in *Peregrinations*: "Fearing that the truth would not discourage him," she posed as an opportunistic adventuress who had taken advantage of him, whereupon Chabrié denounced her and left. (Beik xiii). But perhaps this "lie" was closer to the truth than Flora imagined. Drawing men around her as protectors and mentors, while rejecting them as lovers, would remain a life-long pattern.

When she had finally rid herself of the captain, Tristan confessed another motive for refusing him: "He didn't feel in his embraces that he was clasping only a cadaver, incapable of returning the slightest caress," she wrote in her memoir (*Peregrinations* 63). "How could the captain understand," her biographer Desanti surmises, "that he gave her a horror, a fear of being pawed?" (149).

Desanti sees in Tristan's habitual rejection of lovers a portrait of what would be described in the post-Freudian world of Clare Boothe Luce as "a castrating bitch." She notes in Flora "a taste for causing disappointments that give her vengeance on society, for the unhappy loves of her adolescence, for her failure with Chazal, and at the same time gives her a complete feeling of her own power" (88). Was this a female version of the bastard's revenge? Desanti thinks so:

> She will make the sailor entirely given to each emotion undergo what life inflicted on her: uncertainty, hope, pain, and final disappointment. Sadism? The coyness of triumphant frigidity? An Amazon subjecting man to the pain of refusal, the usual lot of women of whom society demands passivity? Is it the rebellion of a victim without hope of equality? An underhanded revolt? It is all these things combined. (70)

Flora spent seven months visiting her rich relatives in Arequipa, then two more in Lima. From within the privileged circle of her father's family, she witnessed the turmoil of civil war. She observed the behavior of men and women, soldiers and politicians, patricians and slaves. The experience would eventually lead her to two careers, first as a writer and then as a social activist, but not to her father's inheritance or a legitimate place in his family.

Uncle Pio, the Tristan de Moscoso patriarch, did grow fond of his intelligent, outspoken and beautiful niece, but he refused her claim to the family fortune. There was no evidence of her legitimacy, he insisted, and therefore no possibility of an inheritance. Ignorant of Flora's marriage and children, Don Pio offered to find her a husband in Peru and to settle a small property on her. "I will marry your richly, Florita," he promised (*Peregrinations* 141).

This impossible offer, along with frustration at the failure of her personal mission and the injustices that life had dealt her, sent Flora into a rage.

Naturally given to extremes, she turned to contemplating grand schemes: She resolved to take over the country.

In her own eyes her larger-than-life idea emerged, not from personal frustrations and ambitions, but from the social injustice and poverty she had witnessed all around her. Peru was a land in chaos. Flora had ideas about politics and social justice. Her memoir records Flora's thoughts as she devises an elaborate bid for power. She knew herself to be able, politically savvy, intelligent – capable of acting by herself, but as a woman, she must still find an "arm," a "sword" to act in her place. She must find a man. "It vexed me exceedingly to have to rely on another when I felt capable of action myself," she wrote (*Peregrinations* 174).

She singles out a military man and resolves to "inspire him with love, fire him with ambition and use him to risk the final throw" (*Peregrinations* 175). But then Flora loses heart, enumerating as excuses her distaste for a slaughter and her reluctance to resort to feminine wiles (*Peregrinations* 176). Flora leaves Peru with neither fortune nor position, but with a wealth of observations and ideas that she will later mine for her writing and her social activism.

Initially Tristan had been primarily a defender of her personal freedom. Her battle to escape from an unfortunate marriage, to earn a living, to establish her identity, drew her into the wanderings of her early thirties. Then in 1838, four years after her return to France, the shooting incident occurred followed by a public trial through which Flora became a celebrity. While her husband Chazal began an eighteen-year prison term for attempted murder, Flora, aided by notoriety, published her memoir of Peru and in the same year, her only novel, *Méphis*. Then she turned to rallying French and English proletarians and documenting her organizing missions in several volumes, including *Promenades in London* (*Promenades dans Londres*, 1840), *The Workers' Union* (*Union Ouvriere*, 1843) and *The Tour of France* (*Le Tour de France*, which remained unpublished until 1973). These later books and pamphlets recorded an era when Tristan presented herself to the world as another abstraction – the superior woman – and fought her personal battles in the wider arenas of social commentary and political activism.

Her novel, *Méphis*, which records the imaginative genesis of Tristan's superior woman, is a romantic story of two perfect beings at odds with the social imperfections of their times. While searching for his ideal woman at a ball, the hero, Méphis, the outlaw/idealist whose name is a shortening of Mephistopheles and who also represents the working class, discovers Maréquita, a divine Spanish stranger with "beautiful hair, parted on her forehead, [which] fell in two thick braids, one on each side of her head," an accurate description of the author herself as she was described by acquaintances throughout her lifetime (41). Méphis notes the "extreme frankness of her language and the soundness of her observations" (27). Maréquita represents

womankind in need of an acceptable role in society. The story is a vehicle for social criticism, but as Tristan herself said, she could only write herself.

Meréquita has known shame and many regrets, including a bad marriage with the Chevalier Hazcal, who wants to take their daughter from her. But her love for Méphis exists on a plane above that world of flesh and strife. Theirs is an idealized passion. Their common mission is to expose the wrongs of society and to bring on a social order in which "the love that God lights in our hearts is more legitimate than the laws, more holy than the wishes of father and mother" (27).

As Maréquita's love for Méphis dawns, she laments her life-long isolation in the stock phrases of romanticism that might have been spoken by Mary Shelley's monster in *Frankenstein*, published in England just twenty years earlier. "I am alone," Maréquita reflects, "and happiness, which seems within the reach of everyone else, escapes me! Those souls are in harmony with each other. Has God made me the only one of my kind on earth? Am I a fallen being to whom no other listens, for whom no other feels affection?" She leaves the casement window, "tormented like an exile banished from his country" (61).

Later, when Méphis regales the aristocratic Maréquita with a long-winded tale of his life as a proletarian, it is his suffering to which she is drawn. "He has suffered as I have, more than I," she declares. "Oh! if that were so, how I would love him!" (62). Like her author/creator, Maréquita is a seductress who draws men to her in order to form lofty platonic relationships. The first private rendezvous between the two superior beings does not, however, begin as a meeting between two disembodied souls:

> The collar and cuffs of her negligee were of magnificent lace; her skirt was of white cashmere, and she had slipped into a superb dressing gown of green velvet lined with sable. . . .she had wrapped her head, half in Turkish, half in religious style, in a scarf of white crepe, at the ends of which hung two gold tassels. Taking a pretty batiste handkerchief trimmed with lace and with a pleasant fragrance of reseda, she went into her boudoir and reclined on a divan of orange silk with luxurious cushions of the same color. (41)

Into this titillating scene walks Méphis. He approaches the seductress and brings his lips close to the ends of her fingers, "without, however, kissing them. He remained there for a long time, on his knees, his head lowered in the attitude of a man praying" (44). Such gestures are for Flora replacements for consummation, or perhaps more accurately they are consummations. She once said that she made love only with her disciples' "beloved souls."

Alphonse Constant, who completed and published Tristan's last work, *The Pariah's Testament* (*le Testament de la Paria*, 1845) was among the last

in a long line of Flora's platonic lovers. Two years after her death in an editorial postscript to her work, Constant addresses to Flora the angry elegy of a frustrated lover:

> Flora Tristan is the superb personification of the most complete and implacable pride. . . . Too superb to be vain, Madame Tristan asserts herself by abjuring her personality. . . Everything belongs to her: your ideas, your work, your person, and she doesn't even value its ownership. You are nothing; neither is she. She is simple and gentle enough to throw you into fits of hydrophobia and you get out of her caressing friendship with I don't know what yen to bite someone. (Constant in Desanti 148)

Like Captain Chabrié, Constant adored Flora and felt that she had cheated him. A single woman who preached against the indissolubility of marriage and promised free love, she didn't keep her promises. "For pity's sake don't try to resist her in anything," Constant added to his postscript. "Love her, on the great and unique condition that she will not love you. . . . She is a siren who doesn't sing but devours. She is cruel kindly, she tortures you smiling" (Constant in Grogan 139).

Like Eva Peron and like Clare Boothe Luce, Tristan developed an airtight system to rationalize her rejection of sexual passion in favor of passionate public enterprise. In her diaries, she always painstakingly explained such rejections as exigencies of her social mission: "It is to the principle that I am dedicated, and not to individuals. . . individuals inspire repugnance. One must destroy the individual without pity," she wrote in 1844 (*Le Tour de France* 14). Earlier, in *Peregrinations of a Pariah,* she had also explained her rejection of Chabrié as a matter of moral necessity: "I had to appear cold, indifferent. . . stifle the beautiful nature that God had put in me" (*Peregrinations* 117). Her more intimate motives, she never acknowledged: "Man chills her," Desanti writes. "Embraces terrify her except when an impulse takes hold of her and makes her forget everything. She imagines mad passions, but if she no longer meets any obstacles, if everything becomes simple, she draws back, invents excuses, falls ill" (147). Tristan still longed to be loved, but imagining love, she quickly retreated behind her mission: "I am so ambitious, so demanding, so greedy or so fastidious at the same time that everything I'm given doesn't satisfy me at all" (Tristan, 1839 letter in Desanti 167).

Toward the end of Tristan's life, Desanti writes, "her overexcited nerves will lead her to the threshold of ecstasy" (164). Little by little, despairing of love and glory, she believed herself a prophet. Tristan had formed a personal conception of Christianity complete with a cosmology that recreated the world in terms of personal self-exculpation. As Clare Boothe Luce's writings create a world of monsters in order to rationalize her own reputed monstrosity,

Tristan's cosmology exculpates all of mankind and thus herself. In this cosmology, all beings are equal, and all are evolving – although through different stages – toward perfection. There is no absolute evil, no Hell. And no one is a pariah simply by birth.

But there was always another side to Flora Tristan's class identifications. The illegitimate daughter of an aristocrat, she believed in her own superiority. She wanted to "form a cult," she wrote, with the help of others like herself of superior intelligence, to enlighten the masses who had not yet understood the reasons and remedies for their suffering (Beik xviii).

Towards the end of her life, Tristan was "increasingly militant and anticlerical in her effort to infuse capitalism with humanitarianism" (Beik xviii). She belonged to a European minority of Utopians and Christian Socialists, but she picked and chose among the conflicting ideologies of her times, and in spite of the mostly male admirers she gathered around her, Flora Tristan was always a visionary loner.

In his editorial postscript to *The Pariah's Testament*, Alphonse Constant wrote that in her final years Flora's personality was so exalted in the struggle that, in her own eyes, she had risen to the status of a myth. She believed she was a Christ-like figure: "She dreamed of a martyr's transfiguration to fly away to heaven on angel's wings" (Constant in Desanti 233).

During her last speaking tour in France, Flora contracted a fatal illness that was probably typhoid fever. Now very weak but "plunged in her super-human state," as Desanti puts it, Flora attended a rally in Marseilles in which 600 people proclaimed her the Woman-Messiah. "I want to accomplish what Magdalen the sinner no doubt dreamed of at the foot of the cross," Tristan wrote in some final notes before she died. "I want to love as he loved and die as he died, so as to make the gospel's widowhood fruitful. I too need a Calvary to proclaim woman's emancipation in dying" (Tristan, notes quoted in Desanti 269).

More fundamentally, it was her own redemption that she sought. Flora Tristan, the fatherless child whose paradigmatic experience had been one of rejection and illegitimacy, could see the world only in terms of that experience. She recognized herself in the general plight of women, in the struggles of unrepresented workers, and in the outcast poor. She loved the idea of woman, but reportedly had few women friends and surrounded herself with father figures and male disciples. In fact, as Tristan herself points out in *The Workers' Union*, "Working-class wives were especially hostile" to her and "detest me" for luring their husbands away from their homes and "putting ideas in their men's heads which move them to read, write, and speak among themselves" (*Workers' Union* 98).

Flora Tristan deified the idea of love, but abjured its personal forms. She loved the idea of struggling humanity, but humanity was also abstract, and her writings sometimes reveal a physical horror of the masses, "so vile, so

repulsive, so hypocritically vicious" (*Le Tour de France* 257). Finally, devising a sort of pre-Marxist rejection of personality ("You are nothing; neither is she," Alphonse Constant had observed), Tristan extinguished her illegitimate self and became the Workers' Messiah. Having exchanged an illegitimate child's desire for impossible wholeness and love for an activist's passion and finally a martyr's suffering, Flora Tristan, like Eva Peron a century later, recreated herself as a powerful abstraction.

REFERENCES

Allison, Dorothy (1992), *Bastard Out of Carolina*. New York: Dutton.

Barnes, John (1978), *Evita, First Lady*. New York: Grove Press.

Beik, Doris and Paul Beik (1993), "Introduction" to *Flora Tristan, Utopian Feminist*. Bloomington: Indiana University Press.

Borges, Jorges Luis (1964), *Dreamtigers*. Austin: University of Texas Press.

Christ, Carol (1980), *Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon Press.

Constant, Alfonse-Louis (1846), "Afterword," in *L'Emancipation de la Femme, où le Testament de la Paria*. Paris: Verité, 115–28.

Desanti, Dominique (1976), *A Woman in Revolt, a Biography of Flora Tristan*. Trans. Elizabeth Zelvin. New York: Crown.

Fraser, Nicholas, and Marysa Navarro (1980), *Eva Peron*. New York: W.W. Norton.

Fearnow, Mark (1995), *Clare Boothe Luce: A Research and Production Source-book*. Westport, CT: Greenwood Press.

Freud, Sigmund (1957), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volumes IX, XI. London: The Hogarth Press.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Grogan, Susan (1988), *Flora Tristan: Life Stories*. London: Routledge.

Harriman, Margaret Case (1941), "The Candor Kid II," *The New Yorker*, Jan. 11.

Hawkes, Jean, ed. (1982), *The London Journal of Flora Tristan*, 1842. London: Virago.

Kaplan, Ann (1984), "Is the Gaze Male?" in Ann Snitow et al. (eds.), *Desire: The Politics of Female Sexuality*. London: Virago.

Kaplan, Cora (1990), "Language and Gender," in Deborah Cameron (ed.), *The Feminist Critique of Language*. London: Routledge, 57–69.

Kraus, Carolyn (2003), "Bastard Logic and the Epics of Female Illegitimacy," *a/bAuto/Biography Studies*. Winter : 196–219.

Lacan, Jacques (1973), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W. W. Norton.

Laplanche, Jean, and J.B. Pontalis (1973), *The Language of Psychoanalysis*. London: The Hogarth Press.

Lawrenson, Helen (1974), "Stranger at the Party," *Esquire* (August): 18–25.

Leduc, Violette (1964), *La Bâtarde*. Derek Coltman (tr.). New York: Riverhead.

Luce, Clare Boothe (1930), "Ananias Preferred," *Vanity Fair*. October.
--- (1930), "Life Among the Snobs," *Vanity Fair*. December.
--- (1937), *The Women*. New York: Random House.
Maclean, Marie (1994), *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*. London: Routledge.
Manuche, Cosmo (1652), *The Bastard: a Tragedy*. London: University of Michigan. (microfilm)
Morris, Sylvia Jukes (1997), *Rage for Fame*, *The Ascent of Clare Boothe Luce*. New York: Random House.
Ortiz, Alicia (1996), *Eva Peron*. New York: St. Martin's Press.
Owen, Frank (1957), *Peron, His Rise and Fall*. London: The Cresset Press.
Page, Joseph A. (2005), "Introduction" to *Eva Peron*. New York: The New Press.
Peron, Eva (1996), *In My Own Words: My Message (Mi Mensaje)*. New York: The New Press.
--- (1952), *My Mission in Life (La Razon de mi Vida)*. New York: Vantage Press.
Shadegg, Stephen (1970), *Clare Boothe Luce, A Biography*. New York: Simon and Schuster.
Sheed, Wilfrid (1982), *Clare Boothe Luce*. New York: Dutton.
Steedman, Carolyn (1986), *Landscape for a Good Woman, a Story of Two Lives*. New Brunswick: Rutgers.
Tristan, Flora (1846), *L'Émancipation de la Femme; où, le Testament de la Paria,* posthumously reworked by Alphonse Constant. Paris: Delaunay.
--- (1980), *Flora Tristan's London Journal*. Trans. Dennis Palmer and Giselle Pincetl. Boston: Charles River.
--- (1980), *Le Tour de France*. Paris: Éditions la Découverte.
--- (1996), *Méphis*. Paris: Côte-Femmes.
--- (1986), *Peregrinations of a Pariah*. Trans. Jean Hawkes. London: Virago.
--- (1993), *Flora Tristan, Utopian Feminist: Travel Diaries and Writings*. Ed. and trans. Doris Beik and Paul Beik. Bloomington: Indiana.

Carolyn Kraus is Professor of Language, Culture, and Communication at the University of Michigan-Dearborn, specializing in nonfiction narrative. Her essays have appeared widely in academic, literary and general-audience publications that include *Women's Studies Quarterly*, *Partisan Review*, *The Antioch Review*, *Threepenny Review*, *Biography*, *English Language Notes*, *The Journal of Ecocriticism*, *Pedagogy*, *North American Review*, *Chicago Review*, *Alaska Quarterly Review*, and *a/b Auto/ Biography*. She has written as "Our Far-Flung Correspondent" for *The New Yorker*, and as an op-ed contributor to *The New York Times*. This year she won the grand prize in the Solas Awards for an essay that appears in *The Best Travel Writing 2011.*

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 43–54, ISSN 2164-0262

Piety, Innocence, and Irishness in Alice McDermott's Irish-American Novels

CLAIRE CRABTREE-SINNETT
crabtreecm@gmail.com
University of Detroit Mercy

ABSTRACT. Alice McDermott's novels of Irish American experience, *At Weddings and Wakes* and *Charming Billy*, establish death, loss, and innocence as both foreground and background for their characters. Innocence is associated in Roman Catholic and other theologies with childhood and lack of sexual knowledge, but it also implies lack of agency and loss. National Book Award winner McDermott's most common focus is on women characters. While her participant-observer narrators are female, she is a skillful delineator of male characters as well.

Keywords: innocence, female narrator, childhood, lack of agency

Innocence is associated in Roman Catholic and other theologies with a quality lost to humans along with the green vistas of the Garden of Eden. Associated with childhood and lack of knowledge, including sexual knowledge, innocence is also implies lack of agency. In the Roman Catholicism of Irish immigrants to the U.S, innocence suggests purity and idealism, but also loss and absence. National Book Award winner Alice McDermott writes of lives thwarted and misdirected by religion-inspired innocence and family entanglements as well as by tragic circumstances in the 1992 novel *At Weddings and Wakes* as well as in the 1998 *Charming Billy*. While her most common focus is on women characters, and she uses primarily female participant observers as narrators, she is a skillful delineator of male characters as well.

In many ways the characters of May, a former nun who dares to marry in middle age and dies four days later in *At Weddings and Wakes,* and Billy, a romantic whose life is misdirected by an early love affair, are doomed idealists. The contexts they inhabit in McDermott's novels are complex, constrained by poverty, piety, and frequently, emotional martyrdom, which May seeks to escape, and which Billy embraces. The sound of the banshee, the benign but fearsome female incarnation of loss and mourning, occurs in

At Weddings and Wakes and is suggested in *Charming Billy*. Found in Irish folk beliefs for centuries, the banshee cries to foretell a death, but is usually considered a benign figure (Lysaght, 14–15). This banshee motif underscores McDermott's theme of the unavoidable interpenetration of the present by the past, of the undercurrent of Irish sorrow in the American optimism assumed of immigrants and their children.

Both novels use metaphors of space and confinement to represent the opposition of a hopeful but often naïve innocence, associated with gardens and seaside places, over against the tug of past traditions and attitudes. McDermott embeds this pull of the past on characters in images of density and enmeshment. Liminal spaces suggest a reaching of characters toward freedom from the past, but also underscore the fragility of hopes and the difficulty of shedding the past.

In *At Weddings and Wakes*, the interpenetration of the past in the present is embodied in the Brooklyn apartment of Momma, where forty years earlier, Annie Towne had died in childbirth, leaving her recently arrived sister Mary ("Momma") to marry the widowed John and care for his four daughters. John had collapsed on the stairs a year later, leaving Mary pregnant with her only child, a boy who became a hopeless alcoholic and left the family. In the present of the novel, Mary/Momma serves as the matriarch and rules over three unmarried stepdaughters, constantly retelling the tragedies of her young life.

The reader sees the warren-like rooms and tragedy-drenched atmosphere of the apartment through the eyes of the three young children of Lucy, the only daughter who has married. McDermott employs the unusual perspective of a sometimes-collective, sometimes-individual center of consciousness of the children as they observe their mother, their unmarried aunts, and their step-grandmother during frequent visits to the apartment. Their own home is in a central Long Island suburb. Their mother Lucy, who feels that the appropriate reaction to the family history is "outrage," spends much of these visits with her sisters and Momma in the kitchen, recounting her dissatisfaction with her marriage, while Margaret, Bobby, and Maryanne roughhouse or read old magazines in the living room.

Apart from Lucy, the women of the family have lived together for forty years, with the deaths of Annie and John echoing in the walls, as well as in Momma's constant recital of their deaths. The apartment is crowded, with some rooms hardly seen, like the badly scarred Veronica's fabric-draped, mysterious bedroom. It seems to the reader a bit like a stage set, with many entrances but few exits, except when Bob, Lucy's husband, arrives to rescue his children from heat and boredom and drive his family home, and, for a season, when Fred arrives to court May.

In the stultifying atmosphere of the apartment, Momma rules – two daughters follow Momma into the kitchen on one occasion "like acolytes

following a cardinal" – and the boredom of childhood is intensified by undercurrents of tension, undercurrents of voices in the kitchen. The children overhear, over and over, their mother's complaint that Bob, whom she married before he served in World War II, is "not the man I married" (*AWW* 23). The real-time death of Aunt May is not only foreshadowed in the title, but also signaled in events which circle around it with phrases like "while May was there," yet the novel ends, apart from a short, lyrical last chapter, with her wedding.

The sense of place, and of the antitheses between space and confinement, permeates *At Weddings and Wakes*. The children spend their time in the public spaces of the apartment, the dining room and living room, the latter truncated to create Momma's bedroom, the room where Annie died over forty years earlier. A year afterwards, after marrying Jack, Mary/Momma had refused to sleep with her new husband until the "shanty Irish" curtain which had set off the bedroom was replaced by a wall to separate it from the public space (82). Annie's journal, which Jack felt he must hide out of respect for Mary, is known to be hidden somewhere. Agnes, the oldest, we learn, at seven had hidden it in "skeleton of the wall," in McDermott's words, while Jack was building it for Momma (163). In an interview with Charlie Reilly, McDermott has said that the buried book represents secrets in families – "what was left unsaid" – which do harm by being hidden (Reilly 576). Like the past itself, the book exists in the center of the lives lived in the apartment.

While Agnes works in Manhattan and goes to concerts with friends, Aunt Veronica, tragically disfigured by an error in the Red Cross treatment for her skin at fifteen, lives in an exotically decorated back bedroom and, the children realize over time, drinks. The children observe their kind Aunt May, returned from the convent a few years earlier after a seeming nervous breakdown, as she begins a shy romance with Fred, their postman. McDermott perfectly distills the shy sweetness of their budding relationship in the comment that "in five years they had found a great deal to say to one another about the weather" (127).

The children are pulled westward to Brooklyn with its darkness, density, and enmeshment along the trajectory of their mother Lucy's discontent – that trajectory seeming to function as a backward motion in this palimpsest of a novel. May, as the other innocent besides the children, is, they recognize, the only one of the sister who tried to seek happiness. May's reaching outside the confinement of the family and "The old life that was as immune to accident and irony as it was to too much happiness" seems to May herself to be "tempting fate" (132). Her hopeful step is, indeed, punished, as she dies of a cerebral hemorrhage on her honeymoon. In a largely celibate world, it is presumably May's sexual union with Fred that incurs the hemorrhage, as climbing the stairs had perhaps brought on her father's death of the same

disease. Fulfillment, then, is punished in *At Weddings and Wakes*, as it will be abnegated by Billy in *Charming Billy*.

McDermott has said of an earlier novel, that "I wanted … a circling structure, an echoing structure," and among the echoes is a parallel between May's choice to marry and Momma's earlier one (Reilly 576). As May's decision to refuse loss, to leave the repeating loop of permanent mourning and enter the dangerous world of intimacy, seems to be punished by her premature death, so too was Mary/Momma's decision to marry John. After Annie's death, which "had taken all charm, all good fortune from both their lives," Mary and John had for a year chastely talked each other out of the despair that both felt (141). The widower John leaves his new wife a widow within a year. In the Catholic Church's view as McDermott's characters absorbed it, marrying meant leaving permanent innocence behind, symbolically losing one good, virginity, in the service of new possibilities. But for these families the integrity and untouched-ness of the virginal body is violated in marriage, even in the sanctioned marriage of devout Catholics. Since May is in her forties and unlikely to have children, marriage to Fred suggests happiness, pleasure, even, that threatens to unbalance the static, repetitive conditions of the family, where even Fred's gifts of flowers for May are viewed with disdain. Romance and religion intersect in May's dream of a house with Fred, which she associates with the convent grounds where she was sent for a "rest cure" before leaving the convent: "an endless garden and the smell of the sea and a trellised wall thick with red roses" (133).

While May's escape will be cruelly thwarted, for the children there is a counterweight and counterpoint to the density of relationships represented by Brooklyn, and it is Lucy's husband Bob who exerts the pull eastward to the rented cottages of Easthampton, a different one each year. Having been a Fresh Air Fund child, Bob wants to give his children open green spaces, and an antidote to what the children themselves see, in Momma's presence, as a fear of "having been swept forever into that current of loss after loss that was adulthood" (147). While Bob is a rescuer for the children, as Fred is for May, McDermott gives no sense of inflated heroism to these male characters; they are simply good Catholics and good men.

Mediating between the eastern end of Long Island with its ocean breezes and the oppressive air of Brooklyn and Momma's apartment are liminal spaces: the window seat where the children can watch for dramas in the street outside or their father's long-awaited headlights: the fire escape where May, her feelings hurt by ridicule of her romance with Fred, spends an evening unnoticed: and the entry and stairway where their the masculine footsteps of their father Bob or Fred can be heard approaching. But the spaces that might mediate between the tragic past and the open future are themselves potentially dangerous, like the landing where Jack collapsed and died.

Bob's desire to free his children from the perpetual mourning of the Towne family arises, he realizes, from his own happier history; that is, his mother had treated sorrows, of which there were many, in a more positive, less obsessive way – despite the loss of her husband and two of her six laughing brothers. Perhaps, Bob thinks, he is himself drawn to, is balanced by, Lucy's inheritance of mourning. At the end of the novel he thinks that Momma and the sisters "provided his ordinary day…with an undercurrent – it was like the low music that now played on the kitchen radio – that served as a constant acknowledgement of the lives of the dead" (205).

In Momma, permanent sorrow has a strong proponent, and one can argue that she is something of a *bean chaointe*, or keening woman, one of those women of Ireland known to wail at funerals, a custom frowned upon by the church, and used, according to Lawrence Taylor, by English authorities to argue that the Irish were too changeable in their emotions to be ready for self-rule (185). The "low music" that Bob hears, as well as Lucy's constant, repetitive complaints about him, suggest a form of keening by the women of the family. The keening woman is conflated at times, according to Irish folklorist Patrica Lysaght, with the *bean sidhe,* or banshee, with the distinction that the banshee fortells grief rather than expressing its continuance (Lysaght, "Caoineadh …" 71; Bourke, 121). Momma will also conflate the two figures in a series of scenes which merit examination.

As May's romance with Fred progresses, one day the oldest of the children, Margaret, happens to glance into her step-grandmother's room while the old lady naps, and sees the wraithlike Aunt Veronica standing near the bed looking toward the open space of the window. Margaret has just, through prayer at the nearby Catholic church, released fifty souls to heaven, whom she "had sent like doves into the air this morning in church" (83), presumably on All Souls Day. With the "forbidden" act of nudging the door a bit, she sees

> Momma asleep and Aunt Veronica in a long pale robe standing beside her, her face turned to the window and the gray light from it falling on her in such a way that had she still remembered them the older girl might have thought that one of the souls she'd freed that morning had, on their way from purgatory to paradise, revisited the earth. (84)

As McDermott evokes the idea of a spirit in the bedroom (along with a gentle ridicule of the literalism of some aspects of Catholic belief), Aunt May is in the living room confiding the news to Lucy of her engagement to Fred, hoping she hadn't "tempted fate" by speaking too soon. At this moment, McDermott makes the connection to the banshee explicit:

> And in the bedroom beyond the wall that hadn't always been there, Aunt Veronica stood beside Momma in the high bed and turned

> her face toward the window just as Momma, standing beside her dying sister, had turned (part of everything they knew) when from the sudden menacing stillness there arose an awful, lovely, distant cry that had made her scalp bristle. (85)

At this point the three children begin happily roughhousing, until all three crack heads and the smallest "begins to wail." (85). As Momma emerges from her nap, McDermott repeats the oft-told family story:

> More than forty years ago she [Momma] had stood above her sleeping sister…had seen the light grow flat and felt the air become hollow and had heard the distant but unmistakable cry of what no one in the family, retelling the story, would call a banshee, knowing how foolish it would sound. But now she told the three children…. (85)

In recounting the story three times, McDermott has in some way replicated the repetitiveness of the family stories as well as observing the conventions of folktales. It may be worth noting that, if this is a primal scene for the child Margaret, the "narrow gap" in the doorway reveals a scene not of sex but of death, not of something happening, but of the re-enactment of old sorrows. The banshee is known for the unearthly warning of her cry, but if she is seen, she may be an old hag or a beautiful young woman, sometimes in white, but almost always in a grey cloak. The children record that Momma, both beautiful and old, attends May's wedding a few days later in a grey-blue dress. Before the wedding, however, the children are exposed to Momma as a variation of the banshee herself.

May's and Lucy's absence to buy May's trousseau leaves the children alone with Momma. In this scene Momma becomes a dangerous, terrifying figure. Her complaint, that Fred brings flowers every week to May, less expensive as the month goes on, proving he is "no manager," rises to a crescendo of rage when she asks the terrified children if they agree. Momma dismisses May's dream of a house with a garden and flowers: "'It's a vision of heaven…trees and a lawn and flower beds.'" And then, "'Grass and flowers and trees,' she said. 'Sounds like a cemetery to me'" (144–5). Momma tells the children of her hatred of the farm in Ireland where her real father and three siblings died, her arrival in New York, Annie's death and the children's cries for their mother: "'That was my courtship,' Momma said. 'Not flowers every week and mooning around on Long Island'" (147).

In a sense, Momma is acting the banshee part, her outburst before the terrified children a foretelling of the dashing of hopes. And May's dreamt space of a garden has become death-inflected. Between heaven and a cemetery, there is no room for the liminal space of an earthly Eden. And while keening for the dead might be viewed as a legitimate expression of intolerable

grief, Momma seems here to be predicting death, as does the banshee, even cursing May's hopes. While Momma's outburst is anything but wordless, as the banshee's is thought to be, the utterance the children hear is haunting and terrible.

Not coincidentally, McDermott ends the book with a suggestion of the banshee, along with a literal reference, albeit a seemingly light-hearted one, by the Bob. After May's wedding, Bob and Lucy and the children are at a rented cottage in Easthampton. Lucy, watching her family walk precariously out to a nearby lighthouse, hears "the mournful ringing of the buoys. It was the saddest sound, she thought," although it might also mean "safe harbor … the end of a journey, if the place you'd been heading toward was home" (203). That night, when the two girls shriek over a slug they find in their bedroom and their brother tries to help, Bob calls to the girls, "'Oh, hush… You sound like a couple of banshees'" (206). A few lines later the book ends with reference to the scene McDermott has already described for the reader – the knock on the rented cottage's door early the next morning by the kindly landlady, Mrs. Smiley, to bring the message that May has died. Although this ending is sad, it provides a way for McDermott to avoid sentimentality but retain a sort of tenderness toward her characters. Further, Lucy's dis-satisfaction with Bob has lessened a bit in this last section. Softened, perhaps, by May's recent wedding, Lucy lets go of her usual pique at Bob's insistence on choosing a different cottage each year, seeing for the first time the benefit of a house where their family had no history. Lucy thinks, "It was as if he stopped time for them …cut them off from both the past and the future so they had only this present in a brand-new place" (201). Lying in bed together, their hands have found each other's, and so on multiple levels the novels has ended with loss but also with sort of reconciliation between Lucy's enmeshment and Bob's desire to provide a freer and more expansive life for his children.

What Easthampton offers Lucy and Bob's children in *At Weddings and Wakes* – a modest cottage offering expanses of green and nearness to the sea, is reincarnated in *Charming Billy* as a different cottage, borrowed, not rented. Along with the huge houses of the wealthy near the ocean, it will provide the "Eden" where Billy meets the Irish girl Eva who will break his heart. The novel spans the years from 1946, when Billy falls in love with the Irish nursemaid Eva on a beach in Easthampton, to his death in the early 80s. But his life from 1947 until 1975, when he goes to Ireland, is really one long "song" of mourning for the lost Eva and of a chaste, Edenic summer.

Winner of the National Book Award in 1997, *Charming Billy* opens with the funeral lunch for Billy and a brilliantly executed dramatic scene of communal storytelling enunciated by his sisters, cousins, and friends, who seek to explain his alcoholism and who recall the long-ago death of his Irish fiancée, Eva, back in Clonmel. Eva's putative death had thwarted and shrunken

Billy's life and his eventual marriage to the colorless and unbeautiful Maeve. Yet, as Shaun O'Connell has written, "*Charming Billy* reconfigures Irish-American archetypes, from the sad drunk to his nobly sacrificial wife, lending convincing compassion to their struggles" (264). Billy's story as McDermott tells it transcends the notion of the drunk with a hard-luck story.

In the long opening scene of the novel, guests marvel that his widow Maeve has found a bar and grill in the Bronx, not too far from the cemetery, so like Ireland, "down a wet and rutted path to the little restaurant that, lacking only draught Guinness and a peat fire, might have been a pub in rural Ireland. Or, lacking dialogue by John Millington Singe, the set of a rural Irish play" (1). The question arises among the guests who are out of earshot of Maeve: Had Eva, Billy's love, not died, had she returned to marry him, would he still have been an alcoholic? Billy's two sisters, cousins, and friends reconstruct his life in an eight-page dramatic scene in which the narrator, a visiting niece, is more observer than participant. She points out, however, that Billy's plain and childless widow Maeve, sitting at the end of the table, becomes rather beautiful in the open simplicity of her unadorned face.

The story that the funeral guests construct is this. Billy and his cousin Dennis, the narrator's father, both virgins in their twenties because all the girls they had known were cousins or children of neighbors, have returned from the World War II to spend the summer fixing up Dennis' stepfather Holzman's derelict cottage in Easthampton before resuming their jobs at Con Edison. There, the reader learns, Billy had fallen in love with an Irish girl, significantly named Eve, who was visiting her nursemaid sister Mary. At summer's end Eva had returned to Ireland with the promise to return as Billy's bride. Billy works a second job to pay off the five hundred dollars he had sent Eva for her passage. Finally, the next summer, after her letters peter out, Dennis takes Billy out to the cottage to tell him the news that Eva has died of pneumonia in Ireland. Only much later had Billy married the charm-less, long-suffering Maeve, who cared for her grieving, alcoholic father and then for Billy as well. Charming, an inveterate note-writer, kind, and a lover of children, Billy has lived in a childless marriage – in an interview McDermott says a celibate one – and been found drunk on the floor innumerable times (Reilly 572), with Maeve calling Dennis for help getting him home or into bed or, finally, identifying his body at the veteran's hospital, his handsome face so discolored that at first Dennis thinks in momentary relief, "This is a black man" (167).

At the end of this first chapter, as Dennis and his daughter return from the funeral luncheon, Dennis tells her quietly, "It was lie. Eva lived." Dennis had told the lie to protect Billy from the reality of Eva's betrayal, her theft of the passage money he sent her, and the use of it to marry and buy a gas station near Clonmel. Better, the young Dennis had thought, for Billy to be heart-broken than to live as a fool. With this knowledge and her own memories,

the niece/narrator leads the reader back and forth between the fictive present and reconstructions of the past, layering and expanding details. The several layers of revelation about the past are embedded in the present fictive time of the twenty-four-hour period of the funeral day and evening.

As McDermott's narrator describes it, in that summer of 1946 Dennis and Billy, young men with knowledge only of the crowded city, arrive at the neglected cottage and later explore the wealthy ocean-side section of East-hampton with its high hedges and huge summer houses. The cousins share a wondering sense that this place had existed in parallel to their own: "This house [the cottage] had been here, just as it was…all the while and at each and every moment he had been away" at war. But "What killed them [were the] houses that ran down to the ocean, a carpet of grass" (65). Billy imagines living in the huge house where Eva and Mary are nursemaids with her and their children. But Billy simply never imagines how he would get to that place – simply that he would have Eva with him at last. Nonetheless, the scenes resonate a bit with Fitzgerald's Gatsby and the mystique of Daisy and the green light at the end of the dock, and in the context of the low expectations of Billy's generation and the poverty that marked the lives of his forebears in Ireland, the awe inspired by the "big house" suggests a sort of inherited sense of the subaltern.

This sense of revelation, of wonder, is also at the heart of Billy's innocence. The modest borrowed cottage, like the rented cottages of *At Weddings and Wakes,* neither on the water nor far from it, is itself a refuge from the city, a sort of liminal space that could mediate between the reality of the city and the impossible luxury of the oceanfront houses of the rich. For Billy's dream of his honeymoon with Eva is not really about wealth, but about an ideal and idyllic love. At the same moment that Dennis is meeting Eva's sister Mary in the city to hear the news of Eva's marriage in Ireland, Billy is writing to her and thinking: "As the water struck the sand that led to the great house on the hill … [that] Billy and Eva would marvel at again, together, his idea of heaven, before returning to their idyll in Holzman's little place" (114). As his sisters note after the funeral, no thought had been given to how the two would live once they were married.

Billy's innocence takes the form of his intransigent refusal to relinquish grief, not just for Eva, McDermott implies, but for the death of a naïve dream. This dream is not associated consciously with Ireland itself, which none of the characters in either novel have any reason to romanticize, but with the discovery of open space, the future, and a sense of freedom. Living in small apartments in Queens or Brooklyn, Billy's widowed mother had made room for both married daughters, while Dennis' father Daniel had, on a motorman's salary, brought over countless Irish relatives to the States, leaving his Scottish wife Sheila unmoved by his touted generosity and perturbed by the immigrants sleeping on their living room floor.

Yet cramped spaces in *Charming Billy* are less haunted and constricted by the past than in *At Weddings and Wakes*, and suggest the strength and difficulty of family bonds as well as the limited opportunities for expansive visions.

After the news of Eva's putative death at the cottage, Billy never returns to Easthampton. Going to Mass or prayers in churches and cathedrals offer Billy his closest sense of communion with his dead love. In her death, Billy's piety intertwines with his longing and grief. As another cousin, Dan, tells the narrator, when Billy was in church, "heaven was...Eva was there" (111). Later, bars will become for Billy Lynch what cathedrals had been, and still were at times. Drinking would be a way to go back to the transcendent moments of childhood faith and the summer of arrested adulthood when "she was there…" (109). For Billy, Easthampton is "Eden," and, dead, Eva is sanctified. Billy's mingling of romantic and religious impulses resonate in some ways with May's dreams of a home that resembles a convent.

Billy's marriage, almost ten years later, arises from his being drawn to Maeve's old father when Maeve brings him to buy shoes. Maeve's sister and mother had died young, as her alcoholic father tells Billy: "'When Maeve, my girl here,' indicating her downcast eyes and parted brown hair,' was eight years old, her mother passed away on us.'" The niece/narrator continues, "And you can imagine the boundless sympathy in Billy's blue eyes, boundless and unhesitating and, best of all, untempered by the count of intervening years…. Billy, of course, understood that there was no comfort, not when the love you'd felt had been fierce, and true" (131). Billy listens to the old man's repetitive story, "with the attentiveness of and avid apprentice, and admiring acolyte…as if he were receiving instruction, in the perseverance of grief" (131).

Undercutting stereotypical depictions of Irish-Americans, McDermott has her narrator spell out the way Billy's idealist love is countered by the mundanity of Eva's betrayal. When Billy goes with a priest to take a vow never to drink again, called The Pledge, to the Ireland of the 1970s, feeling that in Ireland it may stick, being "almost like an ordination," he finds no land of anyone's Edenic dreams. It is the Ireland of a gas station on the convent road into Clonmel, where a heavy woman with hair dyed lighter than the beautiful mahogany of her youth shares an apologetic cup of tea and offers to pay back Billy's money after almost thirty years (178). Until Dennis tells his daughter the truth, he had kept his secret, and the years Billy lives prior to his death are not changed by his own knowledge.

Something akin to a banshee makes an appearance in *Charming Billy* when he is found dead in the street. After years of calling Dennis to go find Billy when he didn't come home from a drinking bout, Maeve senses this time that Billy is not drunk but dead. McDermott provides no wordless, non-human cry unless the telephone is a stand-in for it. In an act of preternatural

insight, after sending Dennis to look for Billy, Maeve takes a white shirt and washes it to be put on his body. Further, the evening after the funeral, as guests gather at Maeve and Billy's small house in Queens with a bedroom redolent of the Virgin Mary in light blue, Dennis, following Billy and Maeve's father's pattern before him, had taken the dog for a walk. When Maeve appears on the stairs after a rest in her bedroom, she thinks she has heard Billy returning from a walk with the dog. The sounds of the door, the leash being hug up, and the dog's pattering around the room had been as if she has seen, or rather heard, a ghost. The sense of the supernatural, based in Catholicism but also in Irish folk beliefs, surfaces in a more subtle way then in *At Weddings and Wakes*.

Significantly, *Charming Billy*, like *At Weddings and Wakes*, ends with some sort of family continuity as well as with scenes at an Easthampton cottage. In the earlier novel, Bob, Lucy, and the children have settled in at a rented cottage after May's wedding. They are unaware that they will be wakened by the landlady who had cheerily given them the keys and wished them well a few days before – perhaps a sort of kindly banshee soon to bring news of May's death, as if to underscore the fact that mourning and loss are inescapable. On the other hand, as if reversing the idea of the interconnections between freedom and mourning, the shadowing of a green expanse with the darkness of loss, McDermott ends *Charming Billy* with a marriage – the widowed Dennis marrying Billy's widow Maeve, the two pictured happily away from the dark west of the island and the confinement of the city, at a cottage now owned, not rented or borrowed.

What Easthampton represents, although McDermott is careful not to say it, is a transmutation, perhaps, of Ireland – not an idealized or sentimentalized vision, but as a part of the past to be incorporated into a hopeful present. Lucy's husband Bob's ritual from *At Weddings and Wakes*, when he brings his children outside each evening, is significant in this context: they look toward "the farthest, greenest reaches of the Island, to the very tip of the two long fingers that would seem to direct their eyes, as he himself would do each evening, to the wide expanse of the sea" (40). What is unspoken, perhaps, is that the two fingers of the North and South Forks of the island are pointing across the Atlantic to another place that is green and ocean-bounded – Ireland itself.

REFERENCES

Bourke, Angela (1993), "More in Anger than in Sorrow: Irish Women's Lament poetry," in Joan Newlon Radnor (ed.), *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*. Urbana: Illinois University Press, 160–82.

Lysaght, Patricia (1987), *The Banshee: The Irish Supernatural Death Messenger*. Dublin: Glendale Press.

--------. (1997), "Caoineadh os Cionn Coirp: The Lament for the Dead in Ireland," *Folklore* 108: 65–82.

Dermott, Alice (1992), *At Weddings and Wakes*. New York: Random House.

--------- (1998), *Charming Billy*. New York: Farrer, Straus, Giroux.

O'Connell, Shaun (2003), "That Much Credit: Irish-American Identity and Writing," *The Massachusetts Review* 44(1/2): 251–68.

Taylor, Lawrence (1989), "Bas InEirinn: Cultural Constructions of Mourning in Ireland," *Anthropological Quarterly* 62(4): 175–87.

WORKS ALSO CONSULTED

Hagan, Edward (2005), "Being Irish and Being Nothing: The Abyss of Identity in Alice McDermott's *Charming Billy* and Edward J. Delaney's Fiction," *Nua: Studies in Contemporary Irish Writing* 5(2): 45–66.

Hirsch, Edward (1991), "The Imaginary Irish Peasant," *Publications of the Modern Language Association* 106(5): 1116–33.

Miner, Valerie (1998), "Review: Mixed Memories," *The Woman's Review of Books* 15(10/11): 31–32.

Claire Crabtree-Sinnett, Ph.D. is Professor of English at University of Detroit Mercy in Michigan. A Faulkner specialist in the general field of Modernism, she has written articles on Modernists Faulkner and Virginia Woolf, as well on contemporary writers like Toni Morrison, Louise Erdrich, and Alice McDermott. Apart from a Fulbright Senior Lectureship to Timisoara, Romania, in 1994–5, she has taught at the University since the mid-eighties. One of the founders of the Women's Studies Program, she employs feminist theory as well as other perspectives in her literature classes. She has recently designed and taught classes on Irish and Irish-American literature as well as courses on the Modernist period and connections between passion, madness, and ethnicity in novels by women. The Director of the English Department's Creative Writing Program, she has published poetry in such venues as *Passages North*, *America*, *Cross Currents, VIA, Corridors, Dan River Anthology, Moving Out, So to Speak* and, in translation, through Aurora Press, Bucharest.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 55–63, ISSN 2164-0262

A View of Ahlam Mustaganemi's *Memory of the Flesh*

SABBAR S. SULTAN
sultan_ssr@yahoo.com
Middle East University, Amman

ABSTRACT. The present paper is an attempt to explore the thematic and technical achievement of the contemporary Algerian novelist (b. 1953) as seen in her influential novel, *Memory of the Flesh* (1993). Although there are casual references to her other novels, the main emphasis of this paper is laid on this particular novel as it represents the core of her art.

Keywords: autobiographical, art, forgetting, colors, place

The contemporary Arab novel has transcended the realistic and traditional molds prevalent in the late 1950s and the 1960s in Egypt, Syria, Iraq and North African countries. Names like Abdul Rahman Munif, Sanallah Ibrahim, Bahaa Taher, Al Taher Wattar, Gada Al Samman, and Ahlam Mustaganemi have in fact established a new type of fiction. It represents a discontinuity with the earlier experiences about the priority given to the external reality and observable facts. "This new type of fiction has been described by critic Abdullah Ibrahim as the good representation of the trend of narrative innovation" (p. 44). The technical and linguistic newness lies in the fact that these writers and many others are aware of the great potentialities of the linguistic game in suggesting, rather than stating directly, what the characters have in mind or aspire to. This is greatly so when it happens that the writer is a woman. In this case, the role of the language becomes paramount in suggesting the nuances, shades of meaning and above all what is inarticulate concerning man-woman relation.

Ahlam Mustaganemi (b. 1953) is a very good example of this influential trend in Algerian and Arab fiction. She has written some novels such as the one to be explored in the current study, *Chaos of the Senses* (1994) and *A Passer by a Bed* (2000). In fact they constitute her trilogy in which she succeeded in crystallizing her feelings about a painful past (the struggle of Algerian people to achieve independence from foreign dominance) and

challenging present (life in Paris). As can be gleaned from this account, her fiction in general revolves around the convergence or clash of two cultures and modes of thinking. The characters appear to be entangled in their past and the experiences of Paris do not mitigate or wipe out what has been fully engraved in their consciousness and their spiritual and physical scars. Painting here and the change in place serve as a last ditch to evade the horrors of the political nightmares. What is striking about all these novels is that the point of view in the novel is that of a man who remembers and senses keen passions with one of his compatriots. Only in her recent half-serious work, *Forgetting.com* (2009) does she shift to the female viewpoint and concentrates on assaulting the patriarchal discourse and its sham authority. The other thing to be stated in advance here is that all the characters live in Paris, the emotional relations that develop in the book centre on the expatriates themselves, men and women, and there is no serious attempt to explore in detail the misunderstanding that ensues in such situations where the partners belong to different races and cultures.

Memory of the Flesh is her debut and, as such, it has some particularity, if not a direct autobiographical tone. The author herself makes no qualms about the inseparability between the fictional materials and her own experiences and perceptions. This aspect of her writing brings us to the public and political dimension that overshadows the whole book and its events. As a matter of fact, her own father was a fighter in the resistance against the French occupation and he was imprisoned in the 1950s and the whole family suffered greatly as a result of that. In her account, she describes the reasons behind writing this novel as follows,

> In my first novel it was not possible for me to escape the act of revealing my autobiographical sides. Any first novel, perforce, is some sort of autobiography with some falsification. It took me a long time to finish the process of falsifying my autobiography. Therefore I do feel very far from myself. The name of the heroine is of course my own. In the novel there are some hints referring to my own solipsism. This woman is myself, with all my follies, bizarre whims and extremism both in love and patriotism. This woman carries all the contradictions I have. (Mustaganemi, 1998, 13)

Given this confessional side, it is not surprising to find that the author is doing her utmost best to ward off the autobiographical sense which might thrust out or rather it is unavoidable in the text.

The novel comprises six chapters narrated by the expatriate painter, Khalid Bin Tobal, the ex-warrior in Algeria whose arm was amputated in the liberation war against foreign domination. Now he is a painter living in Paris. He is destined to have an ardent love affair with a woman from his own coun-

try, Ahlam. He has mastered the craft of painting in one hand but could not resist the overwhelming whirlwind of love and its ramifications. In the meantime his mind keeps remembering his time and experiences in Algeria. Of course choosing such settings is neither new nor alien to the multicultural writers North African writers such as Al Taher Wattar, Taher Bin Jaloun, Assia Dejbar and many others. These have initiated the cross-cultural dialogue or encounter between people of different cultural backgrounds. In all the fictions of these writers from Morocco and Algeria the protagonist appears to be oscillating between the African soil and Paris and vice versa. The difference, however, lies in the fact that the author informs the former occupants of his country the patriotism of his countrymen. Constantine is the past while Paris the present that can not be fully disconnected from the haunting past. In other words, her discourse makes no attempt to tackle the traditional issue of the man-woman conflict and the patriarchal authority. Hence Paris becomes the center of all the dreams of freedom, self-assertion and at the same time the domain of melancholic and traumatic experiences. From this perspective, one could argue beforehand that Mustaganemi at least in her trilogy of which *The Memory of the Flesh* is part is not a feminist per se. She in fact pursues a line of writing that brings to mind Iris Murdoch and her bewildered male protagonists.

Ahlam, Khalid's compatriot, is a living reminder of the painful past and the disquieting present. She is also an artist and therefore the two share the pleasures of the present and the memories of the past. However it is the politics of love, possession and disillusionment that constitutes the crux of the matter here. After alluring Khalid in a frenzied and irrational love affair, (she is the femme fatal after all), she finally pursues another artist (Zeyad). In both cases love is between people from the same culture although the western place serves only as the backdrop of such erotic and spiritual love affair. What is striking here is that it is the woman who takes the initiative and inflicts all types of pain on her victim(s). It is this fluctuation between love and frustration, desire and averting and subsequent self-loathing that forms the fulcrum of the psychological and intellectual conflict in the novel.

Given all these, it transpires that *Memory of the Flesh* is not only a recapitulation and reliving of a time past when the body received its ineradicable scars, but also it is a record of the overwhelming and intimidating challenges of the present in France. The novel, then, dovetails the national and societal cares with personal and psychological desires. Hence the historical significance of this novel as it has this potentiality to reflect the personal and impersonal, the public and private concurrently. As it has been aptly described, "it has a remarkable capability to reflect the deep historical transmutations through one character" (Bokhalfa 504).

One of the main characteristics of this novel and the other two novels in the trilogy is the fact that for the first time there is a direct and unmistakable

presentation of the body and feelings in female discourse – sharp, stark, immediate and at times sexy. The author describes writing in the other section of the trilogy, *Chaos of the Sense*, as follows "it is like love, a gift you find where you never expect to find" (24). She reiterates Derrida's statement that writing is a sort of play of signifiers. She rephrases this as "masquerade," (Bin Jumaah 108) where the ego conceals and entrenches itself behind the smokescreen of verbal codes.

Undoubtedly, Mustaganemi's novel has its own distinction in veering away from the mainstream of the Arab novel initiated by Naguib Mahfouz. It heralds a total discontinuity with the traditional novels in mingling between the artistic and social and even metafictional when the author more than once reminds the reader of the process of writing and its sacrifices and challenges. It is true that the tone is still patriarchal in that the events, situations and relations are mainly viewed and presented from the standpoint of a male; however, *Memory of the Flesh* has the privilege of depending on the suggestive power of the language. For instance, the sense of place and color is pivotal and striking in that the whole book is endowed with all types of allusions and hints. The novel capitalizes on the contrast between the homeland and the dream place. All this is crystallized by means of the successful use of color. In the first section of the book, the black color predominates while in the second it is the white. This is not accidental or gratuitous. It has been pointed out that the white color is open and absorbing all colors: it is the colorless color (Nawar 96). Much space in the novel has been given to this particular point. For example, the sense of color in the following statement has much to indicate, "When he saw her for the first time enter the exhibition of his paintings in Paris, in white dress, he was struck by it as he saw her moving from one painting to another" (p. 60). In another situation, this point is highlighted "Here you are coming in your white dress" (179). This color is commonly associated with purity, innocence, early childhood and hope of what will become. In his paintings of her, she appears as an enigmatic figure just like the color she is surrounded by. However when the relation between the two gets cool and she shifts her feelings towards Zeyad, the color becomes green. It is indicative of a new phase in her life – disrupting an old relation and embarking on a fresh one. Even when she tells him about her decision of stopping her relation with Khalid, his first reaction is that she is telling 'white' lies and it need not be taken seriously. The act of creation whether in painting or writing has much to do with the white color. Even the metafictional side of the book, i.e., the act of writing and its exegesis, has something to do with white color. After all, the white sheet of paper is always challenging and intimidating. As the author puts it, "So the painter appears to be like the writer; he does not know how to resist the painful call of the white color and its alluring him to the creative frenzy whenever he steps before a white space" (184). In art as in life, the white

color is always a sort of pain, challenge and mystery. Khalid's ruminations about his artistic craft sometimes border on extravagance and irrationality, "The one who sits before a white space must be a sort of god or he need change his profession" (207).

In contrast, black is associated with all types of melancholic thoughts, grudge, grief, repentance, mourning and keen intimacy with the far-gone past" my days were like the leaves of my diary, full of ideas not worth-mentioning. I used to fill it in order not to keep it white and vacant. White has always been a cause of fear for me…" (75). Khalid meets the woman he is in love with in dark and shadowy situations and places. The same holds true to his relation with the French Catherine," since she always wants to meet him either in his house or her own, away from the flashing lights and eyes" (283). In many situations, the author herself intervenes to expound in direct terms the implications of the sense of color in the book. For instance, as the relation between Ahlam and Khalid is about to terminate, the author's speculation foregrounds this issue and its thematic implications. When Khalid attends his lover's wedding, the knighted Hamletian color is explained in a dirge-like manner,

> It is the color that is worn on unhappy occasions and mourning. It is the color of ascetics, mystics, the color of shock and forbearance, the color that has its own antithesis – always creating a barrier between the wearer and others. (419)

The narrator's ruminations about his city are steeped in this black/white duality since everything recollected in his remote place can only bring associations of melancholy and blackness, "It lurks for every invader, swaddled by its black mantles and conceals its secrets from every tourist" (345). His remarks need to be explored further since they show how the thematic side of the book hinges on this sense of place and color in expounding the message of the book,

> I want to pour out my curse, spit my bitterness and frustration, and discharge a memory affiliated to black…since the time I felt the impact of this city and its blackness for centuries. It has a contradictory force: it represents a white site for rulers and at the same time its women know only black mantles. (400)

As regards the sacrifices of love and its melancholic disillusionments and setbacks, it ends in one of the following: either a return to the forsaken country and accepting its dictates and harsh circumstances or succumbing to the lures of exile and the irresistible temptations of the white sheet, as suggestive of verbal and visual creativity. Ahlam opts for the second where she can embody her frustrated dreams and desires by means of painting and

writing fiction (her autobiographical novel, *Forgetting*). The choice of this title is interesting since Mustaganemi's novel is about the role of the memory and the craving for forgetting, which might heal all the physical and spiritual wounds. Khalid's reading of such a piece of information stirs in his mind a whole series of ticklish questions, revolving once again around the color duality,

> After Zeyad's death, all feelings of doubt and anxiety erupted in Kahalid's mind. Who has occupied her love? Who was the center of her life and memories? The one who died and disappeared? Or the one who has been considered absent from her past? (Khalid)…That white page was enough to indict you…She said by means of words, which were not to be written much more than what you were writing. You are a woman capable of writing on white blank. (299)

As has become evident by now, Mustaganemi resorts to such devices borrowed from painting in order to dig deep in the details of the human flesh and its mysteries and conflicts. The writer, albeit using an ostensibly male voice, is virtually embarking on the demanding task of exploring the female psyche and mentality. She can evoke the twists and turns in the conscious and unconscious thoughts lurking behind the facade of self-control and passivity. As one of Mustaganemi's compatriots rightly puts it, woman's writing is actually the female's questions about herself and her relation with the outside world. The language remains the woman's domain and space that does not move beyond the orbit of the human body. The female's lot lies in her linguistic system. (Al Sayyeh 92)

This applies to her presentation of both male and female characters alike. What follows is an excerpt from the novel where this ability of typifying human nature in its complexity and diversity is self-evident. All the inner sensations and turmoils could be presented in the character's daily encounter with the other characters,

> I used to contemplate you and delve deep within the recesses of myself. I sought to find the demarcation line between my defeats and victories. At that moment I was not a prophet nor were you a goddess. We were simply old archeological limbless statues, seeking to mend their torn parts. (28)

Reality, then, is fused with wishful thinking in a twilight picture where dreams, forbidden desires and intimidating and unpredictable circumstances get muddled. This in turn bestows a poetic dimension on the novel and its people. Equally striking is the account the narrator gives of the city of Constantine where the lines between prose and poetry get blurred,

> I left the hall in the same way as I came…a flash of dazzling light was reflected on the road, sparkling in its advent or withdrawal, trailing behind it more than one rainbow and a whole gamut of enterprises and dreams. What do I know about you? Two or three things. I reiterated them with myself two or three times so as to convince myself that you were not a 'comet', passing like the one that lights summer evenings and vanishes just before the astrologers can keep track of it. (69–70)

Apart from these, Mustaganemi's novel has another merit: the narrator is a man who conceptualizes his absent-present sweetheart and rekindles his memories about her. The book is essentially nostalgic in tone. Also it shows the author's success in assuming the male voice in representing the outside world and the inner inarticulate passions swarming in the ego. Khalid imagines that his lover will read what he intends to jot down in the form of a novel titled *Memory of the Flesh* as a reaction to what he has read in the newspapers about her novel, *Forgetting*. Needless to add, this device of inserting a novel within a novel is not entirely new, as Andre Gide has inaugurated this in his *Counterfeiters*. Jorge Luis Borges also dabbled in this kind of writing of concentric circles. The novelist insists on "her implied presence by means of using the artistic mask of a man and the explicit presence of the female protagonist of her novel" (Yousif 256).

In its entirety, *Memory of the Flesh* is an excavation of the past, its nightmares and nostalgic moments. Indeed the book suggests that writing itself is both an act of fleeing the memory and triggering it simultaneously. The memory as suggested by the writings and paintings of Khalid and Ahlam keeps disquieting the characters' peace of mind. It can only rest when everything is depicted on the white sheet as Proust has shown in his feat, *In Search of Time Past*. In all cases, writing and painting or any act of creativity, for that matter, remain the only feasible means of alleviating its ravages. We can never recover from those memories, even if we resort to 'forgetting'. As suggested in the book, "Silence could have been bliss in this country in particular. Just like forgetting since the memory on such occasions does not come gradually. Rather it assaults you like a sweeping cascade driving you to the unknown" (187).

Remembrance of painful things and living under destabilizing situations render the book melancholic in its general impression. The book's tendency to quote from others once again reinforces its sorrowful impact, "Wait amidst grief/ My lady, I will leave/ Open your door before weeping/ These exiles tempt me to stay/These airports are wanton women awaiting/ Haunting me to make my last departure" (89). It is this pungent tone of grief and restlessness that drives one of Mustaganemi's critics to evoke Baudelaire's statement," it is the evening that comes out of my questions/ Therefore forgive me my sadness" or Henri Michaux's "Evenings/Evenings/So many evenings for one

morning" (Al Tarhooni 115). Time, then, whether recaptured or virtually lived, engages a great space in the novel. Such is the significance of this item in the author's mind that she devotes a whole book to forgetting, if this is possible. Indeed her *Forgetting.com* (2009) is a controversial book concerning its genre or the intentions of the author behind writing it. In total contrast to Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting* (1980) and its exploration of the death of culture in our time, Mustaganemi's book is virtually narrow and lacks the seriousness and comprehensiveness of her earlier novels. It maintains only the name of that influential work. In this book, there is a terrible attack against the patriarchal authority and discourse. Sometimes she goes too far and the reader perceives a sort of excess in representing the problematics of man-woman relationship. For instance man's conduct is compared to that of an occupying force. This military metaphor is at work in her comments that, "after all, what is the difference between the lover and the occupier as each one makes settlements in your entity?" (80) The man appears as a "rabbit that flees in the first encounter" (173), as the authorial voice asserts. As expected, Mustaganemi has been criticized for such anti-masculine discourse and advocating extreme feminism (Al Saqr 61) that brings to mind the early practitioners of feminism like Sylvia Plath and Kate Chopin.

All in all, Mustaganemi's fiction, for all its shortcomings here and there, remains in line with modernism and signals a great change in the Arabic novel, both in form and content. Her Francophone background and studies in the Sorbonne are factors to be taken into account whenever her fiction is in question. She has developed the novel in many aspects: narration, language, vivid characterization and the skilful use of the sense of place. The characters' lives are inextricably tied to the elements of time, place and above all the memory of what is recalled or envisioned. Her fiction is lyrical, poetic and has a tender and graceful structure. Melancholy overshadows her fiction since she undertakes the hard task of exploring the hidden feelings and conflicts of her bewildered characters in their daily encounter with harsh circumstances.

NOTE

All translations of the excerpts from the novels and critical assessments are my own.

REFERENCES

Al Saqr, Hatim (2010), "Extreme Feminism," *Dubai Al Thaqafia* 68 (January): 61.

Al Sayyeh, Al Akhdhar Bin (2010), "The Pleasure of Female Narration and the Aspects of Excitement and Temptation," *Nizwa* 64: 91–100.

Al Tarhooni, Ali (2002), "Love or Death in the Time to Come: The Example of Memory of the Flesh," *Kitabat Muasirah* 12(64): 115–117.

Bin Jumaah, Bushoosha (2005), "Aesthetics of the Game: The Other Side of Writing (Ahlam Mustaganemi)," *Kitabat Muasirah* 14(55): 104–109.

Bokhalfa, Fathi (2010), *The Narrative Experience in North African Countries: A Study in Textual Aesthetics and Reading Mechanism.* Irbid: Modern Books World.

Ibrahim, Abdullah (2001), "Narration and Narrative Representation in the Contemporary Arab Novel," *Nizwa* 27 (July): 43–56.

Mustaganemi, Ahlam (2000), *A Passer by a Bed.* Beirut: Ahlam Mustaganemi Publications.

_____ (1994), *Choas of the Senses.* Beirut: Ahlam Mustaganemi Publications.

_____ (2009), *Forgetting.com.* Beirut: Dar Al Adab.

_____ (1993), *Memory of the Flesh.* Raggaya: National Foundation for Publishing.

_____ (1998), "Why I Write: Only Death Is to Judge Our Writings," *Mulahith Journal*: 13–15.

Nawar, Baha'a (2009), "The Poetics of Color Juxtaposition in Ahlam Musta ganemi's Memory of the Flesh," *Fosoul* 75 (Winter–Spring): 96–108.

Yousif, A'amina (2010), "Poetics of Narration in Ahlam Mustaganemi's Memory of the Flesh: Vision-Time-Language," *Fosoul* 68 (Summer–Autumn): 255–270.

Sabbar Sultan, Associate Professor, Middle East University, Amman, Jordan, Ph.D. in Modern English Literature 1998. Published 20 articles in different aspects of English and American literature. Translated five books into Arabic in literary theory and criticism. Participated in 15 international conferences in Jordan and abroad. Published more than 60 essays (in Arabic), covering many fields in creative literature and criticism.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 64–83, ISSN 2164-0262

Image(s) de la femme marocaine dans l'ecriture viatique feminine française au debut du xx^{eme} siecle

BOUCHRA BENBELLA
b_benbella@yahoo.fr
Université Mohamed Ben Abdellah, Fès

ABSTRACT. Morocco appears in French literary history at about the same time it enters the political history of France. The-first-trip-to-Morroco relations, male of course, are not necessarily reflected in the published literature in bookstores. They appear a little later in print. First, they are subject as letters or memoir manuscripts in the archives of libraries. It is only at the beginning of the 20th century and the signing of the Protectorate in 1912 the French journey will culminate in the feminine as traveling in Morocco is becoming more secure and safe. Many books appeared at that time. They hold both the guide and the travel narrative, punctuated by poetic visions, revealing as it were a sensitive soul or empathy. Henriette Célarié, among other travelers, wrote in 1923 a travelogue called tourist guide entitled "A Month in Morocco." Based on the story of this writer-traveler, in this paper we will analyze the image of Moroccan women while emphasizing the fact that the technical description is dependent on the gender (sex) of descriptor, which will lead to the determination of the major characteristics of French women viaticum writing in the early 20th century.

Keywords: Moroccan woman, cultural image, French traveler, description

« Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre
la moindre chose certaine sur les objets extérieurs ;
je vois tout au travers de mes impressions personnelles. »
George Sand (1837)

1. Introduction

Le voyage a rarement été considéré comme un attribut féminin. Si la mobilité, le mouvement sont le plus souvent alloués à l'homme, la fixité et l'immobilité continuent généralement d'être utilisées pour décrire la femme. Nonobstant cette construction en opposé des deux sexes, une littérature de voyage écrite

par des femmes émerge pour faire fi à une mentalité phallique décrétant que l'attrait vers des ailleurs exotiques était le seul apanage de l'homme. L'avènement au récit de voyage de la femme-auteur ou de la femme aventurière sera progressivement expressif au fur et à mesure qu'une mobilité croissante de la femme s'affirme, surtout à partir de 1850.

Il va sans dire que le Maroc a été la destinée d'un nombre important de femmes voyageuses françaises, éprises d'aventure, d'exotisme mais aussi partisanes de l'action coloniale française dans l'Empire Chérifien. Elles n'ont malheureusement pas pu bénéficier de la notoriété dont leurs consoeurs ont joui dans des études ou anthologies consacrées au voyage féminin[1].

Les premiers écrits féminins sur le Maroc datent du début de la période du protectorat alors que ce pays apparaît dans les lettres françaises à peu près en même temps qu'il figure dans les projets expansionnistes de la France coloniale à savoir bien avant 1912.

Avec la prise d'Alger en 1830, la France révéla au monde entier ses ambitions impérialistes dans le Maghreb. Le Maroc, jusqu'alors terra *incognita*,[2] n'en était point épargné. Ce qui explique l'afflux considérable des voyageurs hommes venant explorer, sonder, étudier la terre et les hommes mais aussi découvrir l'exotisme, le pittoresque et savourer les sensations fortes que leur procuraient les paysages picturaux d'un pays proche de l'Europe moderne mais où le temps semble curieusement s'arrêter : « vraiment ici le Moyen Age s'éternise » constate André Chevrillon en 1906 ![3]

Ces voyageurs mémorisaient leurs aventures dans des textes aux formes des plus variées : relations documentaires ou pittoresques, guides de voyage, chroniques militaires, lettres, carnets de route, enquêtes, romans, poèmes, etc.

Il est bien évident que le Maroc a aussi fait vibrer la sensibilité des voyageuses françaises au point de s'aventurer dans un pays lointain et inconnu aux portes de l'Europe dont la culture est radicalement différente de celle du Vieux Continent. Il s'agit autant d'un goût personnel que d'une satisfaction donnée au public épris d'étrangeté.

Il a fallu attendre le début du XXème siècle pour voir des aventurières découvrir cette terra incognita. En effet, avant l'intervention française au Maroc en 1907, il était pratiquement impossible pour une femme d'y voyager: le manque d'insécurité a rendu périlleux le déplacement des voyageurs et des commerçants. Ces explorateurs ne peuvaient sortir des villes-remparts sans risquer leur vie. Aussi a-t-on créé ce que Ismaël Hamet appelle « l'industrie de la Zetata »:

> « La sécurité est ici excessivement précaire, et il n'est pas jusqu'aux convois du sultan qui n'aient à redouter les entreprises des malandrins. Cet état de choses a créé l'industrie de la Zetata ou droit que l'on paie pour voyager en sûreté à des Zetat (ou guides) qui sont souvent des Mekhazni ou cavaliers de l'Etat. Les gens qui

> ont à faire de longs déplacements avec des marchandises, attendent souvent un mois le départ d'un convoi de l'Etat ou d'une caravane fortement organisée. Les troupeaux et les récoltes sont constamment exposés aux coups de main, et les voyageurs isolés sont attaqués en plein jour s'ils s'éloignent tant soit peu des chemins battus, enfin, dès que la nuit tombe, les campagnes et les abords des villes deviennent absolument déserts. Mais c'est surtout en ces temps troublés que redoublent l'anarchie et l'insécurité; alors s'exercent, sans frein les attentats contre les personnes et les biens. »[4]

Ni biens, ni âmes ne sont à l'abri des maraudeurs. Ainsi, cet état d'anarchie nourrit tout un commerce lucratif. Les Mokhaznis ou guides de l'Etat, assurent la sécurité des voyageurs moyennant de l'argent .

« Sous un costume correct de jeune fille européenne, je n'aurais jamais rien vu, le monde eût été fermé pour moi, car la vie extérieure semble avoir été faite pour l'homme et non pour la femme » écrivait Isabelle Eberhardt au début du XXème siècle dans *Notes de route. Maroc-Algérie-Tunisie*[5]. Travestie en homme, elle arpente l'Afrique du Nord coloniale et ses déserts, notamment le Maroc en 1904 : période de révolte et d'agitations qui va inexorablement précipiter l'ingérence de la France dans l'Empire Chérifien.

Avec l'avènement du Protectorat,[6] des colons, des voyageurs férus d'exotisme et d'étrangeté affluent nombreux vers ce Maroc « pacifié », « sécurisé », « modernisé » grâce à « l'oeuvre civilisatrice » de la France, mise en pratique par le Maréchal Lyautey,[7] devenu Résident Général au Maroc depuis 1912. A sa demande, nombreuses sont les voyageuses qui s'y sont rendues en vue de préparer, légitimer, inscrire et glorifier l'œuvre historique, épique et humanitaire de la France dans ce pays sclérosé voire « primitif »: Reynolde Ladreit de Lacharrière,[8] Mathilde Zeys,[9] Henriette Célarié[10] et bien d'autres voyageuses dont les récits composent un corpus viatique féminin riche mais toujours en friche.[11]

Il y a deux moyens pour étudier un pays, le premier, c'est d'y vivre, le second de le visiter rapidement dans son ensemble, d'interroger les gens autour de soi et d'interpréter ce qu'on a vu et entendu. Ces voyageuses, en se succédant, dessinent elles-mêmes, un tableau progressif du Maroc qui se complète et s'approfondit grâce à l'observation de chacune d'elles. L'auteur du *Voyage sentimental* divise le cercle des voyageurs comme suit:

> « Voyageurs oisifs, voyageurs curieux, voyageurs menteurs, voyageurs orgueilleux, voyageurs vains, voyageurs sombres. Viennent ensuite : les voyageurs contraints, les moines, les bandits, etc.; les voyageurs innocents et infortunés ; les voyageurs simples. Enfin, s'il vous plaît, le voyageur *sentimental* ou moi-même, qui ai aussi voyagé… »[12]

Pour son compte, Henriette Célarié choisit d'être une voyageuse curieuse.[13] Afin d'inciter d'autres touristes à visiter le Maroc, désormais colonie française, elle publie en 1923 une brochure intitulée : *Un mois au Maroc* à la suite d'un voyage enchanteur dans l'Empire chérifien. Son récit n'est pas seulement un simple guide[14] mais aussi un récit des excursions faites par l'auteur sur l'itinéraire classique : Casablanca, Marrakech, Rabat, Meknès, Fez, Taza et Oujda. Par son style léger et naturel et sa touche romantique, Célarié fait faire au lecteur français sédentaire, un beau voyage par procuration où elle vante non seulement l'exotisme du pays par le truchement d'iconographies[15] insérées dans le texte, mais aussi et surtout les bienfaits de la présence de la France au Maroc :

> « La gloire du maréchal Lyautey est de les [les Marocains] avoir sortis de leur léthargie non par des méthodes brutales mais par des procédés où la prudence est la première condition du succès, où l'armée joue le rôle de fourrier de la civilisation, où le soldat est l'avant-coureur de l'ingénieur, du commerçant, de l'instituteur… Aucune aventure, aucune témérité, aucune con quête prématurée. Du temps, de l'ordre, de la patience, surtout de l'esprit de suite, voilà toute la tactique » (89–90)

Il est évident que les voyageuses françaises ont activement participé à la propagande coloniale au côté des voyageurs tels que les frères Tharaud qui étaient de fervents adjuvents de la « pénétration pacifique » et de l'œuvre coloniale de Lyautey.

Au-delà du discours colonial réducteur et uniformisant, il faut dire que l'image du Maroc varie selon la personnalité et la culture de l'auteur; dès lors, Célarié tente dans sa relation d'entraîner son lecteur dans un monde différent du sien, un ailleurs où pittoresque et exotisme règnent sans partage. La gamme de ses émotions va de la fascination pour des coutumes inusitées et singulières à la jouissance d'une vie si différente et d'un spectacle étrange et merveilleux.

Subséquemment à sa fonction poétique qui réside dans l'art de montrer des hommes et des paysages différents en mettant l'accent sur la couleur locale du pays regardé, l'exotisme participe à "l'élaboration d'une vision non sans présupposé idéologique".[16] En effet, tout en brossant le tableau d'une réalité lointaine, notre aventurière présente au lecteur français une image de l'Autre et de l'Ailleurs conforme, bien entendu, à ses attentes et à l'imaginaire collectif de sa société. L'altérité dans l'imaginaire occidental doit indéniablement entretenir « une relation, généralement d'opposition avec ce monde à partir duquel l'écrivain jette son regard ».[17] C'est pourquoi l'écriture de l'altérité manifeste un jeu sur les clichés et les stéréotypes qui définissent l'étranger dans la culture occidentale. Ces stéréotypes, quoique présents dans la majorité

des récits de voyage au Maroc, se révèlent toujours en vogue et aptes à susciter un sentiment de dépaysement et à attiser la curiosité du lecteur sédentaire.

Par son don d'écrivaine de métier, Célarié, nous raconte son voyage exotique au Maroc, sa découverte de l'intimité de l'Autre dont le symbole est la femme marocaine. Celle-ci ne sortait que rarement de sa demeure, ce qui constituait une prouesse de la décrire par la plume masculine étrangère. Les femmes voyageuses avaient alors cette possibilité de s'immiscer dans l'intimité des ménages marocains afin d'observer, d'entrer en contact avec la gente féminine et de la décrire dans des scènes privées :

> « La femme peut voir plus de choses qu'un homme. La voyageuse fréquente les femmes, assiste au cérémonies familiales et à des scènes de vie privée ».[18]

En effet, Célarié côtoie tous les types de femmes dont se compose la société marocaine à cette époque (campagnarde, citadine, bourgeoise, prisonnière, etc.). La voyageuse ne se contente pas de décrire la situation de sa consoeur marocaine, mais elle cherche aussi créer un effet d'empathie. Pour ce faire, elle recourt aux témoignages oculaires formulés dans un style affectif aux tonalités parfois pathétiques. On pourrait même avancer que notre voyageuse s'évertue à présenter à son lecteur l'esquisse d'une psychologie de la femme marocaine. Cette technique a déjà été appliquée par *Aline* de Lens, [19] qui a longtemps vécu au Maroc, et adoptée plus tard par Alice de La Mazière.
De la femme esclave à la femme émancipée, les profils diffèrent et le regard oscille entre dysphorique et euphorique.

2. Esclavage marital

Avec amertume, l'auteur constate que la femme marocaine mène une vie d'esclave sous le joug de son mari. Qualifiée de passive, elle ne réagit point contre cette vassalité conjugale permise voire exhortée par la religion musulmane, ce qui révolte notre voyageuse :

> « […] nous gravissons l'escalier étroit aux marches d'une hauteur exagérée qu'on trouve dans toutes les demeures indigènes. Quand j'en ai demandé la raison à un Arabe, il m'a répondu :
> « A tort ou à raison, notre civilisation est entièrement basée sur la supériorité de l'homme. Les appartements de l'homme sont au rez-de-chaussée ; ceux des femmes sont au premier. Le mari désire-t-il parler à une de ses femmes, il l'appelle. Comme il monte rarement à l'étage, les degrés n'ont pas besoin d'être commodes… » (63)

Cette réaction n'est en fait que le produit d'un écart culturel ou significatif, selon l'expression de Daniel-Henri Pageaux[20], entre deux civilisations diamétralement opposées. En Occident, l'Islam symbolise la subordination de la femme par excellence dans la mesure où le mari a droit d'autorité sur elle, et l'épouse (les épouses) lui doit (vent) obéissance totale. Ainsi, cette citation ne fait que conforter ce stéréotype éculé et cependant enraciné dans l'imaginaire occidental :

> « La condition de la femme n'est pas plus enviable que dans les autres cités musulmanes. Elle est chargée des travaux du ménage et les exécute elle-même ou les confie à des domestiques, suivant la situation de fortune du chef de famille. Elle n'a aucune initiative […] il ne lui est pas permis de s'émanciper dans les moindres actes de la vie […] leur vie s'écoule monotone à l'intérieur des maisons. »[21]

En fait, la femme marocaine n'a rien à envier à la femme des autres pays musulmans. Cette stratégie de généralisation est une technique très usitée dans le récit de voyage en tant que genre littéraire.

3. Mariage précoce

À vrai dire, la femme marocaine avant d'être esclave de son mari, était esclave de son père ou de son tuteur. Contrainte de se marier à un très bas âge, elle devient mère avant d'atteindre l'adolescence, ce qui fragilise sa santé mais aussi celle de sa progéniture :

> « La race est épuisée par des mariages très précoces et consanguins. Des petites filles de neuf ans unies à des garçons qui en ont quinze. Ces filles, à dix ans ou onze ans sont déjà mères. » (71)

La voyageuse exprime solennellement son indignation face cette pratique inhumaine, autorisée, semble croire certains orientalistes, par le Coran : « Le droit musulman ne proscrit pas du tout la consommation du mariage des impubères »[22] Il est évident que la voyageuse pousse le pathétique à son paroxysme. Nul n'ignore que le mariage avec une fille impubère ne peut être consommé : une petite fille qui n'a pas encore ses menstrues n'ovule pas, donc elle ne peut tomber enceinte. Or, à cette époque, on pouvait promettre une fille, encore enfant, à son cousin par exemple, seulement la contraction du mariage ne se faisait qu'une fois les deux futurs époux pubères. Il s'agirait de mariages pro forma ou de mariages sans consommation.

Ce type d'alliance signifiait que la fillette vivait sous le toit de son mari, qu'elle recevait l'éducation et la formation pratique de la belle-mère : gestion des denrées : du tri des grains à leur préparation en cuisine, conservation des

aliments, confection de vêtements, couvertures, tapis, décision des achats, usages de la famille et bien d'autres astuces ménagères. Entre la belle-fille et sa belle-mère, une relation mère/fille se tissait. On attendait qu'elle soit pubère pour partager le lit de son mari. Au demeurant, elle profitait de cette situation provisoire pour côtoyer son mari, apprendre à le connaître ; il se crée une affinité que l'on trouve insolite aujourd'hui.

D'autre part, bien avant l'avènement de l'Islam, Le mariage infantile était en pratique dans la société romaine selon Marcel Durry affirmant que les Romains ont pratiqué le mariage des filles impubères avec consommation :

> « Les Romains […] les marient à douze ans et plus jeunes encore ; ainsi le mari a les prémices intactes, physiques et morales. D'où il appert que la première solution tient davantage compte de la question physique en vue de la procréation et que la seconde solution tient davantage compte de la question morale en vue de l'entente dans la vie commune. »[23]

On admettait aussi cet usage au Moyen Age : six mois après son couronnement, Philippe Auguste alors âgé de quatorze ans épousa Isabelle de Hainaut, une fillette de dix ans en avril 1180. Quatorze ans pour les garçons et douze ans pour les filles étaient les âges minimum prescrits par la loi canonique de l'époque.[24]

Il semble que l'ère médiévale s'éternise au Maroc permettant pour ainsi dire un voyage dans le temps. Ne dit-on pas qu'un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps, et dans la hiérarchie sociale[25] ?

4. Esclavage sexuel

La femme arabe, marocaine a toujours été perçue par la mentalité occidentale comme un objet utilitaire, une source de plaisir, une esclave, une procréatrice, elle est souvent représentée dans une relation de proie/prédateur et perd de facto son statut égalitaire d'humain pour devenir un instrument, social, sexuel, une génitrice déterminée, possédée et surveillée.

Le harem, l'une des configurations de cet esclavage sexuel féminin, est avant tout un lieu de plaisir où résident les concubines officielles du sultan, ainsi que les femmes qui ont été placées à son service (de gré ou de force). Elles ont pour tâche de lui donner des enfants pour les premières et de le divertir (*musique*, *danse* et *sexe* par les *odalisques*) pour les secondes :

> « La question du harem, tant dans ses représentations et ses images que dans sa réalité historique, est un des points incontournables de toute histoire des femmes en Islam et la question du harem sultanien, plus encore, constitue l'un des points nodaux de l'intelligibilité des sociétés islamiques. »[26]

Quant à l'étymologie d'odalisque, elle réfère à la chambre : « *oda* » en turc. Le harem, dans cette perspective relève donc de la sphère privée, du domestique, de l'intimité même, à l'opposé de la sphère publique et politique. Lieu où s'exerce un pouvoir despotique, selon l'expression de Montesquieu, le harem et la polygynie illustrent, à bien des égards, cette dissociation par essence des sociétés musulmanes et des cultures chrétiennes occidentales.

Aussi ces lieux mystérieux ou « prisons dorées »[27] ont-ils inspiré beaucoup de voyageuses françaises entre autres A. R. de Lens (*Le harem entr'ouvert*, 1920), Henriette Willette (*Au Maroc* 1930) et Henriette Célarié (*Nos sœurs des harems* 1925, *la vie mystérieuse des harems* 1927 et *Du sang et de l'amour dans le harem* 1930). Le sérail marocain était aussi présentée par des voyageurs-médecins notamment : William Lemprière (*Voyage dans l'empire de Maroc et le royaume de Fez, fait pendant les années 1790 et 1791*).

Dans *Un mois au Maroc,* Célarié, consacre un nombre important de paragraphes où elle met sous les yeux, à la grande satisfaction du lectorat français, une description détaillée du harem sultanien au Maroc. Elle prend à titre d'exemple celui du palais *el Bedi* bâti par el Mansour « le doré » [28] et celui du palais royal de Moulay Hassan[29]:

> « Dans ce cadre délicieux, les femmes du harem sont vêtus de soie et parées de bijoux. Les esclaves sont innombrables […]. Fidèle à la loi du prophète le « Doré » n'avait que quatre femmes légitimes, mais le nombre des concubines, des noirs spécialement était considérable. Il aimait à les regarder jouer entre elles, dans les jardins fermés et quand un ciel de feu calcinait « Marrakech la rouge », il les faisait se dévêtir, il assistait à leur bain. » (45)

Nous imaginons d'emblée un tableau de ces concubines dénudées qui entourent leur maître et veillant à son plaisir. Il est évident que ce mythe magnifié alimente encore d'incorrigibles représentations érotiques. Par ailleurs, il n'est pas rare que l'intelligence d'une concubine la hisse au rang de reine mère :

> « la mère d'Abd el-Aziz[30] fit partie d'un lot de quatre femmes que Moulay Hassan avait fait venir de Turquie et pour lequel, il paya la somme de cent mille francs, elle était d'une grande beauté et possédait les talents qui charment au Moghreb :elle chantait et savait danser ».

Aussi le pouvoir occulte des favorites étant-il immense, il fallait obtenir puis conserver les faveurs du sultan et donc accepter le jeu des intrigues et manœuvres.

Loin du sérail sultanien, la voyageuse constate que presque dans chaque foyer marocain, se trouve un petit sérail composé du maître-mari et de plus d'une femme. Issue d'une société essentiellement monogame, Célarié con-

damne sans procès la polygynie situation frustrante, imposée à la femme sur qui l'homme exerce pleinement sa tyrannie. Alibi qui la pousse souvent à recourir à la sorcellerie afin de préserver son époux ou, le cas échéant, de repousser une rivale menaçant son ménage.

5. Sorcellerie et maraboutisme

La jalousie, ce sentiment panculturel et féminin par excellence, dès qu'elle s'empare du cœur frustré d'une femme, le ravage, le consume, le noircit:

> « Les femmes arabes ont un cœur semblables au nôtre. La jalousie peut les torturer. Il suffit de rappeler les drames qui se sont passés, qui se passent encore dans certaines de ces maisons si bien fermées ; il suffit de lire les pratiques en usage quand le mari introduit sous son toit une autre épouse. Alors la première femme multiplie les incantations et les tours de magie pour attirer le malheur sur sa rivale […] » (100–101)

Qui mieux qu'une femme peut comprendre les tourments d'une autre femme ? Il paraît que notre voyageuse compatit au sort malencontreux de sa consoeur marocaine qui, forcée de cohabiter avec sa rivale, s'angoisser d'être laissée pour compte si bien qu'elle recourt aux forces occultes salvatrices et venger-esses : il s'agit de la sorcellerie ou la magie noire.

La sorcellerie marocaine serait assimilable aux pratiques sorcières de l'époque médiévale en Europe. Cependant, la puissance de cette sorcellerie est des plus réputée. Elle est pratiquée aussi bien dans les campagnes que dans les grandes villes du Maroc. Les souks hebdomadaires sont un lieu propice à l'achat des plantes aux vertus magiques ou encore des préparations ne servant qu'aux manipulations des *Talebs* ou *Faquihs* (sorciers). Ces derniers requièrent souvent l'aide des démons et des djinns (forces invisibles) durant leur rituel pour les envoûtements.

Edmond Doutté[31], professeur à l'École Supérieure des Lettres d'Alger au début du XXème siècle, affirmait à l'époque qu'au Maroc "la femme est un auxiliaire précieux de la magie". Voici l'une des dizaines de recettes prescrites pour détourner le cœur du mari de la seconde épouse :

> « […] derrière la porte que la nouvelle mariée va franchir, elle place un chaudron renversé, elle se tient elle-même vêtue d'un caftan noir, toute barbouillée des tatouages noir afin que l'autre ne voie « que du noir », en pénétrant dans la maison où elle doit vivre. Sous le lit des nouveaux époux, la première femme cache une dent arrachée par le barbier un samedi, elle enduit le seuil de la chambre avec un goudron dans lequel ont macéré du poivre et sept têtes d'allumette. Pour conserver le cœur de son époux, elle

> lui fait manger sans qu'il le sache, des ossements humains pilés et lui donne à boire de l'eau ayant servi à laver un cadavre. » (101).

Emile Mauchamps, médecin à Marrakech depuis 1905 où il fût assassiné à l'âge de trente septe ans, est l'auteur d'une œuvre posthume sur la *Sorcellerie au Maroc* qui a consacré tout un chapitre à ce qu'il appelle « la magie défensive ». Il y cite les différents moyens d'attirance aussi ignobles et abjectes qu'ils puissent être. [32]

Autre gangrène qui, subrepticement, ronge les tréfonds la société marocaine : il s'agit du maraboutisme. Greffé sur le culte des saints, il s'exprime par la vénération d'un marabout[33], intercesseur entre Dieu et les croyants. Pour espérer voir leurs vœux exaucés, ces derniers se recueillent sur la tombe du saint ou patron de la ville, réputé comme guérisseur de femmes en mal d'amour ou de fécondité, et y effectuent des pèlerinages. Le Maroc compte des milliers de marabouts. De fait, le culte des saints fleurit à travers tout le pays, unit toutes les couches de la société. Il transcende même les frontières de la religion et les phobies de la promiscuité. Cette pratique s'avère tellement ancrée dans l'esprit des gens, qu'elle prend les proportions et le caractère d'une véritable anthropolâtrie.

Superstitieuses, les femmes marocaines sont toujours prêtes à rechercher la bénédiction du moindre marabout : Sidi Yahya (à Oujda) ou Moulay Idriss (à Fès) leur assurerait la docilité de leurs maris, calmerait les cris d'un bébé que l'on sèvre, et réaliserait mille désirs raisonnables ou puérils qui martyrisent un cœur féminin :

> « Chaque Vendredi, les musulmanes animent l'oasis de la blancheur de leur haïk. Elles attachent aux arbres sacrés quelques bouts de chiffons et des cheveux. C'est une croyance populaire qu'on se délivre de son mal en faisant passer dans le corps d'un saint, soit par l'intermédiaire d'une pierre qu'on pose près de son tombeau, soit par un morceau d'étoffe qu'on noue à un arbre vénéré. Le marabout prend le mal à son compte. Aussi faut-il non seulement implorer les saints, mais les craindre. S'ils sont bienfaisants, ils peuvent être nuisibles. Ils sont le réceptacle de toutes les souffrances humaines.» (244)

En ethnologue, Célarié explique au lecteur français une pratique superstitieuse indigène qui relève d'une croyance populaire ancrée dans l'esprit de la gente féminine oujdie : elles attachent aux branches des arbres sacralisés par la présence du tombeau du saint Sidi Yahya dans cet endroit, des morceaux de chiffons et de cheveux. Cette pratique prophylactique est susceptible d'empêcher le mal ou de le guérir. Selon Michaux Bellaire, le maraboutisme se veut une caractéristique essentielle de l'Islam marocain :

> « Quand on connaît l'Islam marocain, on se rend compte qu'il est surtout constitué par le culte des marabouts locaux et par une quantité de rites superstitieux qui n'ont pas grand-chose de commun avec la révélation. On pourrait dire que les Berbères du Maroc sont encore aussi loin du Dieu Unique de l'Islam que les Arabes d'Arabie l'étaient de Allah […] avant le prophète. »[34]

Il appert que l'historiographie coloniale consacrée à l'étude des forces composant le champ religieux marocain, a mis en valeur la hiérarchie des croyances religieuses dans cet islam marocain en mettant l'accent sur l'opposition entre sa forme et son fond.

Ces berbères qui ont conservé leurs croyances païennes dans une enveloppe islamique, n'ont pas condamné leurs femmes ni à se voiler, ni à être recluses à vie dans le foyer conjugal.

6. Berbères émancipées

La femme berbère a toujours soutenu l'homme dans le travail de la terre. Cette femme active, laborieuse, en dehors des corvées du champ, entretient son foyer et s'occupe de sa progéniture, ce qui lui confère une imposante robustesse physique:

> « Les femmes berbères travaillent dur, supportant comme les hommes, des climats rudes: leurs corps sont musclés et donnent sans aucun doute une allure plus noble, plus dépouillée, moins alanguie à leurs attitudes ».[35]

Dès son jeune âge, cette femme prend des musculatures précoces, assume des pieds nerveux et tient une physionomie semblable à celle du masculin, ce qui la rend assez endurante et forte. Elle jouit d'une liberté assez relative mais bien plus remarquable en la comparant à celle de la femme citadine:

> « Orieux[36] a assisté dans l'atlas à des scènes qui seraient impensable en ville. Par exemple une femme s'en prend au mokadem, le chef du village, parce qu'il a désigné son fils pour une corvée en dehors de son tour. On remarque d'abord que ce n'est pas le fils qui vient se plaindre mais la mère, et voila, comment elle s'adresse au chef ; « tu es un bourricot pour nous commander (…) tu es aussi bête que moi, tu ne sais rien tout comme moi et tu me vaux pas plus que moi ! Alors pourquoi écoutais-je un âne ? » Et Orieux de conclure : « voila, ce que les femmes 'esclaves' peuvent dire en pays berbère, au maître du village. »[37]

L'auteur n'hésite pas à exprimer sa surprise, voire son admiration devant la témérité de cette femme berbère faisant fi au Caid du village. Moins esclave

que sa consoeur citadine, la femme berbère connue par son audace et sa pugnacité, a imposé considération et respect de la part d'Orieux. Quant à Célarié, elle la dépeint dans un tableau pictural digne d'un Delacroix :

> « […] une panne survient, nous immobilise auprès d'un groupe de femmes Chleuhs. Elles ne sont pas voilées, et c'est tant pis pour nous. Dans le masque d'ébène, les yeux sont magnifiques : iris d'un noir chaud qui s'oppose à l'émail éclatant de la sclérotique, mais le reste du visage est affreux, d'apparence simiesque : narines épatées, lourdes mâchoires avançantes, grosses lèvres violacées. Pour tout vêtement une pièce de cotonnade d'un bleu de nuit retenu horizontalement aux épaules par deux longues épingles et serrée à la taille. Qui dira la beauté des grands plis tombant tout droit sur les corps de bronze ! Jambes nues, elles lavent leur linge dans un bassin, elles le battent avec leurs pieds. L'une d'elles ayant fini, noue son linge en un paquet qu'elle pose sur sa tête. Le corps balancé, elle passe devant nous. Alors, on oublie la laideur bestiale du visage. Ce qui triomphe, c'est la force vivante, la jeunesse, la souplesse du corps, l'harmonie des proportions, la pureté des lignes » (28–29)

Le portrait est un genre essentiellement tributaire des arts plastiques. La littérature n'a fait que l'emprunter pour rendre compte de la description d'un personnage. Celle-ci sert à le définir, à lui conférer une individualité, à le faire vivre et à créer dans le texte un effet de crédibilité. Le portrait est, de ce fait, un des domaines de la description et s'en distingue par son objet et par sa technique.[38]

En portraitiste, la voyageuse peint des femmes chleuhs, rencontrées par hazard sur son chemin, dont la prosopographie faciale tient plus du primate que de l'homo sapiens. Quant au reste du coprs, elle le peint élancé, preste et bien proportionné puisque forgé par un dur labeur sous un soleil de plomb.

Ce qui retient l'attention du lecteur avisé, c'est l'insistance sur des menus détails – caractéristique essentielle du voyage au féminin – que seul le regard fureteur d'une femme peut relever: la description de l'habit qui rappelle la posture d'une sculpture féminine; la manière singulière de laver le linge avec le pieds et de le poser, une fois propre, sur la tête rappelant pour ainsi dire les femmes de l'Afrique subsaharienne.

Force est de dire que la technique de la description est tributaire du genre (sexe) du descripteur. En effet, une femme serait plus sensible à des particularités devant lesquelles un homme se désintéresserait :

> « Il est rare que les sensations d'une voyageuse s'identifient avec celles d'un voyageur, l'homme est plus porté aux idées générales, la femme s'arrête plus passionnément aux détails. »[39]

De surcroît, la femme voyageuse s'avère plus sensible que le voyageur homme au thème de l'enfance Ceci est certainement dû à la fibre maternelle dont elle jouit.

7. Une enfance miséreuse[40]

Il est vrai que l'esclavage, au sud de la Méditerranée, n'avait pas manqué de frapper les visiteurs venant du Nord. Toutefois, la plupart des voyageurs, indignés au premier abord, relevaient par la suite la douceur du traitement réservé aux esclaves, qui contrastait avec les rigueurs dont les Noirs faisaient l'objet en Amérique :

> « Quoique son sort dépende uniquement de son maître, on peut dire que l'esclave marocain n'est pas malheureux. Tant qu'il est petit, il est le compagnon de jeu des enfants de la maison. Plus tard, il s'occupe de travaux qui ne sont pas pénibles. Bien nourris, bien soignés, les esclaves, m'assure-t-on, ont beaucoup moins à faire que nos domestiques qui, cependant, ne sont pas surmenés. Ils vieillissent dans la demeure où ils ont grandi; ils s'attachent à leur maître. Les libère-t-on, il n'est pas rare qu'eux mêmes demandent à reprendre leur place. » (63)

Il est à rappeler que Célarié a visité le Maroc en 1923, alors que la France coloniale a fermé le dernier marché aux esclaves en 1920. Cela n'empêche point que la misère poussait les campagnards surtout à vendre leurs enfants. À vrai dire, la vente des proches était une pratique fort ancienne et bien enracinée dans les moeurs des couches pauvres, désemparées devant l'adversité. Au XIX° et même au début du XX°, elle demeurait encore vivace et se manifestait quand la faim harcelait le peuple.

Au cours de la disette de 1901,[41] de nombreuses familles du bled allèrent trouver des familles aisées et, pour quelques mesures de blé, leur confièrent leurs enfants. C'était une vente déguisée. Elles ne vinrent jamais les reprendre, et ce furent autant d'esclaves qui s'ajoutèrent aux anciens. La vente des personnes libres n'était en fait pas un phénomène étrange, elle ressurgissait aux moments difficiles de l'histoire du Maroc :

> « Oui, c'est entendu, depuis que nous avons apporté, au Maroc, "les bienfaits de la civilisation", l'esclavage est supprimé. On a fermé les marchés où ils se pratiquaient; mais quand une petite fille reste orpheline, on la vend, dans le bled. Quand la récolte a été mauvaise, que les pauvres gens des tribus souffrent de la faim, ils se résignent à céder quelques-uns de leurs enfants. Plus ils sont jeunes, plus ils valent cher. Une fillette de douze ans s'achète 200 ou 300 douros. » (62–63)

On se demande pourquoi l'auteur prend ses distances vis-à-vis de l'expression "bienfaits de la civilisation" sachant que son récit de voyage est considéré par Roland Lebel comme un guide touristique dans lequel elle invite les touristes français à venir nombreux découvrir l'exotisme marocain mais aussi l'oeuvre coloniale orchestrée par le maréchal Lyautey. Nonobstant, ladite "oeuvre coloniale" n'a pu ni éradiquer la misère ni empêcher les familles pauvres à vendre leurs petits enfants.

En contre partie, Célarié n'exclut pas le fait que les Marocains chérissent leur progéniture et ne manquent pas de le montrer publiquement :

> « Le pacha s'assied près de moi. Dans ses bras, il tient tendrement un petit enfant, le fils d'un de ses neveux; il joue avec lui, essaye de le faire rire. Cela n'est pas pour étonner. Les Marocains ont un grand amour pour leurs enfants. Ils les traitent avec une douceur qui, facilement, devient excessive. Très gâtés, les enfants marocains sont, me dit-on insupportables. Je ne m'en suis pas aperçue. Il se peut que, dans la rue, ils soient hardis et insolents; mais chez eux, j'ai admiré leur docilité, leur retenue. Debout, dans l'embrasure de la porte, ils nous regardaient boire du thé, manger des gâteaux, sans jamais en réclamer. A la discipline qui pèse sur eux, y a-t-il beaucoup de petits Français qui voudraient être Marocains ? » (106)

Il est clair que la voyageuse a bien su déjouer l'un des stéréotypes de l'écriture viatique qu'est le recours aux informateurs anonymes : prétendus détenteurs du savoir sur l'Autre et l'Ailleurs. Elle désavoue l'idée qui soutient que les enfants indigènes sont insupportablement gâtés ; la question rhétorique qui présuppose une comparaison implicite avec l'enfant français en faveur de l'enfant marocain est suffisamment éloquente à ce propos.

D'autres part, en utilisant toujours le procédé comparatif, Célarié met en valeur l'excessif attachement des mères marocaines à leurs enfants :

« Les Marocaines aiment leurs enfants d'un amour passionné, elles les soignent avec un dévouement absolu. L'une d'elles est présentée à une Française venue au Maroc avec son mari. Voyage d'agrément qui doit durer deux mois.
"Tu n'as donc pas d'enfants? Demande la marocaine.
- Si, j'en ai quatre.
- Et tu as pu les laisser !
- Je les ai confiés à leur grand'mère. C'est le rôle des grand'mères de soigner leurs petits-enfants.
- Sans doute; ils sont très bien; mais toi, tu ne les vois plus.
- Evidemment ! A ma place comment aurais-tu fait ?
- Je ne les aurais pas quittés.
- Pourtant, s'il l'avait fallu absolument... pour une affaire importante ?
- Hé bien, je serais partie; mais j'aurais mis une pierre sur mon coeur..."

Ainsi voulait-elle exprimer que tant qu'aurait duré son absence, il lui aurait été impossible de goûter aucune joie. » (214–215)

Par le biais de la maïeutique, elle cherche à mettre en exergue le débordant sentiment maternel chez la mère indigène. Toujours est-il qu'elle présente au lecteur français une image antithétique des parents marocains qui, se sentant à l'abri de la disette, prodiguent à profusion de l'amour parental. Mais quand la faim les tenaille, ils n'hésitent point à les vendre pour une bouchée de pain ou les forcer à pratiquer la mendicité.

En somme, le récit de voyage d'Henriette Célarié est tributaire d'un corpus viatique féminin injustement oublié mais qui demeure un champ riche d'exploitation et un témoignage aussi fécond qu'ambivalent fait sur le protectorat français au Maroc. Aussi ces aventurières ont-elles souvent choisi sciemment ou inconsciemment de rester fidèle au dogmatisme.

Regard féminin ambigu voire antinomique, il est d'une part caractérisé par une forme d'empathie pour l'Autre, spécialement pour la femme et l'enfant indigènes, d'autre part, il participe d'un discours colonial réducteur et uniformisant qui ravale ce même Autre au rang de « primitif », de « sauvage » à civiliser.

Au demeurant, le regard féminin n'est pas le même que celui des voyageurs masculins, en particulier sur l'altérité féminine pour laquelle elle voue un intérêt remarquable. De plus, l'écriture viatique féminine fait ressortir l'émotion et l'imagination, tandis que celle des hommes s'avère généralement froide, lucide, réaliste, logique voire scientifique[42] : « Elles apportent à leurs narrations une sensibilité, une chaleur humaine, un sens du concret que l'on ne trouve pas toujours dans les rapports des voyageurs » dit à juste titre Suzann Mariot[43]. En revanche certains récits de voyageuses françaises au Maroc tels que celui de Leidreit de Lacharrière, intitulé *Le long des pistes moghrébines* (1913) où son regard sur l'autre aspire à un universalisme qui transcende les clivages sexuels. Malgré son féminisme avoué, de Lacharrière se glisse dans le moule d'un discours masculin pour mieux répondre aux attentes d'un public avide d'exotisme mais aussi de précisions scientifiques : on a toujours considéré sa relation comme étant la version féminine de *Reconnaissance au Maroc* de Charles de Foucauld[44].

Il appert que le voyage féminin, s'inscrit comme une démarche d'émancipation et de connaissance où les femmes peuvent trouver en ce début du XXème siècle une place pour exprimer leurs intérêts et développer leurs opinions.

NOTES

1. Alexandra Lapierre, Christel Mouchard, *Elles ont conquis le monde*, Editions Arthaud, 2007 ; Françoise Lapeyre, *Le roman des voyageuses françaises (1800–1900)*, Payot 2008 ; Catherine Reverzy, *Femmes d'aventure : du rêve à la réalisation de soi*, Odile Jacob poche 2003.

2. Il n'en demeure pas moins que les premiers récits de voyage au Maroc datent du règne de François I[er] entre autres la mission effectuée par Pierre Piton en 1533. Voir à ce sujet Lebel, Roland. (1936), *Les voyageurs Français du Maroc. L'exotisme marocain dans la littérature de voyage*, Paris : Librairie coloniale et Orientaliste Larose, 7–25.

3. Chevrillon, André (1919) *Marrakech dans les palmes*, Paris : Calman-Levy.

4. Hamet Ismaël, *Cinq mois au Maroc*, 33–34.

5. Eberhardt, Isabelle (1908), *Notes de route. Maroc–Algérie–Tunisie*, Paris: Charpentier et Fasquelle.

6. Le Protectorat, cadre institutionnel original à la notion juridique incertaine, avait déjà été expérimenté par la France au Cambodge, en Tunisie, à Madagascar et n'était aux yeux de beaucoup de français de ce début de XXe siècle qu'une solution transitoire, l'assimilation restant le but ultime. Ainsi, Madagascar, protectorat en 1885, était devenu colonie en 1896.

7. Hubert Gonzalve Louis Lyautey (1854–1934).

8. *Le long des pistes maghrébines*. Paris: Larose, 1913.

9. Une Française au Maroc, Paris : Hachette, 1912.

10. *Un Mois au Maroc*, Paris : Hachette, 1923 ; *La vie mystérieuse des Harems*, Paris : Hachette, 1927 ; *Du Sang et de l'Amour dans le Harem*, Paris : Firmin Didot, 1930 ; *Amours Marocaines*, Paris : Hachette, 1927 ; *L'Epopée Marocaine*, Paris : Hachette, 1928

11. La liste n'est pas exhaustive, d'autres aventurières telles que : Alice Barthou, *Au Moghreb parmi les fleurs* (1925), Henriette Willette, *Au Maroc* (1930), Françoise de Sourdon, *le Marocain, son âne et sa ville* (1935), Janine Berthel, *Impressions Marocaines* (1930) ont arpenté les villes impériales du Maroc à la recherche de nouvelles sensations que procure une civilisation située aux antipodes de la civilisation européenne.

12. Sterne, Laurence, (1956) *Voyage sentimental*, Paris : Elibron Classics, 11.

13. Célarié, Henriette. (1923), *Un Mois au Maroc*, Paris: Hachette, 109.

14. « le guide contribue à former l'opinion du lecteur. Il ne faut pas négliger cette sorte d'instruction primaire que l'on puise dans ces ouvrages. C'est une bonne fortune pour un pays d'avoir, dès le début, de bons guides touristiques. Et, par la suite, quand ils vieillissent, ils restent les témoins objectifs, qui servent à mesurer les progrès réalisés dans la vie du pays. Pour le Maroc, qui se transforme si vite, ce sont alors des jalons précieux. On les feuillette parfois avec mélancolie. » Roland Lebel, Op.cit., 349.

15. Voir à ce propos notre article : « Pour une lecture du discours iconique dans le récit de voyage français à Oujda (Maroc) », *Revue du Centre d'Études des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord (CELAAN)* volume 8, N°3, New York, 2010.

16. Ouasti, Boussif (1991), *Image(s) du pays des Pharaons dans le récit de voyage égyptien de Denon à Nerval (1802–1850),* Thèse d'Etat soutenue à l'Université de Fès, 126.

17. Mouralis, Bernard (1975), *Les contre-littératures*, Paris: P.U.F, 103.

18. Lamaziere, Alice (1932), *Le Maroc secret,* Paris : Berger-Levrault, citée par R.Lebel, *op. cit.*, 369.

19. Lens, A. R. de (1920) *Le harem entr'ouvert*. Paris : Calmman-Lévy.

20. Pageaux, D-H. (1994), *Littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin, 61.

21. Voinot, Louis (1912), *Oudjda et l'Amalat*, Oran : L.Fouque, 47–48.

22. Bousquet, G. H. (1953), *La morale de l'Islam et son éthique sexuelle*, Paris : (Bibl. de la Faculté de Droit d'Alger, XX), 130 et suiv.

23. Durry, Marcel (1955), « Le mariage des filles impubères à Rome», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, année 1955, Volume 99, N° 1, 86–87, 84–91.

24. Rouche, Michel (2000), *Mariage et sexualité au Moyen Age : accord ou crise*, Presse Paris-Sorbonne, 218.

25. Lévi-Strauss, Claude (2001), *Tristes Tropiques*, Paris : Pocket, 92.

26. Dakhlia, Jocelyne (1999), « Entrées déobées : l'historiographie du harem », *Femmes du Maghreb*, Presses Universitaires du Mirail, N°9, (37–55), 37

27. Gokalp, Altan (2008), *Harems, mythe et réalité*, Ouest-France : Rennes, 143.

28. Ahmed el-Mansour surnommé Al-Dhahbî « le Doré »est le sixième sultan de la dynastie saadienne de 1578 à sa mort en 1603.

29. Moulay Hassan I^{er} né en 1836 à Fès, mort le 7 juin 1894 à Tadla, fut sultan du Maroc de 1873 jusqu' à sa mort en 1894.

30. Abd el-Aziz né en 1878 à Fès et mort en 1943, fut sultan du Maroc entre 1894 et 1908.

31. Doutte, Edmond (1909), *Magie et religion dans l'Afrique du Nord* : Alger : Adolphe Jourdan.

32. « Fanges, passions et désirs, ignominies et turpitudes, dépravations, sensualités, envies, haines : pour tout cela, les sorciers s'offrent comme associés, comme intermédiaires. Ils peuvent guérir ; ils peuvent tuer. Qu'importe ! Magiciens pris à leurs propres prestiges, convaincus à force de convaincre, ils ont acquis l'accoutumance blasée du métier. Marchands de sortilège et de simples évocateurs de larves, guides et prêtres des nécromancies abjectes, reniflant la semence, le sang et la pourriture des tombes, détraqueurs d'âmes et d'intelligences, aveugleurs d'esprits, ce sont ces sorciers, ces talebs, ces cheiks, ces empiristes, pires ennemis de la race qu'ils exploitent en l'avilissant…Pires ennemis, cela va sans dire de l'Europe en marche qui sème sur ses pas le progrès, l'instruction, la lumière », Mauchamps, Emile. (1911), *La sorcellerie au Maroc*, Paris : Dorbon-Ainé, 93.

33. Le mot « marabout » vient de la prononciation dialectale (*mrabot*) de l'arabe classique *murābit* qui désigne l'homme vivant dans un *ribāt* (couvent fortifié). Au pluriel, *al-murābitūn*, a donné Almoravides (dynastie qui régna sur le Maghreb et l'Espagne musulmane aux XI^{e} et XII^{e} siècles). La signification du terme « marabout » résulte de l'évolution même qu'a subie le ribāt dans l'histoire musulmane d'Orient et d'Occident. Mais il s'est chargé, surtout en Afrique du Nord, de sens et de valeurs diverses, car le maraboutisme est une réalité complexe dans laquelle ont conflué,

d'une part, des idées mystiques nées du sūfisme, des mouvements politico-religieux comme celui des chorfa au Maroc, des idéaux messianiques issus de l'islam shī'ite, comme celui du mahdisme, et, d'autre part, des pratiques populaires superstitieuses, voire magiques, où se retrouve l'influence de vieilles croyances et de vieux cultes antéislamiques.

34. Bellaire, Michaux (1928), « Le wahhabisme au Maroc », *Bulletin du Comité de l'Afrique française*, 492.

35. Potier, Natacha (2006), *Dix-sept regards sur le Maroc*, Casablanca : Rtnani, 150.

36. Orieux, Jean (1952), *Kasbahs en plein ciel*, Paris : Flammarion.

37. Potier, Natacha, *op. cit.,* 150.

38. (1988), *Le portrait littéraire*/ Sous la direction de K-Kupisz, G-A. Perouse et J-Y Debreulle, Lyon : P.U.L, 183.

39. Lebel, R. *op. cit*., 365.

40. Voir notre article « De quelques aspects de l'image de l'enfant marocain dans le récit de voyage français (Fin XIX°, début XX siècles), in *Expressions maghrébines*, Vol. 8, N° 1, Université de Barcelone, Espagne, 2009, 153–164.

41. "Tout au long du XIX^{ème} siècle, l'Afrique du Nord, alors essentiellement rurale, connaîtra périodiquement des années (ou des périodes) « noires », liées à des crises climatiques (sécheresses), agricoles (mauvaises récoltes, disettes, parfois même famines) et sanitaires (épidémies diverses). Des crises parfois locales qui touchent une province ou deux, souvent beaucoup plus étendues et concernant alors tout un pays ou une partie de la sous-région. Un seul exemple avec une brève chronologie des principales crises que connaîtra *le Maroc* de 1800 à 1945" (Tabutin, Vilquin, Biraben http:// www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/sped/documents/dt15.pdf).

42. Voir à ce propos notre livre : *Oujda au miroir des voyageurs français (Fin XIXème début XXème siècles)*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed Premier, N°64, Oujda, 2003.

43. Mariot, Suzann (1996), « Quelques Voyageuses entre 1883 et 1910 d'après la revue 'Le Tour du Monde', *Roccafortis*, 3ème série, tome III, n° 17, janvier, 32–36.

44. Foucauld, Charles de (1888), *Reconnaissance au Maroc. 1883–1884*, Paris: Challamel et Cie.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Célarié, Henriette. (1923), *Un Mois au Maroc*, Paris: Hachette

RECITS DE VOYAGE

Célarié, Henriette. *(*1927), *La vie mystérieuse des Harems*, Paris : Hachette.
---------- (1930), *Du Sang et de l'Amour dans le Harem*, Paris : Firmin Didot.
---------- (1927), *Amours Marocaines*, Paris : Hachette.
---------- (1928), *L'Epopée Marocaine*, Paris : Hachette.

Chevrillon, André (1919), *Marrakech dans les palmes*, Paris : Calman-Levy.
Eberhardt, Isabelle (1908), *Notes de route. Maroc–Algérie–Tunisie*, Paris: Charpentier et Fasquelle.
Foucauld, Charles de (1888), *Reconnaissance au Maroc. 1883–1884*, Paris: Challamel et Cie.
Hamet, Ismaël (1901), *Cinq mois au Maroc,* Alger : Adolphe Jourdan.
Lacharriere, Leidreit de (1913), *Le long des pistes maghrébines*. Paris: Larose.
Lens, A. R de (1920), *Le harem entr'ouvert*, Paris : Calmman-Lévy.
Sterne, Laurence (1956), *Voyage sentimental*, Paris : Elibron Classics.
Voinot, Louis (1912), *Oudjda et l'Amalat*, Oran, L. Fouque.
Zeys, Mathilde (1912), *Une Française au Maroc*, Paris : Hachette.

OUVRAGES

Bouchra, Benbella (2003), *Oujda au miroir des voyageurs français (Fin XIXème début XXème siècles)*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed Premier, N°64, Oujda.
Bousquet, G. H. (1953), *La morale de l'Islam et son éthique sexuelle*, Paris, Bibl. de la Faculté de Droit d'Alger, XX.
Doutte, Edmond (1909), *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Alger : Adolphe Jourdan.
Kupisz K., Perouse G-A. et Debreulle J-Y (dir.) (1988), *Le portrait littéraire* Lyon : P.U.L.
Lapeyre, Françoise (2008), *Le roman des voyageuses françaises (1800–1900)*, Paris : Payot.
Lapierre, Alexandra, Mouchard, Christel (2007), *Elles ont conquis le monde*, Paris : Editions Arthaud.
Lebel, Roland (1936), *Les voyageurs Français du Maroc. L'exotisme marocain dans la littérature de voyage*, Paris : Librairie coloniale et Orientaliste Larose.
Levi-Strauss, Claude (2001), *Tristes Tropiques*, Paris : éd. Pocket.
Mauchamps, Emile (1911), *La sorcellerie au Maroc*, Paris : Dorbon Aîné.
Mouralis, Bernard (1975), *Les contre-littératures,* Paris: P.U.F.
Pageaux, D.-H. (1994), *Littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin.
Potier, Natacha (2006), *Dix-sept regards sur le Maroc*, Casablanca, Eddif.
Ouasti, Boussif (1991), *Image(s) du pays des Pharaons dans le récit de voyage égyptien de Denon à Nerval (1802–1850)*, Thèse d'Etat soutenue à l'Université de Fès.
Reverzy, Catherine (2003), *Femmes d'aventure : du rêve à la réalisation de soi*, Paris : Odile Jacob poche.
Rouche, Michel (2000), *Mariage et sexualité au Moyen Age : accord ou crise*, Presse Paris-Sorbonne.

ARTICLES

Benbella, Bouchra (2009), « De quelques aspects de l'image de l'enfant marocain dans le récit de voyage français (Fin XIX°, début XX siècles) », *Expressions maghrébines*, Vol. 8, N° 1, Université de Barcelone, 153–164.

---------- (2010), « Pour une lecture du discours iconique dans le récit de voyage français à Oujda (Maroc) », *Revue du Centre d'Études des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord (CELAAN),* volume 8, N°3, New York, 42–60.

Dakhlia, Jocelyne (1999), « Entrées déobées : l'historiographie du harem », in *Femmes du Maghreb*, Presses Universitaires du Mirail, N°9, 37–55

Durry, Marcel (1955), « Le mariage des filles impubères à Rome », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, année 1955, Volume 99, N° 1, 86–87, 84–91.

Mariot, Suzann (1996), « Quelques Voyageuses entre 1883 et 1910 », *Le Tour du Monde*, *Roccafortis*, 3ème série, tome III, n° 17, janvier 1996.

Michaux, Bellaire (1928), « Le wahhabisme au Maroc », *Bulletin du Comité de l'Afrique française*, 489–492.

Bouchra Benbella est professeur-habilitée à l'Université Mohamed Ben Abdellah, Fès (Maroc). Elle est membre de plusieurs équipes de recherche. Entre autres publications internationales et nationales sur la littérature maghrébine et la littérature des voyages, elle a publié un article en 2009 intitulé « Le respect de la femme '' ça se cultive, ça s'impose… » dans le deuxième numéro de *La Revue de la Faculté Pluridisciplinaire de Nador* (Maroc). Un autre article intitulé "Image(s) de la femme marocaine dans l'écriture viatique féminine française au début du XX° siècle*"* paraîtra très prochainement dans La Revue *Journal of Research in Gender Studies* dont elle est membre du comité scientifique.

Cross Cultural Gender Matters in Different Approaches

Aspects transculturels des Genres dans différentes approches

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 85–102, ISSN 2164-0262

Capitales et Métropoles du Machrek et du Maghreb. Pour une imagerie culturelle des villes en guerre

EFSTRATIA OKTAPODA
efstratia.oktapoda@paris-sorbonne.fr
Université de Paris Sorbonne, Paris IV
ALISON RICE
Rice.28@nd.edu
University of Notre Dame

ABSTRACT. Being registered in full of colonialism, postcolonialism, or the American Expeditionary Force, the representation of the place (and city) in the North African Francophone literature and Middle Eastern becomes the issue of tension between political reality, nationalism and pluralism. We will analyze in this essay fictional representations of cities at war characterized by the experience of irrational excess. To do this, we will study the writings of two writers: Ezza Agha Malak (from Lebanon) for the Mashreq and Maïssa Bey (from Algeria) for the Maghreb. First, we will explore the representations of the city of Beirut in *The Last Crusader* (2002) and Baghdad in *Baghdad. The Dead Sounding Louder than Others* (2006) of Ezza Agha Malak, on the other will analyze the representations of the city of Algiers in *White Blue Green* (2006) and *Under the Jasmine the Night* (2004) of Maïssa Bey. Beyond national cultural identity, changing the look worn by the writers of the Mashreq and Maghreb on cities at war takes on ethics and politics. The negative image becomes a paradoxical figure of literature, it becomes necessary to rewrite modern emergence of female speech.

Keywords: imaging cultural capitals and cities, cities at war, trauma, memory, speech of women

L'Histoire rougira devant l'atroce histoire.
Ezza Agha Malak, " Et le drame continue "
Entre deux Battements de Temps, 68.

1. Introduction

L'imagerie ou l'imagologie, l'étude de l'image de l'Autre dans l'œuvre littéraire est un fait depuis déjà trente ans dans le domaine de la littérature comparée[1]. Qu'elle soit inscrite dans le plein du colonialisme ou de l'américanisme expéditionnaire, la représentation du lieu (et de la ville) dans la littérature francophone maghrébine et moyen-orientale devient l'enjeu d'une tension entre réalité politique, nationalisme et pluralisme.

On se propose d'analyser dans cette étude les représentations fictionnelles des métropoles en guerre caractérisées par l'expérience irrationnelle de l'excès. Pour ce faire, on va étudier les écrits de deux écrivaines : Ezza Agha Malak (écrivaine libanaise) pour le Machrek, et Maïssa Bey (écrivaine algérienne) pour le Maghreb. D'une part, on explorera les représentations de la ville de Beyrouth dans *La Dernière des Croisés*[2] (2002) et de Bagdad dans *Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres* (2006) d'Ezza Agha Malak ; de l'autre, on analysera les représentations de la ville d'Alger dans *Bleu blanc vert* (2006) et dans *Sous le jasmin la nuit* (2004) de Maïssa Bey.

Au-delà de l'identité culturelle nationale, l'évolution du regard que portent les écrivaines du Machrek et du Maghreb sur les villes en guerre prend une dimension éthique et politique. L'image négative se transforme en figure paradoxale littéraire, elle devient réécriture moderne et lieu d'émergence de la parole féminine.

2. Beyrouth dans l'œuvre d'Ezza Agha Malak : Ville-illusion

Si l'écriture reste une forme artistique, si l'image transcende les frontières du langage, le Liban que Ezza Agha Malak évoque dans son œuvre, connaît un traumatisme. Ayant lieu " en ce début de la fin de la guerre libanaise, durant les combats fratricides dans le secteur chrétien du Liban " d'avant Taëf ", (*LDC* 195) *La Dernière des Croisés*, qui est par ailleurs un roman pacifiste, renvoie à la guerre. Entre 'écriture d'imagination' et 'fiction documentaire', les résonances du cadre réel sont très prononcées dans la littérature d'Ezza Agha Malak. Écrivaine postmoderne, l'auteure a su embrasser complètement l'esprit de l'époque d'un pays en guerre.

Si Beyrouth avait connu à travers les siècles et les saisons, mille et une façons de mourir, elle a également connu mille et une façons d'aimer, de vivre, de survivre et d'espérer. Tel est le message qui se dégage sous la plume d'Ezza Agha Malak à travers les diverses évocations de cette ville cosmopolite, belle à en mourir.

Au fur et à mesure, la ville sort de l'ombre dans les diverses descriptions qui se développent, racontant, toutes les histoires de son Histoire, toutes les

déflagrations de cette capitale " qui paye la rançon pour toutes les capitales ". (" Beyrouth ", *Migration* 92)

Au fil de ses évocations, et avec son puissant talent de romancière et de poète, l'auteure dévoile tour à tour les aspects historiques, artistiques, culturels et meurtriers de cette ville aux mille paradoxes, accablée de guerres qui n'étaient pas les siennes, mais celles des autres ; une ville paranoïaque où la vie et l'espoir semblent naître à chaque instant.

Beyrouth dans sa grandeur et sa misère, dans son espoir et son désespoir, son amour et sa haine, sa joie de vivre et son désir de mourir. Beyrouth aux mille coups d'épée dans le dos, " capitale de la douleur " (" Beyrouth ", *Migration* 91) portant avec fierté ses misères et ses souffrances.

La Dernière des Croisés s'attache au côté pragmatique des images, et sur la pragmatique interne de la narration. Loin de l'imaginaire et de son triomphe, le récit représente le monde dans sa complexité quotidienne de transcription de la réalité, des bonnes, des classes et des castes dans la société libanaise.

Plus que le cheminement à l'intérieur de la Ville, on fera la lecture en creux de l'être tourmenté par le besoin ou par le désir. Dans le roman, Ezza Agha Malak opère l'analyse profonde du monde des bonnes et dresse la fine psychographie de leur condition pénible, de leur position singulière ; peu considérées par leurs maîtresses qui les exploitent au maximum malgré leur jeune âge.

> Je fais partie de ces enfants qui naissent avec de la boue dans la bouche, au lieu de la cuillère en or pour certains autres. […] rares sont dans mon village les hommes qui travaillent honnêtement. Ils comptent sur leurs filles qu'ils fabriquent, pondent, comme une poule les œufs. Mon père en fait partie. Mon oncle maternel aussi ; et mon oncle paternel et mon grand cousin, et nos voisins, et presque tous les hommes de la Vallée. Certains sont devenus aisés parce qu'ils ont beaucoup de filles. (*LDC* 58–59)

À l'arrière plan de l'approche de la représentation du réel dans l'art, on reprend les propos d'Aristote pour qui l'imitation n'est pas négative, mais une généralisation non dégradante. Dans sa *Poétique*, l'imitation (*mimésis*) est avant tout celle de l'action, s'inscrivant dans une dynamique. Car la littérature, tout comme l'espace culturel dans lequel elle flotte et circule, n'est pas une pratique en vase clos. Comme les autres arts, elle recoupe la politique, dans des proportions qui sont déterminées par la géographie et la politique des lieux.

Dans le roman, on est non pas dans le réel, mais dans l'illusion de la vraie vie. Le lecteur est violemment interpellé par un cynisme tonal. Ce n'est pas tant le cadre narratif générique qui semble important, que la tonalité elle-même comme une référence à l'univers de l'espace et de la ville. La thématique de la ville semble même prédominer dans le roman dont la fonction

vacille entre le Mal et le Bien, entre maîtres et valets. Sous forme d'analyse semi (auto)-biographique, la vie tourmentée de la belle Rima et de la ravissante Fattouma, sa cousine. L'utilisation du *Je* dans le récit atteste la véracité du récit tout en impliquant la participation du lecteur dans la souffrance de la jeune fille maltraitée. Auteur-témoin-narrateur, Ezza Agha Malak prend soin de rester anonyme, de gommer sa présence de témoin.

En marge du pacte (auto)-biographique (dans le sens qui est défini par Lejeune), Ezza Agha Malak propose un 'pacte romanesque' qui annonce une fiction, une autofiction, pour reprendre le terme de Serge Doubrovsky[3]. L'adhésion de l'auteur qui assume la véracité.

Ni fiction, ni biographie, on dirait que le roman d'Ezza est un récit de la 'vraie vie'. De la vraie vie des domestiques, des bonnes dépourvues de nom et d'identité dans la ville libanaise contemporaine. Le récit du vécu de Rima et de Fattouma. De toute Rima et de toute Fattouma. Vécu ? Biographie ? Témoignage ? Fait divers ? En tout état de cause un texte narratif qui se veut le reflet du monde 'réel', le miroir de la société libanaise contemporaine. Un livre qui s'impose comme le livre par excellence des jeunes filles domestiques et de la tragédie de vie dans le Liban contemporain.

La description des lieux, l'effacement narratif de Karim, l'amoureux, qui n'est là que par la seconde personne du singulier dans la déclaration d'amour, l'atmosphère vaporeuse du moment souligne au-delà du portrait de la sensibilité de la narratrice (et de la complexité de son amour) une mélodie de la phrase et un art maîtrisé du rythme et de la couleur des mots.

On peut remarquer des similitudes de structure, dans le corps même du récit, qui consiste à narrer une déambulation dans Beyrouth. Le récit est construit sur le schéma : conversation + expérience déambulatoire dans le labyrinthe infirmant ou confirmant les opinions + interrogation sur cette expérience.

Comme la spatialité du récit, la géométrie architecturale du texte est importante. Les *incipit* forment un lieu et un moment particulièrement travaillés de façon à accrocher le lecteur. Une véritable rhétorique qui captive et interpelle le lecteur avant même de commencer la vraie diégèse.

Dans la fiction, Rima et Fattouma sont des personnages-référentiels qui ont réellement existé dans l'Histoire, dans la société ou dans l'horizon d'attente culturel du lecteur.

Mais plus que la pragmatique de la fiction, on insistera plus ici sur l'espace, le *topos* et la topographie de la ville dans l'œuvre d'Ezza Agha Malak, et plus précisément de Beyrouth, la ville qui occupe l'avant-scène dans son œuvre entière avec celle de Tripoli, sa ville natale.

Entre fiction et réalité, et dans un cadre spatio-temporel qui se veut forcement réaliste, dans *La Dernière des Croisés*, la fiction n'est que prétexte à la description du réel. Loin de tout projet réaliste rattaché à une école bien précise en France, l'auteure représente son époque et propose un tableau

complet de la société libanaise, elle insiste sur les données sociales et a surtout pour but d'éduquer, d'alerter, de sensibiliser et non de divertir. Sans copier le monde, le roman d'Ezza Agha Malak 'copie' une image historiquement et idéologiquement figée de ce monde.

Dans *La Dernière des Croisés*, à côté des personnages romanesques, il y a une typologie d'espaces-temps qui forme autant de prétextes et de tremplins à la narration. Le lecteur aime à retrouver les lieux clos ou ouverts d'où émerge la parole comme un système de reconnaissance. Dans ce sens, la géographie réaliste ou métaphorique de la Ville fonctionne comme un *topos* indispensable au récit. Raconter devient l'acte d'une déambulation symbolique. Beyrouth, *Aïn Lemraïssé*, l'extase, l'éclatement, le mirage.

> Je suis à Beyrouth. La capitale. Différente des autres villes ; et qui n'a jamais cessé de cultiver cette différence. La capitale engloutit ; affaiblit les mémoires ; assourdit les cœurs. Elle me donne une sensation de vertige. Tous ceux qui ont connu la capitale ont connu cette sensation de vertige ". (*LDC*, 185) Déçue de son premier passage à la capitale, l'héroïne s'extasie désormais devant cette ville de la différence et de la tolérance ; cette ville généreuse au bord de la Méditerranée, de l'autre côté de Tripoli. Superbe Beyrouth " de culture arabe et française à la fois […] Beyrouth… le joyau de la Méditerranée : épanoui… ouvert à toutes les cultures… intermédiaire entre l'Occident et la région moyen-orientale… Le Liban et sa Méditerranée ! Quelque chose de spectaculaire ! (198)

Beyrouth la capitale est pour beaucoup d'êtres le lieu de leurs espoirs et de leurs détresses – leur chance. Le visage de Beyrouth et le sens de la destinée de Rima se rejoignent. Quoiqu'il arrive, dans la ville de Beyrouth, se nouera et se dénouera sa passion d'exister, de changer sa vie ou la face du monde. La ville reprend un sérieux qui coïncide dès lors à la liberté humaine. La mise est de taille : la dignité humaine, l'émancipation de la femme, et la résolution de ses problèmes. De ce fait, Beyrouth devient le témoin de l'histoire individuelle et collective des êtres humains et dans notre cas précis des femmes subordonnées. Dans une interaction psychosociologique, l'expérience de la liberté de Rima se confond avec celle de Beyrouth.

Dans une dialectique du dedans et du dehors, Rima réduit les lieux. Elle passe imperceptiblement de la cabane à la maison et de la maison au cabaret ; de la campagne à la ville et de la ville à la capitale. Cette phénoménologie de l'espace n'est pas fortuite pour Rima. Son ascension est désormais vertigineuse. Elle retrouve naissance et un mode d'être avant toute falsification. Le monde prend forme, il naît à l'apparence. Dans une triple reproduction des lieux, village, ville, capitale, apparaissent comme le parcours possible de la jeune fille,

de toute jeune fille en détresse dans ces sociétés 'primitives'. Décor morne ? Réduction anthropologique des lieux ? En tout cas, un espace constitué où émergent les choses, par reproduction ou par déconstruction. Les frontières du dehors et du dedans sont précaires, tellement précaires, parce que la ville bouge, change, mue. Beyrouth devient pour Rima une ville tremplin. Tremplin pour la réussite. La réussite par le bas. Comme toutes les capitales, elle façonne les schèmes ascensionnels à dominante rythmico-sexuelle.

L'œuvre d'Ezza Agha Malak produit une alchimie particulière. Les besoins humains changent et évoluent, mais ils impliquent toujours le ventre ou l'imagination. Dans une poétique dépoétisée de la Ville de Beyrouth, Ezza Agha Malak institue la rêverie et suscite le rythme de la ville dans sa relation non pas avec l'individu mais avec le collectif. Cette impression si elle n'est pas tout à fait récusée pour Tripoli, elle l'est pour Beyrouth, plus imprévisible et plus chimérique que les villes environnantes si bien domestiquées. Déconcertante, dangereuse par ses tentations, épuisante par la diversité de lieux louches qui émergent dans la nuit, Beyrouth apparaît comme une ville monstre qui engloutit les jeunes filles.

3. Bagdad dans l'œuvre d'Ezza Agha Malak : Trauma et guerre

Le roman *Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres* d'Ezza Agha Malak se veut le manifeste de la Guerre et de l'Histoire. Un roman d'actualité brûlante au Moyen-Orient et dans le golfe arabe. Au lendemain de la guerre civile libanaise, *Bagdad* décline les paradigmes de l'actualité de l'attentat du 11 septembre, des terroristes et d'intégristes et des " fous bombardements américains ". (*Bagdad* 216) Les guerres se perpétuent, ne laissant, semble-t-il, ni de leçon ni de morale, que des ruines, des bombes et des milliers des morts derrière elles.

La semaine que dure diégétiquement le roman, suffit pour étaler l'horreur de la guerre et l'histoire d'un pays, celle de l'Irak, à travers l'histoire personnelle de Jade l'Irakien, prisonnier des Américains. Par un *flash-back*, le lecteur pénètre dans la maison de Jade, de sa femme Sarah et de leur fille Rama, victimes d'une déflagration violente due aux projectiles qui se sont abattus sur leur maison et dans le quartier. Ce sont les représailles des Américains suite à la mort de John l''Américain' et de ses trois camarades dans un attentat à la voiture piégée. " Les chars américains avaient bombardé la ville de toutes parts et de toutes leurs armes automatiques. Quelques centaines de civils innocents avaient succombé ". (*Bagdad* 215)

Mais c'était Rama qui en a payé le prix. (217) Rama dont le corps flasque gît sans vie sur un lit de fer dans un hôpital envahi lui aussi par des corps d'Irakiens amoncelés, empilés, des 'macchabées' (218), des corps sans vie, vidés de leur sang. Les docteurs font défaut. Jade et Sarah sont justement à la recherche de ce docteur fantôme qui pourrait sauver leur fille. Entre la vie

et la mort, Jade aperçoit à travers la fenêtre brisée les Américains qui s'approchent de l'hôpital :

> Des blindés, cherchant un raccourci, dérapaient traversant le sable épais d'un parterre contigu à l'*Avenue de la Palestine*. Allaient-ils bombarder l'hôpital ? Pourquoi pas. Ce ne serait pas la première fois. […]
> L'apocalypse reprit. De toutes parts, Jade entendait les explosions des grenades et des obus de mortiers. Des rafales des mitrailleuses et de chars d'assaut traversaient le ciel. Elles brûlaient dans leur passage les palmiers qui abritaient le grand parc et qui commencèrent à ressembler à des cadavres carbonisés. (*Bagdad* 215)

Au Liban, c'était une sale guerre, passée pour civile, mais à laquelle tous les voisins frontaliers se sont mêlés et ont combattu dans la terre libanaise, spécialement à Beyrouth. " Il faut dire que l'Iraq [sic] fut pour le Liban une source d'alimentation importante en pétrole et en dollars qui a ranimé toute la région ". (*Bagdad* 40) " Les pétrodollars : Épargne des devises sans égal à cette époque libanaise ", (40) s'indigne Ezza Agha Malak qui dénonce l'argent sale, l'or noir " la manne tombée du ciel " (174) qui a attiré tant d'ennuis dans la région.

> De Haïfa en Palestine, jusqu'à Bagdad en Iraq, en passant par le Liban ravagé par une si longue guerre, les stratèges étaient les mêmes et les seigneurs de la guerre ne différeraient pas. Dans sa quête de la paix, l'historien archiviste à la Grande Bibliothèque de Bagdad rencontrerait joies et désenchantements, la douleur de la séparation et l'absurdité des guerres. La 'pyramide de la honte' à Abou Ghraïb, il en avait fait partie.
> Au nom de la démocratie, on devient tortionnaire ; on tue parce qu'il y a la manne du pétrole. Des milliers d'innocents, dont sa fille, en paieraient le prix. La guerre en Iraq dictatorial était comme une défaite de la démocratie, bafouant ses valeurs.
> (*Bagdad*, quatrième de couverture)

Si le roman se veut une pure fiction, il est évident que l'auteure participe activement dans le processus de paix, par la critique qu'elle fait de la guerre, de son absurdité et de ses résultats néfastes. L'auteure revendique la véracité de l'histoire. Jade, le héros existe. On sait toutefois que l'auteure triche, elle trompe le lecteur. Si le *Je* est un *autre*, on se confronte ici à l'épineux problème du vraisemblable dans l'œuvre. Si Jade existe, ou qu'il ait existé, sous un autre nom peut-être, il réunit sans doute en lui l'identité plurielle du peuple irakien écrasé, massacré par la guerre américaine et les ambitions territoriales de caractère économique.

Les événements historiques font écho, résonnent de loin et de près. Le récit est profondément ancré dans le paysage culturel et politique. L'acte d'écrire

témoigne dans chaque mot et chaque phrase du trauma vécu. Le texte qui en résulte est presque traumatisant dans le sens où il alerte une expérience pour le lecteur. Dans l'abîme de la transformation traumatique, au lendemain de l'événement traumatique, l'écrivain écrit son texte pour transmettre la férocité de cette expérience au lecteur. " Le traumatisme empêche le peuple de parler… de construire son avenir ". (*Bagdad* 235) Des bombes et des explosifs sèment la guerre chaque jour, à chaque instant, contre l'Autre et contre soi-même, des civils innocents :

> Dans chaque coin du pays, un nouveau Ben Laden émerge. Chaque jour, des attentats et des voitures piégées, un membre du gouvernement assassiné. Des bombes artisanales et des ceintures explosives. Des kamikazes qui font exploser leurs véhicules. Leur cible : Convois militaires ou policiers et même des fidèles rassemblés dans les mosquées. Résultat : Plus d'un millier de civils tués. Tous les matins, tous les soirs, de nouvelles violences ; couvre-feu de nuit, couvre-feu de jour. Attentats suicides en série, à Bagdad, à Tikrit, à Nassiriyah, à Kirkouk, à Hawija, à Falloujah… mais partout en Iraq ! Des morts, des Irakiens à n'en plus finir… (*Bagdad* 233)

Véritable réquisitoire de la guerre, *Bagdad* ose dire l'indicible. Le roman rapporte l'horreur et accuse sans aucuns sous-entendus des hommes politiques et des pouvoirs sans scrupules. Il transcrit les représentations des expériences de l'extrême qui deviennent la chorégraphie inhérente, politique et littéraire de l'œuvre d'Agha Malak. Roman de souffle épique à la force motrice, le roman se dresse comme le manifeste littéraire de la honte, où le silence doit faire place à la voix.

Dans l'étude des représentations littéraires, l'expérience du trauma médiatisé par les personnages démontre l'horreur et l'urgence qu'imposent ces expériences dans une lecture globale. La condition et la fin malheureuse, ou purement tragique, des personnages, même ceux qui avaient juré de ne reculer devant aucune force, constitue presque un code, un message qui signifierait que sous tous les soleils toutes les guerres se ressemblent. Si en effet, dans toutes les latitudes de l'univers romanesque d'Ezza Agha Malak seuls les objets changent, la symbolique, fétichiste, du pouvoir et de l'absurde malheureusement demeure.

4. Alger dans *Bleu Blanc Vert* de Maïssa Bey : Capitale de toutes les révolutions

Bleu Blanc Vert est un roman écrit à deux voix et les titres des chapitres alternent entre " Lui " et " Elle " pour nous livrer les perspectives des deux

protagonistes principaux. “ Lui ”, c’est Ali, un garçon de 13 ans en 1962, lorsqu’il déménage du village avec sa famille, pour aller à Alger. Son père, qui était parti pour lutter pour la libération du pays six ans plus tôt, et qui avait atterri en prison, “ est revenu avec une camionnette et il a dit : on va à Alger ”. (18) Le père avait des raisons précises pour ce déménagement précipité : “ mon père dit qu’il n’y a qu’à Alger que les enfants peuvent étudier. Et qu’il peut, lui, avoir des chances de refaire sa vie. Parce que c’est la capitale. C’est pour changer sa vie et la nôtre qu’il a quitté son village natal ”. (19) Dès leur arrivée dans la grande ville, la famille vit dans un “ bien vacant ”, un “ appartement meublé ” dans un immeuble qui en contient beaucoup, car il y a eu des départs au moment de l’Indépendance. Le jeune narrateur décrit sa nouvelle résidence ainsi : “ Notre immeuble est peint en blanc, mais le dessous des balcons est bleu. Bleu plus foncé que le ciel. C’est très beau. Très propre. À Alger, il y a beaucoup de très grands bâtiments tout blancs. C’est pour ça qu’on l’appelle la ville blanche ”. (20) Lorsque les femmes mettent à sécher des vêtements rouges sur les balcons, Ali conclut qu’on “ n’est plus obligés d’être aux couleurs de la France. Au contraire ”, (20) et il affirme que la solution la plus facile serait de repeindre l’immeuble en vert, pour que les couleurs qui l’entourent reflètent la nouvelle identité du pays qu’il habite.

“ Elle ”, c’est Lilas, une fille du même âge qui habite le même immeuble, mais depuis plus longtemps, depuis la mort de son père, “ un martyr de la Révolution ”. (25) La narratrice explique qu’ils ont acheté leur appartement en copropriété avec l’argent du capital décès de son père, venu de ceux pour qui il travaillait : “ Il était instituteur. C’est grâce à lui qu’on est là. À Alger. On habite ici, dans l’immeuble, depuis presque deux ans et demi. C’était le 8 juillet 1960. Je m’en souviens parce que c’est une date importante. Importante pour nous. Ce jour-là, on a changé de vie ”. (35) Ce changement a beau être positif, leur vie n’a néanmoins pas été facile à la suite de leur installation dans l’immeuble, comme Lilas l’explique : “ Avant, c’étaient des bombes et des coups de feu tous les jours et toutes les nuits. Surtout les derniers jours. Avant l’Indépendance ”. (33) Elle a connu la menace et la violence ; un matin elle a découvert une inscription sur le mur à côté de leur domicile : “ À mort les Arabes ”. (33) Cette nuit-là, l’OAS a tiré sur leur appartement : “ On peut voir encore aujourd’hui les traces de balles sur la façade arrière ”. (33) Si la jeune fille s’est étonnée que l’OAS n’est pas revenue pour les achever le lendemain, la mère lui assure que les tirs étaient destinés à leur faire peur : “ Pour nous obliger à quitter l’appartement. Parce que notre immeuble était dans un quartier européen. C’est-à-dire un quartier où il y avait plus de Français que d’Arabes ”. (38) Même une nuit où il y a eu des dizaines et des dizaines d’explosions dans toute la ville, ils n’ont pas péri. Maintenant, après l’Indépendance, Lilas prend l’habitude d’entrer dans des

appartements qui ne sont plus habités et d'explorer ; elle pénètre ainsi dans les vies des autres, surtout des Français qui sont (re)partis pour la métropole.

Ali explique comment la vie urbaine change de la vie au village lorsqu'il décrit le microcosme du grand immeuble : " Des fois, j'ai l'impression que notre immeuble, c'est comme un grand meuble, une commode, avec plein de tiroirs. Et dans chaque tiroir, il y a plein de vies. Quand on ouvre, ça fait beaucoup de bruit et beaucoup d'histoires ". (41) Il se concentre surtout sur le quotidien des femmes dans ce nouvel environnement : " Quand les hommes ne sont pas là, elles se retrouvent […] Comme elles ne sortent pas, elles peuvent se permettre d'aller dans les maisons. Il suffit juste de monter ou de descendre. Ce n'est pas comme au village ". (42) Dans l'immeuble, les femmes peuvent aller et venir les unes chez les autres sans que tout le monde le sache ; elles peuvent également se mettre sur des balcons et discuter parmi elles. Il y a une nouvelle fluidité dans la vie des femmes, et la parole passe de façon très rapide : " Des paroles qui courent, se croisent, se transmettent, se répètent et font comme un fil tendu d'une maison à une autre. Pour transmettre les nouvelles ". (41–42) Même s'il semble décrire une ambiance conviviale pour la plupart, il s'avère qu'il y a des désaccords provenant des identifications régionales qui persistent dans la capitale : " Il y a des clans. Tout dépend des régions d'où elles viennent. Les Sétifiennes contre les Oranaises. Les Djidjelliennes contre les Tlemcéniennes. Est contre Ouest le plus souvent. Et des fois Arabes contre Kabyles. Les enfants font la même chose. C'est normal ". (45) Si la mère d'Ali, qui ne se mêle pas à ces histoires, a raison de proclamer qu'ils partagent tous la même nationalité : " On est tous Algériens ", (45) on voit bien que cette attitude ne règne pas dans l'esprit de la plupart des gens qui ont " immigré " à la capitale.

Bleu Blanc Vert est un texte qui commence en 1962 et qui prend fin en 1992. Au fur et à mesure qu'Ali et Lilas, les deux narrateurs, grandissent, leurs perspectives changent, tout comme la ville d'Alger se transforme devant leurs yeux. C'est en 1982 que Lilas se concentre dans un très beau chapitre sur Alger, sur l'histoire de cette ville et sur son évolution – ou plutôt sa dégradation – au présent. Elle commence cette réflexion par une histoire des noms : " Il paraît que le premier nom d'Alger fut Ikosim, l'île aux mouettes ou, selon d'autres sources, l'île aux hiboux ". (185) Elle explique le plaisir qu'elle éprouve à méditer sur les mouettes " dont la blancheur n'a d'égales que leur promptitude à fondre sur leur proie et la persévérance dont elle font preuve pour trouver de quoi se nourrir ". (185) Lilas prend cette métaphore pour décrire Alger tel qu'elle le voit : " Des mouettes, Alger a toujours la blancheur, mais aussi, et de plus en plus, la voracité et l'obstination à ne pas se fixer plus de quelques instants dans un regard ". (185) La narratrice exprime ce qui la pousse à une quête d'Alger, à une recherche quotidienne de cette ville si difficile à fixer :

> Je ne saurais dire d'où vient cet appel, cette envie d'aller à la rencontre de la ville. Peut-être du sentiment de plus en plus aigu d'une lente détérioration, lente mais irréversible, et le besoin de me raccrocher à l'histoire, de rechercher dans les rues, dans les pierres, et sur le visage des hommes et des femmes, les traces, l'espoir d'une possible résurrection. (185–86)

Elle cède à cet appel et va à la découverte d'une ville qui contient en elle un passé si riche, si prometteur : " Jour après jour, je me laisse porter par cet appel, et Alger s'offre à moi ". (186)

Le lieu qui illustre à la fois la gloire et les mythes du passé et la triste condition de la ville au présent est, bien entendu, la Casbah, que la narratrice traite dans toute sa complexité :

> Je préfère me perdre dans les labyrinthes de la Casbah, bastion historique, reconnu et célébré de la tradition. Après avoir fait un détour par la place du Cheval, ou Placet El Aoud, sans y voir de cheval, la statue du duc d'Orléans pointant son épée sur la Casbah ayant été déboulonnée, j'entre enfin dans la vieille ville, autrefois mystérieuse et envoûtante, accrochée au flanc de la colline, préservant jalousement l'intimité et l'inviolabilité de ses maisons aux murs aveugles, séparées par un dédale de ruelles aussi étroites que malodorantes, lieu propice aux délires enthousiastes et à l'assouvissement des fantasmes de multiples voyageurs en mal d'exotisme. La Casbah à présent si délabrée que même ses amoureux les plus fervents s'en détournent et ne rêvent plus que de blocs de béton. (187)

L'état de la Casbah, cette " vieille ville " autrefois vénérée, représente l'état de la ville d'Alger en général vingt ans après l'Indépendance. Ce lieu qui a attiré tant d'attention surtout dans les représentations artistiques, même cinématographiques, est maintenant tombé en ruine. Lilas montre que le statut actuel de cet endroit est triste lorsqu'elle dit que " là où bat le cœur de la ville, il n'y a plus que quelques nostalgiques qui savent écouter Momo le poète ", (187) faisant allusion ainsi au poète mystique Himoud Brahimi qui a déclamé la beauté de la Casbah d'Alger.

À force de parcourir la ville à longueur de journée, Lilas fait une collection d'images récoltées pendant ces promenades : " Chaque soir j'emporte avec moi des images saisies à différents moments du jour ". (188) Ces images sont surtout composées des gens qu'elle croise et qu'elle étudie. Il y a des hommes âgés qui sont assis à l'ombre et qui jouent aux dominos, (188–89) des enfants " vifs et turbulents " qui courent dans les rues, (189) des " femmes en haïk ou en djellaba qui investissent les allées des cimetières ", (189) et des " jeunes filles faussement effarouchées, s'offrant aux regards sur les balcons et terrasses ". (189) C'est surtout chez les jeunes qu'elle peut déchiffrer le

nouveau visage d'une ville qui a beaucoup changé depuis sa propre jeunesse : " C'est justement dans la jeunesse croisée au détour de chaque rue, de chaque boulevard – une jeunesse exubérante, provocante, parfois rageuse, toujours dérangeante, qui impose partout son rythme et marque partout sa présence insolente –, qu'on peut lire le présent ". (188) Cette lectrice ne se contente pas uniquement des visages des habitants de cette ville ; sa quête est aussi un désir de mieux connaître Alger, ville qui est aussi un personnage principal dans ce livre.

Tout comme les gens que la narratrice croise dans ces espaces, Alger peut se lire : " Toute l'histoire d'Alger est écrite dans ses rues. Sur les façades de ses bâtiments ". (189) Lilas décrit sa fascination pour Alger, cette ville qui semble agir, qui possède un pouvoir indubitable : " Alger, faiseuse et défaiseuse de rêves ". (189) La ville est personnifiée à plusieurs reprises dans le discours de la narratrice : " Alger, parfois impudique, jamais vraiment soumise, et qui garde en elle l'empreinte de ces multiples déchirements, reste encore aujourd'hui indocile, indomptable ". (190) On pourrait dire que la ville ressemble à la femme qui la décrit, car Lilas refuse, elle aussi, de se plier à toutes les contraintes qu'Ali, devenu son mari, veut lui imposer. Lilas a dû céder à certaines demandes de son conjoint, mais elle réussit à lui faire face de façon convaincante à la fin du roman, et à libérer leur relation d'une lourde ombre qui pesait sur toutes leurs interactions depuis un moment.

Vers la fin de *Bleu Blanc Vert*, un chapitre narré par " Lui " souligne la fréquence des manifestations à Alger : " Comme après une longue hibernation, Alger maintenant ne connaît presque plus de jour sans que ses rues soient envahies par des foules de citoyens bien décidés à se faire entendre, à occuper un terrain à présent accessible ". (271) Ce passage qui représente le climat au début des années quatre-vingt-dix fait écho à un passage daté de 1969 où est évoquée une autre sorte de manifestation : le Festival culturel panafricain. Ce festival réunissait des musiciens, des danseuses aux seins nus et des " danseurs venus de toute l'Afrique pour remplir de lumière, de couleurs et de musique les rues d'Alger ". (101) Même si elle n'est pas composée des militants, cette réunion des gens est néanmoins politique : " Alger, capitale de toutes les révolutions, asile et refuge de tous les révolutionnaires ". (101) C'est le lieu où les gens peuvent se retrouver, se parler, s'entendre et semer l'espoir. Même en 1992, l'année où les voix qui nous guident dans ce livre s'éteignent : " 1962–1992. Trente ans, presque jour pour jour. Tout un chemin parcouru. Le temps nécessaire pour faire d'un enfant un adulte. Le temps d'une génération. Une seule. Qui, demain, en rendra compte à l'histoire ? ". (282) Même lorsque les légendes proclament " ils ont assassiné l'espoir " sous les photos du président Mohamed Boudiaf assassiné dans les journaux, Alger reste une ville qui contient l'espoir dans ces expressions même de révolte : " Ils savent, ceux et celles qui, dans les rues d'Alger une fois de plus endeuillée, ont accompagné de leurs pleurs et de leurs cris de révolte le président

jusqu'à sa dernière demeure ". (281) Il est significatif qu'à ce moment, Ali et Lilas n'habitent plus l'immeuble de leur enfance. Après un grand effort, ils ont réussi à quitter cet endroit qui tournait mal, dont les habitants avaient beaucoup changé depuis des années, et le couple est à la fois à Alger et éloigné de la ville dans leur nouvelle maison : " Il fait quelques pas dans le jardin. La ville est là, derrière les murs, étrangement calme et silencieuse ". (283) C'est Lilas qui prononce le dernier mot du livre, qui surprend son mari quand elle prend la parole pour citer Julio Cortázar, le romancier argentin, et redonner sa place à l'espoir dans la ville d'Alger : " L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend ". (284)

5. Alger dans *Sous le jasmin la nuit* de Maïssa Bey : Ville divisée

Sous le jasmin la nuit est un recueil de nouvelles dont " Sur une virgule " montre à quel point la ville d'Alger était une " ville défigurée, divisée par la haine et le désespoir " à l'époque de la Guerre d'Algérie. (82) On pourrait également dire que la ville est " divisée " entre passé et présent dans ce récit narré par une jeune fille algérienne d'aujourd'hui, Sarah, qui découvre le journal intime d'une jeune fille pied-noire, Marie, qui vidait son cœur sur ces pages en 1962. Sarah est fascinée par l'histoire de Marie, follement éprise de Jean-Paul mais menacée dans cet amour par les violences qui marquent sa vie au quotidien depuis des mois à Alger. Marie s'adresse à son amoureux de cette façon dans son cahier : " Oh, Jean-Paul, ne plus entendre parler de mort et de haine ! Comme j'aimerais te sentir près de moi, t'entendre me dire à l'infini que tu m'aimes, que la guerre s'arrête aux portes de l'amour et que rien ne pourra nous séparer ! ". (80) Mais son vœu ne sera pas exaucé : Jean-Paul a dû quitter le sol algérien le 3 mai 1962. La narratrice contemporaine est éblouie par le récit inachevé de Marie, par cette histoire qui s'arrête " sur une virgule " (84) et qui laisse la lectrice sur sa faim. Marie, qui occupait la même maison que Sarah avant un départ précipité, a fait l'expérience des sentiments que notre narratrice rêve de connaître : " Je donnerais ma vie entière pour que résonne en moi quelques instants seulement le même chant d'amour ". (85) Elle a aussi fait résonner en Sarah des échos d'un passé qui n'est pas raconté dans des livres d'histoire, et c'est grâce à ce texte que toute une partie de la vie d'Alger prend vie devant les yeux ouverts de la narratrice.

Les images d'Alger du journal de Marie sont tellement frappantes que, même des années après, Sarah est sûre que la mémoire de celle qui décrit ces attentats reste fidèle aux souvenirs :

> Des bombes qui explosent. Les nuits et les jours hachés de rafales de mitraillettes. Les hommes qui tombent, qui courent en tous sens, et les femmes qui hurlent à la recherche d'un proche. Les

> rues jonchées de cadavres. De là où elle est, lorsqu'elle voit ces images d'un présent aussi terrible que l'a été le temps de sa jeunesse, Marie doit sûrement se souvenir. Elle n'a pas pu oublier. (80)

Marie livre son étonnement devant les scènes atroces dans son cahier : " Et depuis, on dirait que la rage et la violence ont redoublé, qu'il n'y a plus de limites. On abat des hommes dans les rues comme on abattrait des chiens enragés. Je ne comprends pas ". (77) Elle habite une ville où plus rien n'est assuré, où tout peut changer d'un moment à l'autre. Sa mère ne veut pas quitter Alger, elle ne sait pas où aller avec ses deux filles : " J'ai beau lui dire que c'est notre quartier, qu'ici tout le monde nous connaît, que les voisins ont promis d'assurer notre protection, rien n'y fait ". (79–80) L'amie de sa mère Zineb, est aussi saisie de peur que quelque chose arrive à son mari qui travaille au port et pour y accéder, doit traverser les quartiers européens.

La division de la ville en quartiers musulmans et en quartiers européens entraîne toute une histoire en 1962, une histoire qui a transformé la vie non seulement de Marie et sa famille, mais aussi de la famille de Sarah :

> Les quartiers musulmans. Les quartiers européens. Les hommes postés aux barrages établis aux frontières infranchissables de chacun de ces quartiers. Les accords âprement négociés. Procédant d'une tout autre réalité que les accords 'historiques' d'Évian. Les tractations entre l'OAS et les militants du FLN : échangeons famille européenne résidant dans quartier musulman contre famille musulmane résidant dans quartier européen. C'est ainsi que mes grands-parents ont quitté leur maison pour s'installer ici. (82)

Le cahier de Marie est une source d'inspiration pour Sarah qui cherche à remplir les trous dans cette histoire, motivée par la voix si vive de l'auteur du journal intime. Elle a beau regarder dans les livres et les cahiers d'histoire, elle ne trouve pas beaucoup de détails sur cette époque : " J'aimerais retrouver les dates, les noms, les faits, savoir ce qui s'est passé pendant les quelques mois où Marie tenait son journal. Mais il n'y a presque rien sur cette période, entre le 19 mars, jour de la signature du cessez-le-feu à la suite des accords d'Évian et le 5 juillet, 'date historique de l'accession du pays à l'indépendance' ". (80) Elle trouve deux dates qui sont mentionnées, mais l'attentat au port d'Alger et l'incendie de la bibliothèque universitaire n'éclaircissent pas les questions qui hantent Sarah.

" Sur une virgule " nous dessine une carte de la ville d'Alger de nos jours qui tient en compte un ancien plan de la ville. Grâce à la lecture du journal intime de Marie, Sarah est consciente des changements dans la capitale, surtout au niveau nominal. Sarah cite ce passage joyeux du journal : " J'aime que ma rue porte ce nom, allée des Mûriers. On pourrait se croire dans un village. En plein cœur d'Alger ! ". (77) Ensuite, elle ajoute son propre commentaire :

“ Allée des Mûriers. Pour nous, maintenant, c’est la rue de Kaboul, du nom de la mosquée baptisée par ceux qui l’ont investie. J’ignorais même qu’elle avait porté ce nom ”. (77) La narratrice de ce texte construit ainsi un palimpseste qui tient compte des noms du passé et des noms du présent à Alger : “ La rue de Lyon s’appelle maintenant rue Belouizdad ”. (78) Elle demande aux habitants plus âgés de l’aider dans cette quête du passé de la ville : “ C’est en interrogeant les vieux commerçants du quartier que j’ai réussi à identifier tous ces lieux qui ont changé de nom depuis l’Indépendance ”. (73) Cette reconnaissance du passé et cette connaissance d’une fille qui a connu ces mêmes lieux à une autre époque transforment Sarah au moment où elle fait face à un grand déménagement elle-même : ses parents la marient ce soir. Le cahier que Marie a laissé derrière elle servira comme un soutien à la narratrice qui a besoin de se sentir solidaire de quelqu’un qui a connu des bouleversements dans sa vie et qui, elle espère, les a surmontés : “ Je vais, moi aussi, quitter ma maison natale. Pour une nouvelle vie. Mais j’emmènerai le cahier avec moi ”. (85) C’est ainsi que la ville d’Alger fournit un décor où la parole peut passer d’une génération à l’autre, d’un camp à l’autre, de façon positive et inspiratrice, malgré les divers pouvoirs, les différents noms, et les divisions qui peuvent s’installer à l’intérieur des frontières d’un espace urbain.

6. Pour une double conclusion. Maïssa Bey et le portrait littéraire d’Alger

Dans son œuvre littéraire, Maïssa Bey peint le portrait d’une ville capitale algérienne qui n’est pas sans rapport avec la ville capitale française. *Bleu blanc vert* contient une description de Paris lors de la première visite des protagonistes principaux : “ Étrange, ce sentiment de déjà-vu ou de déjà-lu qui ne me quitte pas tout au long d’interminables promenades dans les rues et les boulevards de la plus belle ville du monde. Après Alger, ne manque jamais de préciser Ali ”. (250) La comparaison dans ce passage est très favorable à “ la ville blanche ”, qui possède beaucoup d’atouts, tels les jardins, la baie et la célèbre Casbah. Mais la Casbah est un lieu symbolique qui illustre à la fois la gloire du passé et la triste condition de la ville au présent. Alger est riche des couches multiples qui révèlent une longue histoire compliquée par la forte présence coloniale française qui a transformé le visage de cet espace urbain. Les traces de cette histoire ne sont pas toujours faciles à trouver, ni à déchiffrer, comme la nouvelle “ Sur une virgule ” le montre, mais elles persistent dans la mémoire et dans les témoignages (écrits et oraux) des gens qui ont vécu les différentes époques dans les rues et dans les bâtiments de cet endroit.

La ville d’Alger en guerre est une ville divisée en différentes parties, un espace qui contient des mondes à part séparés par des murs, des barrières,

des frontières qu'il faut savoir observer. Mais les conflits qui caractérisent cette ville ne sont pas limités à la Guerre d'Algérie ; même après l'Indépendance, la vie des habitants urbains est en danger comme *Bleu blanc vert* l'explique. La " ville des révolutions " est donc un lieu où la menace de violence plane presque en permanence, où le deuil est répandu, mais aussi où le changement reste un espoir et une possibilité. Les habitants sont souvent courageux et ingénieux, comme les narrateurs des livres de Maïssa Bey, prêts à naviguer les rues de la ville et à déchiffrer ses signes pour mieux vivre dans cet espace urbain qui est peut-être plus " beau " que Paris, si on en croit le personnage d'Ali, mais qui est certainement plus complexe, grâce à son histoire. Alger n'appartient à personne, même pas à ceux qui l'habitent depuis toujours, comme Lilas le dit en *Bleu blanc vert* : " Alger, parfois impudique, jamais vraiment soumise, et qui garde en elle l'empreinte de ces multiples déchirements, reste encore aujourd'hui indocile, indomptable ". (190) Bey offre dans ces textes une image de la ville personnifiée comme ayant subi de nombreux événements traumatiques, mais possédant une force qui lui permet à chaque fois de surmonter les moments difficiles. Même en temps de tragédie et de perte irréparable, Alger et les Algerois luttent contre l'injustice et continuent à croire en un meilleur avenir. Les fictions de Bey mettent en scène ce courage comme émanant de la ville et de ces habitants qui ont connu le sang et la mort mais qui s'accrochent néanmoins – à tout prix – à la paix et à la vie.

7. Ezza Agha Malak et le miroir de la société libanaise

Si par un roman, on renforce le sens et l'importance de l'être humain individuel, ainsi que de sa conscience d'être en vie sur cette planète pendant un tout petit moment – quelques jours, quelques années ou quelques décennies –, ceux qui veulent nier cette importance avec tous les droits et les privilèges qui l'accompagnent sont alors démasqués. C'est par les mots que s'effectue le changement. Par des mots transformés en phrases, des phrases transformées en histoires, des histoires transformées en romans.

Écrivaine engagée, Ezza Agha Malak se bat pour changer le monde. À l'usage désintéressé du langage, elle en fait un usage instrumental donnant aux mots leur âpre signification.

Pour l'écrivain, comme pour tout être qui parle, le verbe est chair. Il est saveur, il est sève, il est souffre, il est son et frémissement. Chez Ezza Agha Malak le texte est fait de cette chair. Le texte est cette pulsation, cette sensation, ce rythme, ce grain, cette matière. Il est tissé de mots de gueule, de mors d'azur, de mots de sable, de mots de toutes qualités, de toutes couleurs et de toutes consistances. Elle s'engage dans l'écriture et engage en

même temps sa volupté dans la chair du verbe. À cette volupté, elle donne son temps, son désir, sa vie.

Un bon roman ne change pas la situation, mais il change les gens. Les romans d'Ezza Agha Malak nous font voir un autre visage de l'homme. Une littérature de qualité qui nous rend plus sensibles, plus tolérants, plus accueillants.

Ezza Agha Malak offre le miroir de la société libanaise, et de Beyrouth en particulier. Dans une narration qui se veut microscopique, *La Dernière des Croisés* donne l'image d'individus à l'intérieur de la société libanaise et par conséquent de la société elle-même.

Attentats, assassinats, bombardements… Beyrouth et Bagdad défigurées par la violence ; martyrisées par d'expéditions punitives… Et la peur, cette marâtre de toutes les infortunes, immuable et incommensurable. Des énormités et des monstruosités qui relèvent de la plus grande banalité.

La mémoire. Fracture ouverte ou cicatrice ? Rappel à l'ordre ou bombe à retardement ? Pour Ezza Agha Malak, la mémoire est d'abord une arme à double tranchant. Tantôt recueillement, tantôt couteau dans la plaie, elle entretient le traumatisme subi. Elle n'est jamais sereine et reste toujours ambiguë.

Dans la littérature incendiaire d'Ezza Agha Malak, peut-être qu'il y a encore un filet de lumière. Son œuvre crée le moment anonyme dans lequel elle installe la dignité. Miroir des horreurs, miroir des villes, de Beyrouth et de Bagdad, l'œuvre de Ezza Agha Malak s'impose comme une transposition de la réalité. Ezza Agha Malak brise le silence des événements aussi amers et terrifiants soient-ils, et forge des récits qui s'adressent à la réalité indestructible du Mal. Elle le signale, elle le combat. Elle abandonne le roman social et exprime la crise de notre temps. Soumise et assommée par le contexte politique écrasant, Ezza écrit la littérature de l'espoir, de la possibilité de l'espoir. Ses œuvres offrent un espace ouvert à qui veut l'entendre, et elle nous appelle à aborder un monde plus grand. Le traumatisme de Beyrouth et de Bagdad. Le traumatisme du Liban et de l'Irak. Ce traumatisme qui met la littérature à rude épreuve. En maintenant la possibilité de l'espoir, Ezza Agha Malak prend en compte le trauma, le surmonte et le dépasse.

NOTES

1. Voir notamment Pageaux, Daniel-Henri (1981), " Une perspective d'études en littérature comparée : l'imagerie culturelle ", *Synthesis*, no VIII, Bucarest : Édition de l'Académie République socialiste de Roumanie, 169-185.

2. La référence à ce roman dans le texte sera désormais indiquée dans le texte avec le sigle : *LDC*.

3. Lorsqu'en publiant son autobiographie, en 1977, intitulée *Fils* (Galilée), il lui a donné comme sous-titre 'roman'.

OUVRAGES CITES

Agha Malak, Ezza (2006), *Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres*. Paris: Société des Écrivains.

Agha Malak, Ezza (2002), *La Dernière des Croisés*. Paris: Éditions des Écrivains.

Agha Malak, Ezza (1985), *Migration* (poésie). Tripoli: Éditions Jarrous.

Agha Malak, Ezza (1991), *Entre deux battements de Temps* (poésie). Tripoli: Technopress, Diffusion Librairie AS-SAEH.

Bey, Maïssa (2006), *Bleu blanc vert*. Paris: Editions de l'Aube.

Bey, Maïssa (2004), " Sur une virgule ", *Sous le jasmin la nuit*. Paris et Alger: Editions de l'Aube et Barzakh, 71–85.

Efstratia Oktapoda est Ingénieur de Recherche à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) et Ph.D. en Littérature comparée (Université Paul Valéry-Montpellier III). Elle a enseigné aux Universités de Tours, de Clermont-Ferrand, de Toulouse et à la Sorbonne. Elle a consacré sa thèse (1995) et différents articles au naturalisme grec et français (*Neohelicon*, 2004 ; *Agora*, 2002 ; *Francofoni*, 12/2000). Elle a contribué à l'élaboration d'ouvrages et de dictionnaires sur la littérature comparée, l'imagologie, l'hospitalité et l'érotisme : *Encyclopedia of Erotic Literature* (Routledge, 2006) ; *Le Livre de l'hospitalité* (Bayard, 2004) ; *L'Europe, la France, les Balkans* (2004) ; *Agora* (2003) ; *Littérature et Nation* (24/2001). Elle a édité les ouvrages et *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*, Introduction de Pierre Brunel (Publisud, 2006) et *La Francophonie dans les Balkans. Les Voix des femmes* (en coll.) (Publisud, 2005). Elle a dirigé le Numéro spécial *La Francophonie de l'Est méditerranéen. Mémoire et identité* pour *Neohelicon* XXXIII (1/2006), *Voyages dans le Levant et ailleurs* (en coll.) pour *Caietele Echinox*/*Echinox Journal* (Vol 11/2006), *Mythes et exotismes dans les littératures francophones à l'ère de la mondialisation* pour *Dalhousie French Studies* (Halifax) (en coll.) (Vol 86, Spring 2009) et *Les Cultures des Balkans* pour *Caietele Echinox*/*Echinox Journal* (Vol 18/2010). Elle travaille sur différents aspects en littérature comparée aux XXe et XXIe siècles, les mythes, l'exil, les littératures de migration et poursuit des recherches sur la Francophonie et les littératures européennes, balkaniques et méditerranéennes.

Alison Rice enseigne la littérature et le film francophones à l'Université de Notre Dame. Son livre, *Time Signatures: Contextualizing Contemporary Autobiographical Writing from the Maghreb* (Lexington Books, 2006), est une étude détaillée de l'écriture d'Hélène Cixous, Assia Djebar et Abdelkébir Khatibi. Alison Rice a publié des articles sur divers écrivains et théoriciens, comme Ken Bugul, Maryse Condé, Jacques Derrida, Nancy Huston, Julia Kristeva, Milan Kundera, Dany Laferrière, Andreï Makine et Amélie Nothomb, parmi d'autres. Son essai, "The Improper Name: Ownership and Authorship in the Literary Production of Assia Djebar", a reçu le prix Florence Howe pour des recherches féministes en 2002. Rice travaille actuellement sur un livre et une série de DVD basés sur 16 entretiens filmés qu'elle a réalisés à Paris avec des femmes du monde entier qui écrivent en français.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 103–121, ISSN 2164-0262

De l'autre côté de la souffrance

NAJIB REDOUANE
nredouane@hotmail.com
California State University, Long Beach

ABSTRACT. Numerous are the publications that have shaken the forgetting of memories through hard and truthful testimonies which relate prison experiments in Moroccan prisons during the dark period of Moroccan history called the "lead years." However, a variable has been seriously overlooked in this considerable production of tales of experiments that narrate the descent into hell of various prisoners who have experienced the unbearable and the intolerable, with an emphasis in their writings on a structure in three times, namely before, during and after prison. It is the traumatic reality that hits those hurt and destroyed beings "on the other side of the bars," who, convicted to a special form of imprisonment, find out that their lives have been changed dramatically. In fact, the phenomenon of detention destabilizes not only prisoners, but also their relatives who must bend their lives to the unexpected, hard, scary and disturbing events. It is in this perspective that the writing of Rabea Bennouna, *Tazmamart côté femme* dresses a peculiar character since it brings the testimony of the partner, – wife and mother – wanting at all costs to support the link with the man who lives far from her, incarcerated as a result of the regicide's attempt against King Hassan II in July 1971. This partner lives the other prison reality or the other side of pain, struggling and denouncing the abuse of an authoritarian power which, during decades, has derided at the rules of Human rights.

Keywords: Rabea Bennouna, Morocco, lead years, Tazmamart, incarceration, struggle, denunciation, voicing of opinion

Des vérités amères ont révélé les mécanismes de cruauté et de terreur utilisés par l'État comme instrument particulièrement puissant de l'oppression durant la période sombre de l'histoire du Maroc appelée communément «les années de plomb». Parmi les nombreuses publications qui ont secoué l'oubli des mémoires, beaucoup de témoignages relatent des expériences carcérales dans des prisons marocaines à ce moment-là.[1] Cette nouvelle vague d'expression apparaît dans le champ littéraire comme une prise de parole libre et libératrice pour dire l'ampleur des blessures subies injustement par l'abus d'un

pouvoir autoritaire qui, pendant des décennies, a bafoué les règles des Droits de l'Homme.

La caractéristique essentielle de la multitude des récits carcéraux publiés depuis que le régime marocain avait entamé son projet de politique d'ouverture du règlement de cette période tragique de son histoire contemporaine[2], c'est la description authentique et véridique relatée par des personnes qui ont subi directement les pires souffrances dans l'univers carcéral. Qu'il s'agisse des prisons de Derb Moulay Chérif, de Bir Jedid, de celle de Kénitra ou de Tazmamaret, ces lieux ont tatoué la mémoire des prisonniers qui y étaient admis, par des blessures et des cicatrices physiques et psychiques indélébiles.

La forme d'écriture autobiographique utilisée permet, comme le souligne Abdesselam El Ouazzani, «de visualiser la trajectoire infernale qui conduit de la condamnation à la damnation pour reconstruire l'enfer de l'univers carcéral».[3] Toutefois, une variable a été sérieusement négligée dans cette production considérable de récits d'expériences qui témoignent et racontent la descente aux enfers de différents détenus qui ont vécu l'insoutenable et l'intolérable, en mettant l'accent dans leurs écrits sur une structure à trois temps, à savoir avant, pendant et après la prison.[4] Il s'agit de la réalité traumatisante qui frappe ceux et celles «de l'autre côté des barreaux», des êtres meurtris et anéantis qui, condamnés à une forme toute particulière d'emprisonnement, voient leur vie radicalement transformée. En fait, le phénomène de détention déstabilise aussi bien les prisonniers que leurs proches qui doivent plier leur existence à des épreuves inattendues, dures, angoissantes et troublantes. C'est dans cette perspective que l'écrit de Rabea Bennouna[5] revêt un caractère singulier puisqu'il apporte le témoignage de la compagne, – épouse et mère – qui, voulant à tout prix maintenir le lien avec celui qui vit loin d'elle, incarcéré à la suite de la tentative de régicide contre le Roi Hassan II en juillet 1971, va vivre l'autre réalité carcérale ou encore l'autre côté de la douleur, selon les propos d'Amine Sebti, dans «une longue traversée en solitaire d'un atlas d'inquiétés, et d'un royaume d'incertitude».[6]

Comme l'indique le titre «*Tazmamart côté femme*», la référence à cette prison secrète pour prisonniers politiques, d'anciens putschistes et tous ceux qui déplaisaient au souverain, localisée au Sud-Est du Maroc dans l'Atlas, est manifeste. La mise en place de ce sinistre bagne considéré comme le symbole d'oppression le plus barbare et le plus déshumanisant dans l'histoire politique du Maroc contemporain[7] n'est pas un choix arbitraire ; elle a été sélectionnée en fonction de la lecture du texte qu'elle annonce. À vrai dire, le titre capte l'attention et se présente comme un élément primordial dans la couverture, ayant pour but d'éveiller la curiosité des lecteurs.[8] Ainsi, par son contenu «subjectal», en empruntant le terme de Léo Hoek[9], ce titre apparaît comme un véritable réservoir thématique, symbolique et idéologique affirmant sa «puissance» dans la mesure où «l'autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale».[10] De plus, «*côté femme*» désigne claire-

ment l'identité de celle qui prend parole, renvoyant au sujet central du récit. Il s'agit d'une vision féminine qui relate son expérience personnelle marquée de déchirures, de douleurs et de souffrances causées par cette aberration humaine et historique. Or, son témoignage ne traduit pas la réalité intérieure du vécu dans cet enfer carcéral, l'auteure apporte toutefois un regard distinctif sur les effets tragiques produits par l'incarcération de son mari dans ce lieu maudit, effets qui ont sévèrement stigmatisé sa vie.

Empruntant la voix d'une narratrice pour raconter d'un trait sensible et à l'aide de faits authentiques, sa propre histoire, Rabea Bennouna agence tout son récit en une stratégie narrative soigneusement élaborée pour retracer le cheminement du destin désordonné d'une femme, comme le précise Sebti, «doublement persécutée, de par sa naissance dans une société éminemment patriarcale, et de par son destin conjugal».[11] Pourtant l'écrit de Bennouna va bien au-delà et met en avant le courage d'une femme à qui échoit un sort malheureux, mais qui demeure déterminée à aller jusqu'au bout de ses forces pour affirmer son engagement et sa révolte contre l'abus du pouvoir dans un Maroc aux prises avec les années de plomb. Son récit bouleversant, sombre et tragique d'une lutte et d'une crucifixion en rouge sang décrit avec une justesse poignante la souffrance et la peur dans un monde où les angoisses les plus tenaces sont exposées. En fait, son témoignage qui se présente comme une attaque cinglante contre la sévérité de la société dans laquelle elle s'est trouvée coincée, au lendemain de l'inculpation de son mari, soulève aussi des problématiques très pertinentes, à savoir comment s'accommoder de l'absence? Comment vivre avec le manque d'un être cher, des rêves brisés? Quels sacrifices faut-il endurer pour que l'union conjugale résiste aux barreaux? Comment faire pour dépasser les difficultés du quotidien marqué d'hostilités et d'injustices? Et comment le temps parvient-il à panser ces plaies?

Composé d'un préambule, d'un épilogue et de dix-sept courts chapitres comportant chacun un titre bien spécifique[12], le récit qui est basé sur l'expérience dramatique de l'écrivaine est une traversée dans le temps qui débute en 1969 par son mariage et se termine en 1992 par son divorce. Dans cette grande traversée où des faits marquants sont bien indiqués, le parcours d'une épreuve de la vie semée d'embûches se dessine dans la trame narrative alliant deux histoires. D'un côté la douloureuse reconstruction d'une vie abîmée, celle de l'écrivaine, de l'autre la mémoire collective de la société marocaine en ces années de plomb décisives. Et si l'auteure a décidé d'insister sur 1971, dans cet appel de mémoire, c'est qu'à partir de cette année-là, elle se trouve malgré elle jetée dans un brasier et que sa vie a basculé dans le néant et dans le désarroi total. Dans la lettre qu'elle adresse à la commission d'indemnisation, elle expose les étapes de son calvaire, depuis le 10 juillet 1971 jusqu'à octobre 2000.

> Les privations, les yeux de la société, les suspicions de l'administration, l'injustice des autorités, la paranoïa des petits fonctionnaires, sa longue quête dans les méandres de l'administration kafkaïenne, ou plutôt marocaine, les questions des autres, de la fille ingénue de vingt ans avec bébé d'un an, de la proie qu'elle constituait pour des yeux sans scrupules, la précarité du revenu, la traversée en solitaire de deux décennies dans un milieu qui ne reconnaît pas l'individu en tant que tel mais comme membre d'une assemblée, d'une réunion sociale. (155)

Fille du f'qih Bennouna, un nationaliste fervent qui a combattu les colonisateurs et leurs serviteurs participant à la guerre d'indépendance du pays, et qui a imprégné à sa famille des valeurs de courage, de loyauté, d'honnêteté, d'intégrité et de justice, Rabea se marie à l'âge de 21 ans avec le capitaine Abdeltif Belkbir. Celui-ci est le petit-fils du Caïd Bachir Bensalah Zemrani, le grand patriote français descendant d'une famille dont la vocation de servir la France a été transmise de père en fils. Ainsi, malgré leur appartenance à deux familles opposées dans leurs relations à la France, leur union s'est faite à Ahermoumou. Et comme elle le précise clairement, cela n'aurait jamais dû arriver si le f'qih avait été encore vivant :

> Heureusement que le patriarche Bennouna n'était plus de ce monde, car pour le convaincre de contracter alliance matrimoniale avec de fidèles serviteurs de 'Notre Mère La France', il fallait au moins se prétendre envoyé du Prophète ou à la limite celui des quatre Califes orthodoxes. (16)

En fait, c'est au club de tennis de Sefrou qu'ils se sont rencontrés. Ayant consenti à devenir l'épouse de l'ex-directeur de l'école militaire d'Ahermoumou, Rabea intègre un nouveau monde, complètement différent de celui dans lequel elle a grandi. C'est une institution militaire et dans la caserne d'Ahermoumou où «il y avait Dieu et Ababou» (18), son mari était le numéro deux dans cet univers d'ordres et de règles, et le bras droit de ce lieutenant-colonel avide de puissance, sévère, rigide et autoritaire qui allait changer la face de l'histoire dans le Royaume Chérifien par la mise en œuvre d'un coup d'État sanglant contre le Roi Hassan II. Rabea n'avait de choix que d'agir en femme docile et obéissante, naviguant avec tact et finesse entre un mari qui, en dépit du fait qu'il fonda un foyer, n'oublia pas pour autant ses habitudes de célibataire et une belle-mère acariâtre. Cette dernière ne changea point de comportement à l'égard de sa belle-fille même avec l'arrivée d'un petit-fils, en mai 70.

> La belle-mère, chef suprême de la famille, qui projetait sur son fils l'image de son défunt époux. Elle ne le voulait que pour elle, décidée à le garder tapi dans son écrin avant de l'exposer plus

> tard, quand les circonstances le décideront, aux regards admiratifs de la nation. Pour ce faire, elle reculerait devant peu de choses. Depuis les talismans éparpillés aux quatre coins de la maison à la fouille systématique des affaires intimes de la bru en passant par certaines séances d'exorcisme. (20)

L'inattendu arrive le 9 juillet 1971 quand des contingents de la caserne d'Ahermoumou prennent part à la tentative du coup d'État. Son mari est arrêté et accusé d'être parmi les hauts responsables et l'un des instigateurs de cette trahison suprême. À partir de cet instant, la vie de Rabea devient un fleuve agité. N'étant pas bien préparée pour anticiper un éventuel désastre, elle sera contrainte à vivre des expériences dures et insoutenables. À l'issue d'un procès militaire, son mari ne fut condamné qu'à quatre ans de prison, au lieu de la peine de mort requise au procès de Kénitra, par le procureur qui jugeait les putschistes de Skhirat.

Certes, son mari avait échappé à la peine de mort, mais quatre ans c'est long, quand il y a un bébé sans père, surtout que la solde du mari est définitivement suspendue et que la couverture sociale ainsi que les allocations familiales sont supprimées. De ce fait, elle se trouve aussi prisonnière, obligée de mener une vie très précaire, car avec l'inculpation de son mari, elle perd ses biens et son statut. Elle n'est plus à l'abri de tous les soucis quotidiens, jouissant comme avant du confort et de privilèges en tant qu'épouse du directeur-adjoint d'une école militaire. Elle est désormais indexée comme femme d'un traître qui a porté atteinte aux valeurs sacrées du pays en attentant à la vie du souverain qui fêtait son 42^{e} anniversaire au palais en présence d'invités riches et célèbres. Cette opération manquée a donné lieu à un massacre, un carnage qui a fait des centaines de morts parmi les invités du Roi et parmi les militaires aussi.

Pour un crime qu'elle n'a pas commis, elle est devenue une bête noire dans un monde hostile. Prenant conscience que sa vie a totalement changé et ne sera plus jamais comme avant, elle cherche à trouver les voies de survie et à mener son existence courageusement et dignement à tous les niveaux, malgré tout. À l'exception de sa mère, rares sont les personnes qui lui apportent une quelconque assistance. En tant que compagne, épouse et mère, elle veut à tout prix maintenir le lien avec celui qui vit loin d'elle, derrière les barreaux de la prison de Kénitra. Son quotidien devient balisé par les visites hebdomadaires au parloir avec son cabas. Ses déplacements et ses allées et venues constantes de Fès à la prison centrale de Kénitra se déroulent dans une atmosphère de souffrance, de résistance et de solidarité naissante entre les proches de prisonniers :

> Le retour en train ne manqua pas de créer quelques liens avec les familles de certains détenus. Quand ils devisèrent sur les peines restant à purger, madame Belkbir, à l'écoute de quelques chan-

> ceuses qui n'avaient plus qu'un an de calvaire à endurer, poussait de longs soupirs. (42)

Accablée par les responsabilités ménagères et ses montées dominicales à Kénitra, Rabea vit dans une extrême précarité. Elle se consacre à l'éducation de son enfant, évitant de le priver des besoins essentiels pour son développement physique et moral. Tout son mode de vie s'est complètement transformé ainsi que ses rapports humains. Pour ne pas sombrer dans la dépression totale, elle se protège et évite de montrer des signes de faiblesse ou de désespoir :

> Excluant certains termes de son dictionnaire social comme sortie, réception, mariage ou voyage, elle brava l'air du temps de tout le souffle sacerdotal qui était en elle.
> Les pincements au cœur, la rage au ventre, les frustrations légitimes ou pas, les dérobades même si elles étaient perçues par tous les autres pour ce qu'elles étaient, les justificatifs les moins convaincants, le souci de n'en rien laisser voir sur le visage furent ses plus fidèles compagnons durant sa traversée en solitaire de cette portion de sa vie. (43–44)

Cependant, même si elle réussit à cacher sa peine et sa douleur, à demeurer debout et fidèle à ses principes, à se donner une carapace pour se protéger, l'injustice quotidienne de la situation la pénétrait de l'intérieur et ébranlait sa force de caractère. Lors d'un contrôle médical, on lui détecta un kyste au niveau du sein, l'effet direct du stress qu'elle vivait depuis quelques années. Heureusement, elle fut admise à la clinique Val d'Anfa à Casablanca dans le service du professeur Baudouin pour subir une opération immédiate. La longue intervention se passe bien mais une «épreuve de cette nature laisse rarement indemne le souvenir qui lui est associé» (46). À son réveil, elle trouve ses proches, sa mère et son fils, et après trois jours dans ladite clinique, elle retourne à Fès pour sa convalescence.

Il convient de préciser que les condamnations des putschistes de Skhirat n'ont pas empêché un deuxième coup d'État. Cette seconde tentative de régicide a été orchestrée par le général Oufkir, bras droit d'Hassan II, homme de confiance qui a conçu et dirigé un plan diabolique. Sur son ordre, le 16 août 72, des aviateurs devaient faire tomber l'avion royal qui revenait de France avec le souverain à son bord. La thèse d'un accident est en effet plus facile à admettre mais par miracle le boeing a résisté aux assauts et le roi échappe à cette attaque en plein ciel. Le soir, Oufkir se fait tuer et la version officielle de sa mort présente un «suicide de trahison». Cette nouvelle soulage la famille Bennouna qui espère qu'une fois «le pays débarrassé d'un vampire sanguinaire du nom d'Oufkir» et le souverain ayant «séparé le bon grain de l'ivraie, les mesures de clémence viendront immanquablement les unes après les autres» (42). Son mari ayant purgé plus du quart de sa peine, il n'aurait

certainement aucun problème à bénéficier d'une reconversion. Pleine de rêves et d'espérance, Rabea imaginait son calvaire arrivé à sa fin et sa famille de nouveau réunie.

Le bébé sera déjà à la maternelle, grande section, quand il sortira.

> Il sera là pour lui apprendre à écrire ses premières lettres. Ses premiers chiffres. Ses premières bûchettes. […] Pour le plus grand bonheur de sa mère et de sa grand-mère, l'enfant révélait par son comportement des signes certains de précocité. Assurément, il ne reconnaîtra pas son petit bonhomme. En revanche, il n'aura aucun mal à retrouver la placidité et la réserve naturelle de son épouse. (43)

Or, d'autres procès ont eu lieu, qui entraînèrent 9 condamnations à mort. Les aviateurs ayant participé au deuxième complot furent tenus pour les vrais responsables. Quant aux autres qui étaient pratiquement innocents, ils écopèrent de peines allant de quelques mois à 20 ans. La plupart étaient de simples mécaniciens d'avions militaires. Deux coups d'État en deux ans ont sérieusement ébranlé le trône et Hassan II est mis devant un danger imminent. Il ne peut plus se permettre le luxe d'un troisième coup d'État qui risquerait de lui être fatal. Pour éviter que cela ne se reproduise, il prend des mesures draconiennes. Cinquante-huit officiers sont choisis arbitrairement, parmi les condamnés des deux coups d'État, pour vivre l'enfer sur terre ou, comme dit l'expression populaire, pour être «enterrés vivants» pendant 18 ans et 49 jours. Et l'enfer s'appelle Tazmamart.

Le dimanche 12 août 1973, en se présentant au pénitencier de Kénitra avec son cabas à nourriture, comme elle avait l'habitude de le faire depuis une année et demie, Rabea ne peut franchir la porte métallique qui lui reste étrangement close. Après une attente interminable, on l'informe que son mari ne fait plus partie des détenus de la prison centrale. Elle se renseigne plusieurs fois et à chaque fois on lui lance la même réplique au visage :

> Les détenus ne sont plus ici. Ils ont été emmenés dans une destination inconnue. On n'est pas en mesure de vous donner le moindre renseignement. Ne venez plus jamais ici! Le directeur ne veut plus voir personne rôder autour des portes! S'il vous plaît, soyez compréhensifs, si vous restez là, c'est nous qui allons écoper! Partez! Que Dieu soit avec vous! (48)

Rabea ne peut accepter l'inadmissible et frappe de nouveau à la porte. Elle reçoit toujours la même réponse et on essaye même de la menacer, de l'intimider et de la bousculer pour qu'elle s'éloigne des lieux. Comment son mari peut-il être porté disparu alors qu'il ne lui restait plus que deux ans et demi de peine à purger? Pourquoi le capitaine Belkebir, ainsi que d'autres condamnés de Skhirat sont-ils transférés ailleurs dans un lieu secret? Où? En

tant qu'épouse d'un de ces prisonniers, elle s'inquiète pour le sort réservé à son mari et multiplie les démarches pour obtenir des renseignements. Avec sa mère, ancienne résistante, il leur faut faire jouer toute la réputation du nom de f'qih Bennouna pour obtenir des rendez-vous, pour simplement avoir le droit de poser des questions. Leurs efforts sont récompensés par Moulay Mustapha Alaoui, directeur de l'Administration pénitentiaire et futur ministre de la Justice qui les reçoit toutes les deux. Cependant, l'entretien qu'elles ont avec lui ne les avance en rien. Au contraire, elles sont complètement déroutées et confuses devant ce mystère qui vient perturber leur existence :

> - Mes chères sœurs, qu'est-ce que vous voulez que je vous dise! La seule information dont je sois sûr est que le capitaine Belkbir n'est détenu dans aucune prison qu'elle soit agricole, civile ou militaire, prison officielle s'entend…
> - Mais alors l'aurait-on enseveli vivant? L'aurait-on découpé et éparpillé ses restes pour que vous n'ayez ainsi aucune trace?
> -…
> - Est-il mort?
> - …
> - A tout prendre, mieux vaudrait qu'il le soit. Au moins être informé sur son sort plutôt que ce no man's land entre deux vérités!
> - Je peux vous rassurer, à titre ultraconfidentiel, si je puis m'exprimer ainsi, qu'il n'est détenu dans aucun PF, (un point fixe).
> - Si vous, vous n'êtes pas en mesure de nous éclairer, où devrions-nous nous adresser?
> - Je vous jure que je n'ai aucune information. Cependant, dès l'instant où j'entrerais en possession de n'importe quel détail concernant cette douloureuse affaire, je vous promets de vous le communiquer immédiatement.
> - Qui nous garantit que vous ne subiriez aucune pression?
> - Foi du fils de Cheikh Al Islam.
> - Puisse Dieu au-dessus de tout vous entendre et mettre à nu leurs mensonges, les confondre dans leur duplicité! (51–52)

Rabea refuse de baisser les bras et ne cesse de se battre contre un système qui cultive des violations graves, systématiques et étendues des droits de l'homme, notamment la disparition des prisonniers et le refus d'informer leurs familles sur les lieux de leur détention. Elle conteste le monopole du pouvoir confisqué par un régime répressif et entre en guerre contre l'ogre administratif en frappant à toutes les portes susceptibles de lui donner une quelconque information sur le sort réservé à son mari. Elle ne se contente pas des réponses de circonstance qui n'éclairent en rien sur la situation, ni de celles qui affichent des accents de désolation et d'apitoiement. Pour elle, la quête de la vérité nécessite beaucoup de courage et de persévérance. À cet effet, elle s'adresse à l'État-Major, au Ministère de la justice, et envoie des dizaines

de lettres à tout ce que l'État compte d'institutions judiciaires, administratives ou représentatives. Malheureusement toutes ses tentatives restent sans succès et elle ne reçoit pas de réponse à ses demandes. Elle ose même aller voir le général Moulay Hafid El Alaoui, chef de la Maison royale. Pour le rencontrer, elle défie les gardes qui veulent la sortir des lieux et, dès l'arrivée de la berline noire transportant le Ministre, elle se présente devant lui en le conjurant de lui dire où se trouve son époux le capitaine Abdeltif Belkbir. Mais celui-ci est incapable de répondre à sa requête et perturbé, voire agacé, il préfère s'enfuir en lui demandant de le laisser tranquille. Son attitude peureuse révèle à Rabea que le cas de son mari relève des hautes autorités de l'État et qu'il est entouré d'un profond mutisme. Mais quelle que soit la frayeur que suscite la simple prononciation du nom de son conjoint, elle décide de faire de la recherche de la vérité son affaire personnelle, ne reculant plus devant rien. En fait, n'ayant pas d'autre choix que de s'assumer et d'assumer son propre destin, l'épouse jadis docile et obéissante s'est transformée par les forces des circonstances en une farouche rebelle et dénonciatrice d'un système autoritaire et répressif :

> La jeune ingénue, dont l'éducation traditionnelle recommandait de ne pas lever les yeux face à son mari et à sa famille, naturellement réservée et timide qui épousa à 18 ans le fringant capitaine Belkbir, s'était métamorphosée en femme d'honneur. Elle était maintenant prête à tout pour lisser toutes les aspérités du puits du déni de vérité dans lequel on l'avait enfermée elle et son enfant. (52)

Se rendant compte que son mari lui a été dérobé pour plusieurs années et que son absence est génératrice de tant de tracasseries, d'ennuis quotidiens, Rabea doit s'armer de patience et de courage pour supporter les conséquences néfastes de cet accident de parcours en dehors de sa volonté. Au crépuscule de sa vie, elle se trouve à payer sévèrement les erreurs commises par son mari. Elle continue à dispenser ses cours au collège Salah Dine mais sans la présence maternelle qui lui apporte un réel soutien, son existence et celle de son fils ne vaudrait pas un bêlement de mouton. Sa plus grande détermination est d'assurer à son fils une bonne éducation, de le protéger et de l'entourer de toutes les affections maternelles. Pour celà, elle fait semblant de mener une vie normale auprès de ses proches malgré d'intimes blessures enfouies au plus profond de son être. La présence-absence de son conjoint se fait lourdement sentir lors des festivités qui sont censées être des moments de joie et d'allégresse :

> Le plus dur à supporter était les ambiances de fêtes, du ramadan, des atmosphères effluvées des différents Aïd religieux.
> Les familles qui venaient partager avec eux les moments d'allégresse apportaient avec elles certes de la joie mais imposaient

> aussi involontairement par leur présence un lot de frustration difficilement assimilable.
> Les gamins qui jouent entre eux et qui en appellent au père à chaque alerte ludique.
> Les comptines qu'ils répètent à la grande fierté des parents. (56)

C'est un ancien fidèle ami du capitaine Belkbir qui la rassure que son mari est toujours vivant et qu'il «est détenu dans une caserne militaire qui s'appelle du nom du douar environnant Tazmamart» (57). Mais il la conjure d'oublier ses propos et aussi sa rencontre avec lui. Dès le lendemain de la réception de cette information, très tôt, en compagnie de sa mère et de son fils, elle s'engage dans un périple périlleux et risqué. Elle prend la direction de Rich à quelques 250 kilomètres de Fès. Une fois arrivée à destination, elle demande à un boulanger l'endroit où se trouve ladite caserne. Celui-ci lui indique un camion militaire chargé de pain qui s'en va dans cette direction et lui dit qu'elle n'a qu'à le suivre, ce qu'elle fait. Quand elle arrive devant la porte du sinistre endroit, «une armée de sentinelles accourut de tous les orifices du bâtiment de l'État marocain» (60) pour l'empêcher de continuer et lui ordonner de repartir immédiatement. Très courageuse, elle rejette les intimidations et poursuit son objectif, recherchant une lueur d'espoir et une information rassurante sur le sort réservé à son mari. Saisi par son audace et son assurance, son interlocuteur, le plus gradé du groupe, ne trouve d'autres moyens pour la repousser que de nier l'existence de prisonniers dans ce lieu qui n'est qu'une simple caserne militaire. Et il lui ordonne sur un ton sévère et contrarié de disparaître de sa vue et de ne plus y remettre les pieds. Il renforce ses ordres par des propos menaçants. En fait, la perturbation manifeste des gardiens et leurs réactions repoussantes, voire intimidantes lui apportent la certitude tangible que son mari est vraiment détenu dans cette caserne.

Que signifie cacher toute information à ce sujet, lui interdire l'accès à l'enceinte de cet endroit, afficher une gêne devant ses questions embarrassantes? Cela lui permet de comprendre la gravité de la situation. Ainsi, refusant d'embrasser la même vision étroite imposée par les détenteurs du pouvoir, ignorant le sort réservé aux anciens putschistes, elle se transforme en une guerrière convaincue qui n'abandonne jamais ses idées et ses pensées courageuses. Sa force de dénonciation règne en maître et sans faiblir. Elle multiplie les contacts et son engagement la mène plus loin que les limites du pouvoir, à la contestation ouverte des rouages d'un système bloqué et de ses bourreaux qui ont instauré un monde marqué de terreur et de frayeur. Pendant ses rencontres avec les responsables et les exécuteurs, elle découvre l'atrocité du régime qui tient le langage de la fermeté, séquestrant tout un peuple qui vit dans une sorte de peur paralysante. Mais ce qui la trouble le plus, c'est le malaise affiché par les partis politiques, toutes tendances confondues, qui n'ont pas osé prendre la défense de ces oubliés maudits :

> […] aucun parti politique, aucune organisation syndicale n'avaient jugé utile ou justifié de se mouiller pour ces grands brûlés de l'Histoire de ce pays.
> […]
> Tous les partis politiques étaient au courant de l'existence du bagne et principalement ceux qui mettaient un point d'honneur à parler au nom du peuple, à se targuer d'être l'émanation des forces populaires, des masses laborieuses… (62–63)

Il faut dire que le silence sur la situation des enterrés dans le mouroir du Sud était dominant et déstabilisant. Personne n'osait aborder ce sujet devenu tabou. C'est dans ce sens que la variante de l'opposant féminin qui a frappé à toutes les portes pour demander des informations, affronté des forces réactionnaires et des responsables lâches et mesquins constitue un véritable modèle de force et de courage. Les graves violations des droits de l'homme commises par un régime tyrannique qui, à grands coups de répression, a instauré une terreur étatique féroce pendant des décennies, ont conditionné le combat de l'écrivaine pour lever le voile sur le mensonge, la désinformation, l'agression constante et la désobéissance de la loi internationale qui caractérisent ces pages sombres dans l'histoire du Maroc.

Pour un régime qui se soucie de sa «bonne» image à l'extérieur, par-delà les frontières, toute information qui risque de salir son point d'honneur doit être bannie et ses instigateurs sévèrement punis. Rabea savait que «dénoncer le mouroir abject où s'éteignaient lentement des personnes de chair et de sang» (63) l'exposerait certainement à de sévères représailles. En fait, la parution d'un article dans le journal parisien *Le Monde* qui a «levé un coin de voile sur l'enfer de Tazmamart» (79) sert de prétexte aux autorités locales pour exercer sur elle des scénarios répétitifs d'intimidation, de harcèlement et de vexation. Ses multiples convocations au commissariat principal de police de Fès ont une toile de fond haute en répression, tissée de gestes constants de fonctionnaires de l'État qui exécutent des ordres insensés où la femme profondément blessée et anéantie par tant d'injustices, reste fidèle à elle-même. Elle appartient au passé, à l'acier noble d'une famille qui a combattu le colonialisme, et ne saurait se soumettre aux mécanismes arbitraires d'avilissement. Elle demeure fière, assumant dignement cette injustice. Et tout en vivant de maigres ressources, et sans soutien, elle entend gouverner sa vie selon l'ancien code d'honneur dans un monde où règnent la trahison et la lâcheté et où les masses sont devenues le sujet historique de l'oppression. On lui refuse son passeport, pour la simple raison qu'elle est l'épouse de Belkbir, un putschiste qui a attenté à la personne sacrée du souverain alaouite. Par cette alliance, elle est entrée en force dans l'ordre des damnés de la terre pour plusieurs années. Ainsi, comme elle est incertaine du retour éventuel de son mari et parce que, tant qu'elle demeure «liée à lui, toutes les portes des droits de la citoyenneté lui seraient fermées» (89), elle entame une procédure

de divorce. Cette tentative est rejetée et l'expose au zèle et à l'arbitraire de l'administration juridico-religieuse. Au cœur d'un monde d'hostilités où elle ne voit pointer aucune lueur d'espoir de l'infernale routine dans laquelle elle se sent à jamais prisonnière, elle plonge dans une dépression profonde et dans un total désarroi. Alors, dans un «instant de faiblesse où elle désespéra de la miséricorde divine» (103), et animée par une volonté suicidaire, elle décide de mettre un terme à sa souffrance perpétuelle. Heureusement, elle est sauvée par son fils revenu par hasard au domicile familial. Sa déception est grande quand elle ouvre les paupières et constate que son ultime geste a été raté :

> Pourquoi ne m'avez-vous pas laissée livrée à moi-même? Pourquoi vous mêlez-vous de ce qui ne vous regarde pas? Pourquoi? Pourquoi m'avez-vous sauvée? Hein, répondez! Pourquoi m'avez-vous empêchée de mourir? (103)

Dans leurs divers témoignages, des détenus de Tazmamart s'accordent sur l'existence de quelques rares gardiens de cette prison qui se sont transformés «en messagers porteurs des signaux de détresse».[13] Alors que Rabea n'avait plus d'espoir, un messager s'est présenté, porteur d'un billet de la main de son mari. Cette preuve lui apporte la certitude qu'elle ne s'est pas trompée quand elle s'est rendue à ce bagne. Le capitaine Abdeltif Belkbir est bien enterré vivant dans l'attente de mourir dans des conditions effroyables. Les quelques griboullis écrits en secret à la pointe d'une allumette brûlée sont un cri au secours demandant des vitamines, des médicaments, des dattes, un exemplaire du Coran, une loupe et des vêtements chauds, en laine. Son mari l'exhorte à remettre une somme conséquente au messager qui, en tant que gardien du bagne, a pris des risques mortels «pour faire le go-between entre deux damnés de la terre». (76)

Taillée à la mesure des circonstances, prête à tout et capable de tout, elle ne se laisse pas intimider par les menaces et encore moins accepte-t-elle d'être privée de ses droits. Elle ne cède pas à la peur et fait preuve de persévérance aussi bien que d'endurance. Dès la réception de son divorce par les autorités compétentes, la procédure concernant l'obtention de son passeport est, elle aussi, débloquée. Cet état de fait lui ouvre de nouveaux horizons et le mot vacance qui était depuis «longtemps banni de son thesaurus quotidien, devint subitement sujet actif» (106). Et c'est avec une immense joie qu'elle accepte l'invitation d'une amie américaine de longue date à effectuer un voyage dans son pays. Son hôte, Patricia O'Reilly, est ravie de la recevoir et de lui montrer la beauté et la grandeur de la Californie. Aussi, durant ce séjour, son amie et elle ont-elles visité le congrès américain et renconté par la même occasion quelques congressmen/lobbyists qui suivaient de près la situation des droits de l'homme au Maroc. Pour attirer l'attention sur la tragédie inhumaine qui sévit dans son pays et pour obtenir un peu d'appui Outre-Atlantique, elle

expose son cas et accomplit certaines formalités d'usage. Pour elle, l'information tant censurée est maintenant connue et il ne lui reste qu'à attendre le résultat de son action.

Le retour au pays après un mois loin des soucis quotidiens et des souffrances aiguës fut difficile. À vrai dire, cette virée sur la côte Ouest apparaît plus que comme un simple voyage, il «était assimilable à une véritable renaissance» (109). Ce qui l'attend sur le sol national est manifestement l'exercice d'une extrême violence et de vengeance à son égard par des représentants sans scrupules d'un régime répressif. En fait, comme elle a tenu à assurer à son fils une bonne éducation, à le protéger et à l'entourer de toute son affection maternelle malgré ses conditions difficiles, elle est fortement saisie par la décision administrative de lui refuser l'accès à l'examen du baccalauréat. C'est que «le dossier du bac exigeait la signature du père du candidat, sinon celle de son tuteur en cas de décès ou d'incapacité paternelle» (115). Si de prime abord elle est déconcertée, elle devient rapidement furieuse et décide de frapper fort. Elle menace l'interlocuteur officiel, celui qui statue ou qui exécute, «des pires représailles si elle n'obtenait pas le droit de signer immédiatement le dossier du bac pour son fils» (117). Son objectif semble clair et elle est profondément déterminée à porter cette affaire au plus haut sommet de la hiérarchie. À ses propos perçants, l'agent administrateur finit par comprendre sa force mentale. Et de cette grande confrontation, elle sort victorieuse puisqu'elle réussit à lui arracher la signature «juste avant l'expiration de l'ultime délai pour le dépôt des dossiers» (117), prouvant ainsi que le courage est affaire de détermination, mais aussi de décision.

Force est de préciser que c'est la publication, en 1990, de *Notre ami le Roi* de Gilles Perrault[14] qui révèle au monde l'existence de Tazmamart, une prison secrète construite spécialement pour faire subir aux putschistes la pire des vengeances royales.[15] Ainsi, sous la pression internationale et après avoir longtemps refusé d'admettre cette aberration historique et humaine, le roi en fait-il sortir en septembre 1991 les 28 détenus encore en vie.[16] Parmi eux figure le capitaine Belkbir. Cette nouvelle apporte de la joie à Rabea mais aussi de l'angoisse. Comment annoncer à son fils l'apparition d'un père qu'il n'a jamais vu ni connu? Comment faire pour justifier ce secret de famille qu'elle lui a caché pendant toute sa vie? Et c'est à Casablanca, le 29 octobre 1991, au moment où il fête «dignement l'obtention de sa licence et son inscription, dans la foulée, pour un troisième cycle» (129) que son oncle se charge de le préparer à cette nouvelle donne qui integer soudainement sa vie. Il se propose de le ramener à Fès pour assurer sa rencontre avec son père et atténuer le choc de la surprise.

Il faut dire qu'à travers cette libération tant attendue, Rabea place beaucoup d'espoir dans ses retrouvailles avec un mari disparu depuis plusieurs années, mais elle les redoute également. Son homme n'aura-t-il pas changé après cette longue période, incarcéré dans un horrible lieu de détention?

«Comment devait-elle l'aborder?» «Comment devait-il l'accueillir?» (130). Comment peuvent-ils retrouver la flamme du passé après une séparation de 7300 jours? Autant de questions qui lui traversent l'esprit à la veille de leur rencontre.

L'émotion des retrouvailles fut bien forte pour les proches qui n'avaient pas vu depuis de longues années ce revenant d'un enfer carcéral. L'attente se termine enfin et les portes du plus ignominieusement célèbre bagne de l'histoire contemporaine du Maroc s'ouvrent. Et c'est une ambiance de fête qui règne dans la famille Belkbir. Le père éprouve une joie intense de retrouver son fils auquel il manifeste la fierté de cette filiation oubliée. Mais le mari est complètement dépassé par la transformation de son épouse. En fait, «la jeune fille ingénue de vingt ans était devenue une femme de quarante ans, riche d'épreuves initiatiques avec l'Etat sous toutes ses formes» (139). Celle-ci a dû «subir une pression énorme de la part de sa famille pour retourner dans le giron belkbirien» (137). Ainsi, à cause de son statut de divorcée, la reprise et la légitimisation de leur union conjugale nécessitent un nouvel engagement marital des deux ex-époux.

Pour Rabea, le constat dramatique du poids des années d'éloignement et de séparation est omniprésent. Le temps de l'absence, de la déchirure, a durement marqué leur corps et leur esprit. Ces retrouvailles n'ont pas eu lieu et leur vie commune, une fois de plus, «ressemblait plus à un chemin de croix qu'à un long fleuve tranquille» (138). Incapable d'assumer ses responsabilités matrimoniales, le capitaine Belkbir vivait chez sa mère et le matin, sous prétexte de faire un peu de gymnastique, il rejoignait son épouse vers six heures, passant un temps limité avec elle. Il commence à imposer ses vues sur certains aspects de leurs rapports conjugaux et affiche une grande jalousie à l'égard de l'indépendance de sa femme. L'atmosphère entre eux devient infernale et des scènes de ménage violentes les séparent de plus en plus l'un de l'autre. Jusqu'au jour où cette violence ne se borna plus aux propos lancés mais glissa progressivement vers une brutalité physique. Pour Rabea, l'inconcevable était atteint et les limites du tolérable dépassées. Elle refusa tout arrangement à l'amiable et demanda la séparation définitive de celui qui n'aura pas été à la hauteur de comprendre les sacrifices encourus par cette femme qui, par sa faute, a subi de nombreuses injustices humaines et sociales. Malgré lui, le capitaine Belkbir consentit à la libérer de ce calvaire et lui accorde le divorce.

Depuis la libération des détenus survivants de Tazmamart en 1991 et d'autres lieux de détention, la situation des libertés au Maroc, en particulier le règlement de la question des disparitions forcées, est apparue dans le sillage politique du pays. Un Conseil Consultatif des Droits de l'Homme fut créé pour examiner le dossier des disparus forcés durant les années noires d'un régime répressif et tyranniquement excessif. Du vivant du Roi Hassan II, qui a donné des instructions pour que le dossier soit réglé dans un délai

de six mois, en avril 1999, le Conseil Consultatif reconnaissait la disparition de 44 personnes parmi les 112 de la liste qu'il avait publiée 6 mois plus tôt, et annonçait que le dossier de la disparition forcée était désormais clos. Cependant, un an après avoir pris la succession de son père, le roi Mohamed VI autorisait en août 1999 la création d'une commission indépendante permettant de traiter, dans sa totalité et hors de toute impunité, le phénomène des disparitions forcées mais aussi de toutes les violations graves des droits de l'Homme, d'établir la vérité des faits et les responsabilités encourues et d'assurer des indemnisations financières aux victimes et à leurs familles. Le capitaine Belkbir présenta une demande ainsi que son ex-épouse. Après un examen des preuves et des documents constituant ce cas, la décision fut prononcée devant une audience en présence des intéressés.

> On décréta qu'au vu de l'épreuve traversée tout au long de cette double décennie, elle avait droit à une indemnité s'élevant à 100 000 dhs.
> Quant à son fils, son préjudice était tel qu'il devait recevoir une indemnité de 50 000 dhs.
> Le capitaine Abdeltif Belkbir s'est vu octroyer la somme de 2,8 millions de dirhams (280 millions de centimes). (154)

Ainsi donc, à la suite de l'aventure tragique d'une longue période de sa vie marquée du sceau de la souffrance au quotidien, de la répression, de la peur et du rejet, elle et son fils se voient offrir des montants inéquitables, voire insultants. Lorsqu'elle demande une justification, face à ces sommes dérisoires, elle ne reçoit que des aveux désolants et contrariés de la part du président de la commission. Ce dernier regrette ces primes et l'assuret qu'elles sont dues à une erreur de jugement de la part des membres de cet organisme. Ceci dit, combattante avide d'équité, elle conteste cette décision qu'elle considère comme une injustice criante. Elle écrit aussi au Premier Ministre et au Chef de l'État pour solliciter «Son arbitrage et la rétablir dans sa dignité et ses droits». (155)

L'écrit de Rabea Bennouna est une pierre angulaire dans la «littérature carcérale» parce qu'il aborde l'autre dimension de la souffrance et de la douleur: celle vécue par les familles des détenus qui ont été forcées de mener une vie dure et qui se sont trouvées de l'autre côté des barreaux, prisonnières à leur façon. Pour l'écrivaine, si un mot peut résumer la tragédie et le drame de ces femmes de détenus oubliées qui ont payé cher le prix d'une action avec laquelle elles n'avaient rien à voir ni directement ni indirectement, c'est bien le mot injustice. Des femmes qui furent brutalement chassées de leurs demeures, dépouillées de leurs biens, privées de leurs droits, qui ont vu leurs carrières brisées, leurs familles démantelées et qui ont vécu des expériences traumatisantes dont les séquelles sont difficiles à faire disparaître. Car, le désarroi et le désespoir de ces épouses sans ressources, avec des enfants

à charge, sont incommensurables. Pour sensibiliser l'opinion sur leur sort et éveiller les consciences, elle a multiplié les gestes et dans la lettre qu'elle a adressée au Premier ministre, elle dévoile une réalité amère que beaucoup ont essayé d'omettre ou simplement de gommer :

> Sort tragique des épouses des maudits bannis du temps. Lestées de plusieurs enfants en bas âge, traînant la vie entre les jours douloureusement sombres, elles n'ont pu échapper à la maladie, au déshonneur ou à la déchéance.
> Une, dont l'époux s'est éteint quelques semaines avant la libération de 1991 s'était remarié, et répudiée. A présent, elle souffre d'une hépatite C qui la diminue de jour en jour.
> Ses enfants, dont l'un traîne un handicap, pâtissent de l'ingratitude de la filiation.
> Une fille mal mariée, un fils chômeur de longue durée.

Même les biens que son regretté époux avait laissés, elle ne pouvait guère y prétendre. A l'époque, pour ne pas éveiller les soupçons d'une hiérarchie très gourmande, il ne plaça pas ses biens en son nom, par peur de représailles. Résultat...

> Une autre, qui s'était remariée et répudiée, avec deux enfants en plus de ceux du capitaine décédé.
> Le cas de cette épouse d'un capitaine, lui aussi soustrait aux siens pour vingt ans.
> Il lui laissa deux enfants. Et c'est tout ce qu'il lui léga (sic).

Elle exerça chez un médecin durant de longues années, contre un salaire misérable.

> Mal insérés dans la vie, les enfants souffrirent énormément.
> Sujette aux crises d'épilepsie de plus en plus fréquentes, elle multipliait les séjours à l'hôpital.
> Quand son mari est réapparu après vingt ans de bagne, il divorça sur le champ. Il n'avait rien à faire d'une femme malade.
> Le cas des épouses des sous officiers est encore plus dramatique.
> D'un niveau culturel et social en adéquation avec le grade du mari, elles ne résistèrent pas beaucoup à la déferlante de misère qui s'abattit sur elles après Skhirat 71. (156–157)

Au cours de ce récit émouvant, l'écrivaine n'a inspiré aucun respect à l'égard de la société bloquée et rigide qui a fait d'elle et de sa petite famille des parias. Le but qu'elle s'est assigné est de dénoncer le régime répressif, le despotisme des exécutants en portant son témoignage authentique sur l'un des crimes les plus horribles de l'histoire de son pays.

Pour elle, l'écriture a un pouvoir infini pour réveiller les consciences ou du moins, pour secouer les mémoires de l'oubli du temps. C'est une raison

suffisante pour livrer son récit qui témoigne du combat acharné d'une femme bafouée, meurtrie et livrée à elle-même qui a affronté de dures épreuves dans une période de troubles dans l'histoire contemporaine du Royaume Chérifien. Certes, il y a eu des violations graves, systématiques et étendues des droits de l'homme, des expériences douloureuses de ceux qui ont été détenus dans des univers infernaux, mais il y a aussi l'autre souffrance. Celle de ces êtres qui n'ont pas été épargnés des foudres de la répression cruelle et qui ont vécu directement la douleur du déchirement, de l'absence, de la honte et du vide.

Ainsi, faisant la lumière sur cette situation dramatique, Rabea Bennouna tisse-t-elle une narration d'atmosphère qui captive sans cesse. Avec son style simple, sobre et dépouillé, «*Tazmamart côté femme*», témoigne éloquemment et courageusement de l'ambition qu'elle s'est donnée de faire entendre sa voix et celles de toutes les victimes oubliées.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Certains des anciens détenus ont écrit des livres sur leur détention, en français et en arabe, pour révéler publiquement les conditions effroyables de vie dans les prisons marocaines. Citons à titre d'exemples : Abdellatif Laâbi, *Chroniques de la citadelle d'exil*, Paris, Denoël, 1983, choix de lettre paru initialement aux éditions Barbare, septembre 1978 ; Driss Bouissef Rekab, *A l'Ombre de Lalla Chafia*, L'Harmattan, Paris, 1989 ; Ali Bourequat, *Dix-huit ans de solitude*, *Tazmamart*, Michel Laffont, Paris, 1993 ; Abraham Serfaty, Christine Daure, *La Mémoire de l'autre*, Stocks, Paris, 1993, Tarik éditions, Casablanca, 2002 ; Salah El Ouadie, *Le Marié*, publié en arabe en 1998, traduit de l'arabe par Abdelhadi Drissi, Tarik éditions, Casablanca, 2001 ; Ali Bourequat, *Dans les jardins secrets du Roi du Maroc*, Maurice Publishers, 1998 ; René Midhat Bourequat, *Mort vivant*, Paris, Pygmalion, 2000 ; Malika Oufkir, Michèle Fitoussi*, La Prisonnière*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1999, en livre de poche, 2000 ; Ahmed Marzouki, *Tazmamart, Cellule 10*, Tarik éditions/ Paris-Méditerranée, Casablanca, 2000 ; Abdelaziz Mouride, *On affame bien les rats!* Casablanca, Tarik & Paris, Méditerranée, 2000 ; Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Seuil, Paris, 2001; Jaouad Mdidech, *La Chambre noire ou Derb Moulay Chérif*, Eddif, Casablanca, 2002 ; Mehdi Bennouna, *Héros sans gloire, Echec d'une révolution, 1963–1973*, Tarik éditions/Paris-Méditerranée, Casablanca, 2002 ; Mohammed Raïss, *De Skhirat à Tazmamart, retour du bout de l'enfer*, Casablanca, Afrique Orient, 2002 ; Khalid Jamaï, *1973, présumés coupables*, Tarik éditions, Casablanca, 2003 ; Abdellatif Laâbi, *Le Fou d'espoir*, Casablanca, EDDIF, 2001 et Abdelhak Serhane, *Salah et Aïda Hachad, Kabazal, Les Emmurés de Tazmamaret: mémoires de Salah et Aïda Hachad*, Tarik Éditions, Casablanca, 2004.

2. Soulignons la tenue d'un colloque " *Écrits de la détention politique* ", Rabat 20 Mai 2004. Le Forum *Vérité et Justice* a aussi été actif pour jeter la lumière sur cette période sombre de l'histoire du pays et pour souligner que la parole se libère et que les mentalités ont changé.

3. El Ouazzani, Abdesselam. (2004), *Le Récit carcéral marocain ou le paradigme de l'humain*, Rabat, Ed. Imprimerie La Capitale, 71.

4. Ibid., p. 73.

5. Rabea, Bennouna. (2003), *Tazmamart, côté femme*, Casablanca : Addar al Alamia Lil Kitab.

6. Sebti, Amine. « Préface », Bennouna, Rabea, *op. cit.*, 5.

7. La prison de Tazmamart fut construite en 1972. Après l'échec de la tentative du général Oufkir, 58 officiers de l'Armée furent envoyés à la prison de Kénitra et plus tard à Tazmamart. Pendant 18 ans, 58 hommes ont "disparu". D'août 1973 à septembre 1991, ces hommes sont détenus en secret dans des conditions effroyables à Tazmamart, dans le sud-est marocain, pour assouvir la vengeance d'un seul, le roi Hassan II. Plus de la moitié d'entre eux sont morts dans de longues souffrances et ont été enterrés dans la cour de Tazmamart. La prison a plus tard enfermé certains nationalistes Sahraoui et d'autres opposants politiques « disparus ».

8. Pour Vincent Jouve : « En l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman : il est des titres qui «accrochent» et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent », (1997), *La poétique du roman*, Paris : Sede, 13.

9. Voir Koek, Léo (1981), *La Marque du titre*. Paris : La Haye ; New York : Mouton.

10. Charles, Grivel (1973), *Production de l'intérêt romanesque*. Paris : La Haye, 166.

11. Sebti, « Préface », p. 5.

12. Les dix-sept chapitres portent les titres suivants : *Contexte historique familial la rencontre*, *À Ahermoumou*, *L'Enfer première station*, *Une femme à Tazmamart*, *Du fils*, *Premiers signaux en provenance de l'au-delà*, *De la gestion de la Paranoïa étatique*, *Du rapport entre le divorce et le passeport*, *Cet indépassable horizon du désespoir*, *Premier droit conquis*, *Chez Patricia O'reilly*, *Toujours cette Paranoïa et ses conséquences*, *Il se reconnaîtra*, *Avant-première d'un mort-vivant Automne 91*, *L'annonce faite au fils un 29 octobre 1991*, *Entre un 10 juillet 71 et un 29 octobre 91 ou l'impossible retour à la normale*, *Les critères (!) de la commission.*

13. El Ouazzani, *Le Récit carcéral marocain*…, p. 11.

14. Perrault, Gilles. (1990), *Notre ami le Roi*, Paris : Gallimard.

15. Cinquante-huit militaires qui avaient participé à un attentat contre le roi et qui avaient été jugés et condamnés, pour la plupart, à des peines allant de 3 ans à 10 ans de prison, ont été transférés de la prison centrale de Kénitra au centre secret de Tazmamart, dans les contreforts de l'atlas. Ce centre avait été spécialement construit pour eux. Les cinquante-huit cellules n'avaient ni fenêtre, ni éclairage, elles étaient suffocantes l'été et glaciales en hiver. Pendant 18 ans, ils ne sont jamais sortis de leurs cellules, n'ont jamais vu le soleil et n'ont jamais reçu aucun soin médical.

16. En juillet 1991, le roi Hassan II affirmait publiquement que « Tazmamart n'existait que dans l'esprit et l'imagination de personnes mal intentionnées ». Un mois plus tard, les 28 militaires qui avaient survécu sortaient de leur bagne-mouroir. Et ce n'est qu'en 1992 que le roi reconnaissait l'existence de Tazmamart. Il déclarait alors pour le journal *Libération* qu'« il s'agissait d'un lieu où ont été gardées des personnes qui y ont été administrativement assignées. Il n'a plus de raison d'être. Ce chapitre est clos. Il y a eu. Il n'y a plus. C'est tout ».

Najib Redouane est Professeur de Français et de Francophonie littéraire à California State University-Long Beach. Najib Redouane détient un Ph.D. en français et dans les littératures de la Francophonie de l'Université de Toronto (Canada). Il est fondateur et éditeur de la Revue canadienne des littératures Maghrébines *Le Maghreb Littéraire*. Auteur et Co-Auteur de plusieurs livres et articles sur les littératures maghrébines et divers écrivains de la Francophonie littéraire du Sud. Ses publications comportent entre autres : L'œuvre romanesque de Gérad Étienne : É(cri)ts d'un révolutionnaire (2011), *Diversité littéraire en Algérie* (2010), *Ahmed Beroho* dans la série "Autour des Écrivains Maghrébins" (2010), *Vitalité littéraire au Maroc* (2009), *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française* (2008) ; *Écriture féminine au Maroc. Continuité et évolution* (2006) ; *Francophonie Littéraire du Sud : Un divers singulier* (2006), *Assia Djebar* (2008) ; *Tahar Bekri* (2003) ; Malika Mokeddem (2003) dans la série "Autour des Écrivains Maghrébins" (Éds. L'Harmattan, Paris) ; *Algérie : Nouvelles Écritures* (2001) ; *Rachid Mimouni : Entre littérature et Engagement* (2001) ; *Parcours féminin dans la littérature marocaine d'expression française* (2000) ; *Rachid Mimouni* (2000) ; *1989 en Algérie : Année de rupture ou année féconde* (1999) ; *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains* (1996). Najib Redouane a aussi publié sept recueils de poésie : six aux Éditions du Marais à Montréal : *Songes brisés*, *Paroles éclatées* et *Le Blanc de la parole* en 2008, *Lumière fraternelle* et *Ce soleil percera-t-il les nuage* en 2009, *Ombres confuses du temps* en 2010 et en Italie *Le murmure des vagues* en 2011.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 122–137, ISSN 2164-0262

Écrivaines francophones du Maghreb: émergence d'un discours féministe

JOSEFINA BUENO ALONSO
jbueno@ua.es
University of Alicante

ABSTRACT. Since its inception, Francophone literature of the Maghreb has become a referent of the postcolonial discourse beyond the boundaries of the Francophonie. As for the writers, their journey, similar to that of male writers, reflecting the hope and disappointment post-independence that the different national policies have caused. The texts of writers from the Maghreb become the link between meeting the feminist critique and postcolonial criticism. They reflect the historical process, the relations they maintain with the colonizer's language and the culture of origin at the time they are analyzed from the European perspective which is their place of origin and editing. We therefore propose an analysis of the construction of a speech marked by the search for identity and gender. To do this, we must consider the cultural context in which the texts occur, the relationship with their historical context, the culture of origin and the culture in which they fit – the West French context. We focus on the feminist discourse that emerges under construction with the coincidences and divergences from the Anglo-American feminism. While addressing the production of fiction to which allusions are constant, we will identify the feminist discourse of some of their texts published in recent years, straddling the memory test, which trace the course of the writer and commitment through writing.

Keywords: Maghreb, literary sociology, postcolonialism, feminism, multiculturalism

1. Introduction

Depuis ses origines, la littérature francophone du Maghreb est devenue un référent du discours postcolonial bien au-delà des limites de la francophonie.[1] Pour ce qui est des écrivaines, leur parcours a été proche de celui de leurs collègues masculins tout au long du processus de décolonisation et leur production reflète – comme c'est le cas d'Assia Djebar – l'espérance et la déception post-indépendance que les différentes politiques nationales ont entraîné : « her works best exemplify the changes in how women are perceived within the Algerian nationalist psyche both pre and postindependence and,

later, how they were systematically victimized by the overwhelming religious fundamentalist politics that engulfed the country in the early 1980s » (Orlando 2003 :9). Ces *filles de la colonisation*, dénomination qui rend compte de la complexité et la controverse de leur statut identitaire et générationnel, symbolisent également les rapports entre deux pays, deux cultures et une cohabitation de plus d'un siècle. Si bien la France représente le pays colonisateur, elle représente également dans un sens littéral ou figuré une libération, la France et la langue française ont représenté également l'accès à la scolarisation, à l'université... et l'émancipation des femmes par rapport à une tradition et aux préceptes religieux. Ces raisons sont celles que soulignent la narratrice du roman de l'écrivaine tunisienne Fawzia Zouari, *La retournée*, qui revient en Tunisie pour le décès de sa mère après un exil de quinze ans en France et une fille fruit de son mariage avec un français :

> Que se passe-t-il ? Tant d'années de liberté de l'autre côté de la Méditerranée ne m'ont donc pas appris à regarder les miens droit dans les yeux ? Pourquoi serais-je partie, si ce n'est pour arracher mon ombre de la leur, me défaire du poids de leurs préceptes et de l'emprise de leurs versets ? (Zouari 2002 : 17)

D'autre part, le discours sur la femme au Maghreb a été très riche dans la sphère sociologique tout particulièrement dans le contexte de l'immigration. Aux travaux, devenus classiques, de Camille Lacoste-Dujardin, il faudrait ajouter les études sur l'immigration maghrébine en France réalisées par la sociologue Juliette Minces ou les essais plus récents qui dénoncent la répression subie par les jeunes filles dans les banlieues françaises comme celui de Fadela Amara qui a connu une grande diffusion dans les médias français et espagnols. Il faudrait également citer les ouvrages de la sociologue marocaine Fatema Mernissi – devenu référent obligé en Occident du débat sur le féminisme et la condition de la femme musulmane ou ceux de la sociologue turque Nilufer Gole. Cependant les textes des écrivaines francophones du Maghreb sont actuellement un corpus très actif en ce qui concerne le discours sur le genre dans un contexte francophone ainsi qu'ils deviennent le lieu de rencontre entre la critique féministe et la critique postcoloniale. Bien que la plupart d'entre elles tentent d'échapper à la ghettoïsation que peut impliquer le fait d'apparaître sur la scène littéraire en tant que femme et maghrébine, leurs textes récréent les relations difficiles – voire contradictoires – entre la France et le Maghreb, l'héritage historique, l'hégémonie culturelle... au sein de la société contemporaine. Les textes des écrivaines du Maghreb reflètent le processus historique, les rapports qu'elles maintiennent avec la langue du colonisateur et avec leur culture d'origine à la fois qu'ils sont analysés à partir de la perspective européenne qui est leur lieu d'origine et d'édition.

Je propose donc une analyse à double objectif : la construction d'un discours marqué par la recherche identitaire et par le genre. Pour ce faire, il

faudra tenir compte du contexte culturel où les textes se produisent (au sein de, influencés par les théories féministes françaises,...) du rapport avec leur contexte historique, du rapport avec la culture d'origine et la culture où ils s'insèrent – voire le contexte occidental généralement français. Il est incontestable que ces textes offrent un discours féministe en construction, avec des coïncidences et des divergences par rapport aux théories féministes françaises et par rapport au féminisme anglosaxon (Mohanty, Spivak,...). Sans mépriser la production de fiction à laquelle les allusions seront constantes, il m'a parut intéressant de m'attarder sur l'émergence d'un discours à caractère féministe qui se dégage de quelques-uns de leurs textes qui, par leurs caractéristiques s'éloignent de la production classique de fiction. Il s'agit de textes parus dans les dernières années, à cheval entre le mémoire et l'essai, essais sociologiques écris après ou parallèlement à une production romanesque et qui retrace le parcours de l'écrivaine et son engagement à travers l'écriture. C'est le cas de l'essai d'Assia Djebar *Ces voix qui m'assiègent,* publié en 1999 et qui retrace la trajectoire artistique et autobiographique de l'écrivaine. Cet essai, publié après une large production, présente une réflexion sur le statut de l'écrivaine, il analyse toute sa production à partir de l'axe identitaire de femme et d'algérienne. Dans le cas de l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem, l'analyse sera faite à partir d'un de ses derniers textes, un roman autobiographique où l'écrivaine revisite son passé et son présent, un roman qui « raconte la quête de vérité de l'écrivaine qui, à partir de ses propres souvenirs reconstitue le fil des événements qui l'ont poussée au départ, à l'exil, à l'écriture » (Redouane 2003 : 31). D'autres textes seront cités comme l'essai de l'écrivaine tunisienne Fawzia Zouari qui, écrits parallèlement à une carrière romanesque, reflètent par leur engagement social non seulement un discours sur le genre mais également une voix différente à l'intérieur de la francophonie.

2. Les romancières prennent la parole

Les années quatre-vingt[2] sont marquées par l'apparition d'une succession de romans d'écrivaines originaires du Maghreb qui représentent un détour au sein de la production romanesque francophone du Maghreb. Il s'agit d'une voix qui, à l'intérieur de la francophonie ou de la « francographie » (Djebar 1999), prononce un discours marqué, d'une part par la « maghrébinité » et par la différence sexuelle. Parmi la large production, les écrivaines originaires d'Algérie sont les plus nombreuses et elles sont également celles qui offrent à partir de la perspective de genre une vision *autre* du vécu de l'Histoire récente entre la France et l'Algérie (Orlando 2003). L'apparition d'une littérature écrite par des femmes coïncide également avec une effervescence sociale pour l'émancipation de la femme dans différents pays du Maghreb. Il s'agit surtout d'une production romanesque où l'espace narratif alterne des récits

personnels, des autobiographies de fiction, qui rendent compte du vécu-femme en introduisant le point de vue féminin puisque généralement l'histoire est décrite à partir d'un personnage féminin. Les textes récréent donc le statut de la femme maghrébine par rapport au pays d'accueil, la France, et par rapport au pays et à la culture d'origine.

Conscientes que l'activité créatrice a longtemps été déterminée par le sexe auquel on appartient, comme le souligne Cixous (1986) et conscientes du pouvoir de celle-ci, la première génération s'instaure comme porte-parole de toutes celles qui les ont précédées, tel que le remarque Assia Djebar : « Ainsi, dans la langue dite de l'autre, je me trouvais habitée d'un devoir de mémoire, d'une exigence de réminiscence d'un ailleurs, d'un passé mort arabo-berbère, le mien,... (Djebar 1999 : 48). Les romancières prennent avant tout la parole comme *expression féminine* longtemps oubliée et gardée sous silence. Parole de leurs aïeules qui deviendra plus tard une parole présente qui dénonce et critique les grands maux de la société contemporaine. L'écrivaine élève donc sa voix pour sortir du silence, pour dénoncer généralement au moyen d'histoires de vies, la vie des femmes au Maghreb et le poids de la tradition qui pèse sur elles ; les écrivaines du Maghreb – voire africaines – exposent la façon dont la religion, la loi, la société et la culture ont longtemps influencé la vie des femmes (Orlando 2003 : 3). La critique au poids de la tradition et du discours religieux est un thème qui revient dans la production romanesque des écrivaines. Nombreux sont les romans qui offrent l'histoire d'une jeune femme aux prises au pouvoir de la religion et de la Tradition qui s'est accru en Algérie avec la hausse de l'islamisme. Le premier roman de l'algérienne Leïla Marouane (1996) montre une jeune femme qui, tout en essayant de se révolter contre le système social du pays, finit par céder aux insurmontables préceptes. L'émancipation des femmes passe inévitablement par l'accès à l'instruction, à la lecture qui permet de déconstruire le rôle phalocentrique traditionnel qui a confiné les femmes aux espaces socio-culturels traditionnels.

Sans pouvoir négliger l'implication sociale de l'écriture pour toute femme, celle-ci s'accentue tout spécialement dans une culture fortement marquée par l'autorité patriarcale et soutenue par le discours religieux. L'écriture, tel que l'affirme Assia Djebar, *dérange* par son pouvoir et détourne de la destinée traditionnelle des femmes, la maternité en tant que principal devoir[3]:

> Oui, la femme est exilée le plus souvent de l'écriture : pour ne pas s'en servir, elle, comme individu, pour ne pas connaître ses droits dans la cité, pour ne pas redevenir mobile, pour ne pas être cause de *fitna* (querelle) parmi les mâles qui palabrent...
> Le danger gît là : la femme qui peut écrire (ou écrit d'abord pour soi, car l'écriture amène le dialogue avec soi), cette femme risque d'expérimenter un pouvoir étrange, le pouvoir d'être femme autrement que pas l'enfantement maternel. (Djebar 1999 : 76)

Mais la réflexion sur l'écriture devient également un thème prioritaire qui non seulement devient un écran de dénonciation, mais qui dégage un malaise existentiel – une sorte d'expatriation forcée – et l'enjeu auquel l'écrivain / écrivaine du Maghreb se trouve confronté(e) de nos jours :

> Or, la nécessité d'affronter les problèmes d'identité, d'élaboration de valeurs nouvelles par la contestation intérieure, par la revisitation critique de l'héritage de la culture religieuse, surtout par la laïcisation de la langue qui conditionne celle des pratiques sociales, cette nécessité d'affronter les crises de sa propre société (et la nation algérienne se cherche désespérément une issue, bascule, faute de la trouver, dans la violence suicidaire), cette nécessité-là est, bien sûr, la tâche de tout intellectuel : nous ne pouvons y répondre, nous, écrivains, que dans notre propre langage, qu'il soit roman de fiction, poème d'imprécation ou pièce de théâtre de dénonciation... (Djebar 1999 : 246)

L'écriture des romancières francophones du Maghreb devient le lieu où s'entrecroisent les deux grands axes qui marquent les textes des femmes : d'une part, elle devient un territoire d'exil, l'expression de ce « manque identitaire » qui caractérise la littérature francophone du Maghreb. Écrire, se raconter devient une thérapie contre l'exil pour la narratrice du roman de Fawzia Zouari, *La retournée*, narration qui, à la première personne, se présente comme une conversation avec soi-même :

> Devant mon chevalet, j'ai l'impression de m'asseoir face à mon existence comme au cinéma, de désembuer mes miroirs et d'interroger à haute voix les motifs qui m'ont fait quitter un jour la Tunisie. Je ne suis pas peintre pour autant mais, à défaut d'une thérapie contre l'exil, n'ayant jamais osé pousser la porte d'un psychanalyste, je me suis résolue à converser avec moi-même, sans témoins. (Zouari 2002 : 10)

L'écriture apparaît souvent comme une pulsion, une pression en utilisant les mots d'Assia Djebar et comme expression de ce manque. C'est justement ce que souligne Leïla Sebbar, écrivaine métisse fille de père algérien et de mère française dans sa correspondance avec Nancy Huston :

> ...Aussi, comment, où me situer ? Et toi ? Il me semble parfois que ma seule terre, peut-être aussi pour toi, c'est l'écriture, l'école, le livre. Des lieux à la fois nobles et dérisoires ; une pratique dont on mesure difficilement les effets ; une terre bien abstraite si j'entends par l'école le lieu du savoir. Toute bibliothèque, tout institut universitaire, toute petite classe de la communale..., toute librairie pour moi fait école. (...)

> Si je parle d'exil, et c'est le seul lieu d'où je puisse dire les contradictions, la division..., (...) Si je parle d'exil, je parle aussi de croisements culturels ; c'est à ces points de jonction ou de disjonction où je suis que je vis, que j'écris, alors comment décliner une identité simple ? (...) je suis française, écrivain français de mère française et de père algérien..., et les sujets de mes livres ne sont pas mon identité, ils sont les signes, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident. (Sebbar 1986 : 130,131,134)

Il est à remarquer comment l'écrivaine situe sa pulsion d'écriture pour combler un manque mais comment également cette écriture porte l'empreinte de l'entre-deux qui caractérise les écrivains francophones du Maghreb. Dans le cas particulier des femmes, cet entre-deux ne mêle pas uniquement la double appartenance entre la France et l'Algérie mais également les différentes appartenances de l'espace féminin, divisé entre la Tradition et la modernité, à savoir un passé d'oralité qui ne se rapporte pas uniquement à l'arabe mais également au berbère, langue maternelle d'Assia Djebar, ou à un langage autre revendiqué à partir d'une poétique féminine, cette *autre langue* soulignée par Carmen Boustani, est celle du corps des aïeules et de toute une lignée de femmes du Maghreb (Boustani 2003 : 102).

D'autre part ce territoire d'exil, lieu privilégié de l'écriture, est marqué par le refus des catégories identitaires et de genre. C'est ainsi que l'écriture devient un territoire d'exil, un refuge où, bien au-delà de sa transgression inhérente, sont abolies les catégories binaires et tous les totalitarismes. L'écrivaine choisit consciente le nomadisme de l'écriture qui devient le lieu de mouvance et le refuge de la femme migrante. Cet espace que l'écrivaine Assia Djebar caractérise comme un espace exterritorialisé :

> Espace de femme qui inscrit à volonté à la fois son dedans et son dehors, son intimité et son dévoilement, autant son ancrage qu'a contrario sa navigation... Écriture qui aurait pu signifier historiquement mon exterritorialité, et qui devient pourtant peu à peu mon seul véritable territoire. (Djebar 1999 : 44)

Un espace qui permet de recomposer l'univers féminin à partir de l'exterritorialité de la langue française, langue pour Assia Djebar de « sortie du harem » et hors des contraintes religieuses :

> Il est évident que, pour *Loin de Médine*, j'ai pu mettre en mouvement des femmes vivant à l'aube même de la mémoire, que donc ces femmes de l'Histoire ont pu s'inscrire corps et voix dans

> mon texte, justement parce que la langue – langue hors islam pour l'instant, langue neutre – leur a donné sa dynamique, sa liberté, le moyen de la roue fictionnelle tournant ainsi incessament en moi ; parce que la langue française donc, moulant sa pâte en moi pour faire surgir ces héroïnes musulmanes, inscrit son espace hors de la componction de la tradition religieuse, celle-ci enserrée encore dans *mon* arabe. (Djebar 1999 : 52)

L'exterritorialité revendiquée par Assia Djebar qui renvoie en somme à un espace où se neutralisent les codes culturels qui traditionnellement régissent le statut des femmes devient à son tour déterritorialité chez l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem. Pour Valérie Orlando, l'espace déterritorialisé énoncé par Malika Mokeddem permet de fuir l'espace intérieur traditionnellement assigné aux femmes et d'autre part, il permet la mise en place d'une plateforme extérieure qui contribue au renforcement publique des femmes auprès des différentes structures sociales : « ...a deterritorialized space – a milieu detached from sociocultural purviews – that does two things : first, it allows women to break the traditional feminine interior area of ultra-traditional circles ; and second, it fosters the building of a new platform of agency in public *exterior* areas (such as those of politics, law, and cultural activism, therefore recontextualizing previous representations of women) in African literature » (Orlando 2003 : 6). Malika Mokeddem emprunte la notion deuleuzienne de *rhizome* qui détruit le concept de racine unique et universelle comme illustration d'un exil conscient. Elle récuse toute notion de racine et de nationalité et se qualifie elle-même comme apatride et exilée pratiquant une écriture qui rejette les catégories universelles. Cette revendication de l'altérité de l'écriture est faite – non par hasard – dans la langue étrangère :

> Et puis c'est une langue étrangère, traversière, qui m'a cueillie dès l'enfance pour me frotter à l'altérité. C'est la langue de l'Autre qui est devenue l'intime. C'est elle qui a pallié les carences de la langue de l'enfance. C'est elle qui a continué à me nourrir, à me guider, à m'éclairer quand la mère a tu même ses condamnations. Quand la grand-mère a disparu. C'est elle qui maintenant palpite de mes écrits. De refuge en repaire, les livres des autres ont habité ma solitude. Ils ont habilité mes luttes. Ils ont mis du rêve dans les habits de la misère. Ils ont transformé ma véhémence en ténacité. En résistance. Ils m'ont inscrite à part entière, dans le chemin de l'écriture. À présent la mienne porte ma dérive de mémoire au plus loin des crispations. L'écriture s'impose en ultime liberté de l'*infamille*. Elle est ma partition d'expatriée, ma fugue de tout enfermement. (Mokeddem 2003 : 220)

3. La référence aux modèles français

Tel que nous l'avons indiqué précédemment, cette production qui apparaît de façon singulière tout au long des années quatre-vingt, vient également annoncée par différents mouvements de femmes tout spécialement au Maghreb. La production littéraire devient donc le lieu de résistance, le combat contre un discours traditionnel transmis par une culture et une tradition misogyne soutenue par le discours religieux. Les écrivaines choisissent la fiction pour rendre compte des inquiétudes et des conflits personnels et sociaux qui concernent non seulement la femme, mais la société – tout particulièrment le régime d'oppression qui sévit en Algérie. Les mots de l'écriture deviennent « les mots de la révolte » (Mokeddem 2003 : 40) pour combattre les grands maux dans une conception de l'écriture comme contre-discours :

> Je noircis des pages de cahiers, d'une écriture rageuse. Sans ces salves de mots, la violence du pays, le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée. (…) Je fais partie de ceux qui, cloués à une page ou à un écran, répondent par des diatribes aux délabrements de la vie, aux folies des couteaux, aux transes des kalachnikovs. (Mokeddem 2003 : 39)

Le rôle principal de l'écriture est celui de détourner le sort de ces femmes qui, grâce à l'écriture ont pu échapper à leur rôle traditionnel. Étant donné qu'elles s'érigent en héritières de la scolarisation française, les textes se font écho des grandes figures du féminisme français qui ont bercé l'adolescence et la jeunesse des protagonistes, qui sont devenues les emblèmes de la libération intellectuelle des femmes et dont les lectures offrent un exemple à imiter : « Je bûche et je lis tard. Des lectures importantes balisent mes insomnies : Rimbaud, Colette, Giono, Sartre, Beauvoir dont Le Deuxième sexe m'ouvre des horizons et me conforte » (Mokeddem 2003 : 165). Dans le cas de Malika Mokeddem, la libération intelectuelle de la femme ne vient pas uniquement des lectures mais également du rôle de l'institutrice française qui, médiatrice, symbolise les liens affectifs entre l'Algérie et la France. Une sororité entre femmes de différentes générations et cultures est présente parmi les personnages féminins qui s'entre-aident, se réconfortent et sont complémentaires.

C'est ainsi que les grandes écrivaines de la littérature française (Colette, Duras, Beauvoir,...) apparaissent tout au long des textes proclamant un acquis culturel dû à la France. Cependant le féminisme proclamé garde pourtant des différences avec le discours du contexte français. Souvent les écrivaines reflètent également les maux de la colonisation ainsi que les dangers qui menacent la société contemporaine française concernant les problèmes de l'intégration de la population maghrébine en France, comme c'est le cas dans le roman *La retournée* :

> Je lui confie qu'en France la politique ne m'a jamais intéressée. De toute façon, en période électorale, les immigrés que nous sommes ne sont pas consultés. Ils sont censés être de passage, dotés d'une existence d'emprunt, indifférents à jamais aux choix profonds de la société française, extraterritoriaux pour toujours. Là-bas, si les élus s'entendent à organiser notre vie, nous n'avons pas le droit d'influer sur la leur. Les scrutins transforment le pays en une grande arène où les « Hexagonaux » se mettent soudain à discourir, à s'invectiver, voire à venir aux mains. (...) Nous regardons se décider notre sort sans lever le petit doigt. (Zouari 2002 : 84)

Nous retrouvons dans un premier stade la revendication d'une identité féminine universelle énoncée, par exemple, par Assia Djebar à travers une poétique féminine. L'*espace-femmes* que les romans d'Assia Djebar reflètent n'est en aucun cas exclusif des femmes musulmanes ; il s'agit d'un lieu de rencontre entre femmes de générations différentes, d'origines différentes que l'on retrouve dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Il serait à souligner, à ce propos, que la défense d'une « identité féminine universelle » suggérée à travers la poétique féminine d'Assia Djebar, est une des principales différences entre le dénommé *French Feminism* et la théorie féministe anglosaxonne. Si une première génération d'écrivaines, tel Assia Djebar, font allusion à une sororité entre femmes, cela serait à rechercher au sein de la différence culturelle humaniste française. Tel que le souligne Naomi Schor, l'universalisme français renvoie aux acquis de la Révolution et du Siècle des Lumières tandis que dans la tradition anglosaxonne, cet universalisme renvoie plutôt au phallocentrisme : « What is certain is that whereas in American feminist theory there has been a tendency to extrapolate from the falseness of phallocentric universalism the notion that all universals are false, in French feminist theory the universal remains, despite all its misappropriations, a valorized category to be rethought and refashioned » (Schor 1995 : 21). Il est à remarquer également l'influence des écrivaines du féminisme français (Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva) dans la production de cette génération d'écrivaines, citées de façon explicite par Assia Djebar. Luce Irigaray s'est déclarée pour la spécificité du corps des femmes et de leur rapport au monde ; elle a souligné une identité féminine, une sorte d'idéalisation du féminin et du rapport entre femmes. Pour sa part, Julia Kristeva inscrit sa théorie dans un essai de corporalité textuelle : l'inscription du corps dans l'écriture produit certains modèles de masculinité et de féminité fournis par l'ordre symbolique de la loi du Père.

À ce propos, un des éléments les plus marquants des romans d'Assia Djebar est le désir constant d'introduire l'*indicible* dans le texte. Cet indicible ou *autre langue* renvoie d'une part à l'oralité de sa langue maternelle – le berbère – mais également au langage du corps de ses aïeules. L'expression

féminine d'Assia Djebar est recherchée au moyen d'une poétique du corps où s'insèrent l'expression verbale et la non verbale (la danse ou les gestes) comme une « mémoire du corps dans une sorte de libération à l'occidentale qui garde pour la narratrice toute la mémoire de son corps d'orientale » (Boustani 2003 : 111, 112) et qui rappelle Julia Kristeva. Cette sororité et cette inscription du corps dans le texte est tout particulièrement présente lors des descriptions du *hammam* qui devient le lieu de cette expression non verbale du corps. Tel que l'affirme Carmen Boustani « il est lié à la référence du corps nu des femmes. C'est un lieu de libération, érotisé et rendu aphrodisiaque par l'effet que cause l'eau sur le corps » (Boustani 2003 : 113). C'est souvent lors de la description de ces moments que le vocabulaire et le style acquièrent toute leur plasticité ; les mots, les corps et les sons se joignent afin de rendre une harmonie où l'élément visuel et auditif se correspondent et donnent comme résultat l'image des corps des femmes d'hier et d'aujourd'hui entrelacés :

> Le plaisir pour moi, comme pour beaucoup de femmes, s'avivait à la sortie du bain. L'antichambre, tapissée de matelas, de nattes, où l'on servait à satiété oranges épluchées, grenades ouvertes et du sirop d'orgeat, devenait havre des délices. Les parfums se mêlaient au-dessus des corps des dormeuses, ou autour de celles qui, frémissantes, s'habillaient lentement tout en dévidant de menus commérages. (Djebar 1995 : 12)

La critique de genre a souligné le *hammam* comme espace de femmes, un abri contre le regard des hommes tel que le souligne Dafne Grace : « It is in this 'female space' of cleansing and purification – where women can be free from the male gaze – that intimacies are exchanged and stories told. It is both a place of escape from outside world and the chance women have to create for themselves space for agency » (Grace 2004: 142); il s'agit d'un espace apte à l'échange corporel permettant une communication qui échappe au strict code lingüistique, domaine traditionnel du patriarcat: "Djebar describes the bath as a place of respite, a place where women can communicate by signs, thus removed from the linguistic field dominated by patriarchy" (Grace 2004: 143). Mis à part l'instauration d'une communication entre femmes, le *hammam* devient un lieu de refuge, un espace de libre échange entre femmes : « The *hammam* is a temporary shelter for females condemned by patriarchal law to a cloistered existence : a nurturing space enabling mutually supporting relationships among women, which are in sharp contrast with the reality of the home, where intimidation, surveillance and often even violence are dominant » (Cavallaro 2003 : 153). Il s'agit donc d'une poétique de l'*entre-deux* qui rend compte de l'héritage de la colonisation française et des apports spécifiques de leur maghrébinité.

4. Au nom de la différence et contre les totalitarismes

La production des écrivaines subit un changement au tournant des années quatre-vingt-dix et dans les premières années du millénaire. La situation politique en Algérie ainsi que les événements en Europe poussent l'écrivaine à s'engager dans une écriture plus ancrée sur l'aspect social[4]. Si les premières narrations étaient centrées sur le statut de la femme – souvent en tant qu'appartenance prioritaire –, la narration évolue vers un discours centré sur la complexité identitaire où la condition de genre combine avec d'autres appartenances telles la classe sociale, l'ethnie, la religion, etc. Ce changement idéologique découle de la pensée postmoderne qui a souligné l'altérité, l'Autre, non seulement d'un point de vue sexué, qui viendrait renforcé par les flux migratoires, la condition de néocolonisé vécue en Occident par la population immigrée et qui renforce le désir d'exprimer une spécificité qui s'éloigne davantage du lieu « blanc » et eurocentrique. Du point de vue du genre, il s'agit d'une nouvelle conception du Sujet Femme qui, loin d'être conçu de façon unitaire et/ou universelle, souligne les spécificités tel que l'énonce la philosophe féministe Rosi Braidotti : « Le sujet du féminisme n'est pas La Femme comme autre privilégié et spéculaire du masculin, mais plutôt les femmes, comme pluralité quantitative et multiplicité qualitative qui a pris ses distances avec la féminité classique comme institution et comme système de représentation (Braidotti 2003). Cette mouvance identitaire coincide également avec une mouvance des genres littéraires. Un des exemples est fourni par l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem dont l'écriture décentrée représente l'exemple de la conscience nomade énoncée par Rosi Braidotti (2000), dans le sens d'une écriture qui transgresse les limites et qui offre une nouvelle conception de la dichotomie traditionnelle et stéréotypée d'une *écriture féminine* face à la masculine. Même si l'apartenance sexuelle est très présente dans sa production, celle-ci est loin d'être la seule ou la plus poignante. Son discours tente de déconstruire toute catégorie binaire, arbitraire, centralisatrice et normative.

Nombreuses sont les écrivaines qui, parallèlement à un parcours de fiction, rendent des textes difficiles à classer du point de vue du genre ou qui côtoient l'essai sociologique[5]. Dans ces cas, l'écrivaine décide de se prononcer en faveur d'une cause, son engagement vise les aspects les plus cinglants concernant la femme maghrébine dans un contexte occidental. De cette façon, dans les dernières années, la fiction s'entrecroise avec le discours sociologique pour produire un nouveau discours de genre conséquence des confrontations actuelles – déséquilibres sociaux et tensions idéologiques – qui ont lieu en Europe.

Ce tournant implique une nouvelle conception des femmes qui ne s'en tiennent plus au dialogue binaire de la masculinité et la féminité. Il s'agit donc de la contestation d'une éventuelle homogénéité des femmes qui ne tiendrait pas compte des particularités socio-culturelles, ethniques,... que la théorie

féministe française – contrairement aux théories anglosaxonnes – a omis en centrant sa réflexion beaucoup trop souvent dans un contexte occidental[6]. Cette spécificité est présente dans la définition qu'offre Assia Djebar et qui expose une réflexion sur son statut de femme et écrivaine :

> Je suis, sans nul doute, une femme d'éducation française, de part ma formation, en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, et si j'ajoute aussitôt « d'éducation française » et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'Islam est vécu comme une culture, plus encore que comme une foi et une pratique, alors je suis bien une 'femme francophone' dans mon activité intellectuelle et critique. (Djebar 1999 : 26)

Les romancières du Maghreb ont anticipé le débat sur l'islamisation des femmes en Europe et au Maghreb en même temps qu'elles offrent à travers leurs romans, la *troisième voix* que Mohanty avait dénommé dans la théorie postcoloniale anglosaxonne « third world feminism » (Mohanty 1991 : 4). À propos, par exemple, du refus au féminisme occidental, il est intéressant de noter les paroles de la présidente d'une association de femmes dépendante du parti politique laïque que la narratrice du roman de Leïla Marouane *La fille de la Casbah* écoute à la radio :

> Dans notre association, nous refusons de nous appeler féministes. Cela rappelle le féminisme occidental, qui n'a rien à voir avec notre lutte. Car le féminisme occidental est trop déconnecté par rapport aux luttes sociales. (Marouane 1996 : 177)

Les écrivaines, tout en étant les héritières d'une culture et d'une tradition française, sont loin d'oublier leur appartenance à leur culture d'origine, souvent à leur religion et c'est à partir de cette perspective – et avec toutes les contradictions que cela implique – qu'elles s'énoncent en tant que voix dissidente qui a contesté et remis en question l'identité hégémonique européenne définie par Braidotti : « European identity has managed historically to perfect the trick that consists in passing itself off as the norm, the desirable center, confining all 'others' to the position of periphery » (Braidotti 1994 : 10). Ces textes portent la marque de la non-occidentalité et de la non-appartenance à la religion chrétienne mais à l'intérieur du contexte européen. La théorie féministe se trouve donc confrontée à un discours social présent en France et dans d'autres pays européens qui comptent une large présence de population maghrébine qui souvent revendique une identité autre et différente à l'identité occidentale, marquée par la religion musulmane et par les difficultés d'intégration.

Ces contestations sociales sont rendues visibles à travers la problématique du port du voile en France, qui est devenue la métonymie de la figure de l'étranger occidental. Le voile est un thème récurrent dans la production de

la littérature francophone du Maghreb. Assia Djebar est l'écrivaine qui a le mieux exploité d'un point de vue littéraire l'image du voile dans toutes ses diverses connotations, cependant il est devenu un motif littéraire qui matérialise les conflits politiques et sociaux. Le débat sur le port du voile est présent dans la fiction des écrivaines rendant compte de sa portée en ce qui concerne le statut des femmes et les contraintes de leur liberté. Un exemple est le roman de Leïla Marouane qui donne à la fois la parole à une majorité silencieuse de femmes et aux voix rebelles qui tentent de résister à la sécurité que procure la résignation :

> -C'est le discours des Soeurs musulmanes.
> -Parce qu'elles parlent comme ça ?
> -Et mieux que ça... Elles sont pour un islam scientifique qui leur permettrait de travailler, de sortir, de dire non à un mariage forcé, un islam qui casserait les traditions... Elles croient qu'elles y arriveront en se voilant, que le *hidjab* les autorisera à se lancer dans la lutte, une sorte de blanc-seing. Mais elles semblent oublier que le voile et la séparation des sexes existent parce que la femme est, par sa nature même, porteuse de désordre. Elle est le *chitan*, le diable. Nous sommes la source des péchés du monde... (Marouane 1996 : 153).

Les dernières années ont centré l'attention sur le port du voile – et la loi qui s'ensuivit en France – qui a donné naissance à une confrontation entre les partisans d'une option ou d'une autre. Un exemple de l'effervescence sociale que le débat a produit nous est offerte dans l'essai publié par l'écrivaine tunisienne Fawzia Zouari. Bien que le voile soit un symbole contradictoire et qu'il possède des connotations diverses, une constatation s'avère indispensable : la revendication du port du voile est un sujet qui dépasse de loin la religion pour devenir une revendication identitaire. Cette revendication identitaire passe à la fois par l'acceptation d'un islam européen ainsi qu'une remise en question du patron culturel occidental dénoncé par Braidotti :

> Le voile met en évidence cette contestation de la référence unique. Il parasite le modèle d'une société de tradition chrétienne et court-circuite le 'super-repère' européen. (...)
> Car si les musulmanes recourent à un voile ce n'est pas toujours pour doubler leur affirmation identitaire, ni pour s'identifier à un islam d'ailleurs, mais pour revendiquer, cette fois la part manquante de leur francité. (Zouari 2004: 133, 142).

Fawzia Zouari, auteure elle-même d'un premier essai sur le voile islamique, aborde de façon directe et sans intermédiaires, la controverse dans le contexte français. Dès la préface, elle définit sa position au moyen de négations : elle ne se présente ni comme historienne, ni comme juriste, ni comme islamologue,

elle ne prétend qu'ouvrir une « troisième voie » afin de sortir de l'impasse de la confrontation. Avec ce livre, l'écrivaine fait un parcours à travers l'histoire du voile en France en même temps qu'elle expose les deux positions et leurs soutiens auprès de l'intellectualité française. Loin d'être une simple revendication de genre, puisqu'elle se prononce elle-même contre le port du voile, elle prévient des stigmatisations et des topiques qui existent sous cette problématique à la fois qu'elle insinue les critères à adopter en vue de cette « troisième voie » :

> Pour ma part, hostile au foulard, j'ai démontré pourquoi je l'étais aussi à l'égard de son interdiction. Partisane de la laïcité, je reste réfractaire au laïcisme, surtout lorsqu'il soustend une défiance à l'égard d'une religion en particulier. Je pense qu'une parole forte et des mesures plus fermes pourraient encore permettre d'éviter le recours à une loi de circonstance dont l'efficacité reste à démontrer ; (...) Je pense surtout que la phobie de l'islam et la crainte du benladénisme ne doivent pas guider la réflexion française sur le voile. Éviter les amalgames, déconnecter les régimes islamistes des banlieues françaises et admettre que le voile français n'est pas forcément l'écho de l'oppression qui sévit dans d'autres pays, me paraissent un impératif primordial. (...) Il est urgent de prendre les bonnes décisions face à un phénomène qui risque de biaiser davantage d'importants dossiers de société, dont celui de la laïcité, et de ne pas faire l'impasse sur le grand débat attendu sur l'immigration et les contentieux qu'elle occulte, dont l'islam ou la guerre d'Algérie. (Zouari 2004 : 264, 265)

Cet essai de grande actualité en France et en Europe demeure un référent non seulement en ce qui concerne le discours sur le genre mais également en tout ce qui concerne la nouvelle Europe multiculturelle et multiethnique. L'apparition des écrivaines francophones du Maghreb a fourni depuis ses origines l'expérience du vécu-femme établissant un discours sur le genre à l'intérieur du discours postcolonial francophone. Il s'agit, tel que nous l'avons montré, d'un discours dénonciateur de la discrimination historique subie par les femmes. La différence sexuelle et la situation d'entre-deux demeurent aux origines d'une écriture qui en devient la matérialisation textuelle. Cependant, la production romanesque des écrivaines suit le cours social de leur temps. Les textes rendent compte des tensions politiques et sociales et l'évolution de cette production romanesque nous permet de construire un nouveau discours féministe à l'intérieur de la francophonie. Cette *troisième voix* francophone émergente s'avère indispensable pour cerner non seulement l'enjeu du discours féministe francophone mais l'enjeu de la pensée féministe contemporaine face à la société du nouveau millénaire.

NOTES

1. Voir, par exemple les ouvrages de Fanon, Memmi ou Ben Jelloun.

2. Même si Assia Djebar publie ses premiers romans dans les années soixante ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt qu'elle initie une production marquée de « généalogie féminine ».

3. Sur les représentations de la maternité chez les écrivaines francophones du Maghreb, voir Josefina Bueno Alonso « Absence *vs* Rebellion : representations of motherhood in Maghreb Women Writers » in Caporale-Bizzini, Silvia (ed). (2006), *Narrating Motherhhood(s)*, *Breaking the Silence. Other Mothers*, *Other Voices.* Bern-New York-Oxford: Peter Lang, 123–139.

4. Cette tendance est loin d'être exclusive des femmes. L'essai devient pour l'écrivain l'acte contestataire qui dénonce les situations d'oppression ou de censure vécues ; c'est le cas de l'essai de l'écrivain algérien Amin Zaoui, (2003), *La culture du sang. Femmes, tabous et pouvoirs,* Paris : Le Serpent à plumes.

5. Sur l'essai francophone voir Josefina Bueno Alonso (2006), Inmaculada Díaz-Narbona « L'essai africain au féminin : parcours thématique », *International Journal of Francophone Studies*, no. 1, vol. 9, University of Leeds, 59–75.

6. À noter l'exception de Luce Irigaray qui dans un de ces derniers ouvrages lance un regard vers d'autres horizons. Voir *Entre Orient et Occident*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Boustani, Carmen (2003), *Effets du féminin. Variations narratives francophones.* Paris : Karthala.

Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects.* New York-Columbia: Oxford University Press.

— "Les sujets nomades féministes comme figures des multitudes" in *Multitudes 12*, 2003, www/multitudes.samizdat.net.

Cavallaro, Dani (2003), *French Feminist Theory.* London-New York: Continuum.

Cixous, Hélène (1986), *La venue à l'écriture.* Paris : Des Femmes.

Djebar, Assia (1982), *Femmes d'Alger dans leur appartement.* Paris : Des Femmes.

— (1995), *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

— (1999), *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.

Grace, Dafne (2004), *The Woman in the Muslim Mask. Veiling and Identity in Postcolonial Literature.* London-Sterlin, VA : Pluto Press.

Marouane, Leïla (1996), *La fille de la Casba.* Paris : Julliard.

Mohanty, Chandra, Russo Ann, Torres, Lourdes (eds.), *Third World and the Politics of Feminism.* Bloomington, IN : Indiana University Press.

Mokeddem, Malika (2003), *La transe des insoumis.* Paris: Grasset.

Orlando, Valérie (2003), *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls. Seeking Subjecthood through Madness in Francophone Women's Writing of Africa and the Caribbean.* Oxford : Lexington Books.

Redouane, Najib, Bénayoun-Szmidt, Yvette, Elbaz, Robert (eds.) (2003), *Malika Mokeddem.* Paris : L'Harmattan.

Sebbar, Leïla, Huston, Nancy (1986), *Lettres parisiennes. Histoires d'exil.* Paris: Bernard Barrault.

Zouari, Fawzia (2002), *Le voile islamique. Histoire et actualité du Coran à l'affaire du foulard.* Lausanne: Favre.

— *La retournée*. Paris : Ramsay.

— *Ce voile qui déchire la France.* Paris : Ramsay.

Josefina Bueno Alonso est Maître de Conférence (HDR) à l'Université d'Alicante. Elle enseigne les littératures francophones et elle est spécialiste en Études de Genre. Elle a publié de nombreux articles portant sur les romancières francophones du Maghreb et la façon dont elles contribuent à la création d'un discours sur le genre dans un contexte global. Elle dirige une équipe de recherche centrée sur les littératures d'origine africaine en espagnol et catalan (http://bib.cervantesvirtual.com/portal/bibliotecaafricana). Parmi ses récentes publications : « Essai africain au féminin : parcours thématique » en collaboration avec Inmaculada Díaz-Narbona in *International of Francophone Studies*, vol. 9, nº1, 2006, pp. 59–75 ; « Representations of Motherhood : Between Absence and Rebelliousness » in Caporale Bizzini, S. (Ed.) *Narrating Motherhood, Breaking the Silence. Other Mothers, Other Voices*. Peter Lang, 2006, pp. 123–139; «Métaphores du quotidien ou réfuter la peur. *Peurs et Mensonges* d'Aïssa Khelladi » in Redouane, N. (Dir.) *Diversité littéraire en Algérie*. Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 189–206 ; « Género, exilio y desterritorialidad en *L'Últim patriarca* de Najat El Hachmi » in Miampika, Landry-Wilfrid ; Arroyo, Patricia (Eds), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*. Madrid, Verbum, 2010, pp. 213–226.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 138–146, ISSN 2164-0262

The "Headscarf Affairs": French Universalism Put to the Test

NANCY HONICKER
nancy.honicker@univ-paris8.fr
Université de Paris 8

ABSTRACT. This paper explores how the Muslim veil, a highly connoted gender marker and an international symbol of a certain form of womanhood, has called into question the foundations of French "*laïcité*" or universalism, especially as concerns sex and gender. Over the past twenty years, rarely has the Muslim veil been absent from public debate and its role in public space is contested, making of it the catalyst of two important pieces of legislation limiting where and how it can be worn, the law of 2004 and that of 2011. In this paper I ask if there may not be other issues at stake besides "*liberté, égalité, fraternité*," such as the heavy legacy of France's colonial past in North Africa or the perception of international terrorism in French society.

Keywords: Muslim veil, *laïcité*, colonialism, terrorism, French laws of 2004 and 2011

Be it a simple headscarf tied beneath the chin, a *hidjab* which carefully bands the forehead and veils the throat, or a *niqab* which hides the entire body from view, across the past three decades, the Muslim veil has become a sign of gender and socio-political conflict throughout the world. It has become a symbol that cannot be contained by national borders, a marker of gender, a marker of sex, a religious sign and a political tool. It is emblematic of the acceleration of globalization, its advantages and its ambiguities. In other words, this object and its impact on the women who wear it occupy a central place in gender studies today because of the fundamental questions the Muslim veil raises about the place of women in public space.

I myself teach in a French public university, Université de Paris 8, located in Saint-Denis, a suburban town north of Paris, home to a large Muslim community in the most heavily Muslim "département" of all of France (this is an estimate based on unofficial studies as, by law, the French government keeps no statistics on the race, religion or ethnic origins of its citizens). In my university there are many veiled students, representing all styles of the

hidjab. None wear the *niqab*. By law, a law which went into effect April 11, 2011, it is banned from public space, because, as the official government slogan goes, "the Republic puts forth an open face" (my translation of "*la République se vit à visage découvert*"). That said, before the passage of the law, I had never seen a student in *niqab* on campus.

Today I am in daily contact with veiled students, and I've seen their numbers increase in the past ten years. When I began teaching in this university in 1991, there were no veiled students on campus, which does not mean that the Muslim veil was absent from public space or public debate. In fact, the French context of twenty years ago is essential to an understanding of the veil's global status today and its role as a destabilizing element in contemporary definitions of both feminism and of the patriarchate.

But before I travel back to that period in time, I would like to briefly outline the framework of my demonstration and its purpose. I will be concentrating on the place of the Muslim veil in contemporary French society, defined politically as an indivisible, secular, democratic and social Republic.[1] The key word here is "secular," a relatively precise but inadequate translation of the French term "*laïque*," to which I will later return. Focusing on the French context today I must inevitably transcend national borders, and I will pay particular attention to the example of the Islamic Republic of Iran, where the veil, or *chador* as it is called in this particular context, is imposed on women in a society where religion provides both a social and a political code and where every infraction represents a breaking of divine law. As for temporal limits, in any discussion of the Muslim veil in France, it is impossible to ignore colonial history. In the case of the former French colony of Algeria, from the earliest years of a French presence, beginning in 1830, the veil and the women beneath it represented a political stake. In the post-colonial context, the Muslim veil raises difficult questions about racism and sexism.

Ultimately I want to ask if it is possible for the Muslim veil and the Muslim women who wear it to find a place in the public space of the indivisible French Republic; and, if so, what would their presence mean for the universal values, "*liberté*, *égalité*, *fraternité*," upon which that republic has been built.

In October 1989 the Muslim headscarf burst onto the national scene in France because of an isolated incident in a French *collège*, or middle school, that took place in Créil, a working-class town fifty kilometres north of Paris, with a considerable "immigrant" population.[2] On September 18th, the school's principal, basing his decision on his interpretation of "*laïcité*" (secularism), threatened to expel three girls from his establishment if they did not remove their headscarves. Two weeks later, on October 6th, the story went national with special reports on the evening news and in the pages of *Le nouvel observateur*, one of France's most respected weekly news magazines (Deltombe 2005: 101). Soon images of veiled women were invading the media and journalists were quick to dub the incident in Créil "*l'affaire des tchadors*," a

term foreign to the vast majority of French Muslims, but sure to resonate in the public ear because of the international context of the time.

In February of that same year, the Ayatollah Khomeini issued a fatwa condemning Salman Rushdie to death for the affront to Islam contained in his novel *The Satanic Verses*, first published in 1988. This highly political decision was a pretext for increased repression of the press and writers in Iran, and a means to reactivate an internal ideological jihad in a country exhausted by eight years of war with Iraq (Chafiq 2011: 92). In the West it was interpreted as a terroristic infiltration of political Islam into the public space of democratic societies. The conflation of Islam, politics, and terrorism was made manifest in France when the weekly news magazine *Le point* declared that the "*affaire des tchadors*" of Créil was the work of outside forces operating from Teheran (Deltombe 107).[3] Thus, in the form of three veiled schoolgirls, the French Republic discovered a dangerous enemy working from within, capable of undermining the Republican values summed up by the word "*laïcité*."

Since the "*affaire des tchadors*" of 1989, rarely has the debate about Islam and the veil been absent from the political stage or from the media. Most often it has been couched in terms of "*laïcité*," that term so particular to the French, yet so difficult to translate – or define. To make at attempt, I turn to John R. Bowen, author of *Why the French Don't Like Headscarves, Islam, the State, and Public Space*, who coins the neat phrase "freedom through the state as opposed to freedom from the state," contrasting the Rousseauean model favored by the French to that of Locke. The French have chosen to "come together," to "live together" in public space, and in that choice we can discern one definition of "*laïcité*" (Bowen: 15). To many of the French, then, wearing the veil is perceived as a refusal of that "coming together," a refusal of the "abstract" identity of the citizen, where particularisms are best left at home.

Yet that is but one way to look at the term. It can also be defined in the light of the law of 1905, which established separation of Church and State, stating that "the Republic guarantees freedom of conscience. It guarantees the free exercise of organized religion (*le libre exercice des cultes*), with certain restrictions in the interest of public order." What the Republic does not guarantee is *freedom of religion*. In other words, the law of 1905 participates in establishing protective barriers between religious institutions, where organized religion can be freely practiced, and public space, in the sense of that space where citizens "come together to live together." As for personal religious belief and all it may entail in terms of special dress or dietary requirements, the circulation of tracts or the undertaking of healing, as in the case of Christian Scientists, those aspects of religious practice do not come under the protection of the Constitution and could ultimately be considered as impediments to public order.

The French, when speaking about *laïcité*, be they specialists or the simple man in the street, tend to attribute a long and illustrious history to the word, pointing to its roots in the Revolution of 1789. Yet, not until 1946, when it was first included in the French Constitution, did the term "*laïcité*" make an official appearance in a State document, and never has it been officially defined. Over the past twenty years, its meaning has been in constant evolution, often in direct correlation to the tenor of the debate around the Muslim veil and its place in public space. In a speech preceding the vote on what became the "law of 2004," legislation outlawing all ostensible religious signs from French public schools, President Chirac himself further implemented the definition of "*laïcité*" by introducing the notion of "neutrality." Speaking on December 17, 2003, he emphasized the spatial dimension of the word when he described "*laïcité*" as "the privileged site for meeting and exchange, where people find themselves and best contribute to the national community. It is the neutrality of public space that permits the peaceful coexistence of different religions" (Bowen: 29).[4]

In March 2004, President Chirac signed into law what is now considered France's first de facto legislation against headscarves, even though its alleged purpose was to outlaw all ostensible religious signs from public schools. At that time, the iconoclastic French sociologist Pierre Bourdieu had already been dead for two years. His reactions to this law, to what it said and to what it left unsaid, would have made a precious contribution to public debate. In 1989, at the time of the "*affaire des tchadors*," in direct contradiction to the position of mainstream French journalists and intellectuals, for whom the Muslim veil was a dangerous avatar of political Islam, he suggested they were asking the wrong questions and arriving at the wrong conclusions. For him the true issue, hidden by the veil, was whether or not the French nation was ready to welcome as citizens those immigrants of North African descent.[5]

From 1881 to 1956, Tunisia was a French protectorate. From 1912 to 1956, such was also the case of the Kingdom of Morocco. France's third North African conquest was Algeria, a true colony, with the status of a "territory," with its "*départéments*" and a double administration, one reserved for colonists and one for natives, called "*l'indigénat*." For the French, and especially for "*pieds noirs*," French citizens born in the territory, many whose families had lived there for generations, Algeria *was* France. Yet, from the earliest days of colonization, Algeria was a recalcitrant land, exotic, enticing, dangerous; as the French would say, "*insaisissable*." This is reflected in the earliest observations of the men who were sent there to conquer and to rule. General Bugeaud, sent to "pacify" the territory in 1836, and later named governor of the colony in 1841, noted that "*les Arabes nous échappent parce qu'ils dissimulent leurs femmes à nos regards*" (we can't control the Arabs because they hide their women from our sight) (Clancy-Smith 2006: 25). From the

start, the veil is there, a physical presence, a barrier, an uncrossable border beyond which lies an inaccessible and unconquered "land."

In her 2003 study of prostitution in France's North African colonies, Christelle Taraud examines the construction of a state-run institution, where, in the name of hygiene, the French State laid the groundwork for an effective system of control which restricted prostitutes to special districts and gave them the status – and the official documents – of "*filles soumises*," registered prostitutes. All were required to undergo regular medical examinations meant to detect the presence of venereal disease, and their movement was limited and controlled within the city or region where they resided. From 1831 through to 1960 this system remained in place in Algeria, and ironically, these "*filles soumises*" were among the rare Algerian women to adopt Western dress, be it the crinolines of the 1860's or the "Rita Hayworth look" later imported from Hollywood. They, and not the hidden women whose absence so defied the conquering spirit of General Bugeaud, moved freely among men, their face, their arms, their legs uncovered. To give another example of unveiling, during the period of the Algerian Revolution, on May 16, 1958, on a podium in Government Square in the center of Algiers, a group of rebellious generals determined to keep Algeria French, choreographed a ceremony where French women publicly unveiled Algerian women as a sign of emancipation and a disavowal of the revolutionary forces seeking to liberate the colony from French control (Lazreg 1994: 135).

Thus, within the colonial context, the gender marker of the Muslim veil can be approached from several interpretative perspectives. In a patriarchal system where women represent an object of exchange between groups, the veil becomes, to colonial eyes, a marker of property and of exclusivity because between colonizer and colonized, it overrules any type of transaction. It also becomes a symbol of a monolithic Muslim faith, which, as it renders women mute and invisible, is concomitantly perceived as a sign of their oppression and submission to Muslim men. At another level, it carries a highly erotic charge, conducive to fantasies about "what" or "who" is hidden underneath. Still on another, for those imbued with a reformist spirit, education alone can bring down the veil and teach Muslim women to live in a civilized way. In all cases the veil as symbol is injected with a latent violence inseparable from the violence of colonial rule.

On March 18, 1962, France's war with Algeria came to an end with the signing of the Evian Agreement. Algeria won the war and France lost its beloved colony. In such a short paper there is no way I can begin to do justice to the complexity of France's relations with Algeria, yet through the examples I have provided I hope to have shown that the violence associated with the colonial veil has not yet been diffused. Today Islam is still construed by many in the West as a daunting monolith imbued with a political project that endangers our way of life, and though the modest dress chosen by some

Muslim women may appear frumpy, I would argue the veil has lost none of its erotic charge. Nor has France disavowed its "*mission civilisatrice*" when it comes to veiled women, many of whom are citizens of the indivisible Republic, in which by law or by custom they cannot fully participate.[6]

In a contribution to an ethics forum entitled "September 11 and Ethnographic Responsibility," the Palestinian-American anthropologist Lila Abu-Lughod asked the following question, "Do Muslim women really need saving?" (Abu-Lughod 2002: 783) She argued that Muslim women, and Afghan women in particular, in the aftermath of the post-9-11 US invasion of Afghanistan, had become a kind of decoy, turning attention away from the political and historical issues that needed to be explored to better understand the post-9-11 world. In her article, Abu Lughod argues forcefully in favor of global interconnections that have the potential to save us from a bipolarized world of West versus East or Muslims versus "us," in the American context, and warns against the dangers of focusing on the Muslim veil as a cultural and religious sign of oppression from which its wearers must be saved.

Her arguments and her caveats shed relevant light on the headscarf controversy in France, where a "we-they" mindset is dominant, veiled Muslim women are often viewed as lacking agency, and complex historical and political issues are ignored in favor of the religious and the cultural. In this way, veiled Muslim women and girls are doubly stigmatized. Victims of racism, as are all members of their group, victims of sexism, as all members of their sex, they have been singled out as "guilty" of "disorderly conduct" because the veil endangers the neutrality of public space.

In the Islamic Republic of Iran, the chador, imposed by law, is the visible sign of what the religious guides of the nation consider the innate inferiority of women. Obligatory at all times in public space, where violations are subject to fines or prison, it imposes on the heads and backs of Iranian women the weight of laws, written in the name of God, which legalize violence and discrimination against them. According to Chahla Chafiq, specialist of political Islam and its treatment of gender, these laws are the foundations upon which the Islamic republic has built a totalitarian regime, unique in human history, because it combines modernity and tradition in a system whose stability depends upon the repression of women. This repression is symbolized by the veil, the guarantor of the community's purity. (Chafiq 2011: 114) In other words, an unveiled woman has the power to bring about its fall. This danger, this fear, surely animates the brutal repression by the Iranian morality police of women taking liberties with the veil.

In France, in light of the public debate of the past twenty years, since the "*affaire des tchadors*" of Creil to the recent outlawing of the *niqab*, one could be lead to believe that in the indivisible Republic, one veiled woman has the power to open a great divide. Yet, it seems to me that the democratic institutions of France's Fifth Republic, so blatantly absent in the case of Iran,

are strong enough to both protect the Republic and reasonably open public space to Muslim women wearing the veil. Part of the strength of the term "*laïcité*" is that it remains malleable, open to interpretation, expansible enough to recognize and reflect upon difference, as it is represented by the veil.

In today's France, however, the Muslim veil remains a troubling mirror reflecting France's colonial past and the Republic's failure to integrate those populations with roots in its ex-colonies. In some cases, the refusal of cultural accommodation, such as the exclusion of veiled mothers from school excursions, has disturbingly racist undertones. As for French feminists, many recognize how difficult it has become to hold themselves up as a "universal," to which their veiled and oppressed sisters are invited to conform for their own good, while sexism and violence against women remain prevalent at all levels of French society.

Yet I suspect that behind the French obsession with the Muslim veil can be found the workings of a conflict much more ancient and atavistic than any I've mentioned so far: that of dominant male against dominant male. In today's terms, this takes the form of a battle for cultural hegemony, where it's our society against yours, our religion against yours, our women against yours, challenges shouted from both sides of the fence, and proof that an understanding of the Muslim veil in a global context is essential both to gender studies and to the struggle for a woman's right to exist as an individual, wherever she may be in the world.

NOTES

1. This definition first appeared in the Constitution of 1946, article 1 of section 1; and once again in the Constitution of 1958, article 1 of the Preamble, *"La France est une République indivisible, laïque, sociale et démocratique.*" For the 1946 Constitution see: http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-de-1946-ive-republique.5109.html For 1958: http://www.legifrance.gouv.fr/html/constitution/constitution2.htm#preambule

2. I place in quotations the qualifier "immigrant," a term referring to the French expression "*populations issues de l'immigration*," which is a euphemism for French citizens and/or legal residents of France who are of North African or African origins. This expression inadvertently reveals the limits of the French conception of universalism. Theoretically, the ideal French citizen is above race, gender, religion or ethnicity, yet French society, be it represented by individuals or institutions, does not know how to name those citizens whose roots are not in Europe, especially those who share a colonial past with France. Subliminally, the message is that to be French means to be of European origin, a notion antithetical to the indivisible Republic. Historian Timothy B. Smith, in his book *France in Crisis* (Cambridge: Cambridge UP, 2002), argues that the ideal position to occupy in French society at the onset of the 21st century is that of a white male in his forties, with a white-collar job and a

family of three children. He indeed, more than the bust of Marianne that reigns on a pedestal in every City Hall (*mairie*) in France, may be the model for the nation's ideal citizen.

3. *Le point* was reacting to a survey on the question of the « chador » in public schools, carried out by *Le point*/Ipsos (a French company specializing in surveys and marketing) on October 20–21, 1989. The question was: "Does the fact that girls wear the "chador" or the veil in French public schools appear normal or not normal to you?" http://www.ipsos.fr/ipsos-public-affairs/sondages/religion-port-voile Consulted May 23, 2011.

4. In French : Ouverte et généreuse, elle [la laïcité] est le lieu privilégié de la rencontre et de l'échange où chacun se retrouve pour apporter le meilleur à la communauté nationale. C'est la neutralité de l'espace public qui permet la coexistence harmonieuse des différentes religions. http://www.jacqueschirac-asso.fr/fr/wp-content/uploads/2010/04/République-et-laïcité.pdf. Consulted May 24, 2011.

5. *« Un problème peut en cacher un autre », texte écrit, mais non publié, en novembre 1989, au moment de la première « affaire des tchadors » de Creil*. http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article325 Consulted May 23, 2011. Another point of view on this subject, one which places the values of public education above cultural difference as a civil right is expressed by the American legal scholar Richard Thompson Ford in his paper "Headscarves, Hairstyles and Culture as a Civil Right: a critique," available at http://equality.frenchamerican.org/publications/headscarves-hairstyles-and-culture-civil-right-critique Consulted July 7, 2011.

6. As an example, the « law of 2004 » concerns specifically the students of public schools, but Luc Chatel, until July 2011, France's Minister of Education, in the following statement made public on March 2, 2011, includes all persons who enter public schools or who participate in school activities. He thus opens the law to interpretation, leaving it up to school principals to make the appropriate decision on a case-by-case basis. Here is his statement and its translation: « *Il me semble nécessaire de rappeler que les parents qui accompagnent des élèves (...) au cours d'activités ou de sorties scolaires, participent ce faisant à l'action éducative et plus généralement au service public de l'éducation, » écrit le ministre dans un courrier daté du 2 mars. « Or, poursuit-il, l'organisation et le fonctionnement du service public reposent sur un ensemble de valeurs et de principes, au premier rang desquels on trouve le principe de neutralité et sa déclinaison, le principe de laïcité. Les parents d'élèves qui proposent d'accompagner les sorties scolaires ne peuvent l'ignorer et le cas échéant, le directeur d'école ou le chef d'établissement peuvent le leur rappeler* ». It seems necessary to me to remind parents who chaperone students during school activities or outings, that they are engaged in an educational initiative and, more generally, in education as public service," writes the minister in a letter dated March 2. "Thus, he continues, the organization and the functioning of public service rest on an ensemble of values and principles, first of which are the principle of neutrality and the correlative principle of secularism (*laïcité*). Parents of students who propose to chaperone school outings are supposed to be aware of this, and, when necessary, the school principal can remind them of these principles. http://www.lexpress.fr/actualite/societe/education/pas-de-meres-voilees-aux-sorties-scolaires_968445.html ?xtor=x Consulted May 26, 2011.

REFERENCES

Abu-Lughod, Leila (2002), "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others," *American Anthropologist* 104(3): 783–790.

Bourdieu, Pierre (1989), "Un problème peut en cacher un autre," Electronic document, http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article325

Bowen, John R. (2007), *Why the French Don't Like Headscarves: Islam, the State, and Public Space*. Princeton: Princeton University Press.

Chirac, Jacques (2003), "République et laïcité," Electronic document, http://www.jacqueschirac-asso.fr/fr/wp-content/uploads/2010/04/République-et-laïcité.pdf

Chafiq, Chahla (2011), *Islam politique, sexe et genre: A la lumière de l'expérience iranienne*. Paris: PUF.

Clancy-Smith, Julia (2006), « Le regard colonial: Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830–1962, » *Nouvelles questions féministes: Sexisme et racisme: le cas français* 25(1): 25–40.

Deltombe, Thomas (2005), *L'Islam imaginaire: La construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975–2005*. Paris: Editions de la découverte.

Lazreg, Marnia (1994), *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*. New York: Routledge.

Smith, Timothy B. (2002), *France in Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taraud, Christelle (2003), *La prostitution coloniale* : *Algérie, Tunisie, Maroc (1830–1962)*. Paris : Payot.

Thompson Ford, Richard (2011), "Headscarves, Hairstyles and Culture as a Civil Right : A Critique," Electronic document, http://equality.frenchamerican.org/publications/headscarves-hairstyles-and-culture-civil-right-critique

---

Nancy Honicker is an associate professor (maître de conférences) at University of Paris 8 in the city of Saint-Denis, in the suburbs of Paris, France. She teaches English and gender studies with a specialization in religious questions and art history and has published widely in those areas in French reviews. She has also written about current events in France and problems in the French suburbs (la banlieue) for American reviews such as *The American Scholar* and *The Kenyon Review*, and writes a monthly column about France for The Shamrock Group of American dailies.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 147–163, ISSN 2164-0262

(Un)Gendered Private Space in Nineteenth-Century Romanian Society

RAMONA MIHĂILĂ
ramona.mihaila@gmail.com
Spiru Haret University, Bucharest

ABSTRACT. This paper is devoted to the situation of women in Romania during a period which extends from the time of the principalities, followed by the Great Union of 1859 and the War for Independence of 1877–1879, through to the instauration of the Romanian Unitary State in 1918, which opened the road to modernization in the social, economic, and cultural realms. The period under study here left unmistakable marks on literature, creating the conditions for the late ascendancy of realism in Romanian literature. A research of the woman's situation in the Romanian principalities is based on the observation that the mid-century was marked by turning-point events involving the (re)-unification of the country – the Great Union of 1859 in Romania – War of Independence 1877–1879, Romanian Unitary State in 1918 which opened the road to modernization for important social, economic and cultural changes and left their unmistakable marks on literature creating the conditions for the late ascendancy of realism.

Keywords: 19th century patriarchal society, women's status

1. Introduction

19th century Romanian patriarchal society was characterized by deep social divisions between rural and urban populations, ethnic groups, the educated and the illiterate, landlords and peasants. It was forbidden for women to step into public, civil or economic space considered as belonging traditionally to men. The only space attributed to women was the private one of family, but here a woman's commitments were limited to her parents, husband, and children. Man's authority and woman's submissiveness were considered as social and human norms. This clear division of responsibilities suggested different codes of behavior. The man had to be resistant, rational and superior while the woman had to be affectionate, sensitive, and compassionate. She had to obey her husband and her mother-in-law. In his short story *Soacra cu*

trei nurori (*A Mother with Three Daughters-in-Law*), Ion Creangă (1837–1889) defines the prototype of the Romanian mother-in-law who checks her daughters-in-law all the time with a third Cyclopic eye: "I'll keep a strict eye on the daughters-in-law, I'll make them work, and keep a tight rein on them, not letting them out of doors when my sons are away. That's how my mother-in-law, may God rest her soul!, behaved towards me. And my husband, may God forgive him!, could not complain I deceived him or squandered things…although at times he did suspect me and kicked me some…but now it's all water under the bridge!"[1] (Creangă, 1881), and Sofia Nadejde (1856–1946) wrote many short-stories in which she uses irony to caricature this type of character *Soacră, soacră, poamă acră* (*Mother in Law, Mother in Law, You Sour Fruit*), *Schițe din viața de la țară* (*Sketches of Peasant Life*), *Un sfârşit* (*An Ending*).

Women's legal and civil status was further undermined by the adoption in 1865 of *Codul Civil Napoleonian* (*The Napoleonic Civil Code*), that granted men a superior position and limited women to a passive role of being only a mother, tutor and administrator of the family's income. Thus, a woman was legally subservient to her father and later to her husband in all matters concerning property and contractual laws. The adoption of this code meant a step backwards for women's civil role in the Romanian Principalities. Even if *Codul Calimach* (*The Calimach Code*) in 1817 in Moldavia and *Codul Caragea* (*The Caragea Code*) in 1818 in Wallachia placed the family under a man's authority, they also granted women some autonomy within the family.

Based on how society is reflected in the novels and short stories of that period, the doctrine of separate spheres sought to restrict women's rights while simultaneously glorifying women and praising the family in an era of individualism. Although the women's movement of the late nineteenth century contributed to the transformation of women's social roles, it did not reject a separate, unique female identity.

2. Challenging Separate Spheres: Prejudices, Concepts, and Practices

"The idea of separate spheres," as Rachel G. Fuchs remarks, "was a bourgeois or middle-class male ideal. Nineteenth-century women in poverty lived in an era when bourgeois gender norms clashed with the experiences and necessities of working-class life. For the poor, the separation of the private and public spheres was primarily a prescriptive category that even in the discursive realm had little applicability for them" (Fuchs, 2005: 7). Poor women worked, and many of them worked outside their home, in the so-called public space.

The main theatre of private life, the family brought with it a large cast of characters and many roles, as well as customs, habits, intrigues and conflicts.

The unseen hand pulling the strings of society, the family represented both a nest and a dramatic node. Triumphant in public discourse and doctrine, the family, as seen by the entire range of the political spectrum, from conservatives to liberals and even to anarchists, was celebrated as the cell of a living order, which, in reality, was much more chaotic and diverse. Dictatorial and authoritative in its organization, the family unit imposed fixed and irrevocable roles on each member, thus planting the seeds of revolt in the name of totalitarian order. Tensions born of what were often family secrets created friction between the generations, between the sexes, and between an idealized order and those individuals who wished to choose their own destiny. Many times, Justice was chosen as the arbiter of those conflicts that erupted in the intimacy of family life. Most of the times, the poor family is also threatened in its autonomy by the increasing intervention of the state. The family tends – in the 19th century from partly political reasons – to absorb all functions, including the sexuality, whose "crystal" (Michel Foucault) is to define the rules and the norms. Some institutions – prisons and boarding schools, barracks and monasteries – and single persons – tramps and dandies, bigots and amazons, bohemians and punks – must also define themselves by reference to the family; they are the "periphery" of the society. Very often, the family living in poverty was threatened in its autonomy by the increasing intervention of the state in the private sphere. In the context of the 19th century, in part for political reasons, the institution of the family tended to absorb all human functions, including sexuality, thus "crystallizing," to use a term of Michel Foucault, the rules and norms of society at large. Some institution, such as prisons, boarding schools, barracks or monasteries; and some individuals, such as tramps, dandies, bigots and amazons, bohemians and punks, were also forced to define themselves in reference to the family, from their position at the "periphery" of society.

The family was thus synonymous with home; it was a private space placing women at its center. In the 19th century, this could also be seen as a brutal exile of women, confined to the domestic sphere. Men exerted their functions mainly in the public sphere, to which women had limited access (greater in the case of merchant families, that lived in their trading establishment, where women had to take care of both the household and business). Though the private space was meant to offer women a maximum amount of intimacy, it did not allow them to rule. Even within the home there were spaces off limits to a wife, such as her husband's private office. The rare woman who developed a money-making activity of her own could not aspire to such a private space in her own home. She remained in exile, or, more precisely, in a private subspace within the private sphere of the home, furthering deepening her alienation.

Napoleon finished his revolutionary opus concerning woman by creating *Codul Napoleon* (*The Napoleonic Code*), the most significant of his achieve-

ments, which, beginning in 1804, would serve as the model for codes and laws in Europe and throughout the world (in some countries, still today). This imperative legislation that curtailed women's rights, dominated Europe for more than a century. The Alexandru Ioan Cuza Code (1860) and the Carol I Code (1966) adopted in their entirety the provisions of the Napoleonic Code, ignoring the former statutes concerning women in the Calimach Code in Moldavia (1817, translated into Romanian in 1833), Caragea or Doinici Code (1818, the first Code in Wallachia), which were abruptly abandoned.

Inspired by military organization, taking the warrior as its model, *The Napoleonic Code* also reinforced patriarchal power by making the husband the ruler of the household whereas the woman was reduced to the role of a creator of future soldiers, the very reason for her existence. "A woman is the man's property as the fertile tree which produces fruits is the property of the gardener" or "Nature made women our slaves," were among his maxims, and his Civil Code places the family under the man's authority, and in marriage, the husband became the absolute owner of all material and moral goods. The very basis of all Napoleonic legislation was the preconceived superiority of the man.

As for centuries women have been economically, socially, even intellectually, sexually, and erotically, dependent, the 19th century mentality reduced them to the status of an object, despite their mythical image in literature or religion. Regardless of their social class, women served their families, and public opinion assured them they would find fulfillment in the home. A husband and a wife would rarely form a couple in the true sense of the word. The conformity of marriage, regarded as business, often resulted in the existence of two parallel lives.

3. Marriage: Constraints and Opportunities

In the 19th century Romanian society, matrimonial arrangements were most often made by fathers (a fact that is also decried by Sofia Nadejde, one of the most famous feminist militant writers of late 19th century Romanian literature, in her article "Totul e marfa azi" ("Everything Is for Sale Today"). In most of the cases, the father believed his decision was based on scientific and rational arguments. Against the fanatical women and women with limited horizons, tempted by hidden passions, the father (the male) must represent the pole of stability and wisdom. In other words, domestic space is far too important to be totally left in the hands of a woman. Therefore, the man reserves for himself the right of absolute control over a woman's actions: on the visits received or paid by the wife, on her visits in the town and on her personal mail. At the end of the 19th century, this latter topic started a con-

troversy, but a woman's right to the intimacy of her personal mail was still denied by the majority of the magistrates in Romania.

Nor in a rural environment, in the case of a marriage arranged by parents, could a girl defend herself. Once in front of the mayor, her only recourse was to remain silent, in order to protest against a marriage she did not want; in accordance with her education, she would not dare behave any other way. The groom paid the bride price and the wedding procession made its way towards the church. At the altar, she had her last chance to protest, in which case the civil marriage would be called off. Most of the girls in the countryside lived in an inner circle limited to the house, the courtyard, the plot of land their family owned. If the girl married a boy from another village, it was a tragedy for her to move. She abandons her parents, brothers, sisters, and the relatives that loved her, in order to live with "a stranger" that treats her as if "he had bought a slave." Even if she lived "a miserable life" with her husband or her mother-in-law, the young woman rarely left her new family in order to return to her parents. She could not tell anyone that she suffered, in most cases not even her own mother, because her husband "would make sure" to put a stop to village gossip.

A comparative study of late 19th century Romanian society and the European societies might lead to the conclusion that the cult of Victorian domesticity prevailed over the whole continent, as Sharon Marcus remarks: "for Victorians, marriage meant the union of sexual and spiritual impulses, the reconciliation of sexuality with property. Marriage was a socially acceptable exhibition of sexual intimacy because it was predicated on fidelity and thus advertised not only the sexuality of spouses but also their acceptance of restraints and limits. For this reason, female marriage was not associated with a savage state of sexual license but instead was readily integrated into even the most restrictive ideas of social order" (Marcus, 2011: 152).

Although the man was the head of the family, the woman was in charge of the household, which gave her a special status. Her presence is recognized in the couple, even if it seems that the family is created and resists through the man rather than through the woman. This fact sends us to "Article 1215" from the *Calimach Code*: "The woman gets the name of her husband's family and obtains rights on his wealth; her duty is to indwell with him, to help him as she can with the household, and to comply with his decisions."

The marriageable age for the lads in the village varies much more than the one for the girls. They are considered *old maids* at the age of 22. The lads can marry until they are 25–28 years old, although they can also marry when they are as young as 16 or 18 years old. In the short story *Povestea lui Stan Păţitul* (*The Story of Stan Who Gets into Trouble*), Ion Creangă recollects an old saying: "Until you're twenty, you make your own marriage, between 20 and 25, the others do the choosing, after twenty-five and until 30,

an old match maker takes over, and after you're 30, you're married by the devil."

Through marriage, the woman acquires a certain liberty and protection that are absolutely necessary for her because, as an individual, she has no rights. Even if, in many cases, the marriage does not offer her happiness, it provides for her a social identity, a way to develop her personality, and also an inner freedom, which can help her to have her own identity.

Unlike the wedding customs from the Romanian villages, the engagement in Bucharest took place with the blessing of the priest. The participation of the priest at the meeting of the future parents-in-law, as well as at the settlement of the dowry was very important. These strict roles and the patriarchal system of values and norms were also transmitted to the working class, whose members were moving to the city from the countryside at that time.

Without a doubt, the actual doctrine regarding marriage was founded on finalist philosophy. The influences of Hindu Buddhism, Persian dualism, Manichaeism, and Gnosticism were in accordance with the Antique philosophy, which denied a woman's existence as a person. For Aristotle, only the masculine is the measure for each thing. The woman is an unsuccessful man, a degenerated human being; substance is the woman, and movement is the male. Aristotle's biological conception influenced even the Christian theologians' way of thinking. Here, we find the embryo of the idea that the woman was necessary only as a partner for the procreation and not in the least for other activity. From this viewpoint there is only one step to the statement according to which "by nature, the woman is inferior to the man" (St. Thomas, Sum. Theol. i.q. 92, a1.). In *The Laws of Manu*, in Solon's *Laws*, in *The Book of Leviticus*, in *The Roman Code* or in *The Koran*, everywhere, the woman is regarded as an inferior being, and without any rights. But in *The Bible* it is written that: "Woman is not the owner of her body, but the man; neither the man is the owner on his body, but the woman" (*Corinthians*, 4: 6–7).

The Pythagorean sentence proclaims: "There is a good principle which created order, light, and man, and an evil principle which created chaos, darkness and woman." Many misogynists still today will joyfully quote the pessimistic conception of Schopenhauer, who places a woman's identity between human being and animal; a woman is regarded as a veritable trap created by Nature to attract a man to marriage and copulation. Nietzsche (*Aphorisms*) solves the problem brutally: "for the woman, everything has a solution: 'pregnancy' or 'woman is the recreation of the warrior.'" Kant's rigidity (*The Right of the Marriage's Status*) concerning the definition of marriage is even more pronounced: "each of the two contractors gives each other the right to exploit their own bodies during this lifetime, which means the legal reciprocal use of the genital organs." Practically, all love's mystery is reduced to the contact of a reproductive cell. From a perspective of self-defense, the man chains the woman as a malefic power, as a continuous threat

towards his freedom. Apparently, the man will grant his wife all the honors, but he will place her in a social position from where she could never harm him. The woman's physiology, her femininity, her gifts and graces are transformed by the man into maledictions curses. As Lara Denis argues "many feminist philosophers have been critical of what they see as Kant's focus on universalization, his emphasis on autonomy over community, and his relegation of women to an inferior class of persons." (Denis, 2001: 78). The idea of sexual objectification is a common theme in contemporary feminist theory and the views on objectification of feminists such as Catharine MacKinnon, Andrea Dworkin, and Martha Nussbaum have their foundations in the philosophy of Kant; Evangelia Papadaki notes how Kant thought "sexual desire can objectify: sexual desire is directed towards an individual's person (body and self) in a way that the individual in question is regarded as a person in the moral sense; her humanity is not respected. Consequently, for Kant, the individual becomes (she is made into) an object of appetite" (Papadaki, 2007: 333).

4. Woman's Body, Sexuality, and Birth Control

The 19th century was a time of reassessment of theories of the sexes, though this greater scientific openness was still reined in by the moral control of the Church. Along with adolescent sexuality, that of women constitutes the object of the permanent observation by the religious authorities. To some extent, as Alexandra Howson explains "the body represents a conceptual space through which to redefine the sociological project in ways that attempt to transcend natural/social paradigms (Shilling, 2003, Burkitt, 1999) and address recurring binaries of structure/agency, material/discourse, and object/subject. (…) One might, if one were so post-structurally inclined, characterize the field of the body as a 'field of discursivity' in which there is no fixed center and a range of competing meanings and signs" (Howson, 2009: 137).

In the West, tens of rosaries, in which older girls surround the younger ones, as well as congregations of the Children of Mary force the young girls into a network of practices and interdictions meant to protect their virginity. The worst accusation brought to a woman is marital infidelity. Man's adultery is tacitly accepted, with the exception of a notorious concubinage. A woman's adultery is the absolute evil, against which the man has all the rights, at least theoretically. At the end of the century, a tendency of equalization does occur in this respect. As 19th century society was dominated by the excessive Victorian chastity, the conformist sexuality of the bourgeoisie mentality restricted for a long time the right of legalized intercourse thus the bourgeoisie could have taken upon itself the Greek statesman Demosthenes' words spoken once in the Court of Law: "We have courtesans for the sake

of pleasure; we have concubines for the sake of daily cohabitation; we have wives for the purpose of having children legitimately, and of having a faithful guardian for all our household affairs" (*Nearia*, 122).

Another problem was the attitude of Church towards women whenever the topic of "birth control" was brought out. With the exception of the cases when the woman's life was in jeopardy, the Church considered the freely consented abortion an assassination. Moreover, the Western Church is loyal to its conception about procreation, which is considered one of the first outcomes of marriage, along with the children's education. After having conducted a detailed study, the sociologist I. Voiculescu reached the conclusion that the abortions are more rare in the villages than in the cities, because "of the robustness of the countrywoman that is less fragile and more acquainted with the difficult conditions than the woman who lives in the city. The danger of giving birth is not eliminated. Not once, did I see women tortured by the pains of birth, coming from the field, from the city; alone on the road they gave birth to children in difficult conditions, without the diapers that even the Savior could not deprive Himself of. This is the result of the low status the woman attributes to herself, from the poverty which oppresses the peasants, as well as from the man who never takes into consideration his woman. Another scourge that affects the people that live outside the cities is the lack of skilled mid- wives that are capable of offering basic care first help to the woman lately confined, until and after birth" (Voiculescu, 1898, 47).

The intolerance towards illegitimate pregnancies is terrible. Single women are struggling to survive as Article 307 of the *Napoleonic Code* ceases the search for paternity. "The search of paternity is ceased" but 'Article 308' says: "The search for maternity is received." While sex was a natural thing for men, who had total sexual freedom within and outside of wedlock, for women sexuality had to take place only within marriage and, in most of the cases, sex was only for procreation. Young women are often sexual victims of their masters, a fact explained by the current practice of a legitimate virility. Otherwise, fathers and brothers of the girls regarded the virginity as a guarantee.

To avoid an accidental pregnancy, abstinence is recommended as a first solution. Yet, the setting up of such abstinent couples (the white marriage) was denied by the Church in the first centuries. *The Encyclical Letter* issued by Pope Pius XI stated that "any marriage in which, due to both partners' consent, the act is deprived from its natural power of giving birth to life…is immoral." The Western Church does not validate the divorce offered by the lay state and, implicitly, remarriage. In the West, many treaties regarding marriage are written by priests or single persons, and therefore they cannot reach their goal but they address issues that would require public debate.

Little by little, the married women granted themselves the right to choose to have or not have children. Most of the time, financial difficulties caused

by a second birth pushes a woman to choose abortion. In towns, where the living standards are improving, the birth rate decreases. Thus, the solution of a family with fewer members is embraced, because it can provide a more generous financial situation and, implicitly, more opportunities in providing education. There are more and more cases of women who raise a child alone, their own child or an adopted one. The single women can unite in a "team," made up of two or three persons, in order to overcome more easily the difficulties and as Hera Cook argues "the topic of male conjugal rights formed the starting point for a new public discussion by women on female sexuality" (Cook, 2011: 177).

5. Divorce: Power and Endurance

Considering that modern identity is an effect of the binary power/knowledge, Foucault takes into account the concept of resistance. He develops the notion of power-in-relation-to-freedom which, as James Tully observes, "allows him to retain his key insight that humans always act within power relations in the same way that thinking always takes place within structures of knowledge" (Tully, 1982: 133). Thus, when power relations are oppressive, Foucault claims that resistance is also a possibility, while "power is exercised only over free subjects, and only insofar as they are able to choose from a range of possible ways of acting" (Foucault, 1982: 212).

The Eastern Church accepts the annulment of a marriage, based, in the first place, on *Biblical Texts* (Mathew 5, 32; 10, 9). The practice establishes three reasons: adultery committed by a man or a woman, the disappearance for more than five years of one of the partners, civil death through a condemnation. Starting from 1887, the patriarchal court in Constantinople reserved the right to pronounce divorce for other reasons too. Even if the Church had always been circumspect about a second marriage for women, they finally accepted it.

Also taking into account the *Calimach Code* (1817) in Moldavia and the *Caragea Code* (1818) in Wallachia, the ecclesiastical instances pronounced many divorces, which, later, were pronounced by civil courts of law. According to article 108 of the *Calimach Code*: "Even if they have a proper age, married people cannot dissolve marriage by themselves, even if they can prove that their marriage was not strong from the first."

Most of the divorces were registered among the upper class society, and most of the time, new marriages were already contracted. At the beginning of Al. I. Cuza's reign, the French physician Eugene Leger, who spent three months in Moldavia, noticed: "Divorce is one of the biggest singularities of Moldavia, or better said of the boyars' class, because only the boyar is allowed to divorce, divorce being also a matter of money. A peasant cannot benefit

of this convenience because he does not have money." He also remarks the absence of the civil marriage, enacted only in 1866 (Leger, apud Panopol, 1998: 166).

In three-quarters of the cases, the woman is the one that asks for divorce, editing a complaint and submitting it to the court of law. "The bad living," that is the non-observance of the matrimonial obligations, "the passion for drinking" or "cheating" are the most common reasons. These accusations are not in concordance with the provisions of 'Article 63' in the *Calimach Code*, according to which: "The bonds of the family are set up through the marriage, by which two persons, a man and a woman, show a legitimate will and desire to live in a legitimate and inseparable association, in love, honesty and in fear of God, to give birth to babies, bring them up, and to help each other as much as they can in all the endeavors."

The woman's emancipation is amended with cruelty. If a woman is strong enough to refuse the life she has, to protest against domestic violence, against sexual brutality, and to answer to infidelity by infidelity, her situation becomes progressively grave or she has to face the extreme male domination, which is the "capacity" – as a self-bestowed right – of a husband to kill his wife.

A husband who wanted to get rid of the marriage bond submitted a petition to the metropolitan bishop that ordered an inquiry conducted by members of the church court. The inquiry contained cross-examinations, and hearing of witnesses, the reasons invoked being examined in a scrupulous manner. The approval of the church court was sent to the metropolitan bishop that, usually, gave the partners a period of thinking reflection that lasted one year or even more, agreeing sometimes to bodily separation and urging the partners to reconciliation. The reasons for which a man can divorce "because of the woman" are more numerous than those written in 'Article 121' of the *Calimach Code*: "1. If knowing that a copulation is set up against the mastery and the public security they did not reveal it to her husband; 2. If it was proved that she cheated on her husband or was prosecuted for a criminal deed; 3. If she showed enmity against her husband's life or if knowing that others showed enmity against him she did not reveal this to him; 4. If she feels delight in eating or drinking or in bathing together with other unknown persons without her husband's consent; 5. If, without her husband's consent, she goes into an unknown house, other than her parents', or if her husband ousts her – and she is not guilty of the reasons mentioned above – and because she does not have parents or they live too far away, she spends the night in another place; 6. If without her husband's knowledge or will she goes to search out other similar places; 7. If she causes the death of her children on purpose or kills them after they are born; 8. If she totally gives in to a passion for drinking."

In accordance with the two *Codes* the ecclesiastical instances pronounced many divorces that were solved later by the civil Court Laws. The highest rate of the divorce cases are registered among members of the upper class, when new marriages were already settled. In accordance with 'Article 385' of *The Civil Code*, there was some dignity in the widows' dower rights acknowledged by common law which recognized the right of married women to acquire a separate estate, over which the husband's customary common-law rights did not extend. When the *Napoleonic Code* became the constitutional law in Romanian Principalities, women were left in a position of inferiority as compared to men, not only with regard to political rights, but also with civil rights.

In this respect, the French memoirist Saint-Marc Girardin draws attention to the numerous divorces in the first half of the 19th century and reproduces the opinion of a Romanian boyar: "The principle of good manners is the family's spirit; because of the ease with which one can divorce, easiness in getting the divorce, our family has no stability. […] The children that have their mother in one family and their father in another do not know whom to respect and love, and they do not have any center or point of connection; the women that during a party meet their first two or three men, walk arm in arm with a fourth one and smile when a fifth man hovers around them […] You can be sure that adultery would represent a progress for us. In our society, adultery is not possible, because it represents nothing more than the prelude of another marriage" (Girardin, apud Panopol, 1998: 128).

The single woman is defined by extremes: the old maid that comforts her grief as a procuress (Balzac said about the old maidens: "Shame on this unproductive being!") and the lost woman, seized by loneliness, especially at the age when her charms begin deserting her. In the manifest-article "Ce voim" ("What We Want"), in the weekly journal *Revista noastră* (*Our Journal*), Sofia Nadejde promises to analyze "the matter of singleness, which is so serious from the social, economic and moral perspective." The women's right to singleness will be stated later, in the 20th century, under the influence of feminists and women writers. Though, the number of single women has remained fairly high, even during the Middle Ages, the agents that produce such a disproportion are numerous: those matrimonial strategies, which create a certain order in getting married in accordance with the age of the brothers or sisters (the sisters being the first ones to marry, then the brothers) as well as a category of excluded women; the nursing of the parents, which usually is entrusted to the younger daughters; widowhood, related to feminine longevity and to the rareness of remarriage. Loneliness can be, in the same measure, the result of a deliberate choice, such as in the cases of religious or altruist vocation (nurses, social workers, teachers). "An assumed choice" could also be called the case in which the woman with an unhappy matrimonial experience

chooses separation. The French Revolution includes in the code of laws women's right to divorce, based on irrefutable evidence.

Many young women that became widows did not want to remarry because of the institution of tutelage, which severely curtailed their rights. "Articles 345–348" restrained the tutelage rights of the mother on her children, when the father is deceased. The husband hired a "custodian council," and if his wife remarried after his death, she lost the tutelage over the children in case that she did not ask and did not get "the favorable agreement of the family council." This was not applied in a husband's case. He could remarry anytime, remained the tutor of his minor children and continued to administrate their wealth even if it had belonged to the deceased wife. "Article 203" stipulates that at her husband's death, the married woman had to demonstrate the provenience of each of the objects from their home, whether from her dowry or not, otherwise all her wealth passed as fortune for the husband's relatives or for his children. In the divorce case the man is not obliged to give back the fortune of his wife, except only after a year from the separation, without anyone could be bother by someone, only if the separated women have or not means to survive during all this time.

Regarding the wealth that composed the dowry, the *Calimach Code* stated that a woman "…can freely decide, according to her own will and pleasure" – 'Article 1659,' while the *Caragea Code* stipulated that: "…she is free to sell it, to pawn it, to borrow it, to give it…" – 'Article 46,' unlike the *Roman Civil Code,* which was included in the Napoleonic one, revealed that the woman "…cannot give it, estrange it, lend it…without the man's consent" ('Article 199).

6. Women's Roles in the Private Space

A study of late 19th century Romanian women's status would address changes, diversification and conflicts in women's roles as part of a slow but steady process of emancipation – the move away from the Victorian cult of domesticity to a new awareness of the opportunities offered to women by the rapid pace of the country's modernization and economic growth. At the literary level, the study aims to connect the representations of women's roles with the idiosyncrasies of the transition from romanticism to realism generated by the endurance of the tradition of romance and the persistence of the deeply rooted cult of domesticity. It also aims *to draw attention to the impact of women's presence on the literary scene*, and to the emergence of a women's literary tradition like the fiction writers.

Women thought about marriage in terms of romance and companionship rather than a simple economic partnership. As Helen O'Grady remarks, caring for others, a woman "often has been *at the expense* of women's own needs,

desires and goals. In light of both legacy of cultural inferiorization and an imbalance between caring for others and caring for oneself, women's self-relationship can be seen as a casualty of traditionally defined female identity" (O'Grady, 2005: 91). Women believed their children were special individuals in need of constant care and supervision. They wanted their homes to be attractive and comfort was becoming an important priority. Some of the journals that appeared in that period chose young ladies as their target, as George Marcu and Rodica Ilinca note, "in the pages of these journals, the women of the elite were challenged to write their pertinent points of view concerning the necessity of women's emancipation and to configure new projects for a social reform in accordance with the Romanian realities of that period" (Marcu, Ilinca, 2010: 12): *Familia* (*The Family*), Oradea, 1880–1906, *Femeia română* (*The Romanian Woman*), Bucharest, 1878–1880, *Munca* (*Work*), 1889, *Gazeta feminină* (*The Feminine Gazette*): Bucharest, 1908, *Rândunica* (*The Swallow*), 1893, *Unirea Femeilor Române* (*The Union of the Romanian Women*), 1908, *Drepturile femeii* (*Women's Rights*).

The how-to manuals for women, *Căminul* (*The Home*), were very much in demand and urged women to seek fulfillment in marriage and maternity. Maria Rosetti was the editor of the journal *Mama şi copilul* (*Mother and Child*): Bucharest, 1865–1866 while Constanța de Dunca-Schiau ran the feminist newspaper *Amicul familiei* (*The Friend of the Family*) Bucharest, 1863–1865. Adela Xenopol set up the journal *Dochia*: Bucharest, 1896–1898, and ran other three journals: *Românca* (*The Romanian Woman*), Bucharest, 1905–1906, *Viitorul româncelor* (*The Future of Romanian Women*), Bucharest, 1912–1916, and *Revista scriitoarei* (*The Woman Writer's Journal*), Bucharest, 1926–1928. Eliza V. Cornea edited the journal *Rolul femeii* (*The Woman's Role*), Bucharest, 1883. Emilia Tailler was the director of *Jurnalul femeii* (*The Woman's Journal*), a journal with articles focused on education and fashion. Together with her husband, Constanța Hodoş, published between 1905–1907, and then, 1914–1916, in Bucharest, *Revista noastră* (*Our Journal*), a literary, artistic and social journal.

From the literary perspective, the 19th century has the mark of the feminine sentimental romanticism illustrated by the love affair novel printed in large number of copies, and serial stories published in women's magazines on topics such as love, life as a couple, passion and adultery. In bourgeois families, the parents controlled and censored the girls' reading, according to the concept in those times, which stated that the novels had a negative influence on the young ladies' innocent lives.

The second half of the century is the epoch of the *artistic and literary salons* organized by rich and respectable women. Thus, they could find their social identity. "To keep" a salon becomes for women a means of escaping from anonymity. They were competing against each other to invite all the artists and writers in fashion. At the same time, it was a competition meant

to represent the most elegant salon, with a "fancy taste." In his short story, *Iaşii şi locuitorii lui în 1840* (*Iassy and Its Inhabitants, in 1840*), Alecu Russo (1819–1859) describes the salon of lady Elena Sturza as being "the champion of the European bone tone and elegance," and N. Patrascu (1859–1944), in his novel *Marin Gelea* writes about a soiree that is taking place in lady Secaly's salon, which was

> one of the best, if not the best in Bucharest. Only the nobility entered the salon, only families claiming to be aristocratic and bearing historical names, as well as, some famous Romanian artists and writers, in other words 'le Bucarest connu.' People were preparing for her soirees in a totally special way. With one or even two weeks before the events, the *A l'Etoile de la mode* and *Aux villes de France* shops, in front of which the participants were standing on two rows, were tossed up to their ceilings by the invited families. On their counters there could be seen mountains of silk, atlases, taffetas, muslins, tulles and ribbons each and all more thin. […] At her soirees people were listening to music and French theaters, once in a while there was a conference in French, and after 12 o'clock people started to dance. Among those who were eager to come to her house, there were foreign artists who were passing through the country irrespective of their mediocrity. (You could hardly see something Romanian sneaking into the soirees from time to time). Hardly, from time to time, something in Romanian sneaked into the soirees. (Patrascu: 103)

In the basic norms of their lives, Romanian and other European or American women were essentially alike: excluded from politics, accorded an inferior education, leading domestic lives, uncomfortably placed if single, and taking pleasure in their children, family, friends and religion.

7. Conclusions

In the 1870's, when debates, conferences, and public lectures regarding woman's situation in the political activity often took place, representatives of bourgeoisie and landed gentry agreed that a woman must be "only wife, mother, and administrator of the house." The women's intellectual inferiority was considered indisputable and, therefore, their participation in political life was not allowed. They took part neither as electors nor as eligible candidates. Also, they were not allowed to occupy a position in the state, a fact that was clearly mentioned in "Chapter 1" of the *Caragea Code:* "only men can become boyars, judges, and public rulers," while "women are kept separate from all political ordeals and political positions." The preconceptions of those times

requested the woman only 'to be attractive and likeable' and the woman with political rights could not be pleasing. Later, she would have wanted to be chosen as deputy or senator, a fact difficult to be accepted by men. And, because of the exercise of the right to vote, a woman would have lost "her loveliness, grace, kindness, charm, femininity," while being a "passionate" person, her spirit of justice would be divided between sympathies and antipathies.

Women were excluded from any political rights. Their role was that of a muse or an ideal. The French had their Marianne, whose presence recalls and revives spirit of the Revolution. The Republic is represented as an energetic young woman, flagship for vestals and Roman Chastity. Influenced by the French Revolution, Romanian painters often followed the French paradigms, C. D. Rosenthal, *România revoluționară* (*The Revolutionary Romania*), *România rupându-şi cătuşele pe Câmpia Libertății* (*Romania Breaking off Her Chains on the Field of Liberty*).

Political life becomes the organization of society and distribution of power between men who are heads of families. The ultimate goal of political life is the production of good men. Women and children have only defective reason, therefore it is proper, according to Aristotle, that husbands should rule over their wives and children within the household. Men participate in the public sphere of politics, women are relegated to the private sphere of the household. This way of constructing the relationship of women and men to private and public life respectively has remained ubiquitous for the last two thousand years. It is the only recently that feminism has begun to challenge it.

For a variety of reasons, partly because of their exclusion from male organizations and partly because of cultural beliefs that emphasized the differences between women and men, women's political culture flourished in separate institutions. A major strength of Romanian feminism prior to 1938, when the women got the vote, was the separate female community that helped sustain women's participation in both social reform and political activism.

The expansion of women's political culture after the War of Independence laid the foundation for the greatest political mobilization of women in Romanian history – through the creation of many committees for women. Between the time of its founding in Iassy, in 1877 and the height of its influence even two years later, *Comitetul Central al femeilor în frunte cu Maria Rosetti Roznovanu* (*The Central Committee Led by Maria Rosetti Roznovanu*) became an umbrella organization for a multitude of social undertakings, including woman's suffrage, in many other towns as Fălticeni, Piatra Neamț, Roman, Tecuci, and Bârlad.

At the beginning, feminist emancipation was considered as being hostile towards men. But all that women wanted was the right for culture, work, education, civil and political rights. Women founded many feminist societies, the first one *Reuniunea femeilor române* (*The Reunion of the Romanian*

Women) in 1886, in Iassy, when Cornelia Emilian also initiated the feminist movement. Later, in 1895, she founded *Liga femeilor române* (*The League of the Romanian Women*), the first Romanian society with statutes and a printed bulletin *Buletinul Ligii femeilor* (*The Bulletin of the Women's League*), that urged women to fight for their political rights and showed how women reformers and gender-specific issues they championed helped advance class-specific issues during a time of fundamental social, economic, and political transition.

Most Romanian feminists did not adopt the radical demands for equal status with men that originated at the different feminist meetings throughout the 19th century. Rather, they preferred to retain membership in a separate female sphere, one which they did not believe to be inferior to men's sphere and one in which women could be free to create their own forms of personal, social and political relationships. The achievements of feminism at the turn of the century came less through gaining access to the male domains of politics and the professions than in the tangible form of building separate female institutions. At work, beyond the stereotypes of the "feminine" workplaces which Janet Holmes and Maria Stubbe try to identify (Holmes, Stubbe, 2003: 577), in social life, and in politics, women hoped to become equals by adopting men's values and integrating into their institutions. Drawing a parallel with issues concerning the 21st century, we may take into consideration Mary Holmes' remark that "societies are still organized in ways that tend to benefit men more than they benefit women. We live in a patriarchy, a society largelly controlled by men and in which men usually have a greater share of the rewards (both in terms of wealth and status) available. Even if men are unconfortable with this and would like to change it, they still benefit from living within a male-dominated society. Sociologists have noted that gender is a major boundary around which resources and prestige and power are divided, with the majority of women often struggling to keep control over their lives." (Holmes, 2009: 3).

NOTE

1. My translation. All the references to the Romanian books or other publications are in my translation.

REFERENCES

Cook, Hera (2011), "The Long Sexual Revolution: English Women, Sex, and Contraception 1800–1975," in Anna Clark (ed.), *The History of Sexuality in Europe*. London-New York: Routledge.

Denis, Lara (2001), "From Friendship to Marriage: Revisiting Kant," *Philosophy and Phenomenological Research* 58(1): 1–28.

Fuchs, G. Rachel (2005), *Gender and Poverty in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fuchs, G. Rachel (2004), *Women in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke Hampshire: Palgrave Macmillan.

Holmes, Janet, and Maria Stubbe (2003), "'Feminine' Workplaces: Stereotypes and Reality," in Janet Holmes and Miriam Meyerhoff (eds.), *The Handbook of Language and Gender*. London: Blackwell.

Holmes, Mary (2009), *Gender and Everyday Life*. London-New York: Routledge.

Howson, Alexandra (2005), *Embodying Gender*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Marcu, George, and Rodica Ilinca (2009), *Dicţionarul personalităţilor feminine din România* (*Dictionary of Romanian Feminine Personalities*). Bucharest: Meronia.

Marcus, Sharon (2011), "Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England," in Anna Clark (ed.), *The History of Sexuality in Europe*. London-New York: Routledge.

O'Grady, Helen (2005), *Woman's Relation with Herself: Gender, Foucault and Therapy*. London-New York: Routledge.

Panopol, Vasile (1998), *Romance văzute de străini* (*Romanian Women Viewed by Foreign Travellers*). Bucharest: Cartea Românească.

Papadaki, Evangelia (2007), "Sexual Objectification: From Kant to Contemporary Feminism," *Contemporary Political Theory* 6: 330–348.

Tully, James (1982), "The Subject and Power: Afterword," in Michael Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 212.

*** (2009), *Encyclopedia of Gender and Society*. Jody O'Brien (ed.), Thousand Oaks, CA: Sage.

*** (2007), *Encyclopedia of Sex and Gender*. Fedwa Malti-Douglas (ed.), Macmillan Reference in USA. New York: Macmillan.

Ramona Mihăilă is Associate Professor at Faculty of Letters, Spiru Haret University, Bucharest. She is the author of *Identity Construction: Female Characters in 19th Century Fiction* (2008), *Current Issues. Expanding Communication in English* (2006), co-editor of *Aspects of European Civilizations* (2009) and *Gender Studies: Woman Inside and Outside the Box* (2010), co-author of *Communication Matters in Mass Media and Cultural Studies* (2008) and *Introspective Debates* (2010). She was Visiting Associate Professor, International School of Letters and Cultures, Arizona State University (second semester 2010). She is the coordinator of the European Project "Gender Studies and Gender Roles in Romania and Austria: A Contrastive Research of the Literary-Media Sources" (2008–2011) and member of European COST Action Project "Women Writers in History" (2009–2013).

Perspectives on Gender Roles in the Visual Arts

Gender Roles dans les arts visuels

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 165–182, ISSN 2164-0262

'Flee, Avoid, Ignore, Suppress': Physical and Socio-moral Disgust in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks and 2 Days*

LAURA CEIA
lceiamin@csulb.edu
University of California, Long Beach

ABSTRACT. Ever since *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* earned the *Palme d'or* at the Cannes Film Festival in May of 2007, film critics around the world have talked about the 'Romanian Miracle' – namely, the unlikely birth of a new cinematic wave coming from a former communist country in the Balkans ("The Romanian Miracle," and Quandt 2008). Given the constant dialogue that occurs between film and official history, the present article examines Cristian Mungiu's movie under the lens of political issues.

Keywords: abortion, communism, birth control, female body

Ever since *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* earned the *Palme d'or* at the Cannes Film Festival in May of 2007, film critics around the world have talked about the 'Romanian Miracle' – namely, the unlikely birth of a new cinematic wave coming from a former communist country in the Balkans ("The Romanian Miracle," and Quandt 2008). Devoid of a glorious cinematic past, currently lacking a solid film industry and with a mere 40 movie theatres left in the entire country after the fall of the dictatorship in 1989, Romania seemed an unlikely candidate to the foreground of the international cinematic stage.[1] *Eppur si muove*… Operating with very limited means of production within a difficult economic and socio-political transition from socialism to capitalism, the eclectic *auteurs* catalogued under the somewhat arbitrary label of a 'new wave,' came of age under communism. Hence, a certain obsessive retrospective gaze (be it nostalgic or brutally unflinching) on a myriad of lived realities.[2] Their films chiefly translate into personal stories, "a down-home *comédie humaine*," posited precisely in opposition to what has been known as the official history – a site of remembrance whose meanings seem to be shifting and reconfiguring with each rearward gaze (Quandt 2008). Given

the constant dialogue that occurs between film and official history, I argue, that these films cannot be examined under any other lens than a political one.[3] To quote cognitive philosopher Carl Plantinga, "Films are ideological because films are rhetorical constructs, persuasive in their effects on audiences. And this persuasion relies in large part on the emotional and affective qualities of the film and the experience it affords" (Plantinga 2009, 200). Their closely interwoven politics are geo-cultural, emotional, and ultimately personal, and kept in a carefully-orchestrated balance between graphic depictions and things left unseen, explicit statements and things left unsaid. The films articulate a subjective perception of the stories presented on the screen, through point-of-view shots, long, seemingly real-time takes, minimal 'realist' sound and a sparse-looking *mise en scène*. *4 Months ...* in particular has been hailed as well for its raw viscerality, tactile qualities and unsentimental emotive power. In reviewing *4 Months ...*, Manohla Dargis for example, speaks about the camera that "doesn't follow the action, [but] expresses consciousness itself" and "the palpably real women at the center of his film" (Dargis, 2008). Anthony Lane in *The New Yorker* warns future audiences that this is 'a story about sundering, about the horror of being invaded and parted from ourselves' (Lane, 2008), while *New York Times'* readers comment: 'This movie […] made me actually *feel* something. It has an incredible emotional impact on people.' […] 'I also had my heart ripped out seeing this movie. I had a physical reaction to it [...] and I still feel it in my gut' (Dargis 2008, 39). All of these statements point to what Steven Shaviro calls the 'tactility and viscerality of cinematic experience' which 'produces real effects *in* the viewer, rather than merely presenting phantasmic reflections *to* the viewer' (Shaviro 1993, 51). They also bring to mind Carl Plantinga's work on cinematic emotion. The cognitive philosopher postulates the filmic experience as "suffused with affect" and emotion, and, very importantly, involving both the works of "cultural and individual memory" (Plantinga 2009, 6). For this essay, I found my argument on the premise that film is sensorial and emotional experience (cf. Shaviro 1993, Plantinga 2009). My aim is to focus on disgust as a particular "strong emotion," that permeates the viewing experience of *4 Months* (cf. Menninghaus 2003). I will look at the ways in which, the notion of disgust configures the lived experience of the two protagonists throughout the film. Initially a visceral reaction to the rendering asunder of a woman's body, disgust ultimately becomes a parameter for assessing human dignity and social order in socialist Romania of 1987. This article thus engages with the socio-moral and political implications of 'disgust' and the ways in which disgust operates in Mungiu's film to construct a subjective viewing position. This position unmasks – and indeed makes viscerally palpable – the political violence perpetrated upon female subjects of Romania under the communist dictatorship.[4] More broadly, I will explore the intersection of disgust, politics, and morality

within a declared atheist state, to consider how this film might be seen as a testimony about life under a dictatorial regime.

Part of a cycle that envisages a rendering of Romanian *histories* under the dictatorship, *4 Months* tells the story of a college student, Găbița, who decides to get an illegal abortion with the help of her best friend. This perilous journey takes them to a nondescript hotel room, where, in exchange for the procedure, the women are forced to have intercourse with a certain Mr. Bebe – a back-alley abortionist. Whilst Găbița is recovering from expunging the foetus – on screen for a whole twenty agonizing seconds –, her friend will endeavour to dispose of it by throwing it down a socialist high-rise's trash chute. In the meanwhile, the spectator is also exposed to numerous scenes of Romanian life under communism: from dingy dorms and university corridors where people gather and live together in a warm camaraderie (see below),



to the apartment of a well-to-do doctor, where we catch a glimpse of sumptuous local cuisine and class hierarchy in this so-called 'classless society'; finally, we meander with the held-hand camera through the narrow, pitch-dark streets of a soviet-style working-class neighbourhood, where Otilia is menaced by the distant barks of the resident strays.

4 Months indeed surprises, jolts, unsettles, horrifies, convulses and pains the spectator. Seemingly however, that which leaves the strongest emotional imprint on the viewer is precisely its carefully constructed verisimilitude. As Steven Shaviro argues, the spectator is "brought into intimate contact with

the images on the screen by a process of *mimesis* or *contagion*, which tend to blur the distinctions between the inside and the outside reality of film" (Shaviro 1993, 52). Based on a true story, shot in a naturalistic style which uses film techniques that draw little or no attention to themselves and let the story unveil in a slow, yet unquestionably unnerving rhythm, the film allows the possibility of *the real* in all its graphic details. In its highly-touted "bathroom scene," the film brings into view the disgustingly unthinkable: an aborted foetus lying on the cold marble of a hotel bathroom floor.[5] Posited without moral judgment, this all-too-common story of Romanian life under communism insinuates itself under the skin of the spectator, letting him experience the normative realities of a dictatorship and its direct emotive and haptic effects upon the female body.

More than just a film about abortion – as it became to be known in the Western world –, the movie tells the story of a friendship taken to the extreme, in a society where everything is under surveillance, and where survival, often posited as small acts of personal resistance to (or circumvention of) the political regime, is a daily endeavour.[6] In more than way one way, the women's actions in this film are acts of individuation, in an era where the official discourse postulates the individual (male or female) as an intrinsic and indivisible part of the larger social group whose decisions need be first and foremost collective – a collective, 'egalitarian' body, regulated by norms of ideological conduct. Hence, the 'moral' becomes political: ethics is recuperated from the philosophical realm and re-written as 'socialist ethics' – a socio-ideological code of conduct that tries to impose itself as part of the new foundational narrative of the nation. Religion – a former regulatory agency of social behaviour in a society that was mostly agrarian up until the early 1960s – is banished from the official discourse as 'irrational' and 'regressive,' and relegated to the realm of familial and personal; it often subsists at an underground level as a means of individuation and a quiet, contained defiance of the apparatus of oppression. What is important to understand therefore is that abortion was not declared illegal on religious or moral grounds. Between 1966 and December 1989, abortion was illegal in Romania – a socialist-atheist state –, due to an effort to control the demographics of the country. Childbirth was declared a "patriotic duty" and the foetus "a socialist *property* of the whole society" (Anton, 2008).[7] The interruption of pregnancy was therefore, in the ideological discourse of the day, a crime against the communist order and its scientifically postulated "laws of natural continuity," the collective socialist body, and ultimately a theft from a communally-shared pool of *reified* goods. As such, it was punishable by law with long imprisonment terms for women caught having the procedure, abortionists and doctors alike.

Perhaps for all the aforementioned reasons, the film starts *in media res*. The decision has been already made so the emotive vagrancies on both sides

of the morality barrier are carefully foregone. *4 months* focuses primarily on the practical, palpable and emotional consequences experienced by the characters immediately before, during, and shortly after the act in question.

Sounding out disgust

After Otilia painstakingly secures a room at one of the local hotels, Mr. Bebe arrives with his briefcase and the 'hostilities' begin. During a long twenty minutes or so, the dialogue is the only tool that advances the filmic narration. With this key scene, the film enters the graphic, pseudo-medical *discourse* of the illegal abortion, with its cringingly verbalized details, even before somewhat discretely visualising them (with one notable exception) on the screen. Constrained by the perspective of the static camera and the immutability of the characters, the slowness of the long take and lack of musical score, the spectator has no alternative but to focus on dialogue – the overriding sensorial stimulus in this instance.



The framing and sharp focus of this 'hotel-room discussion' scene position the characters in a clear pecking order with regard to the subsequent series of events. In the left corner, Mr. Bebe's profile dominates the frame's foreground, dark and massive, his complete nature yet unknown. With an incredulous expression on her face, Otilia is situated in the distant middle ground, in between Mr. Bebe and Găbița. She's a negotiator between the two; moreover, as the hand-held camera follows Otilia time and again throughout the film, the spectator's experience will often be mediated through her point of view. Găbița, the 'weak link,' is somewhat isolated in the middle right side, her hands surrendered on her lap in a childish fashion, her gaze guilty and scared, and her clothes beige and nondescript like the bedspread on which she is sitting. As Otilia takes the initiative to inquire about the details of the procedure, and hence sustain a certain conversational power balance, Mr. Bebe angrily retorts: 'And *you*, what do *you* know? Have *you* ever had an abortion?'

Returning his gaze to Găbița's frightened stare, he continues in a prescriptive and matter-of-fact voice:

> I am not going to perform a *curettage* on you, OK? […] I will insert a *probe* [in you], which will produce a *spontaneous abortion*, do you understand? Of course, it will *hurt,* there will be *bleeding*, and you need to pay attention to this *haemorrhage* […]. It facilitates *infections*. […] If all goes well, after I insert the probe, *you'll bleed* and you'll *throw the foetus out* […]. If, god forbid, *you'll bleed* all over the room, we're all in trouble.[8]

Evidently, this is no ordinary dialogue. These words, ripe with layers of meaning, pertain firstly to the materiality of the abortion, as opposed to its various ideological discourses. More than rendering it "real," it makes it almost palpable, through the synaesthetic processes engendered by human perception (cf. Sobckack 2004, Barker 2008, Shaviro 1993). Sounded out in the public sphere, the words "curettage," "spontaneous abortion," "haemorrhage," and "throwing the foetus out" shock, shame and disgust, as they trigger a host of mental images, sensations and emotions that imbue – in a synaethetic sense – the otherwise muted frame. As Plantinga argues, when confronted with powerfully evocative sensations, and drawn out by the immediate exposure to "sensual" (as pertaining to the senses) sights and sounds, the spectator's emotional / affective experience (subjective) is shaped by sensory stimulation. Elicitation of emotion, Plantinga further contends, is also in large part "culturally defined," or "culturally loaded" and engage the spectator into "ways of thinking and valuing that are encouraged by the text and precede / or accompany emotional response." Within this context, "film-elicited" disgust, he contends, establishes a "clear connection between bodily reactions and ideology;" disgust is hence a physio-social emotion (Plantinga 2008, 17–18, 27, 191).

At a primordial, biological level, the "abortion discourse" violates the Western "purity" code of the neatly-encased body, and invokes what Aurel Kolnai describes as the haptic sensations of disgust: "the flabby, slimy, viscous"; something eminently organic, a sticky, clinging semi-fluid matter that threatens the proximity of the body with defilement, contamination and death, and trigger immediate biological responses such as nausea and / or partition from that which is perceived as disgusting (quoted in Menninhaus 2003, 17–18). If only imagined at this point, Găbița's blood all over the room, and the slimy-full-of-fluid probe suffice to provoke the nausea of disgust reactions. And as the screen reality "contaminates" the audience (as Shaviro argues), Găbița's possible infection and haemorrhage are contagious by proxy. Furthermore, as Rozin and Fallon observe, disgust is contagious in itself: whoever comes in contact with something disgusting becomes disgusting and untouchable (Rozin and Fallon, 1987). Given this filmic exercise of *mise-*

en-abîme, could one infer that the spectator becomes contagious and disgusting himself / herself?

At a second level, this discourse of disgust is also gendered: it shapes a palpable *female body* menaced with pain, and soon be exposed in shame and marred by intrusion. 'Curettage' brings to mind the 'curette,' a sharp tool used to scrub a female's uterus – 'the gaping abyss' and unruly culprit of Western-world medical distress, for a great deal of the nineteenth and twentieth centuries. In Romanian, the 'probe' evokes an even stronger image, as the word 'sondă' primarily denotes an oil drill – a device which penetrates the murky depths of the earth so as to bring to surface a viscous dark liquid. It is a phallic symbol that invades and usurps. The name has also a medical equivalent – a gastric or uterine probe, used to 'evacuate' unwanted and presumably harmful bodily fluids. The repeated allusions to the 'dark' and 'murky' nature of the uterus, as well as the 'flood-like' nature of the menses are obvious here. To bring it all back to spectators' reactions, I'll quote again the female commentator in the *New York Times*: "I also had *my heart ripped out* seeing this movie. I had a physical reaction to it [...] and *I still feel it in my gut*" (Dargis, 2008). The viewer's comments express a subjective position: it is an intense emotional reaction, described in violently visceral terms. A heart being "ripped out" invokes a bodily dismemberment felt acutely in "the gut," where reactions of nausea and "feminine" pain are usually sensed.

At a third level, the dialogue breaks Western cultural taboos of clean and unclean, intimate and public, personal and collective. Viscerally provoked at first, the spectator is further conditioned by specific cultural parameters to be "disgusted" by their very infringement. The pseudo-medical talk reveals a female intimacy that is habitually left behind the closed doors of the medical office, and is never meant for the public sphere, for it sounds out culturally prohibited naming of uncleanness, hazardous to the proper functioning of the social order. As Mary Douglas argues, the "ideal order of society is guarded by dangers which threaten transgressors. […] The laws of nature are dragged in to sanction the moral code […]. The whole universe is garnered to men's attempt to force one another into good citizenship" (Douglas 1978, 3). Within the Romanian ideological order of the time however, that which is first threatened by Găbița's decision is not necessarily a moral code, but the socialist *law*. Găbița's to-be-sundered body menaces the health of the collective socialist body, infringing upon the "laws of natural continuity" invoked by the 1966 decree; her refusal to become a socialist mother further contradicts the codes that regulate the nature of "good citizenship." Within this context, the film posits Găbița and her friend as transgressors of the socialist order, and as such, they are punishable by its laws.

The discursive disgust is further brought into an intricate relationship between law and the morals of a coercive barter, as the scene unravels and

Mr. Bebe solicits sex *from both females* in exchange for performing the illegal abortion.



During this dialogue, the shot excludes Găbița from the frame and the spectator is only able to hear her faint, disembodied voice. As in the scene discussed above, the camera is mostly static and restrictive; it mimics the point of view of a spectator from a slightly low angle, however eye-level perspective, as if crammed near to the ground in a corner of the room, looking on the opposite site at Mr. Bebe and Otilia. The audience is locked again in a position which forces him/ her to focus on Mr. Bebe's discourse, gestures and facial expressions, as well as Otilia's. After palpating Găbița's abdomen and determining that's she's more than three months pregnant – as she initially told him on the phone –, Mr. Bebe returns to his chair and ponders darkly:

> "The *procedure is different* for the third or the fourth month […]. It's *a new offence* after the fourth month. […] They get you for murder. Five to ten years! Did you know that? […] Why should *someone else pay for your actions*? Was it *me* fooling around? […] I don't know Miss. This is very dangerous. […] Everything in this world has a price."
>
> Otilia: "We'll pay … […]. We're left with 2,850 lei."
>
> Bebe: "Did *I* mention any money?" […]
>
> Găbița: "You said we'd work something out."
>
> Bebe: "Exactly. […] *I don't judge you* for what has happened to you. In life we all make mistakes. I asked you nothing, not your name […], *nor the father's name*. […] *I* have nothing to hide. *My* ID is at the reception desk. […]. If the police come, they'll take *me* first. *I* am risking *my freedom* […]. So if *I'm nice to you*, if *I* help you, *you* should be nice to me too, right?" […]
>
> Otilia: "*Wait* … I am not sure I understand."
>
> Bebe: "*I can* wait… I think *you're* the ones in a hurry. […] So you thought that I'd risk ten years in prison for 3,000 lei? […]

> What do you take me for? A beggar? […] I'll go to the bathroom. When I come out you'll give me your answer. If it's yes, *you tell me who goes first*. If it's no, I'll get going. It is you who came to me for help and not otherwise."
>
> Găbița: [The camera turns on her]. "*I feel sick*. I cannot believe this is happening."

There is no question that this is a dialogue in which the abortionist has the power at hand and proceeds to seize it as he sees fit. More interesting however, are the vagrancies of his discourse that inescapably shackles the female body to shame and disgust, the circumstantial authority of the male abortionist, as well as the omnipotent arm of the socialist law. First, the discourse of Mr. Bebe deftly changes from the procedures of abortion to detailing the ways in which "offenses" of this nature are punishable by law – a law that, as indicated above, asserts its bases on a mixture of biological determinism and communitarian ideology, and contends to be impermeable to traditional "morals." Without questioning the legitimacy of such punishments, Mr. Bebe is quick however to turn the hypothetical negative outcome of the situation into a classic moral dilemma: 'Why should someone else pay for *your* actions? […] I don't judge you […]. We all make *mistakes* […]. I did not ask *who the father is*…' In her 2004 book, Susan B. Miller defines moral disgust as "an aggressive emotion and also a conservative one that attempts to maintain the value of a cherish concept […] It works to oppose alterations – experienced as violative – of what is contained within the boundary of the valued abstract or being' (Miller 2004, 64). Găbița's morally faulty action or 'mistake' in Mr. Bebe's view is getting pregnant while unmarried. Mirroring a pre-communism system of beliefs, the socialist society praises the socialist mother within the established confines of a family setting, and not otherwise. ("The family is society's primordial cell" was one of the ubiquitous slogans of the regime). Mr. Bebe is holding Găbița responsible precisely for breaking this order and for not having named, or brought into the equation the father of this "mistake" (with a not-so-subtle implication of "if known"). Găbița is also unequivocally assuming her "moral mistake," ("It's my fault") for she too was taught to adhere to the same moral code. The above dialogue hence reveals the intrinsic contradictions of a state ideology that postulates an 'enlightened' egalitarian gender discourse, while *de facto* upholding the ingrained moral code of a well-established patriarchal order. This juncture of events, and in a larger sense, a society whose inherent inconsistencies and interstitial fissures permit this type of dealings to happen, place a devastating burden upon the female body; in this case, they allow Mr. Bebe to extort and blight the two females through sexual blackmail.[9]

'Our moral disgust reactions reveal some of our vital self-interests and core identifications. […] The aggressiveness of moral disgust reflect the

notion of absolute good and bad in which disgust trades, a commerce that sets it apart from physical disgust […]' (Miller 2004, 65). In the face of sexual coercion how does the spectator position himself / herself? Within the Western world, forced sexual rapports are presently punishable by law and, at the level of cultural discourse, seen as morally abhorrent. Judging by Otilia's look, she is utterly repulsed and shocked by Mr. Bebe's proposition. Her gaze turned towards Găbița, Otilia's face displays reactions of disgust combined with puzzlement. Her face contrasts with Mr. Bebe's disappointed expression at the oppositions he encounters, an expression that accompanies the ultimatum meant to seal this 'service' exchange: "If it's yes, *you tell me who goes first*. If it's no, I'll get going." The audience, locked by the camera position – which does not allow any distancing (spatial or psychological) from the subject matter –, might find itself as both an on-screen and off-screen victim of this forced voyeurism. The camera perspective coupled with the emotive force of the above statements collapses the barrier between the reality of the film and that of the spectator, who becomes in this case, a double witness and a double victim: the one in the room and the one in the movie theatre.

Speaking of moral disgust and group subordination, Martha Nussbaum asserts that "we need a group of humans to bound ourselves against, who will come to exemplify the lines between the truly human and the basely animal" (Nussbaum 2004, 107). Mr. Bebe is indeed exposed here as a sexual predator in his base animality, especially highlighted by his virile prowess – possessing two women, one after the other. It is important to notice however, that it is not by violence that Mr. Bebe asserts his domination over the two females, but by abusing the established rules of transactions of an economic exchange: he solicits 'sexual services' through extortion and blackmail, all of which are – within most of the Western world – punishable by law, as socially and morally reprehensible. Mr. Bebe is not willing to risk his freedom for a hefty sum of money as his economic needs seemed to be met ("What do you take me for? A beggar?"). Yet, he is willing to hazard a prison term in exchange for satisfying his carnal pleasures – a drive that has been historically postulated to steer most aspects of the base 'id' identity of human life. The animality of Bebe's behaviour coupled with his blatantly discarding of one of the "most cherished" female liberties legally acquired in the Western world within the last century provoke in the audience an intense moral disgust,[10] coupled with a visceral one. Găbița for her part, utterly stunned by Bebe's request, her body arched forward in a reaction that suggests pain, murmurs faintly: "I'm going to be sick."

The forced sexual encounters will take place outside the frame. The spectator is not confronted with the images of the marring, as if the camera chooses to turn its gaze away from the events, in an effort to "flee, avoid, ignore, suppress" the disgusting acts in question (Plantinga 2009, 213). The

females' reactions to what has happened are discreetly, however meaningfully suggested through an exchange of reproachful and guilty gazes in the bathroom, the locus of purging and washing away filth *par excellence*.

Visualising disgust



Mr. Bebe prepares for the procedure; Otilia's POV
Otilia helping with the probe

The following key scene visually exposes the procedure of inducing a spontaneous abortion, albeit somewhat more discretely that one might have anticipated. As Mr. Bebe returns from the bathroom presumably after having washed up himself, he re-enters the desolate hotel room and advances within the restrictive perspective of the camera (reflecting Otilia's point of view), until his body becomes framed and locked in its essentialised components: his crotch and hands. His crotch is a "disgusting" reminder of his aggressive sexuality, while his hands – the utmost tactile limb, that which touches, palpates, "feels" and proceeds to blight Găbița's body *again* – are instrumental in performing the abortion procedure.[11] The film therefore affirms its concern with a tactile body and further sets the scene for an embodied cinematic experience for the spectator. From here on, the audience is made to watch Mr. Bebe's gestures from the helpless perspective of Găbița's female friend – Otilia, and witnesses with her the passage of a seemingly infinite time, punctuated only by the sounds of unpacking a briefcase of makeshift abortion

instruments. The focus is at first on Mr. Bebe's hands, in view in a medium close-up, while he's putting on a pair of sterile gloves. The hyper-real sound of the latex rubbing against human skin resonates loudly and cringingly in the silence of the hotel room, and triggers a sensation of immediate palpability of the hands in question. With deft gestures, Mr. Bebe's hands unveil the main tool of the procedure – *the probe.* As the disembodied hands swipe the probe, keeping in full view for several seconds while rubbing it clean and forcing the spectator *to gaze at* it, disgust is brought to a paroxysm. As Plantinga argues, "Sound and image compel the spectator through their capacity to simultaneously imitate and transform the off-screen reality, exaggerating and otherwise altering the visceral components of what is represented" (Plantinga 2009, 191). Furthermore, Sara Ahment argues that "Disgust reads the *objects* that are felt to be disgusting: it is not about bad objects that we are afraid to incorporate, but *the very designation of* '*badness*' *as a quality we assume is inherent in those objects*" (Ahmet 2004, 82). The audience is now confronted with the graphic corporeality of the probe – a slim and transparent serpentine tube with a blood-red and cuspidate head, and a coil-like structure. It falls back into its shape with a muffled 'snap.' In its phallic and vermin-like shape, the probe – the *object* used for a double bodily foray – is posited here as the source of a double spectatorial disgust: first, it is an extremely acute visual sign of the 'slimy' which threatens the proximity of the body with defilement and death; second, as a phallic symbol with a red cuspidate head, it is a visual stand-in for the forced sexual acts left unseen. As the procedure unveils, the double defilement of the body is reinforced by the probe's penetration into Găbița (whose lower body is limp and uncovered), penetration whose depth is indicated by the swirling disappearance of the probe's tail and by Găbița's painful, disgusted and fearful facial reactions to it. Within the context of ubiquitous, aseptic and commodified filmic and advertising bodies of late capitalism, this Rabelaisian confrontation with the realm of the lower body, with its troublesome concavities, humours, cavernous hideouts and controlled excretions – evoked in the previous scenes, and visualised here through the syringe that inserts water into the probe – appeal firstly to the visceral disgust of the spectator. The excessive material visibility of the probe and the site of Bebe introducing it within Găbița's body, coupled with an emphasis on the sound, form an immediate and powerful exposure to the 'sensual.' The film anchors itself here into the visual and haptic territory of the disgusting 'animal reminder.' However, as Plantinga argues, "neither physical nor sociomoral disgust are merely biological […] They also encompass cultural patterns of feeling and behavior" (Plantinga 2009, 205). The powerful immediacy of the visual stimuli provokes here again a collapsing of the barrier between screen and reality, and brings upon the audience the realization that they are about to *witness* an abortion. As shown on the screen, Găbița's body is dysfunctional, desexualized (discarded after sex) and broken

in *body part*s, and this abject dismantling involves both a morally and physically problematic act: severing the foetus from an unwilling mother-to-be. Moreover, as William Miller contends, "even if the disgusting repels, it rarely does so without capturing our attention. It *imposes itself upon us*" (Miller, 1998, 117). Taking all this into account, I argue, the film taps precisely into spectator's compulsive if contradictory desire to witness such a "repugnant" act. The act of witnessing an abortion further proves to be fraught in itself, as it involves emotional, cultural, gender-specific, moral and social reactions within the audience: Martha Nussbaum argues for example that the female body has historically been seen as a "locus classicus of group-directed projective disgust," and that this form of projection "turns with regularity *in more or less all societies*. Women given birth are thus linked to the continuity of animal life and the mortality of the body" (Nussbaum 2010, 211). Jonathan Haidt contends that within contemporary America, the social functions of disgust may be more prevalent than its biological ones (Haidt 2003, 234). Abortion in particular is deeply ingrained within the current political and public discourse and, as the recent "Gallup's annual Values and Beliefs survey" shows, it continues to be a source of national divisiveness, based on class, race, gender, and religious identification.[12]

The scene ends in a resigned disquietude. Having finished the procedure, Mr. Bebe returns to the table to pack up his briefcase, and the point of view switches from Otilia's to Găbița's; her upper body unseen, her legs and lower body – frozen in a cringed position and modestly wrapped in a white towel in a crude 'post-op' fashion – are central to the frame in the foreground. The point-of-view shot forces the spectator into Găbița's immobilized and vulnerable position, where the wounded materiality of her body is emphasised. His back to the camera and hence Găbița and the audience, Mr. Bebe mutters instructions to Otilia, almost as an afterthought: "Oh, I forgot something very important. Don't throw the foetus in the toilet, it'll block it! Whole or in pieces."[13]

Between the actual showing of the foetus and its subsequent disposal, Otilia will run to her boyfriend's house and sit, lacking appetite, through an agonizing dinner party.[14] Then, on her hurried way back to the hotel while followed by a shuddering handheld camera, which engages the spectator in an anxious pursuit, she suddenly stops and she vomits, lonesome in the darkness of a back alley. And, with the camera, the spectator stops to look at her, yet within the safe distance of the long shot that allows her certain privacy, and a much-needed compassion. An 'innocent' marred by the consequences of Găbița's actions (who is often posited as infantile), and an abusive society's patriarchal laws, Otilia is the only character invested with moral agency within this murky universe, though her self-sacrifice and loyalty to her best friend. She seems to be alone in this position. Unlike Găbița, Otilia does not assume the condition of the victim. Once she is through with

the purging, she resumes her path across the tenebrous streets of the neighbourhood.

Upon Otilia's arrival in the hotel room, Găbița, informs her somewhat in a stupor: "I got rid of it. It's in the bathroom." Unlike Mr. Bebe, the women cannot bring themselves to name 'it.' On the bathroom's doorstep, Otilia stops to look at the floor. As the camera is positioned, the spectator is only allowed to see Otilia's vacillations from the side, and from a distance. The contradictory repulsion / attraction movement engendered by disgust is used by the film, I argue, to build up here a most uncomfortable spectatorial suspense. The camera subsequently enters the bathroom to allow the audience a medium close-up look at a stunned Otilia, who kneels to take a close look at 'it.' Within the next twenty seconds – a long time within the economy of the film – the spectator is also confined by the camera angle and distance to a kneeling position within the small bathroom, opposite Otilia, and compelled to face her multitude of reactions; the audience is hence drawn into an immediate subjective position with regard to the unfolding events, apprehensive, yet unsuspecting of things to come. As Otilia leaves the frame to answer a phone call, the audience is left alone in the bathroom to directly confront the utterly prohibited by Western "animal disgust" or moral laws – a first in realist narrative cinema to my knowledge: laying on the maculate bathroom floor in a medium close-up, precariously wrapped in bloodied white towels, and bearing no resemblance to the septic foetuses of classroom biology, 'it' presents itself as a raw piece of flesh. "Disgust in movies results from sensory stimulus put directly before the spectator" and hence it is "not an aesthetic emotion, in which the spectator is distanced by the knowledge of the fictional status of what is seen" (Plantinga 2009, 210). The aborted foetus in focus, the 'it,' *is* the very product of sundering; 'it' *is* the visual equivalent of 'in pieces' earlier uttered by Mr. Bebe; 'it' *is* discarded human waste and an exposure to the 'animal' world; 'it' *is* the palpable reality of abjection and the undesirable result of an aborted human intimacy (Miller, 2004); as such, 'it' is the source of an amalgam of violent bodily and moral revulsions for the spectator.[15] As uncovered to the audience in its condition of raw animal reminder, the foetus promptly triggers a visceral disgust. However, most of the moral disgust, I argue, comes from the spectator's earlier knowledge of its nature, of its *cumulated story*, as it unfolded during the film. Based on spectator's own cultural, political and moral background, this is the moment where disgust becomes clearly a parameter for (re)assessing not only a moral, but also a socio-political order. The female body is postulated in this case not only as locus for disgust, corruption and abuse, but it also ends up carrying and emitting the devastating effects of a 'diseased' political system, not only on the screen, but well into the darkness of the movie theatre. While socialist women were expected and encouraged to par-

ticipate in this new societal model of apparent equality, the system completely failed them; in times of need, they found themselves alone.[16]

The films ends in a bitter irony, as the two friends are sitting at a dining table inside the hotel restaurant, serenaded by the music of a wedding party taking place adjacently. This juxtaposition is a reminder of the outside's world complete indifference to their condition, and a subtle commentary on the promise of 'eternal love' – which none of the protagonists seem to partake in –, languidly professed by the lyrics of the background song. With a faint voice, Găbița asks Otilia if she buried 'it' – a discrete reference to Găbița's somewhat lenient religious beliefs, briefly alluded to through a medium close-up on a cross she is wearing around her neck in a previous scene. After a pregnant pause, Otilia replies: "I think that we should never talk about this again."



As Otilia sees Găbița's plate with the menu of the day – all animal entrails – she declines eating, presumably in disgust. And then, after sitting in silence for a while, she turns her gaze to the camera for a flickering two seconds before the end credits, as if to say: 'After all this, would you?'

NOTES AND REFERENCES

1. In 2008, A. O. Scott of the *New York Times* wrote in "New Wave by the Black Sea": "HAVE YOU SEEN THE ROMANIAN MOVIE [*The Death of Mr. Lazarescu*]?" This somewhat improbable question began to circulate around the mid-point of the 2005 Cannes Film Festival […] There was not much room for confusion. *How many Romanian movies could there be?* […] A year later [sic], the first film in the Cannes competition to be shown to the press was Cristian Mungiu's second feature, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* […]. By the end of the festival, "the Romanian abortion movie" (its inevitable and somewhat unfortunate shorthand designation) had overpowered a competitive field. Cf. A. O. Scott 2008 (my emphasis).

2. Within the Western world, the mainstream discourse on the matter often uses 'socialism' and 'communism' interchangeably. I shall do the same, in order to keep things simple. The Marxist-Leninist ideology however, postulates communism as the highest possible form of societal organization. Socialism is a transitional stage in the process of progress towards communism. Under Ceausescu's dictatorship (1965–1989), Romania was called 'The Socialist Republic of Romania.'

3. Mungiu has said numerous times that his films are not political ("political" being a tainted term in Romanian). I believe that what he means is that is that they do not support an ideology or take part in trying to persuade the spectator about taking a particular stance. See for example his interview with Terry Gross on NPR's 'Fresh Air': <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=18755277>.

4. Above, I mention a variety of emotions that are subsumed to the economy of disgust or other 'strong emotions' that are frequently associated with it. I would like to make clear that in the limited space of this article I will focus mainly on the notion of disgust, and partially on pain, shame and abjection.

5. I employ *a euphemism* used by the director himself in the 'Making of' featurette released on the Criterion Collection DVD release. The director seems to me unable to bring himself to verbalize the details of the scene.

6. Emma Wilson also argues that the film is primarily about the strength of female bonding. Cf. Wilson 2008.

7. Cf. Anton 2007, some sources estimate that during the period of 1966-1989, roughly 500,000 women died as a result of botched abortions. Personal testimonies reveal that oftentimes, women who fell ill as a result of the procedure and sought legal medical treatment were only admitted to the hospital if they denounced the 'abortionist' to the communist authorities. See also Mungiu's cited interview with Terry Gross on NPR's "Fresh Air."

8. Translation and emphasis mine. I thought it important to underline the specificities of the Romanian language – the grammatical subject and object positions in particular, as they reveal the relations of power between the characters.

9. I use 'sexual blackmail,' and not the term 'rape' here, as 'rape' is a concept defined by different parameters. Cf. Projansky, 2001.

10. That is the right to be the master of one's body and oppose sexual abuse.

11. Disgust is also associated with certain kinds of sexual acts, cf. Plantinga, cited work, Miller, cited work, and Martha Nussbaum, cited work.

12. See, http://www.gallup.com/poll/118399/more-americans-pro-life-than-pro-choice-first-time.aspx, accessed on September 18, 2010.

13. I would like to underline here that the English translation of the dialogue reads 'foetus;' however, in Romanian, Bebe calls it 'avorton,' which is the 'inanimate product' of an abortion. This is a specific shift in Bebe's pre and post-abortion discourse.

14. Aptly analysed by Emma Wilson in terms of class issues, in Wilson 2008.

15. In my experience, these reactions are not attenuated after multiple viewings.

16. An idea also illustrated during a poignant discussion that Otilia has with her own boyfriend: while Otilia asks what would happen if she herself would get pregnant, he refuses to take into account this possibility by saying: "It's not going to happen."

REFERENCES

Ahmet, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.

Allen, Richard, and Murray Smith (ed.) (1997), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Anton, Lorena (2010), "Abortion and the Making of the Socialist Mother during Communist Romania." Web. 15 April, http://www.kstate.edu/sasw/kpc/eedemo/PDF /eedemowp5.pdf.

Barker, Jennifer (2008), "Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle," *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 31(2): 236–251.

--- (2009), *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, CA: University of California Press.

Cohen, William A., and Ryan Johnsons (ed.) (2005), *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

Dargis, Manhola (2007), "4 Months, 3 Weeks and 2 Days" (2007), film review. *The New York Times*. Web. 1 May, 2010, http://movies.nytimes.com/2008/01/25/ movies/25mont.html.

Douglas, Mary (1978), *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Routledge.

Haidt, Jonathan (2003), "Moral Emotions," Davidson, Richard J., Klaus R. Scherer, H. Hill Goldsmith (eds.), *Handbook of Affective Sciences*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Lane, Anthony (2008), "Monstrous Times," *The New Yorker*. Web. 28 January. http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2008/01/28/080128crci_cinemalane.

Menninghaus, Winfried (2003), *Disgust: Theory and History of a Strong Emotion.* Albany: SUNY Press.

Miller, Susan B. (2004), *Disgust: The Gatekeeper Emotion*. Hillsdale, NJ, and London: The Analytic Press.

Miller, William (1997), *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Nussbaum, Martha Craven (2010), *From Disgust to Humanity: Sexual Orientation and the Constitutional Law*. Oxford: Oxford University Press.

--- (2004), *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Plantinga, Carl (2009), *Moving Viewers*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

_____, and Greg M. Smith (ed.) (1999), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.

Quandt, James (2008), "The Latest Wave: New Romanian Cinema." Web. 1st May 2010. http://www.cinemathequeontario.ca/programme.aspx?programmeId=189&pag=1

Projansky, Sarah (2001), *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press.

*** "The Romanian Miracle," *Film Intelligence.* Web. 16 July, 2010, http:// www.filmintelligence.org/romanian-miracle.htm.

Rozin, Paul, and April E. Fallon (1987), "A Perspective on Disgust," *Psychological Review* 94(3): 23–41.

Scott, A. O. (2008), "New Wave by the Black Sea," *The New York Times*. Web. http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?_r=2

Serres, Michel (2008), *Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. London; New York: Continuum.

Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

—— (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Uricaru, Ioana (2008), "*4 Months*, *3 Weeks and 2 Days*: The Corruption of Intimacy," *Film Quarterly* 61(4): 12–17.

Wilson, Emma (2008), "4 Months, 3 Weeks and 2 Days: An Abortion Movie?" *Film Quarterly* 61(4): 18–23.

Laura Ceia is Assistant Professor of French at California State University, Long Beach. She specializes primarily in turn-of-the-twentieth-century French Literature and History of Ideas, as well as contemporary French Cinema. Trained as comparatist, her research interests also include Eastern-European literature and cinema, and contemporary European transnational cinemas. Her work places a particular emphasis on the intersection between politics and aesthetics, and the role of artifacts (such as literature and cinema) in informing, reshaping or distorting cultural perceptions of citizenship, nationality and identity.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 183–187, ISSN 2164-0262

Faces of *Jane Eyre*

BARBARA A. NELSON
bnelson500@aol.com
University of Bucharest

ABSTRACT. Charlotte Bronte's *Jane Eyre* is a nineteenth-century text which has inspired writers, filmmakers and audiences throughout the ages, as witnessed by the number of revisions which continue to be launched. The following paper examines four of the foremost cinematic representations. Specifically, it focuses on the relationship between the heroine and the madwoman, a relationship which is deemed to be of equal, if not of more importance, than that of Jane Eyre and Rochester.

Keywords: Charlotte Bronte, *Jane Eyre*, cinematic representation

On average, a new version of Charlotte Bronte's *Jane Eyre* is launched every seven years. Another will be appearing in 2011, a cinematic version directed by Cary Fukunaga. This seems to prove that the overriding content of Richard Alleva's 1996 critique is misguided: "How could we, having experienced the latest developments of the women's movement and all manner and combinations of sexuality-in-revolt, still be shocked by a story of an intelligent woman who claims her rights as a moral being?" (Review for *Commonweal*, June 1, l996). Given, Bronte's classic may not exactly "shock" us, but it certainly continues to surprise and speak to us. Katherine Hepburn as Jane Eyre was hitting the marquee in Chicago's theater district (1936) just about the time her relationship with America's wealthiest and most brilliant aviator, Howard Hughes, was making headlines. Novels as diverse as Jean Rhys's *The Wide Sargasso Sea* and Margaret Drabble's *The Waterfall* have been inspired by Bronte's work. Even Nobel laureate Doris Lessing has used it as a foundational text for her literary work *The Four-Gated City*. Film adaptations also abound, Cary Fukunaga's being just the latest of these.

It was the female literary critics of the 70s who are responsible for really transforming *Jane Eyre's* reputation from a work of popular fiction read by adolescent girls to a paradigmatic text of female identity. Elaine Showalter in *A Literature of Their Own* (1977) speaks of *Jane Eyre*'s "profound in-

novation," specifically its division of "the Victorian female psyche into its extreme components" which it "externalizes as two characters, Helen Burns and Bertha Mason" (113). These represented the schizophrenic female social roles of angel or madwoman available to women of that era. Gilbert and Gubar enriched Showalter's work with their *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), which proposes a reading of Jane *Eyre* which focuses a spotlight on the madwoman. Bronte, in casting this figure as the alter ego of her heroine, created a text, as Gilbert and Gubar argue, which shed new light on female identity and particularly, on the identity of female writers/artists who dared to pick up the pen(is) and go public with details about the female psyche.

The following paper proposes to examine the representation of the madwoman in a few of the most noted cinematic versions of *Jane Eyre*. Included are Robert Stevenson's *Jane Eyre* from 1944, with performances by Joan Fontaine and Orson Wells; Julian Amyes's 1983 BBC production; Italian director Franco Zeffirelli's 1996 version and, finally, the first version directed by a woman, Susanna White's 2006 BBC rendition. Sadly, Cary Fukunaga's 2011 version, starring Mia Wasilowska and Michael Fassbender, is not yet available to us.

For many critics, feminists included, the relationship between Jane Eyre and Bertha Rochester (Mason), the madwoman, is as important, if not more so, than the one between Jane Eyre and Rochester which had been the traditional focus of criticism prior to the l970's. Bronte, in making the madwoman the alterego of her heroine, as said above, brought the madwoman out of the wings, and onto central stage. Franco Zeffirelli was the first director to launch a film version of Bronte's novel which foregrounded the madwoman. For the first time in the film history of *Jane Eyre*, audiences were able to see Bronte's madwoman in the light of apparent day and in full facial view. Previously, she lurked in the gothic shadows or appeared as an assaulting flash, as in Julian Amyes's made-for-television production. Zeffirelli's madwoman, moreover, is not dressed in black but resembles a version of James McNeil Whistler's "Symphony in White No. 2" (ironically, a depiction of his mistress) with wild eyes. As she stands by the mantel, she is a figure to be scrutinized or "taken in" so to speak. And, as importantly, the madwoman looks back, defiantly. In addition, the heroine and madwoman were sutured, again, for the first time. Through a series of shot/reverse shots Zeffirelli suggests the intimate identification between the madwoman and heroine, the latter adorned in her wedding dress having just come from her aborted wedding – almost, a mistress as well – along with Mr. Mason, the clergyman, and Edward Rochester – all of whom are to witness "the obstacle" to Rochester's union. This link between madwoman and protagonist is furthered by the white gown and noticeably rouged lips, of each.

Although Zeffirelli's adaptation draws on Robert Stevenson's 1944 classic in many respects, it stands as a study in contrast. To give credit to Stevenson, his adaptation flirted with this theme of female doubling, perhaps not surprisingly, given the popularity of the Dr. Jekel-and-Mr. Hyde and Frankenstein themes pervasive throughout the early part of the century. Stevenson's black and white classic, which predates the feminist criticism of the seventies, if not of the forties, connects *Jane Eyre* with the madwoman only through the subtlety of imagery. The madwoman is never actually seen in Stevenson's work, although she haunts it from the second scene forward.

Out of blackened screen comes a flickering light carried by a male and female servant. As they approach a large door, which fills most of the screen, they talk of the dangerous creature within who bites. For those who have any knowledge of Bronte's novel, they expect to see Bertha, Rochester's mad wife, as the door slowly opens. Even those not familiar with the work may well be surprised that this enormous door opens to reveal a tiny, elfin being, none other than the young Jane herself, who has attacked her male cousin, in self-defense. Jane and Bertha are linked both by the imagery of the heavy door behind which they are locked and by the teeth imprints borne by their victims – Richard Mason, Bertha's brother, who has connivingly sold her for personal gain is the subject of her attack. In positioning the scene of little Jane's imprisonment near the opening of the film, rather than near the end, as Zeffirelli does, Stevenson's adaptation invites an opportunity for repeat visitors to contemplate the connection between Jane and Bertha as the movie unwinds. For those coming to the novel for the first time, it presages relationships to come.

If the madwoman – heroine link runs the risk of being overexposed in Zeffirelli's version, it could easily be underexposed and overlooked in Stevenson's l944 classic. Yet both directors, in condensing, have omitted scenes which are important in strengthening the connection. Absent is the scene in which the madwoman enters Jane's bedroom puts on Jane's wedding veil and then tears it in two. Also missing is Jane's musings on the ramparts regarding women's restlessness, a simultaneous restlessness mirrored by Bertha's behavior. Julian Aymes's 1983 BBC production includes both these deleted scenes mentioned above, yet it, unlike Zeffirelli's, shows no interest in addressing the theme of the madwoman as alterego.

However, the BBC 2006 version of *Jane Eyre*, starring Ruth Wilson and Toby Stephens and directed by Susanna White, includes the former of these scenes and again sutures the gaze of a very plain Jane Eyre with the madwoman. Yet, the madwoman is cast in an entirely new light from previous versions. As the door opens to the audience, including the guests of the aborted wedding, a woman of apparent elegance appears, sitting at a writing desk. Her grand gesture of the hand and her smile seems a welcoming sign indicating hospitality and good breeding. However, the tense audio and frag-

mented editing, which cuts quickly from one agitated face to another, suggests fear and danger. Following Jane's perspective, we notice a small section of the wallpaper has been shredded, probably by repeated scratching, references of course to the madwoman of Charlotte Perkin Gillman's *The Yellow Wallpaper* whose psychic state is clearly the result of a misguided understanding of the society in which she lives.

This BBC production then follows with a shot-reverse shot suturing Jane, still in her wedding dress, and Bertha. It is at this point that Bertha's demeanor and facial expression change. The smile fades, as the corners of her mouth droop, then anger sets in, followed by an aggressive lunge at Rochester and subsequent violent struggle. Bertha is a wronged woman who seems justified, if not exonerated for her actions. Rochester then details his perspective on how he was tricked into marrying this mad and promiscuous woman by his brother-in-law, Mr. Mason, and his father for the sake of money.

Jane's reaction to the encounter with the madwoman varies enormously in various depictions of Bronte's work and yet, the bottom line remains the same, the protagonist leaves Thornfield and the one she loves. Control is the foremost quality in Zeffirelli's film. Coolness is reflected both in the understatement of Charlotte Gainsborough's screen persona and in the blue filters used in the earlier shots of the protagonist as a young girl. The subtle gesture of Gainsborough as she pulls her veil over her face, having just witnessed the here-to-fore hidden wife of Rochester, speaks volumes about Stoicism and suppression. However, less emotion is clearly more. Jane's simple gesture of lowering the veil, which signifies the closing off or screening out of love, is one of the most cryptic, unforgettable scenes in *Jane Eyre*'s cinematic history, according to this writer's experience. But the "toughness" or "austerity" of the performance of Zeffirelli's Jane, rather than damning up passion, may account for a dulling of it for others, such as Richard Alleva, who says as much in his critique mentioned earlier.

If the seething tension which issues from the pages of Bronte's novel are visibly absent in Zeffirelli's film, it is present in Aymes's 1983 BBC version. In contrast to the coldness of the former, Aymes's version is full of melodramatic effusiveness. Rochester, having just revealed his dark secret, kneels before Jane, pleading profusely through his tears. This strum and drang performance borders on grief-stricken madness; it even anticipates possible violence. The later 2006 BBC production by Susanna White happily reigns in passion and yet Jane and Rochester effectively communicate their love and sorrow, separated by a closed door, which poignantly reminds one of the metaphorical division which now exists between them. As Jane lies down on her bed, she is swept away from Thornfield to a barren heath through the use of a jump cut. White's version presents an effective balance of the passion and restraint, of Jane and Rochester's "unrequitable" love, at least under present circumstances.

Reworkings, in whatever media format, tell us as much about the present as about the eras in which their ur-text originated, as has recently been argued by scholars as prominent as Robert Rosenstone, Haydn White, and Robert Burgoyne. At the most fundamental level, these rewritings reveal the continued importance of Bronte's text for contemporary audiences. Cary Fukunaga's forthcoming version is yet another example of this revelance. The new nuances which will emerge from Bronte's classis as illuminated by Mr. Fukunaga, which have been eagerly awaited by *Jane Eyre* fans, are about to be revealed.

BIBLIOGRAPHY

Alleva, Richard (1996), "Review of Franco Zeffirelli's *Jane Eyre*," *Commonweal*, June 1.

Burgoyne, Robert (2008), *The Hollywood Historical Film*. Maiden, MA: Blackwell.

Rosenstone, Robert (2009), "In Praise of the Biopic," *Lights, Camera, History*, Richard Francaviglia, and Jerry Rodnitzky (eds.). Arlington, TX: Texas A & M University Press.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar (2000), *The Madwoman in the Attic*. New Haven, CT : Yale University Press (1986, 1979).

Showalter, Eliane (1998), *A Literature of Their Own*. Princeton, NJ: Princeton University Press (1977), 113.

FILM PRODUCTIONS OF JANE EYRE

Stevenson, Robert (director), *Jane Eyre*, Warner Bros, 1944. (starring Joan Fontaine and Orson Wells).

Amyes, Julian (director), *Jane Eyre*, BBC Production, 1983. (starring Zelah Craine and Timothy Dalton).

Zeffirelli, Franco (director), *Jane Eyre*, 1996. (starring Charlotte Gainsborough and William Hurt).

White, Susanna (director), *Jane Eyre*, BBC, 2006. (starring Ruth Wilson and Toby Stephens).

Fukunaga, Cary (director), *Jane Eyre,* 2011. (starring Mia Wasikowska and Michael Fassbender).

Barbara Nelson is currently teaching at the University of Bucharest. She is the former Executive Director of the Fulbright Commission and a two-time recipient of a Fulbright Senior Scholar Award. In the United States she has taught at University of Michigan and Michigan State University. Her articles appear in Routledge's *Historical Journal of Film, Radio and Television,* The University of Michigan's *Michigan Academician, Secolul 21*, The University of the West's *British American Studies Journal* and in the biennial publications of the Romanian American Studies Association.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 188–195, ISSN 2164-0262

'My Missus …': An Essay on British Comedy and Gender Discourses

JOHN HEATH
john.heath@univie.ac.at
University of Vienna

ABSTRACT. In this paper I offer a survey of British mainstream comedy's responses to shifts in gender discourses from the 1940s to the end of the twentieth century. An examination of the performances of mainly male comics recorded for television or radio reveals an engagement with gender discourses of their respective times that is far from simplistic and far from consistent. While acknowledging the dominance of a male perspective, I suggest that the work of, primarily, Max Miller, Monty Python, the *Carry On* team and Les Dawson is more complex in its handling of gender roles than is often assumed, including by latter-day parodies. I ultimately argue that while one can identify an increasing participation in the widening acceptance of gender equality, there has been a retention of gender roles in mainstream British comedy that dates back at least to the 1940s. But I also question assumptions about such representations.

Keywords: gender, masculinity, sexuality, comedy, Britain

I recently came across an article published by the Department of Television, Radio and Film of the Univeristy of Texas at Austin, Texas, focusing on BBC America's screening of the Benny Hill Show.# The Benny Hill Show, a show staring Benny Hill, the comic sketch actor and one-time UK single chart-topper, had been re-edited for re-screening to American audiences, and the aim of such editing was to remove politically incorrect elements that would not be tolerated in today's America as part of a TV schedule – namely racial stereotypes. Perhaps more accurately, racial stereotypes relating to races sufficiently well represented in the mainstream socio-political discourse for their stereotyping to cause alarm. What was left of the show after said incisions, the article argued, was the objectification of women. Interestingly enough it didn't offer any comment on the fact that this is apparently screenable content as part of the British mainstream's contribution to the American slipstream.

Whether or not that might pass for contextualisation, I would like to use this as the launch pad, springboard, or indeed twanged knicker elastic to discuss the ways in which British comedy has responded to – and, if you must, participated in – changes in popular gender discourses since the 1940s.

Comedy reflects what is accepted as a given within the larger discourses of a society at a particular time, and it is indeed in its nature to question such assumptions, at times programmatically, at others implicitly and perhaps coincidentally. In order that the following observations do not simply reflect the advancements in gender equality that have taken place over the last 80 years, I focus solely on comedy written and produced by men, and on some comedy performed by men only. This ignores the questions of women's roles offered since the 80s by French and Saunders and Victoria Wood and the more consciously feminist-branded performances of Jo Brand. It also ignores the provocation in questions of gender and sexuality delivered by Julian Clary and Eddie Izzard. (It was Izzard who offered the observation that he didn't mind homophobics, as long as they kept their homophobia behind closed doors and left him alone.) The intention is to limit the focus to reflect the change in discourses performed by those typically identified as representing hegemony, that is, men performing in the mainstream media and generally presenting themselves as heterosexual males. This includes, then, drag, where it is *not* used as part of a consistent persona. For the purposes of this discussion, it should be taken as read that British comedy's treatment regarding gender and sexuality have become more complex and indeed more inclusive with the gradual advancement of gay rights – but that is another discussion for another time.

That's who. Now here's what: my discussion is limited to stand up and sketches only. Jokes and sketches operate through the reduction of a character to types; sitcom on the other hand allows for character development, to which I can't do justice in these pages. Some films on the other hand do work with types, particularly if they are strewn with characters, as indeed the most prolific of British comedy films, the Carry On films, are.

The 1940s present an apt starting point – the war effort reintroduced the economic and military necessity of reintroducing the challenge to the common perception of gender roles that had surfaced in the earlier part of the century. Again a limitation: the raciest of the comics then broadcast on the BBC, Max Miller. Commenting directly on women doing 'men's work' during the war, he singles out the act of window cleaning. A woman was "right on top of a ladder, five stories high, cleaning windows. And they say it's unlucky to walk under a ladder … here, listen … I took a chance."

Miller specialized in ribald gags in the music hall tradition, operating with innuendo and often not finishing jokes but interrupting them to admonish the audience for its filthy mind just as it constructed the punchline for itself or was prompted to do so by this form of flag. The Brighton-based comedian

worked with the sort of humor also to be found on the saucy seaside postcard. Typical subjects are sexual relations – the frustrations of a suitor at the coyness of his wooee or on the other hand her actual readiness to break with moral standards in that regard. Miller portrays himself to this end as the energetic womanizer. This entails to some degree the narration of tensions with his wife, a target in current discourses widely interpreted as symptomatic of latent misogyny: "Can she talk? … I was riding my motorbike with her on the back the other day. […] I was doing 90 miles and hours when a copper pulled me over. He said I'm not going do you for speeding, I just think you ought to know that your wife has fallen off about 5 miles back. I said thank God for that I thought I'd gone stone deaf."

Nevertheless, it is worth questioning whether the traits assigned to women are entirely negative. In another joke, his wife is approached by another woman who informs on his philandering. "This woman said to my wife, I saw your husband the other day on the beach with a blonde on his arm. She said, what do expect him to have on his arm at his age, a bucket and spade?" The wife is seen neither as an irritant nor as lacking in intelligence – nor is she jealous or hysterical. Instead, she is above such worries and takes matters in her stride. Nor is Miller's wife long-suffering. She can play similar games, and indeed this he meets with admiration. "Here's a funny thing, now this is a funny thing. I went home the other night – there's a funny thing. And I went in the back way through the kitchen through the hallway and into the drawing room. And there's a fellow standing there, not a stitch on him. (Can you imagine that lady? How's your memory gal?) Not a stitch on him, I caught the wife in. She said don't lose your temper Miller, don't go raving mad. I said I'm only asking a fair question, who is he? She said he's a nudist and he's come in to use the phone. There's a clever one from the wife …"

While the aside asserts the assumption of sexual dormancy after middle age, there is also an implicit shifting of gender roles in this joke – and before anyone else should go raving mad, I'm not suggesting it's programmatic or indeed deliberate. While the punchline of sorts suggests admiration, itself perhaps unexpected, the beginning also creates a minor surprise – which I also refrain from claiming as intrinsic to the joke. It is, I feel, more a coincidence that the beginning has been crafted in such a way that we are confronted with male philandering, but that any anticipation we might indulge in that particular direction is confounded with the reversal of the expected roles.

The music hall's seaside postcard-style of humour had a long shelf-life – it was retained as the staple of a string of films produced between 1958 and 1978 by Peter Rogers which usually contained in the most prominent roles Sid James, Barbara Windsor and Kenneth Williams. (Williams rather disdained the cheapness of the humour and paucity of artistic endeavour.) A series of films running for two decades allows observations to be made on the development of discourses; while never departing from its stock in trade of double

entendres, innuendo and slapstick, the films reveal an increase in nudity and became more sexually explicit – or, perhaps more accurately, explicitly sexual. Spanning the 60s and 70s, it was perhaps inevitable that one of the films should engage more or less directly with women's liberation.

The film in question is entitled *Carry on Girls*. The plot centres on a struggling seaside resort and the plans of a local entrepreneur on the town council to boost tourism by staging a beauty contest – and the attempt of a female councilor, the head of the local Women's Liberation Front, to put a stop to it. The project passes through the council session in her absence, mainly because the mayor is rather interested in seeing young women in bikinis. The Women's Liberation Front successfully sabotages the event and the police are called to arrest the organizers of the debacle, but the entrepreneur flees to safety with one of the beauty queens. An extra tension is added by the reluctance of the local hotel owner, a woman long since involved with the entrepreneur and frustrated at his lack of a marriage proposal, to host the contestants. There are thus domestic tensions that reflect those at the local political level – and indeed the hotel owner and the mayor's wife join the Women's Liberation movement, which is ultimately triumphant.

Three male types are constructed by the film, and five female. All the men, typical for a Carry On film, are overawed by sexual advances, with the exception of the character played by Sid James, who is always looking for it and nearly always gets it. The men fall into four generations: lecherous old men, a youngish fiancé, and a youth – sexually inexperienced but sexually enthusiastic, and a photographer for the local press. In the case of the women, we have generally middle-aged women opposed to the pageant, two younger but long-suffering partners of the contest's organizers, also opposed to it, a jealous but devoted young fiancée, who ends up a contestant, and highly sexed, game-for-anything young women. And finally a lesbian who dresses in men's clothes – significantly, a rare instance of a lesbian in a series of films that contain plenty of homosexual innuendo.

In portraying the women's lib stance, the film offers a response to feminist issues of the day – and rather ridicules them. In 'casting off the bonds of womanhood', the feminist rebels are forced to rely on a stereotype of the heroic male: they call the fire brigade after an act of ritual bra burning gets out of hand. But an aggressively male dominant approach is also suggested as being out of time – Sid advises the compère on how to deal with women: "Treat them rough." This is overheard by Sid's girlfriend, around whom he then acts not submissively, but certainly elusive and placating. The film offers, then, plenty of recognition of contemporary gender issues and some oscillation between two competing positions. Ultimately, the trailer probably best sums up the overriding stance taken: it promises a cast of stars, listed by name, and 'lots of gorgeous girls'. Or as the hotel concierge remarks when con-

fronted with a banner proclaiming 'Women's liberty or bust', "I'll take bust any time."

The Carry On films themselves have occasionally been the subject of parody: in the 1990s by *The Fast Show* and in the 21st century by Reeves and Mortimer, joined by Matt Lukas, Johnny Vegas, Ulrika Jonsson and Will Self on their game show *Shooting Stars*. In each case, the comic technique of innuendo and double entendre is sent up, as is the focus on sexual encounters and the pursuit thereof. *The Fast Show* combines the Carry On theme with the 70s *Confessions of a Window Cleaner* format in foregrounding the contemporary slang for attractive female, 'crumpet'. The gesture of these latter-day parodies would seem to be an assertion of a new climate in which gender equality and sexual preference are commonplace enough to render such humour dated. But it would be wrong to conclude that the Carry On films only contain such features, even if they are indeed dominant. And certainly the common perception that the carry on films reflect a society with a lot of sexual hang ups can be questioned. While I would agree with the basic premise behind such an interpretation, that it is the existence of taboos that provides the scope for humorous treatment, I would also argue that the Carry On films reflect changes in British society's dealing with such taboos. The saucy picture postcard has been transposed onto the cinema screen, but the making of such images flesh – in order that they may again become image – is indicative of a greater acceptance of the body. Indeed, while the humour of the lecherous in pursuit of crumpet and the acknowledgement of female sexuality have been maintained from the interwar period, the films also engage with the tensions between the free love brigade and those who would uphold Victorian notions of decorum and decency. (Particularly *Carry on Loving*, *Carry on Camping* and *Carry on Behind*, from 69, 70 and 75 respectively.)

An interesting parallel can be offered with a comedy hit of the late 60s and early 70s that is generally heralded as breaking with traditional comic form: *Monty Python's Flying Circus*. For all their much-celebrated revolutionizing of comedy – certainly a valid point with regard to structure and language – the Pythons are actually less sensitive to issues of gender equality and complexity than the Carry On films.

The Python team reduced women to two roles: old women, 'pepperpots' as the scripts call them, and dolly birds who do not speak. Carol Cleveland's only line, certainly her only memorable line, and her only line of comic significance, is to complain about a lack of masculinity in her lumberjack boyfriend who has just outed himself as a transvestite. Otherwise she is to cavort, undress or generally orm about. Actually she does have two other comic lines – one is the complaint that it is her only line, another is, in the role of a Hollywood star, to voice the complaints of a stereotypical diva on

set. Before running away from a man-eating filing cabinet and losing her clothes in the process.

The pepperpots, paradoxically, are more in keeping with the more revolutionary approach to comedy, just not from a gender perspective. Social criticism is implied by the portrayal of old women as small-minded petty bourgeoises stuck in their ideas of moral conformity, regularly displaying indignation and racial prejudice. It is interesting that the Python stock in trade in such social criticism should be almost consistently gendered thus. The working class or petty bourgeois man does not escape ridicule, but in his case it is the stereotype of unintelligence that is intensified. With the exception of the police, and one sensitive sketch on working class prejudice regarding the arts, petty bourgeois social and racial prejudice is voiced by screeching old women. This is most neatly demonstrated by the vox pops that follow Adolf Hitler's campaign to win the North Minehead by-election: an old woman opines, "I think he's right about the coons. Then again, I'm a bit mental." Prejudice and corruption *are* also satirized in the male domain, but it is a different class that is focused on: the middle and upper classes are male characters in city jobs or old boys' networks such as the MCC.

By the 1980s, feminist debate becomes clearly recognized in a mini-serial featured by the Two Ronnies: *The Worm that Turned*. In a reminder of feminism's Marxist heritage, combined with British comedy's tradition of cross-dressing, we have a matriarchal police state in which the subjugation of men is expressed primarily through the reversal of established gender roles and clothing. The comic treatment of gender suppression particularly foregrounds male hegemonic discourse by having it adopted by the ruling women. The skit, however, cannot exactly be said to subvert the male gaze: sexualized masochistic tendencies are reflected in the Nazi uniforms of the matriarchal figure played by none other than pin up Diana Dorrs and her team of stormtroopers kitted out in what would resemble a Nazi SA uniform in all but one respect: leather hotpants. It is the men's quest to perform a successful revolution liberating themselves from unnatural oppression at the hands of militant, misandrist women.

In the 80s, in a response to the trenchant shiteness of Thatcherism, alternative comedy entered the mainstream. Jokes that operated within a thought system of racial prejudice became less acceptable, tellers of such jokes like Bernard Manning having all but disappeared from television screens by the late 80s while a new humour of overtly left-wing political criticism flourished. One of the foremost performers and creator of some of the finest sitcom scripts, Ben Elton, was a leading protagonist in this development. In one of his routines from the early nineties, Elton informs his audience, "Now, it is often suggested that feminists in demanding equality are somehow claiming that men and women are the same. Now, this is rubbish, no feminist has ever suggested this […]" He then plays the careful commentator worried about

offending women: "In a boy–girl relationship, a lot of women, not all women by any means [wipes brow] have a very strange attitude to chips". Both lines, while ostensibly at odds with one another, acknowledge the prominence of feminist thought and the importance for a comic not to be seen as prejudiced. Elton indeed parodied his own left-wing humour on the show *Harry Enfield and Chums*. In allusion to the *Benny Hill Show*, the finale of which regularly featured Hill being pursued by an increasing number of scorned women who join the chase as their clothes are inadvertently ripped off as he flees, Elton runs around to the same theme tune while covering up scantily clad women, turning them into feminist activists and correcting other scenarios such as heterosexual courtship – comedy serving as a barometer of gender equality's advancing position within establishment discourse.

Perhaps the most conclusive embracing of discourses of gender equality is presented by Harry Enfield himself. In a parody of 1940s education and instructional films, women are admonished for attempting to join in political debate at a soirée. As a correction, talk of kittens is suggested: "In thought be plain and simple, and let your natural sweetness shine through." The film's ultimate message is, "Women. Know your limits." It is here, in the parodistic adoption of the most misogynistic attitudes, that mainstream comedy performed by a male comedian presents the most assertive rejection of male hegemony on the premise of intellectual superiority and the limitations of the patronizing assignment of gender roles. (Patronizing in both the common and the literal sense.)

But while British comedy displays an increasing participation in the widening acceptance of gender equality, there has been a retention of gender roles that dates back at least to the 1940s – one that does not assume male superiority, at least not to the extent that is sometimes supposed. Admittedly, there has been a move away from the mother-in-law jokes narrated so splendidy by Les Dawson from the late 60s through to the early 90s. There may well be a misogynistic assumption in jokes such as "I've just had some bad news: tomorrow it's the mother in law's funeral … and she's cancelled it." But the question is seldom asked how masculinity is being constructed here.

Kenn Dodd, like the late Dawson, is a comedian with a long career. As a remnant of an older generation of stand up comics, he has continued to tell jokes that portray a nagging wife and a hen-pecked husband. In a BBC performance in 1994 he used a well-worn, indeed outdated expression to refer to wives: "She who must be obeyed". But he placed it in the context of the terror felt in the later years of married life when the wife makes sexual advances towards the husband. There follows a rendition of the words spoken during intercourse – in international comparison. "When having a Romantic interlude, a French woman says, 'Sacre bleu. Ooh, sacre flipping blue. Oohhoo, Touté l'amour, tonight for sure.' In Italy when a lady's having a romantic interlude she looks up and says 'Sempre amore. Molte amore, sempre amore.'

In Britain, [when] a lady's having a romantic interlude she looks up and says, 'That ceiling needs doing.'" But the joke is not on the woman. Ultimately, from the henpecked husband and the nagging wife, it is a joke about a lack of virility: in the throes of sexual intercourse, at the realization of the ceiling's need for renovation, she declares: "I will have to get a man in."

John Heath received his PhD at the University of Cambridge in 2004 on the American-East German writer Stefan Heym. Since 2004 he has been a *Lektor* at the University of Vienna, where he has taught on German Literature, English and Translation. His main field of research is Literature of the GDR, but other research interests include topography, metamorphosis, time, and the European reception of Bob Dylan.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 196–205, ISSN 2164-0262

Fautes de frappe ou Jean Cocteau lit Jean Genet : sur les illustrations de *Querelle de Brest*

FRÉDÉRIC CANOVAS
frederic.canovas@asu.edu
Arizona State University

ABSTRACT. Jean Genet's *Querelle de Brest* was published in 1947 along with 29 line drawings by Jean Cocteau. The two met in 1943 when Cocteau is already at the height of his fame and Genet just a young writing apprentice. Their collaboration on *Querelle de Brest* marks the culmination of a relationship that will only last for another three years during which Genet is progressively distancing himself from Cocteau's influence and conceptualization of homosexuality in order to find his own way to articulate same sex love. The tension between Genet's narrative and Cocteau's illustrations in *Querelle de Brest* reflects the differences between the two writers and their own personal vision of homosexuality.

Keywords: Genet, Cocteau, homosexuality, illustrated books, *Querelle de Brest*

Querelle de Brest de Jean Genet marque sans doute le point culminant des relations entre son auteur et Jean Cocteau. D'un strict point de vue chronologique, le roman composé à partir de mars 1945 (Genet est alors âgé de trente-cinq ans tandis que Cocteau est de vingt ans son aîné) et publié en novembre 1947 se situe à mi-chemin entre la rencontre de Genet et Cocteau en février 1943 et la « rupture » des deux hommes en 1952, quelques semaines seulement après la sortie du *Saint Genet comédien et martyr* de Sartre.[1] La première édition du texte de Genet a paru accompagnée de vingt-neuf dessins de Cocteau mettant en scène des marins dans des tenues et des situations pour le moins équivoques.[2] Ce sont ces illustrations et leur rapport au texte que je propose d'analyser dans cet essai en me basant sur une étude de la représentation du corps homosexuel chez Cocteau publiée voici quelques années dans la revue anglaise *Word & Image*[3] où j'analysais l'évolution des dessins réalisés par Cocteau pour les éditions successives de son *Livre blanc*, texte autobiographique au statut ambigu tenant à la fois de la « rêverie sensuelle » et de « l'auto-analyse déguisée » pour reprendre les expressions des

éditeurs de l'album Cocteau paru dans la collection de la Pléiade en 2006.[4] Dans le cadre de l'étude présente je privilégierai deux axes de lecture : je montrerai d'une part comment les dessins de Cocteau pour *Querelle de Brest* vont plus loin sur le plan de l'homosexualité explicite que les dessins publiés jusqu'alors pour son propre compte dans *Le Livre blanc* comme si, sous le couvert d'un autre « moi », Cocteau se servait de Genet pour diffuser ses propres fantasmes. D'autre part, je démontrerai que dans les dessins qu'il réalise pour *Querelle de Brest* Cocteau tente de représenter une vision simple et positive de l'homosexualité et plus particulièrement de l'homosexuel, représentation bien plus décomplexée et surtout bien moins pessimiste que celle qu'il avait proposée une quinzaine d'années plus tôt dans *Le Livre blanc*. On peut dire d'emblée que les dessins entrepris par Cocteau pour illustrer le roman de Genet sont une façon pour lui de populariser la figure de l'homosexuel mâle alors qu'il voit d'un mauvais œil les premières tentatives de Sartre, que l'auteur de *Querelle de Brest* vient de rencontrer, pour conceptualiser l'homosexualité de Genet dans ce qui deviendra cinq ans plus tard *Saint Genet, comédien et martyr* dont le titre résume à lui seul une certaine vision sartrienne pour le moins caricaturale de l'homosexualité.[5] A l'homosexuel 'comédien' et 'martyr' de Sartre s'opposerait ainsi l'homosexuel authentique et victorieux de Cocteau. A laquelle des deux versions Genet donnera-t-il raison? C'est aussi à cette question que cet essai tentera de répondre.

On connaît le sens premier du mot 'frappe' qui renvoie, dans la langue des éditeurs et des imprimeurs, aux épreuves dactylographiées d'un texte avant son impression. Les frappes se distinguent souvent par un plus ou moins grand nombre de fautes (de frappe) appelées aussi 'coquilles' que l'auteur a le plus souvent la responsabilité de corriger lorsque son éditeur lui soumet les épreuves du texte. « J'ai l'habitude des coquilles, déclare Cocteau en jouant sur les mots. Ma plage en est pleine. »[6] Il arrive que les coquilles échappent donc à un auteur comme, en 1942, dans l'édition originale d'*Un condamné à mort* où, dans le sixième quatrain, l'orthographe du mot 'braguette' a échappé à l'attention de Genet. La correction manuscrite de l'exemplaire ayant appartenu à Cocteau est de la main de Genet, tout comme la dédicace que ce dernier a inscrit verticalement en travers de la page de titre de son livre.

> L'exemplaire que vous avez est vraiment moche. Je crois celui-ci imprimé sur un plus joli papier. Je vous prie de l'accepter comme j'ai accepté le dessin. A la fin j'ai écrit un « voleur-boxeur endormi ». Ce n'est pas fameux mais enfin, j'ai fait ce que j'ai pû [sic]. Votre ami. Jean Genet.[7]

Ajoutons que les fautes d'orthographe sont assez fréquentes sous la plume de Genet comme en témoigne ici l'orthographe du participe passé du verbe « pouvoir » affublé d'un accent circonflexe (« pû ») sans doute par analogie

avec le participe passé du verbe « devoir » (« dû »). Fautes de langue et fautes d'orthographe ne forment qu'une partie des « fautes » qui représentent l'une des constantes de la personnalité de Genet en 1942 à sa sortie de la prison de Fresnes. Les débuts de la relation entre Genet et Cocteau semblent nous placer sous le signe de différentes frappes, de jeux d'épreuves que Genet remet ou fait passer à Cocteau ou bien que ce dernier réclame au premier : c'est la cas dès la fin décembre 1942 lorsque Genet fait parvenir à Cocteau la dactylographie de « Pour la belle » (première version de *Haute surveillance*). Quelques semaines plus tard, en février 1943, c'est au tour de Cocteau de contacter Genet pour lui demander la dactylographie de *Notre Dame des Fleurs* dont l'auteur lui a lu des extraits quelques jours plus tôt. Si la frappe, en tant que texte au statut quasi-clandestin et semi-confidentiel, est emblématique de la relation entre les deux hommes au point d'incarner un mode de communication, une sorte d'intermédiaire que même les conversations ne semblent jamais devoir remplacer, c'est qu'elle révèle à la fois l'égalité de leurs sentiments mutuels (Cocteau éprouve autant d'admiration pour l'auteur inconnu de *Notre Dame des Fleurs* que ce dernier pour celui célèbre *d'Opium*) et, paradoxalement, l'inégalité de leurs statuts (Cocteau est alors un auteur reconnu édité par les meilleurs maisons d'édition alors que Genet, tout juste sorti de prison, n'est qu'un apprenti-écrivain en quête d'un éditeur). Le livre imprimé, avec tout ce qu'il implique notamment de reconnaissance officielle et de réussite sociale, sépare encore Genet de Cocteau. Le passage du texte dactylographié au texte imprimé n'est pas vu sans ambivalence de part et d'autre. Cocteau voit les frappes que lui donne Genet à la fois comme un moyen de « posséder » avant tout le monde un trésor poétique qu'il n'est pas tout à fait prêt à partager avec les lecteurs, quoi qu'il en dise, et sans doute aussi comme une menace pesant sur sa propre production poétique, comme si Genet faisait déjà figure de concurrent voire d'adversaire, comme si le disciple pouvait un jour dépasser le maître. De son côté, Genet est partagé entre d'une part le désir de sortir de l'anonymat, de plaire, d'épater et de devenir objet d'admiration, et son dégoût de l'autre de toute récupération, de l'institution littéraire et de la reconnaissance publique.

En argot le mot « frappe » désigne aussi une fripouille, un jeune voyou, un vaurien. Dans *L'Age de raison*, Sartre utilise l'expression pour parler de Ralph qu'il désigne comme une sale petite frappe.[8] Le titre de cet essai prend donc ici une tout autre signification en insistant sur les erreurs de la « sale petite frappe » nommée Genet, erreurs qui – une fois de plus – sont au cœur de la relation avec Cocteau puisque c'est Cocteau lui-même qui, à au moins deux reprises en juillet 1943 puis en mars 1944, sauvera Genet de la relégation à laquelle il était condamné à cause de ses erreurs de jeunesse : « Je sais que je suis [en prison] par ma faute » déclare Genet à ce moment-là.[9] Quelles sont les fautes de Genet ? Le 29 mai 1943, le jeune homme est arrêté pour le vol d'une édition de luxe des *Fêtes galantes* de Verlaine. Lors du

procès, au président qui lui demandait s'il connaissait le prix du livre volé, Genet rétorque : « je n'en connaissais pas le prix mais j'en connaissais la valeur. »[10] Le mot « valeur » est ambigu et Genet en joue. Il est tout à fait conscient en effet de la « valeur » poétique de l'œuvre de Verlaine, un auteur qu'il admire autant, sinon plus, que Cocteau. C'est d'ailleurs pour le vol d'un livre de Cocteau que Genet est de nouveau arrêté le 24 septembre 1943. Nul doute que Cocteau goûte l'ironie de la situation. C'est en tout cas grâce à l'intervention de ce dernier que Genet recouvre la liberté six mois plus tard, soit un peu plus d'un an après leur première rencontre, une année dont Genet vient de passer neuf mois derrière les barreaux. La présence-absence de Genet ne permet pas à Cocteau de se faire une idée bien précise de ce condamné dont les lettres, les manuscrits et les dactylographies qu'il lui fait parvenir lui présentent les visages les plus divers et les facettes les plus contradictoires. Dans son journal, Cocteau décrit Genet comme ayant une « tête de paranoïaque ».[11] Un portrait de Genet par Cocteau, daté de leur première rencontre, montre justement une juxtaposition de portraits du jeune écrivain comme si Cocteau avait cherché, en multipliant les traits et en ajoutant progressivement des zones d'ombre à son dessin, à rendre l'aspect fuyant et insaisissable du personnage. On y sent sa difficulté à éclaircir le mystère de Genet, à pénétrer ce regard perdu dans le vide pour tenter de saisir ce qui se cache derrière ce front plissé et ces lèvres closes. Deux autres dessins de la même époque montrent le visage de Genet vu de profil avec ce même air de mutisme et de mystère. C'est sans doute ce qui incita Cocteau à choisir une figure similaire pour la couverture et la page de titre de *Querelle de Brest* lorsque l'éditeur de Genet, Paul Morihien, fidèle de la « bande à Cocteau », confia à ce dernier l'illustration du roman.

Querelle de Brest parut sans mention d'éditeur ni date de publication. Cette édition, considérée comme originale et limitée à 525 exemplaires hors commerce, sort en novembre 1947 chez l'éditeur Paul Morihien, à peine âgé de trente ans et secrétaire de Cocteau depuis fin 1941. L'année précédente il a créé sa librairie-maison d'édition sous les arcades du Palais-Royal, tout près du domicile de Cocteau, où pendant sept années il va éditer les œuvres de Cocteau et Genet bien sûr (dont une réédition du *Livre blanc* en 1949), mais aussi celles de Sartre (*Réflexions sur la question juive*) et de Jouhandeau (*Carnets de Dom Juan*) notamment. Fin 1943, Morihien avait déjà édité sous le manteau *Notre-Dame-des-Fleurs* en collaboration avec Jean Denoël. Cette fois-ci c'est avec Cocteau lui-même que Morihien collabore puisque l'édition originale de *Querelle de Brest* est accompagnée de vingt-neuf reproductions en pleine page d'après des dessins de Cocteau sans que le nom de ce dernier soit cependant mentionné sur le volume.[12] Pour ceux qui se souviennent de la discrétion voire de la réserve des illustrations de Cocteau qui accompagnaient sa confession homosexuelle dans *Le Livre blanc* en 1930, c'est avant tout l'exubérance voire l'exagération qui caractérisent les vingt-neuf dessins

inclus dans *Querelle de Brest*, à commencer par le dessin de couverture où le même profil est répété pas moins de dix-sept fois le long des quatre marges du livre. Curieusement, le chiffre dix-sept trouve des échos aussi bien dans le livre de Genet que dans celui de Cocteau. En effet, les illustrations de *Querelle de Brest* sont insérées dans le texte toutes les dix pages à partir de la page 17. Dans *Le Livre blanc*, publié – étrange coïncidence – 17 ans plus tôt, le nombre des illustrations s'élevait déjà à 17. Cocteau a-t-il cherché à créer un lien aussi ténu soit-il entre son livre sur les amours masculines et celui de Genet ? Pour fragile qu'elle paraisse, la coïncidence n'en est pas moins troublante. Ces dix-sept profils entourant le nom de l'auteur et de son œuvre, comme s'ils portaient son attention sur eux et s'en détournaient en même temps, démontrent combien l'identité de Genet demeure mystérieuse et problématique pour Cocteau.[13] Ses relations avec Genet sont à l'image de l'illustration de la couverture de *Querelle de Brest*, faites d'intenses tête-à-tête auxquels succèdent des périodes où Genet se détourne de Cocteau ou semble lui tourner le dos et ce, depuis leur première rencontre en 1943. La « tête de paranoïaque » que Cocteau avait tenté d'esquisser à cinq reprises dans le dessin de 1943 nécessite, quatre ans plus tard, plus de dix-sept tentatives sans que le profil ne livre quoi que ce soit de son secret. Au contraire, en regardant à droite ou à gauche plutôt qu'en notre direction, ce profil semble vouloir fuir notre regard du lecteur et se soustrait à nos interrogations.

La couverture et la page de titre de *Querelle de Brest* nous en apprennent peu sur l'identité de leur auteur et de son protagoniste, d'autant que le lecteur ne se doute pas encore que le premier mot du titre, qui n'est autre qu'un nom commun, renvoie en fait au nom du personnage principal du roman. De manière anecdotique mais cependant révélatrice, le premier titre du roman fut 'Querelle d'Egypte' avant de devenir d'abord 'Tonnerre de Brest' puis finalement *Querelle de Brest*. Il y a donc eu glissement ainsi que condensation puisque le dernier titre combine les deux premiers en un seul. Si 'querelle' et 'tonnerre' appartiennent tous deux au même champ lexical du bruit et du désordre, on peut s'interroger sur ce qui a incité Genet à abandonner la chaleur de l'Egypte et les charmes de la méditerranée pour les brumes de la côte bretonne et l'hostilité de l'océan atlantique. Il n'est pas très difficile de trouver l'origine du lieu du titre. C'est à l'un des dessins intitulé 'affaire de mœurs' réalisé par Cocteau pour *Opium* en 1930, la même année que les illustrations du *Livre blanc* au style duquel il s'apparente d'ailleurs, que Genet emprunte le lieu du titre de son roman. Le dessin représente le torse d'un jeune marin à moitié dévêtu, sans mains ni tête. Au milieu du dessin se superpose une nouvelle carte de France dont les points cardinaux sont constitués par quatre profils masculins qui font écho aux profils de Genet sur la couverture de *Querelle de Brest*. Au centre de cette version 1930 de la carte du Tendre se trouve inscrit le nom de Brest : capitale du désir, lieu de tous les fantasmes, ceux de Genet, bien sûr, mais aussi de Cocteau qui les a déjà

évoqués dans *Opium*, *Le Livre blanc* ainsi que dans de nombreux dessins représentant des marins aux charmes troublants. L'ancrage du récit dans le port de la cité bretonne peut donc se lire comme un hommage discret de Genet au Cocteau d'*Opium* et au Cocteau dessinateur. Il marque aussi à mon avis un rejet de toute une partie de l'esthétique de Cocteau, explicitée dans *Le Livre blanc*, dont les limites géographiques se confondent avec celles de la méditerranée, de ses ports et de ses garçons, qu'ils soient pêcheurs ou matelots. Le protagoniste du *Livre blanc* admet lui-même que la douceur du climat méditerranéen finit par agir sur les charmes des marins débarqués dans la rade de Toulon :

> Le soir, une indulgence encore plus douce inonde la ville […] De tous les coins du monde, les hommes épris de beauté masculine viennent admirer les marins qui flânent seuls ou par groupe, répondent aux œillades par un sourire et ne refusent jamais l'offre d'amour. Un sel nocturne transforme le bagnard le plus brutal, le Breton le plus frustre, le Corse le plus farouche en ces grandes filles décolletées, déhanchées, fleuries, qui aiment la danse et conduisent leur danseur, sans la moindre gêne, dans les hôtels borgnes du port.[14]

En choisissant un navire du port de Brest comme décor de son roman au détriment d'un vaisseau venu d'Egypte venu s'amarrer dans la rade de Toulon, en mettant en scène les « Breton[s] le[s] plus frustre[s] », pour reprendre l'expression de Cocteau, plutôt que les Méditerranéens aux attitudes plus lascives, Genet s'éloigne de la vision féminisée de l'homosexuel telle que la conçoit Cocteau dans *Le Livre blanc* et propose à la place une image plus virile, plus forte et plus violente aussi, de l'homosexualité.

Cet aspect du texte n'a pas échappé à Cocteau. Ses illustrations pour *Querelle de Brest* traduisent bien l'impression que ce récit d'une force et d'une violence inouïes a pu avoir sur Cocteau lors de sa première lecture. Dans son journal et à ses amis, ce dernier se réfère constamment au roman de celui qu'il appelle désormais « la bombe Genet » comme à une poésie « qui explose », le « jaillissement d'un sperme poétique ». Bombe sexuelle s'il en est, l'idée d'éclatement et de fragmentation se retrouve bien entendu dans le dessin de la page de titre de *Querelle de Brest* où le profil masculin explose en dix-sept morceaux propulsés aux quatre coins de la page blanche. Mais c'est surtout dans les dessins qui représentent les marins du vaisseau Le Vengeur que la sexualité explose, que les désirs trouvent à s'exprimer de la façon la plus éclatante, notamment à travers l'exubérance des sexes bandés des marins et l'exagération de leurs attributs physiques, à commencer par une musculature aussi avantageuse que fantasmatique. Cette virilité explosive est encore plus frappante lorsque l'on compare les figures que Cocteau a dessinées pour *Querelle de Brest* à celles réalisées une quinzaine d'années plus tôt pour *Le Livre blanc*.[15] Tout, de la taille du sexe des matelots à leur

corpulence, oppose l'homosexuel malingre et chétif de 1930 à celui de 1947, au corps dirait-on aujourd'hui bodybuildé. Alors que le marin de *Querelle de Brest* une ceinture de cuir à la main, le menton en l'air et le regard planté droit devant lui, semble défier son partenaire, les personnages du *Livre blanc*, aux corps ramollis et sans force, se laissent guider malgré eux les yeux bandés vers un lieu dont le point d'interrogation tracé au crayon de couleur bleu à même un des dessins désigne toute l'improbabilité.[16] A l'homosexuel aux yeux bandés de 1930, qui ne sait encore dans quelle direction avancer, succède l'homosexuel au sexe bandé, signe triomphal d'une sexualité assumée qui n'a pas peur de s'affirmer ni de revendiquer son désir. Si les fantasmes sexuels trouvent parfois l'occasion de s'exprimer dans les dessins du *Le Livre blanc*, dans *Querelle de Brest*, en revanche, l'amour entre hommes ose enfin dire clairement son nom au détour des illustrations qui mettent en scène les fantasmes les plus débridés.

On peut bien sûr s'interroger sur l'écart qui sépare les deux livres. Cet écart est moins perceptible dans le contenu des deux récits (à certains égards, le texte du *Livre blanc* rivalise avec le roman de Genet quant au caractère explicite de ses descriptions) que dans les illustrations qui les accompagnent l'un et l'autre. L'évolution du style graphique de Cocteau tient à deux raisons principales. D'une part, Cocteau est loin de s'accorder en 1947 avec la vision de l'homosexualité qu'il a dépeinte dans les illustrations du *Livre blanc* en 1930. De fait, lorsque Paul Morihien, l'éditeur de *Querelle de Brest*, demande à Cocteau en 1949 de rééditer *Le Livre blanc*, c'est à contre-cœur qu'il s'exécute tout en refusant de reproduire les dix-sept dessins conçus pour l'édition de 1930 qui ne lui conviennent plus et qu'il remplace par quatre autres dessins dont le style diverge totalement de ceux de la première édition.[17] Les figures de 1949 sont plutôt de la même veine que celles que Cocteau a imaginées deux ans plus tôt pour le roman de Genet. Les ressemblances stylistiques sont même parfois frappantes entre les personnages de *Querelle de Brest* et ceux du *Livre blanc*. En outre, il est tout à fait probable que Cocteau se soit senti plus à l'aise dans *Querelle de Brest* au point de donner libre cours à son imagination comme si le fait de n'être point l'auteur du texte lui avait permis d'aller plus loin dans l'explicite. Sous le couvert de l'anonymat (le nom de l'illustrateur demeure absent du livre) et grâce au truchement d'un auteur autre que lui-même, Cocteau retrouve sa liberté de parole – ou plutôt d'expression – et s'autorise ce qu'il n'avait pas osé une quinzaine d'années plus tôt dans *Le Livre blanc*. D'ailleurs on est en droit de se demander si les dessins de *Querelle de Brest* illustrent tant les fantasmes développés par Genet dans son roman que ceux de Cocteau au moment où il lit ce dernier. Cocteau se posera, on le sait, la même question en lisant le *Saint Genet comédien et martyr* de Sartre et ne manque pas d'y répondre une fois pour toute en déclarant à Genet : « [le] livre [de Sartre] est davantage le portrait de Sartre que le tien. »[18]. Il y revient encore dans son journal en

juillet 1952 : « le livre ne représente pas plus Genet que la statue de la liberté à New York ne représente la liberté américaine […] c'est un portrait monumental de Sartre dont Genet n'est que la pierre ou le bronze. »[19] Il me semble, pour reprendre les mots de Cocteau, que les dessins pour *Querelle de Brest* constituent davantage un portrait de Cocteau ou la projection de ses fantasmes, que celui de Genet. Cependant leur effet sur ce dernier paraît identique à celui qu'aura sur Genet l'étude de Sartre : « Toi et Sartre vous m'avez statufié » reproche-t-il à Cocteau en reprenant sans s'en douter l'image de la statue que Cocteau avait utilisée dans son journal pour parler du portrait de Genet par Sartre.[20] En voulant 'révéler' Genet au public, Cocteau (par ses dessins) puis Sartre (par les mots) l'auraient mis à nu révélant ainsi sa force, certes, mais aussi ses faiblesses et ses contradictions. Genet éprouve, en parlant de l'essai de Sartre, « […] une espèce de dégoût – parce que je me suis vu nu et dénudé par quelqu'un d'autre que moi. »[21] En fait, Genet est pris à son propre piège : « J'ai […] fait mes œuvres pour vaincre les gens, déclare-t-il à Cocteau quelques mois après la sortie du *Saint Genet comédien et martyr*. Je les ai vaincus puisqu'ils me reçoivent. Maintenant j'ai retrouvé en moi l'enfant que j'étais avant d'écrire et je leur crache dessus. »[22] Le problème est qu'en voulant « vaincre les gens », comme il le dit, Genet a dû se livrer lui-même : « Dans tous mes livres, je me mets nu et en même temps je me travestis par des mots […] ».[23] Son propre sort ressemble alors à celui de ses personnages : « Je les fixe, je les mure vivants dans un palais de phrases. On entendra crier les pierres » confie-t-il à Cocteau en 1943.[24] Moins de dix ans plus tard, c'est au tour de Cocteau et de Sartre de « fixer » Genet, de le « murer vivant ». Au lieu d'être synonyme de liberté, la statue qu'ils lui érigent finit par l'emprisonner, paradoxe lorsque l'on sait que c'est grâce aux efforts conjugués de Cocteau et de Sartre que Genet est gracié par le Président de la République Vincent Auriol en août 1949 et qu'il retrouve enfin la liberté.

Cette même liberté qu'il lui a permis, par ses interventions, de recouvrer à plusieurs reprises de 1943 à 1949, Cocteau semble vouloir la lui reprendre par ses dessins pour l'utiliser à des fins propres. Le dernier dessin de *Querelle de Brest* montre un jeune homme allongé sur un lit, les yeux fermés, la tête reposant sur un oreiller, le visage penché vers la droite, un drap recouvrant le bas de son corps. Ultime image et image de la fin qui, comme celle du Christ mort de Mantegna, semble laisser présager le martyr que connaîtra Saint Genet aux prises avec Sartre. En 'crucifiant' et 'déposant' Genet à la dernière page de *Querelle de Brest*, Cocteau se délivre à son tour et se réapproprie son œuvre, ses dessins et une vision de l'homosexualité que Genet a pu un temps incarner pour lui mais que Cocteau est désormais prêt à assumer et à revendiquer pour son propre compte. Pas moins de six dessins conçus au départ pour Genet dans *Querelle de Brest* serviront à l'illustration de l'édition de 1958 et à celle de 1968 du *Livre blanc*. Pierre Bergé en reprendra en

outre plusieurs autres dans sa propre édition du *Livre blanc* aux éditions de Messine en 1983 sans citer l'origine des illustrations comme si ces dernières, au lieu d'appartenir au livre de Genet, avaient toujours fait partie du *Livre blanc* à tel point que la plupart des lecteurs ont oublié aujourd'hui les dessins de 1930 au profit de ceux de 1947. Les éditions Passage du Marais ont heureusement corrigé cet oubli en publiant en 1992 une édition fac simile de la première édition illustrée du *Livre blanc*. Plus récemment, en 1998, Annie Guédras révélait, un demi-siècle après leur création, les originaux qui ont servi de modèles aux illustrations de *Querelle de Brest*.[25] Une amie de Cocteau nous confia il y a quelques années que la publication de ces dessins avait été à l'origine de la dernière grosse colère de Jean Marais avant de mourir en novembre 1998. Cocteau, d'après Marais, s'était toujours opposé à leur publication. Sans vouloir trop spéculer sur le refus de Cocteau de révéler ses fantasmes les plus secrets, on peut remercier Genet, si souvent taxé d'ingratitude, d'avoir contribué malgré lui à aider Cocteau à abandonner la vision de l'homosexuel 'comédien et martyr' évoquée dans *Le Livre blanc* en 1930 pour une vision plus authentique et triomphale de l'homosexualité : « J'ai répondu à Genet, écrit Cocteau dans son journal, que les services que je lui avais rendus étaient peu de choses à côté de ceux qu'il m'avait rendus par son exemple et sa ligne morale. »[26] Si Cocteau est coupable, comme Sartre, d'avoir 'statufié' Genet, nul doute que la morale que Genet a développée dans *Querelle de Brest* a eu l'effet inverse sur Cocteau en contribuant à le libérer d'une partie de ses inhibitions pour faire de lui l'un des artistes modernes les plus connus dans le champ de la représentation visuelle des corps et des amours masculines.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Pour Milorad, l'éloignement des deux hommes à partir de 1952 « n'aboutira pourtant pas à la rupture » même si l'auteur admet qu'« en se rapprochant de Sartre, Genet s'éloigne de Cocteau ». Milorad et Jean-Pierre Joecker (éd.). (septembre 1983), « Jean et Jean », *L'Album-Masques*. Paris, 83. Pour ce qui concerne les rapports entre Cocteau et Genet, voir aussi Héron, Pierre-Marie. (2002), « Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire », *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, no. 1.

2. *Querelle de Brest*, S. l. n. d. [Morihien, novembre 1947]. Édition originale hors commerce ornée d'une couverture illustrée, d'un frontispice et de 28 autres dessins érotiques à pleine-page de Jean Cocteau. Impression en rouge et noir.

3. Canovas, Frédéric (2007), « Jean Cocteau's *Le Livre blanc* : Sex, Text and Images », *Word & Image* 3(1), London : Routledge, 1–15.

4. In (2006), *Album Cocteau*, Paris : Gallimard, 178. Pour Milorad, *Le Livre blanc* se présente plutôt comme « le récit chronologique, fait par un narrateur anonyme, de sa vie en fonction de son homosexualité. » Ce livre est aussi, toujours selon Milorad, « lié à la biographie et à l'œuvre de son auteur anonyme, qu'il éclaire beaucoup et qui l'éclairent beaucoup. » Milorad. (1981), « Introduction » au *Livre blanc*, Paris : Persona.

5. A ce titre, Milorad rappelait en 1983 que « *l'inventeur* et le *lanceur* de Genet, ce fut Cocteau » et non pas Sartre. « Jean et Jean », *op. cit.*, p. 79 (mots soulignés dans le texte).

6. In (1996), *Fonds Jean Cocteau 1889–1963*, catalogue de la galerie Jean-Emmanuel Raux, Paris, 116 p.

7. Reproduit dans l'*Album Cocteau*, p. 263, mots soulignés dans le texte.

8. (1981), « Les Chemins de la liberté » in *Œuvres romanesques*, Paris : Gallimard.

9. Cité par Cocteau dans son journal le 21 juillet 1943, (1989), *Journal 1942–1945*, Paris, Gallimard.

10. Ibid.

11. Noté en février 1943 lors de leur première rencontre, *Journal 1942–1945*.

12. Le volume des *Cahiers Jean Cocteau* consacré à Genet et Cocteau reproduit l'intégralité des vingt-neuf dessins que Cocteau a réalisés pour l'édition originale de *Querelle de Brest*.

13. Curieusement en 1948, Marc Barbezat ornera la couverture originale des *Poèmes* de Genet d'une série de onze portraits photographiques de l'auteur, procédé qui rappelle celui de Cocteau sur la couverture de l'édition originale de *Querelle de Brest*.

14. (2005), « Le Livre blanc » in *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, 516.

15. Selon les éditeurs de l'*Album Cocteau* paru dans la Pléiade en 2006, le texte de *Notre-Dame-des Fleurs* reléguait déjà le récit du *Livre blanc* « aux rang des bluettes ». *Album Cocteau*, 262.

16. Je fais référence ici au dessin reproduit à la page 541 de l'édition des *Œuvres romanesques complètes* de Cocteau.

17. Sur ces questions voir mon article « Jean Cocteau's *Le Livre blanc* : Sex, Text and Images ».

18. Cocteau, *Le Passé défini*, tome 1, Paris : Gallimard, 317.

19. Ibid., p. 282.

20. Ibid., p. 391.

21. Cité par Loren Ringer in (2001), *Saint Genet Decanonized: The Lucid Body in Querelle de Brest*, Amsterdam: Rodopi, 65.

22. Cocteau, *Le Passé défini*, tome 1, Paris : Gallimard, 318.

23. Cité par Ringer, *op. cit.*, 65.

24. Héron, Pierre-Marie, « Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire », *Cahiers Jean Cocteau*, 48.

25. Guédras, Annie (1998), *Ils : dessins érotiques de Jean Cocteau*, Paris : Le Pré aux Clercs.

26. Cocteau, *Le Passé indéfini*, 303–4.

Frédéric Canovas enseigne la littérature française à Arizona State University et est membre associé de l'équipe de recherche 'Littérature, Idéologies, Représentations' au CNRS. Spécialiste de l'œuvre d'André Gide et d'auteurs de la seconde moitié du XIXe siècle et du début du XXe siècle, il est l'auteur de plusieurs volumes et de nombreux articles sur Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, Gourmont, Schwob, Valéry, Cocteau, etc. Il a aussi édité la correspondance d'André Gide avec René Crevel. Il termine actuellement un livre sur André Gide et les images.

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 206–212, ISSN 2164-0262

Semiramis of Ionescoland: Facets of Womanhood and Gender Relations in Eugen Ionesco's *The Chairs*

JULIETA PAULESC
julieta.paulesc@asu.edu
Arizona State University

ABSTRACT. Traditionally, a vast majority of Ionesco's scholars and critics focus on such topics as his depiction of the human condition, his political statements, his metaphysical approach of intellectual exile, and his philosophy of death. Since inception, the "ontological void" of Ionesco's literary universe, with its "nothingness," with its clichés, and with its absurd syllogisms and fossilized language represents the topic the most approached by the scholars of the absurdist theatre.

Keywords: facets of womanhood, gender relations, Eugen Ionesco's *The Chairs*

"The empress was of many languages.
To sensual vices she was so abandoned,
That lustful she made licit in her law,
To remove the blame to which she had been led.
She is Semiramis. . .
She succeeded Ninus, and was his spouse;
She held the land which now the Sultan rules."
Dante, *The Divine Comedy*

Traditionally, a vast majority of Ionesco's scholars and critics focus on such topics as his depiction of the human condition, his political statements, his metaphysical approach of intellectual exile, and his philosophy of death. Since inception, the "ontological void" of Ionesco's literary universe, with its "nothingness," with its clichés, and with its absurd syllogisms and fossilized language represents the topic the most approached by the scholars of the absurdist theatre. However, the issue of gender relations, and especially the omnipresence of the female sexuality, which is the very source Ionesco's dramatic works, earned by far less interest. Far and foremost, as Rosette C.

Lamont states in *Ionesco's Imperatives: The Politics of Culture*, "Ionescoland rises from the moist, intimate, sexual substratum, the watery principle associated with the female."[1]

The Chairs, characterized by Rosette Lamont as "one of the most striking examples of a contemporary tragic-comedy," reveals not only the image of a complex female character shifting positions and roles from companion to parent and cheating wife, but also the chemistry of a couple living in their own fantasy bypassed by the reality of the modern world. The play portrays the devastating image of male dependency, in which the woman plays a double role of wife and mother to her husband.

In an article published in 1952 in "Combat," Ionesco explains his intentions for *The Chairs*. "I've tried to express the moral decomposition of my characters, their incoherence,"[2] he states, adding that his protagonists are "creatures lost in incoherence, imprisoned in a meaningless universe, wrenched from any kind of essential reality."[3]

In the depressing seclusion of a watch tower, surrounded by the bad smell of stagnant water, an old man leans dangerously low over the window. With endearing appellatives, his wife, an equally old woman, attempts to prevent him from a potential fall over the edge. "Come, come, my darling, come sit down," (113) she pleads. Her appeals to reason and her attempts to orient him are met with resistance. Finally pulled and dragged away from the window, the Old Man "seats himself quite naturally on the lap of the Old Woman" (113). From the very first scene of the play, the Old Man displays a childish and irresponsible behavior, while the Old Woman fulfills a protective, maternal role. She holds him on her lap, caresses him, calls him "my little one," and blows his nose when he weeps. The intensity of this scene and its obvious parallel are captured in Rosette Lamont's remark that, "As he lies limply across her lap, we are presented a cartoon version of the Pieta."[4]

A prototype of unchanged behavior, The Old Man remains nameless throughout the play. On the other hand, his wife plays several roles, and therefore wears not only the generic title of Old Woman, but also a name: Semiramis. Pondering over this intentional paradox, Lamont concludes that: "the old hag is endowed with a grotesquely ill-suited name, that of the Assyrian princess who supposedly founded Babylon. The ancient name may go with her wrinkled face and mummylike body, but it emphasizes the passing of a glorious epoch."[5] While other women ordered suspended gardens and raised pyramids, Ionesco's Semiramis invested her entire energy in a disconcerting endeavor: she nurtured and sheltered her vulnerable male dependant by entertaining his needs and praising his illusory geniality.

An admiring and supportive wife, Semiramis tries to build the Old Man's self-confidence. "Ah! Yes, you've certainly a fine intellect," she tells him, adding, "You are very gifted, my darling" (114). The Old Man's lack of ambition, which is his only weakness in his wife's eyes, contributes to his

failure to reach the peak of professional accomplishment. "You could have been president, head king, or even doctor, or head general, if you had wanted to, if only you'd had a little ambition in life" (114), she insists. But the Old Man, content and proud of his position, questions the greatness of such ambitions. "What good would that have done us?" he grudgingly says. "We'd not have lived any better…and besides, we have a position here" (114). His self-contentment, which comes from the reiteration of his patriarchal role, is expressed clearly, in absolute statements: "I am a general, in any case, of the house, since I am the general factotum" (115). The Old Woman's almost pitiful remark confirms her condescending to her husband's illusory power status: "My darling, my pet" (114).

Overwhelmed by the conjugal monotony, the Old Man loudly voices his boredom. His wife/mother rapidly comes to his rescue. She tries to lift the dusted curtain of boredom by reviving their repetitious to the point of nausea routines: a "make believe game," an imitation charade, and the story-telling of the same old adventure. Despite her cheers, laughs and encouragement, the Old Man cannot hide his annoyance and mumbles without a trace of enthusiasm: "Again? ... I'm sick of it […] you always ask for the same thing! […] But it's monotonous … For all the seventy-five years that we've been married, every single evening, absolutely every blessed evening, you've made me tell the same story, you've made me imitate the same people, the same months … always the same … let's talk about something else…"(115) As much as he complains about his boring conjugal live, the Old Man agrees nevertheless to pursue his storytelling when Semiramis flatters his ego and emphasizes his importance: "My darling, I'm not tired of it … it's your life, it fascinates me" (115).

The story that Semiramis claims she craves to hear describes their conjugal journey, a metaphorical departure from a garden to a place called Paris. Ionesco makes an obvious allusion to the Garden of Eden and the original sin. Paris, the capital of romance, is a symbol of sensuality and passion. As they both confirm the reality of the garden, they reach a point of disagreement when it comes to the validation of love and desire. Semiramis flatly denies the existence of such place, while the Old Man seems to remember the story of its extinction:

> Old Woman: "Paris never existed, my little one."
> Old Man: "That city must have existed because it collapsed … It was the city of light, but it has been extinguished, extinguished for four hundred thousand years …" (116)

The only remaining trace of their old passion is a lullaby, an infantile interjection punctuated with melancholic undertones: "Paris will always be Paris." In the midst of his storytelling, The Old Man relapses again into childhood

and suddenly begins to weep: "Ah! Where are you, Mamma, Mamma, where are you, Mamma? … hi, hi, hi, I'm an orphan" (117). The trigger for this regressive behavior is the confusion of the verb to "spoil" with the verb "to spill", signifier of a potentially punishable misbehavior. Meant to be comforting, the verb "spoils" and the resulting linguistic confusion are most likely used by Ionesco to illustrate Lacan's theory about the division between the conscious and unconscious. In Lacan's world, this reaction corresponds to a tendency of return to The Real, the state of nature from which we have been forever severed by our entrance into language. The Real continues to erupt whenever we are made to acknowledge the materiality of existence. This acknowledgement, usually perceived as traumatic, works in tension with the imaginary order (or narcissism) and the symbolic order (or the social world of linguistic communication, inter-subjective relations, knowledge of ideological convention, and the acceptance of law).

In response to the Old Man's sobbing, his wife adopts once again a calming and reassuring attitude. As he acts a helpless role again, she steps into her maternal role, in a by now predictable exchange:

> Old Man: "Hi, hi, hi! My mamma! Where is my mamma? I don't have a mamma anymore."
> Old Woman: "I'm your wife, I'm the one who is your mamma now" (117).

In *Fragments of a Journal*, a diary in which Ionesco recounts his most intimate fears, dreams and memories, he mentions an encoded exchange of glances between his mother and his future wife during their first acquaintance. According to Ionesco, through simple eye contact, the duty of caring for the male has been passed from the mother to the future wife: "My mother entrusted me to my wife, who assumed responsibility for me and who subsequently became my sole relative, more mother than my own mother, my sister, my perpetual betrothed, my child and my comrade-in-arms."[6]

Thus Semiramis's intention to fulfill her maternal duties while interacting with her husband is not an easy task, especially when the Old Man maintains an infantile stubbornness. Just as a mother heals her child's pain with caresses and words of encouragement, The Old Woman contains her husband's whining with reminders of his manhood and his bravery: "Now, come on, calm down, don't get so upset … you have great qualities, my little general … dry your tears. […] That's it … you're a man, a soldier, a general factotum…" (118). Suddenly removed from his state of infancy, the Old Man leaves her wife's lap, and begins to pace around the room while ostentatiously defending his live accomplishments: "I'm not like other people. I have an ideal in life. I am perhaps gifted, as you say, I have some talent, but things aren't easy for

me. I've served well in my capacity as general factotum, honorably, that should be enough…" (119)

Among his responsibilities, the Old Man feels that he has a "sacred duty": he must share his wealth of experience with the mankind. In this he is again assisted by his wife's unwavering loyalty. Devoted to her husband, and supportive of his generous intention to enlighten the world with his message, the Old Woman promises to stand by his side: "No matter where it is – I will follow you anywhere, I'll follow you, my darling" (120).

The Old Man's failure to successfully implement his skills is the result of his inability to communicate, a weakness to which he ultimately confesses: "All my life, I've felt that I was suffocating" (120). Considering the importance of his message, the Old Man arranges for an immediate assembly of the mankind. Due to his inability to relay his message in a comprehensible manner, the Old Man hires a professional orator, "the prose artist par excellence, the one able to make the written word heard."[7]

Before the arrival of the first guest, the Old Woman reveals signs of a latent feminine coquetry as she arranges her hair and pulls up her "thick red stockings." Despite her age and her clearly unappealing attire, the Old Woman struggles to preserve her femininity and the great charm of a respectable hostess.

The couple's solitude and unity on display at the beginning of the scene is being severed by the arrival of the numerous imaginary guests. With several fictional presences interposed between the two of them, the Old Man gets distracted by the presence of a former lover, accompanied by her husband. Despite the latter's presence, the Old Man attempts to seduce her by reiterating his never weakened love in a romantic and sensual manner. He even holds high expectations for the awakening of the old passion. "Perhaps the flowers are budding again beneath the snow!..." (133), the Old Man insinuates hopingly. In his almost desperate quest for the revival of this former love, he goes as far as to dismiss any attraction for his wife, especially since "Semiramis, ma crotte," has assumed the role of his dead mother.

While this affair unfolds, the Old Woman flirts with the former lover's husband. If the Old Man is a romantic seducer, Semiramis is "grotesquely lustful." Shamelessly and showing no inhibition, "She shows her thick red stockings, raises lifts her many petticoats, shows an underskirt full of holes, exposes her old breast; then, her hands on her hips, throws her head back, makes little erotic cries, projects her pelvis, her legs spread apart; she laughs like an old prostitute" (132).

A grotesque and obscene, sexually aroused female in the midst of adultery replaces the former mother figure. Suddenly aware of her sexuality, the Old Woman inquires about the longevity of one's reproductive abilities. A feeling of guilt and remorse severs the Old Woman's erotic game. Between sobs of regret, or maybe cries of resignation, the Old Woman accepts her coming of

age and loss of physical attraction. "My conscience causes these tears to flow," she says, and then continues in the same vein: "For me the branch of the apple tree is broke. Try to find somebody else. I no longer want to gather rosebuds" (134).

According to Lamont, "The marriage relationship that appeared warm, tender, and real, although disturbing in its dependency, is built on water, like the watchtower inhabited by the old spouses."[8] In this decaying relationship, both spouses have a different perception of their marriage and their past together. Are their perceptions simple lies or subconscious reflections of unfulfilled needs? While the Old Man tells his former lover that he always wished he could have had an heir, the Old Woman recalls the loss of their perfect and pure son, who ran away, discontent with his parents' lack of responsibility. Is this confession reality or just the product of her wishful imagination and her unfulfilled desire for motherhood, in a style reminiscent of the famous Martha, the protagonist of *Who's Afraid of Virginia Woolf*?

The same contradictory recollections make the Old Man's behavior toward his dying mother another unsolved mystery. While the Old Man recalls the abandon of his dying mother in favor of a night in town, his wife praises his dedication and love for his elder parents. Is the Old Man a comical rendition of Oedipus or an angel of mercy? Should the audience count on Semiramis for an answer? Ionesco's conclusion is simple: a lifetime of togetherness doesn't guarantee reciprocal understanding and loyalty, nor does it validate the unity and harmony of a couple.

The final double suicide represents the last step in the process of the couple's conjugal decomposition. Their fall into space, into abyss, is just a swift transfer from the already present intellectual and emotional nothingness to the final physical void. As Lamont acknowledges, "Ionesco's contrapuntal treatment of lies, illusions, ancient guilts, and broken dreams illustrates the insubstantial basis on which people erect their lives."[9]

NOTE

All references in round ( ) brackets refer to Ionesco, E. (1998), *The Chairs*. London: Faber & Faber.

REFERENCES

1. Lamont, R.C. (1993), *Ionesco's Imperatives: The Politics of Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 69.

2. Ibid., 70–71. This quotation is part of a translation by Rosette C. Lamont of an interview given by Eugen Ionesco in the *Combat* on April 23, 1952.

3. Ibid., 71.

4. Ibid., 72.
5. Ibid., 73.
6. Ionesco, E. (1968), *Fragments of a Journal*. J. Stewart (tr.). New York: Grove Press, 108.
7. Lamont, R.C., [1], 74.
8. Ibid., 78.
9. Ibidem.

Julieta Paulesc is a Lecturer of Romanian Studies in the School of International Languages and Cultures and Associate Director of the Romanian and Central European Collaborative at Arizona State University. She teaches courses of Beginning, Intermediary and Advanced Romanian. She also supervises Independent Studies and Honors Projects focused on the Romanian cultural heritage. She holds a B.A. in French and Romanian from The Western University (Universitatea de Vest Timişoara) and a MA in French from Arizona State University.

Book Review

Compte-rendu

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 214–216, ISSN 2164-0262

Sacred Players: The Politics of Response in the Middle English Religious Drama

by Heather Hill-Vasquez

ANA MARIA NEGRILĂ CHISEGA
ana_maria_negrila@yahoo.com
Carol I National Defense University, Bucharest

Heather Hill-Vasquez's *Sacred Players: The Politics of Response in the Middle English Religious Drama* was published in March 2007 by the Catholic University of America Press, and represents a study of the medieval English drama. It focuses on the evolution of the genre in the 16th century, arguing that traces of the early religious drama did not disappear, but continued to exist even after the end of the medieval period into Reformation and Renaissance periods, highlighting its ability "to serve as a force of conversion, change, and reform" (171). Even if they are eclipsed by the Elizabethan drama, religious plays continue to be performed even later and adapted so that they can be used for religious education and meet other, changing social needs.

The author's declared main goal of the study is "to complicate the historical categories we apply to this genre of texts, whose own fluidity of performance possibilities seems to have been eagerly embraced and usefully politicized by various competing (and coexisting) forces with various allegiances: clergy and laity, artisans and merchants, Catholics and Protestants" (204). Furthermore, she traces the ways the religious drama was probably used to "shape, communicate, and distinguish different roles for its audiences in order to suit (as well as, in some cases, to define) alternative religious sensibilities" (p. 5). She bases her approach on Hans Robert Jauss' reception aesthetic, on the new historicism and feminist criticism, but she also refers to Judith Butler's subversion of identity.

Sacred Players: The Politics of Response in the Middle English Religious Drama is divided into three parts, which focus on different responses: "Part I: Reforming Response: Protestant Adaptations, "Part II: Sanctifying Response: The Church and the 'Real Presence,'" and "Part III: Gendering Response: Christ's Body and God's Word." The first part entitled "Reforming Response: Protestant Adaptations," analyses the Chester Whitsunday play and the Digby

Conversion of Saint Paul. In Chapter 1, she looks into the Chester Cycle, "from late Elizabethan and early Jacobean times," (18) and examines the change in the audience role from the Catholic perspective to the post-Reformation one. She considers the character "the Expositor" a later addition and a Protestant role model meant on the one hand, to explain the true meaning of the play to the audience, and on the other hand, to correct certain elements of the play, which "are portrayed as harmless remnants of the old faith" (p. 19). In addition, Nuntius, who represents the Catholic figure, is used to involve the audience "in the process by which historical events are recreated and reexperienced" (24).

In chapter 2, she examines the Digby *Conversion of Saint Paul* and considers it more adaptable to the Protestant view, as the character Poeta the same as the Expositor from the Chester Cycler makes the audience aware of the importance of Scripture. In addition, Hill-Vasquez suggests that the play may have been performed using old vestments, which would have given a clearer image of the Catholic belief.

In Part 2, "Sanctifying Response: The Church and the 'Real Presence,'" Hill-Vasquez analyses the medieval Catholic drama plays: the *Tretise of Miraclis Pleyinge,* the Croxton *Play of the Sacrament,* and the York Cycle. She examines the use of these plays to change the audiences' belief and the post-Reformation necessity to alter them as they invited to a certain response from the audience. Related to *Tretise*, the author argues that "rather than an unmitigated condemnation of the drama inspired entirely by Lollard belief, then, the *Tretise* may reveal instead a complex attention to a style of production and audience response associated with the religious drama that threatened the Church's universal claim to mediate the sacred and the mundane" (79). Still, some of the characters of the York Cycle seem to be "particularly ubiquitous, mediating between the audience and the dramatic re-creation of spiritual events and experiences, yet moving fluidly between contemporary York and salvation history" (p. 106)

Part 3 consists of Chapters 5, "Incarnational Belief and Gender in the Digby *Killing of the Children*," and 6, "Reforming Religious Performance: *Feminine* Response and *Catholic* Behavior. The author examines Digby *Killing of the Children of Israel* and Lewis Wager's *The Life and Repentance of Marie Magdalene*, and concludes that "a similar transformative power might be applied to another social hierarchy, that of gender and gender roles" (p. 126). Thus, the feminine character from *Mary Magdalene* is perceived as a symbol of the old religion so being subjected to "contention, critique, and religious condemnation." (169), while "the manly and righteous triumph of Protestantism over the feminine decadence of the ousted religion" (p. 170) is also examined. Moreover, Hill-Vasquez approaches the idea of the transcendent power of religious drama, and argues that gender fluidity and gender crossing could have had an important role in the audience's perception of

the plays. Thus, king Herod from the *Killing of the Children*, would have made the audience "embrace the opportunity to experience the disempowered and potentially emasculated state Herod's brutish treatment seeks" (129–130).

In the end, Hill-Vasquez suggests that the "shaping force of religious cultural discourse" had a durable impact on other plays, and disclosed "a multiplicity of sacred players, themselves shifting incarnations of response, reception, and belief" (208).

By analyzing a number of medieval plays, she comes to the conclusion that some of them did not disappear, but were modified and used to support the Protestant view. Hill-Vasquez's *Sacred Players: The Politics of Response in the Middle English Religious Drama* is an interesting, well-written, and interesting book with an original approach towards the plays of the Middle Ages and their transformation into the Renaissance and Reformation periods, her analysis of gender fluidity and gender crossing in some of these plays bringing a fresh and challenging prospective on the medieval drama.

Ana-Maria Chisega-Negrilă obtained her PhD in 2000 and she has been teaching at Carol I National Defence University ever since. She is now a senior lecturer at the Foreign Languages Department, The Command and Staff College and she is teaching both academic and English for Specific Purposes. She has published articles related to methodology and course design and textbooks used at the specialized English courses. Since 2005, she has participated in several projects, which focused on developing on-line courses for the military. She developed and implemented various English Courses that address the military and civilian personnel within the Romanian Armed Forces.

Guest Interview

Rubrique interview

Addleton Academic Publishers
Journal of Research in Gender Studies
Volume 1(1), 2011, pp. 218–224, ISSN 2164-0262

ENTRETIEN AVEC EFSTRATIA OKTAPODA
PARIS, 2 SEPTEMBRE 2011

Onorina Botezat

L'entretien qui suit a eu lieu le 2 septembre dans le bureau de Efstratia Oktapoda à la Maison de la Recherche de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), rue Serpente, à Paris. Efstratia Oktapoda a été notre Conférencier invitée au Colloque International *Gender Studies in the Age of Globalisation – Ėtudes Genre à l'ère de la Mondialisation* qu'on a organisé les 2 et 3 Juin 2011 à l'Université Spiru Haret, à Bucarest, en Roumanie. À la suite du retentissement que cette manifestation a eu dans plusieurs pays du monde (Afrique, Asie, Amérique, Europe), on a voulu recueillir les propos de Efstratia Oktapoda sur les femmes, les écrivains femmes, les études des femmes et les *Gender studies* en France. Cet entretien permettra d'une part de donner au lecteur une idée sur les femmes en Europe et dans les Balkans, et d'autre part, une idée du mouvement féministe en France, mouvement extrêmement important dans l'évolution de la parole de la femme en France et de son engouement dans la société et l'Université françaises.

Onorina Botezat : Efstratia, vous avez beaucoup écrit sur les femmes. Qu'il s'agisse des figures mythiques et mythologiques, comme ces Moires fileuses, gracieuses et furieuses que vous avez transposées du mythe générique dans la tradition littéraire et artistique, ou encore des Séductrices, prédatrices et dévoratrices figures féminines et les monstres aquatiques dans les cultures européennes, des sorcières et de leurs avatars dans la littérature contemporaine, et je reste là, jusqu'aux femmes contemporaines, qui nous intéressent ici, des innombrables articles sur la Grecque Ira Feloukatzi, la Russe Luba Jurgenson, les Roumaines Felicia Mihali, Linda Maria Baros, Maria Maïlat, la Serbo-croate Sonia Ristic, et j'en passe, pour différents Ouvrages, Anthologies et Dictionnaires en France, en Autriche, aux États-Unis, en Roumanie, en Grèce et ailleurs. Qu'il soit dans le cadre des écritures migrantes, des mythes, de l'érotisme, des écritures francophones, des écritures contemporaines, ou des écritures plus anciennes, les *Itinérances féminines*, de toute toute genre, vous préoccupent beaucoup. On connaît tous vos travaux de recherche et vos nombreux ouvrages sur les femmes, leur action et leur écriture, qu'il soit en France, en Europe ou dans les Balkans. Pouvez-vous nous situer un peu dans ce contexte féminin européen contemporain ?

Efstratia Oktapoda : Si je travaille sur les femmes depuis des années, je ne peux pas me qualifier de spécialiste de la problématique féminine. La femme et les écrivains femmes sont au centre de mes préoccupations et ont constitué le sujet principal de mes recherches du point de vue de l'écriture romanesque. En tant que comparatiste, spécialiste de littérature française et francophone, je m'intéresse à la problématique littéraire féminine développée dans les romans modernes et contemporains qui sont le miroir social et sociétal de leur époque. La littérature des XXe et XXIe siècles, la littérature de l'extrême contemporain que j'étudie plus particulièrement foisonne d'exemples du discours féminin et de la place encore subalterne de la femme dans plusieurs sociétés en pays européens, malgré les combats et le progrès faits.

Onorina Botezat : C'est très intéressant ce que vous dites pour les sociétés en Europe, qui sont cependant à l'avant garde par rapport à d'autres sociétés, en Afrique, en Asie, ou en Amérique du Sud. Vous êtes spécialiste des Balkans et vous avez dirigé à ce titre plusieurs ouvrages féminins, à commencer par *La Francophonie dans les Balkans. Les Voix des femmes* (Publisud, 2005) qui est à l'antipode de votre deuxième Volume, masculin, *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans* (Publisud, 2006). Votre Post-face "Écrire sur la francophonie et les voix des femmes dans les Balkans" dans le Volume féminin est vraiment magistral. Quelles sont vos remarques et conclusions pour les femmes dans les Balkans ?

Efstratia Oktapoda : Les Balkans sont encore considérés comme la région européenne la plus méconnue et en même temps la moins développée économiquement en raison de plusieurs conflits et des périodes d'instabilité qui l'ont secoués durant les siècles. Cette partie européenne de culture gréco-latine et judéo-chrétienne est caractérisée par des littératures nationales qui révèlent des cultures traditionnelles dans le fait civilisateur et une écriture féminine révélatrice de la place subalterne de la femme par rapport aux autres régions européennes. Des écrivains femmes à des époques différentes, modernes et post modernes ont eu le courage de prendre la parole et d'élever la voix dans une société qui se voulait apparemment archaïque et patriarcale. Le Volume sur *Les Voix des femmes* se veut le témoignage des ces femmes d'horizons divers, géographiques, culturels, politiques, religieux et linguistiques ; des régions exotiques certes, mais très traditionnelles à la fois. Qu'elles viennent de Grèce ou de Bulgarie, de Roumanie ou de Serbie, il a fallu de la détermination, de l'obstination et du courage à toutes ces femmes pour se poser et s'imposer dans le monde masculin ni toujours accueillant ni toujours bien disposé. On a affaire à une littérature féminine qui explore avec justesse les profondeurs de l'âme et exprime la douleur de la guerre, de la migration et de l'exil qui ont marqué la terre des Balkans. Aux problèmes de l'exil et du déracinement, véritables *topoi* de la littérature balkanique, s'attache celui de la crise identitaire et de sa profonde mutation existentielle. Ce n'est pas un

hasard si la plupart des femmes écrivains des Balkans ont été marquées par un fort engagement idéologique. Refuge d'expression littéraire, la langue française sera de surcroît un véritable catalyseur pour les femmes écrivains des Balkans pour qui l'écriture devient synonyme de liberté et d'émancipation.

Onorina Botezat : Cet aspect des femmes écrivains des Balkans n'est pas très connu ni assez développé. Pouvez-vous nous parler de quelques femmes écrivains, nous donner quelques noms, des références de l'écriture féminine ?

Efstratia Oktapoda : L'écrivaine grecque Mimika Kranaki, que j'ai connue et interviewée à Paris, pour qui j'ai écrit plusieurs études. C'est un cas notoire des femmes qui ont quitté leur pays dans des coïncidences politico-historiques extrêmement difficiles. L'écriture pour Kranaki est une philosophie de vie. La complexité de l'image de Kranaki s'accroît avec son installation en France. Une activité frénétique, conférences philosophiques à la Sorbonne – Kranaki est philosophe – elle entre dans le cercle d'André Breton, elle participe activement aux événements de Mai 68. Toute une formation événementielle qui aboutira dans une écriture féminine neuve, l'écriture des femmes engagées, des femmes battantes qui construisent le monde et l'avenir des femmes. Ce n'est pas fortuit que Kranaki participe aux événements de 68 en France. Auteur de *Contre-Temps* à vingt-sept ans, cette écrivaine de verve marxiste, fait partie d'une catégorie d'écrivains bien spécifique des militants et intolérants, une femme cérébrale aux rapports durs et aux vertus intellectuelles. Il s'agit des écrivaines issues des régimes totalitaires qui prennent la voix, qui écrivent, qui revendiquent. C'est aussi le cas pour toutes les écrivaines roumaines, Hélène Vacaresco, Oana Orlea, Anca Visdei, forcées de prendre la route de l'exil. Les Serbes Ljubica Milicevic, la Macédonienne Alina Apostolska, les Grecques Marguerite Libéraki, Gisèle Prassinos ou Blanche Molfessis, la Polono-belge Vera Feyder d'origine serbe qui s'attache par ses origines au paysage balkanique. Les écrivaines roumaines sont très combattives et écrivent beaucoup. Elles nous font émerger dans leurs livres le drame du monde totalitaire au nom de la liberté. Elles dénoncent la violence, les excès et le fanatisme. Toutes ces femmes enrichissent la littérature européenne et mondiale. Leurs expériences, de la guerre, de l'exil, des exodes, des camps concentrationnaires sont uniques, leur écriture aussi. Parmi les plus jeunes, on pourrait citer l'Albanaise Mira Meksi, haute figure féminine qui fait carrière dans les médias et la Radio en Albanie. Et parmi les cas notoires, comment ne pas citer Julia Kristeva, de Bulgarie ? Son roman autobiographique *Meurtre à Byzance* (2004) parle de ses origines byzantines.

Onorina Botezat : Qu'en est-il du Monde arabe et musulman ? Vous avez aussi travaillé sur ces deux aires géographiques, le Maghreb et le Machrek. Pouvez-vous nous donner quelques constats de vos recherches, vous qui êtes spécialiste des littératures comparées, quelques noms d'écrivaines ?

Efstratia Oktapoda : J'ai beaucoup travaillé sur une écrivaine libanaise contemporaine que j'aime beaucoup, Ezza Agha Malak, c'est une très grande écrivaine de par son œuvre poétique que par son œuvre romanesque. Ezza est l'auteur de quatorze romans et nouvelles et de huit recueils de poésie, pour l'instant, à part les études et les collectifs parus sur son œuvre. J'ai eu le bonheur de préfacer *Œuvre francophone et identité transculturelle*, paru chez L'Harmattan (2010) et faire l'Introduction de *Le pays et l'ailleurs. Voyage et narration dans l'œuvre de Ezza Agha Malak*, paru également chez L'Harmattan (2011). Ezza fait vraiment partie de cette grande littérature sans frontières qui fait appel au Monde, par ses thématiques universelles, au-delà de toutes particularités et définitions. Ezza Agha Malak est une écrivaine engagée. Défenseur des droits bafoués de la femme. Son roman *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth* (2009) est un véritable *J'accuse* qui dénonce ouvertement la mentalité sociétale rétrograde musulmane et les privilèges masculins. Des privilèges qui donnent lieu à des machinations libres d'un mari déloyal qui par ces mêmes privilèges, reste intouchable et impuni, conforté par des lois qui laminent les droits de l'épouse dans la société patriarcale et machiste. Il faut dire aussi qu'en plein débat sociopolitique en France sur la burqa et le niqab au moment de la parution du roman, et la demande de la destitution de sa nationalité française à un homme musulman polygame 'hors loi' (avril 2010), Ezza Agha Malak invite dans son roman à la réflexion et à la prise de conscience sur la législation française et sa politique sociale sur le thème tabou des maris musulmans polygames. Un Français ne peut pas être polygame. Un Français ne peut pas répudier sa femme. Autre écrivaine engagée, Libanaise aussi, Evelyne Accad, initiatrice de la théorie du *fémihumanisme*, théorie liée aux études de l'Autre, de la race, du genre, de la religion et de l'identité ethnique. Evelyne Accad se bat depuis des années pour la cause féministe, la sexualité et la guerre et elle milite activement pour les femmes avec ses œuvres, avec ses cours – elle est Professeur à l'Université d'Illinois –, avec ses chansons. Evelyne est une personnalité polyvalente avant d'être écrivaine. Ses trois nouvelles, *L'Excisée*, *Coquelicot du massacre* et *Wounding words*, tout comme son autobiographie innovante *Voyages de cancer* et son ouvrage critique *Sexuality and War* traitent des thèmes tabous pour les sociétés patriarcales, comme ceux du corps et de l'identité sexuelle des femmes en Afrique du Nord et au Moyen-Orient. Si l'on veut donner quelques noms des femmes écrivains contemporaines du Monde Arabe, des écrivaines comme la Palestinienne Liana Badr, les écrivaines algériennes Malika Mokkedem, Assia Djebar ou Fatima Mernissi, l'Égyptienne Nawal El Saadawi, médecin psychiatre de son métier et féministe, écrivaine phare dans le Monde Arabe, écrivaine révolutionnaire et dissidente, emprisonnée pour s'être opposée au parti sous Anouar el-Sadate, prix du Conseil supérieur de littérature (1974), sont des noms très significatifs dans le Monde Arabe. D'autres écrivaines : la Libanaise Hanan Al-Shaykh, l'Irakienne Nuha Al-Radi ou encore l'Arabo-

Américaine Diana Abu-Jaber qui emploie la nourriture et la cuisine comme outils féministes de résistance contre la conformité et l'assimilation culturelles. Toutes ces écrivaines ont une écriture féministe remarquable. L'écriture de la mémoire qui devient outil d'action sociale et de combat pour changer les autorités et les institutions patriarcales. Pour ce qui est spécifiquement des écrivaines du Maghreb, j'ai personnellement travaillé sur l'écrivaine marocaine Leila Houari, écrivaine de l'entre-deux, de l'exil et de la migration, sur Loubna Méliane, une jeune personnalité d'origine marocaine remarquable dans l'engagement féminin qui a milité activement pour le Mouvement « Ni Putes Ni Soumises » en 2003 aux côtés de Fadela Amara, ou encore sur l'Algérienne Samira Bellil et l'affaire des tournantes dans les banlieues en France, un phénomène grave que Bellil dénonce dans son roman autobiographique. Il y a bien sûr d'autres études sur des écrivaines moins connues, des écrivaines palestiniennes et cis-jordaniennes, qui offrent des témoignages troublants des vies des femmes dans ces pays dominés par les hommes et où la femme n'a aucun droit, non seulement de parole, mais de passer le seuil de la maison pour acheter du pain. Soupçonnée tout le temps, accusée à tort, bastonnée et fouettée du matin au soir, d'abord par son père, puis par son mari, elle vit sans cesse sous la menace de mort.

Onorina Botezat : Vous avez aussi travaillé sur l'érotisme. Je pense à votre Ouvrage *Mythes et érotismes dans les littératures et cultures francophones de l'extrême contemporain*, en cours de publication. C'est un aspect très intéressant lié au féminin et aux études féminines. Pouvez-vous nous dire un peu plus sur cet ouvrage excitant qu'on attend tous avec impatience ?

Efstratia Oktapoda : En effet, c'est un ouvrage passionnant. Il traite bien sûr des mythes, de grands mythes de l'érotisme et de la sexualité, parce que en tant que comparatiste je travaille depuis des années sur les mythes qui ont façonné notre mode de vie et le Monde contemporain. C'est un ouvrage collectif qui analyse à la fois l'érotique et le sexuel, le psychologique, l'anthropologique et le culturel. C'est un procès paradoxal humain et littéraire. Il diabolise la sexualité et l'érotisme dans la littérature et le film francophones de l'extrême contemporain, ce qui correspond dans la littérature française avec la production après les années 1980, surtout ce qui vient après 1986. C'est une écriture tout à fait neuve qu'explore le livre. Une écriture nouvelle féminine qui s'affirme en France avec les mouvements féministes des années 80. Les années 80 constituent une phase transitive dans la nouvelle écriture contemporaine caractérisée par une dynamique nouvelle et une mutation esthétique qui s'éloigne des esthétiques des décennies précédentes. Pour ce qui est de la sexualité, il faut dire que la recherche identitaire passe par la sexualité qui est aux sources de toute forme de vie, en alliant la jouissance des corps aux perturbations de l'âme. Puis, la sexualité appelle aussi au débat : sexual et théorie, *sexual theory*, sexuel et rapports, rapports sexuels, liaisons, paradoxes,

déviations, tout est sexuel. Ce qui est frappant c'est que les grands théoriciens ont accordé une grande place à la sexualité de l'homme. Il a fallu des mouvements féministes dans les années 70 aux États-Unis d'abord et dans les années 80 et 90 en France et en Europe pour commencer à s'intéresser aux besoins sexuels des femmes. Freud est le premier qui revendique la paternité de l'Érotisme non seulement masculin mais aussi féminin. Il a bien distingué la sexualité féminine quasi-absente. Au tournant des XXe et XXIe siècles, le discours de la sexualité devient un métadiscours critique. Les pratiques de l'intime dans le discours critique littéraire et culturel ne sont plus en marge, mais au centre des productions littéraires et artistiques. L'écriture féminine ouvre de nouvelles possibilités critiques et théoriques. Des écrivaines comme Christine Angot, Virginie Despentes, Marie Darrieussecq, Catherine Millet, Nelly Arcan revendiquent une nouvelle écriture autofictionnelle associée à la souffrance, au traumatisme, au voyeurisme. La notion de *gender* peut être employée comme grille d'analyse pour penser à la féminité dans les textes mais aussi à la masculinité comme dialectique entre les sexes. Elle peut offrir des interprétations nouvelles sur le masculin et sur le féminin comme normes transcendantes. Ce qui change à la fin du XXe et au début du XXIe siècle, c'est la multiplicité des romans où les scènes érotiques, voire très érotiques, abondent, qu'elles choquent ou pas. À côté de l'érotisme ou des scènes d'amour, la sexualité est évoquée comme identité intime du personnage et de sa psychologie. La littérature érotique abolit les tabous et reflète une évolution de la conception des rapports sociaux et affectifs dans notre société. Il faut dire aussi que dans l'ouvrage, on ne traite pas seulement des femmes écrivains, on considère aussi les écrivains hommes qui offrent aussi un paradigme d'analyse très intéressant surtout de point de vue comparatif, non seulement sur les pensées et les attentes sexuelles des hommes, mais aussi sur l'écriture masculine en comparaison avec l'écriture féminine. D'un côté, on a des écrivaines comme Nina Bouraoui, Assia Djebar, Nelly Arcan, Christine Angot, et de l'autre côté, on a des écrivains très marqués par le sexuel comme Patrick Chamoiseau, Philippe Sollers, Michel Houellebecq.

Onorina Botezat : Quel est votre avis sur les *Gender studies* en France ? Vous qui êtes spécialiste des femmes et qui travaillez depuis des années en France, qu'est-ce qu'on peut dire de combat des femmes en France, de prises de position, mais aussi des Institutions en France, et de l'état de lieu de recherche ? C'est beaucoup de questions à la fois, mais pourriez-vous nous donner brièvement quelques caractéristiques, quelques indices ? Ils seraient de grand intérêt pour nos lecteurs.

Efstratia Oktapoda : Pour les Français, le féminisme évoque une position extrémiste vis-à-vis des hommes, cela n'a rien à voir avec le féminisme 'libéral' américain qui prône l'indépendance et l'égalité des hommes et des femmes devant la loi. Être féministe en France est synonyme d'une position très

engagée. Une autre différence considérable, un retard et un écart plutôt de taille, est que les *Gender Studies* font leur entrée en France et dans les Universités françaises dans les années 1980 et 1990, avec un écart de vingt ans par rapport aux États-Unis. Toutefois, à nos jours encore, et malgré les progrès faits dans le domaine, les études sur le genre restent éparpillées dans quelques départements – de sociologie, d'histoire, ou de littérature – et dans quelques Universités seulement, ce qui donne un caractère rétrograde à la société française qui reste malgré tout très patriarcale. En France, il n'y a pas eu de programmes pour les études féministes et peu de crédits. Il faut dire aussi qu'en France, les études de genre font la distinction entre le sexe et le genre et qu'on reprend ce modèle dans la construction sociale. Parmi les Universités pionnières des études genre, la très soixante-huitarde Université de Vincennes (Paris VIII), appelée actuellement Paris VIII-Saint Denis, devient un haut lieu de féminisme et garde encore ce label, suivie de l'Université de Jussieu (Denis Diderot-Paris VII), et depuis 2007 de la Sorbonne Nouvelle (Paris III). Ces trois Universités proposent un curriculum des études genre et des diplômes de Master et de Doctorat. Il y a aussi bien sûr l'Institut Emilie du Châtelet (IEC), qui est une Unité de recherche CNRS, avec un grand programme spécial sur le genre, et bien sûr l'EHESS spécialisée en études sociologiques du genre. Mais le plus extraordinaire, c'est la grande entrée des études genre à Sciences Po depuis la rentrée 2011, ce qui est très important parce que Sciences Po sont le miroir de la République et du monde politique en France. Avec beaucoup de retard, les *gender studies* sont reconnues et institutionnalisées en France, ce qui montre une évolution des mœurs et des idées, la reconnaissance du féminisme et l'adhésion de la société et de l'État aux perspectives féministes.


Contemporary
Science
Association
INSTITUTE OF
INTERDISCIPLINARY STUDIES
IN HUMANITIES
AND SOCIAL SCIENCES
Addleton
Academic
Publishers
universität
wien
GENDER STUDIES
IN THE AGE OF GLOBALIZATION
SPIRU HARET UNIVERSITY, BUCHAREST – June 2-3, 2011

Conference Report

GENDER STUDIES IN THE AGE OF GLOBALIZATION/ ETUDES GENRE A L'ERE DE LA MONDIALISATION

Bucharest, June 2–3, 2011

The conference *Gender Studies in the Age of Globalization/ Etudes genre a l'ere de la mondialisation* took place on June 2–3, in Bucharest, at Spiru Haret University. The conference was organized by Faculty of Letters having as co-organizers Faculty of Journalism, Communication and Public Relations and Faculty of Sociology and Psychology, and they had international partners from University of Sorbonne, University of Vienna, Institute of Interdisciplinary Studies in Humanities and Social Sciences (New York), Contemporary Science Association (New York), Center for Research in Gender Studies (New York) and COST Action ISO901: *Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture* (2009–2013) and the NEWW network (New Approaches to European Women's Writing). Besides being a partner of the conference, Addleton Academic Publishers (New York) will publish the Proceedings volume.

There were 276 participants from 36 countries and the papers delivered during the conference were from a wide range of areas including the humanities – literature, law, history, philosophy, religion, and visual and performing arts (including music and theatre), anthropology, area studies, communication studies, cultural studies, and linguistics, social sciences, behavioral sciences, science and technology, medicine and public health, democracy studies.

The papers registered for the conference focused on topics that had as a starting point the observation that the rise of *gender studies* at the end of the 1980s and all through the 1990s coincided with the acceleration of the globalization process made possible mainly by the rise of the new democracies and the new permeability of borders in a postcolonial and postcommunist world, as well as by the unprecedented impact of the revolution in communication and information technology, with the Internet and the world wide web transforming the world into what McLuhan described as "the global village" (1962).

Using "gender studies" as an umbrella term, which has come to include women's studies, men and masculinity studies and queer studies, the aim of the Conference was to examine from a variety of disciplinary and interdisciplinary perspectives:

1) gendered aspects of the process of globalization, such as the gendered experiences of the relation between the local/ the national and the global, transnational processes and gendered borders;

2) various ways in which globalization has impacted the construction of gender identities and sexualities, the intersection of gender with other categories of identity such as race, sexuality, age, class and nationality, the construction and representation of "masculinity" and "femininity" as identity categories, gender relations as strategies and counter-strategies of power, gender regimes, the relation of gender to social and cultural institutions;
3) the performativity of gender, gender politics, and the representation of gender in culture, literature, visual arts, film, popular culture, the media.

While two of the keynote speeches of the conference "Gender Studies in the Age of Globalization"/ "Études Genre à l'ère de la mondialisation" focused on *literature* discussing two women writers, Herta Muller and Elfriede Jelinek, who have been awarded Nobel Prize (Muller in 2009, respectively Jelinek in 2004), the third one brought into attention the issue of Gender Studies in France.

■ "Styling Women's Identity and Political Oppression in the Novels of Herta Müller" (Ileana Alexandra Orlich, Arizona State University)
■ "Les Gender studies en France. Affaire des femmes ou affaire d'État ?" (Efstratia Oktapoda, University of Sorbonne)
■ "Elfriede Jelinek. Reflections on Works & Life. Gender and Queer Theoretical Perspectives of *Krankheit Oder Moderne Frauen* & Ulrike Maria Stuart" (Anna Babka and Peter Clar, University of Vienna)

During the Workshops there were debates concerning Women's Studies in Europe and US (a comparative approach), silent feminine voices of neglected women writers along history, gender diversity, construction of identity in literary discourse and issues of gender studies:

■ "East and West: Connections and Disparities in Feminist Academia" – chairperson: Claire Crabtree-Sinnett (University of Detroit, Mercy)
■ "Exploring Feminine Voices" – chairperson: Ileana Alexandra Orlich (Arizona State University)
■ "Gender Diversity" – chairperson: George Simons, (George Simons International Consulting)
■ "Jeux identitaires dans le discours littéraire – Représentation, dénomination, appellation" – présidents: Efstratia Oktapoda (University of Sorbonne), Mircea Mihalevschi (Spiru Haret University)
■ "Les études de genre – une nouvelle épistémè ?" – présidents: Frédéric Canovas (Arizona State University), Alexandru Matei (Spiru Haret University)

The parallel sessions aimed at discussing the construction of gender in
■ literature, (re)constructing the feminine ("Reasserting and Reconstructing the Feminine"), distortion of women's identities in Naturalistic works, translations, poems ("Feminine Identities Reflected in Literature"), the globalization of gender and history in contemporary women's writings ("Global

Gender Identities in Women's Writings"), the symbolic identity of feminine spirits ("The Faces of the Other: Mystic Journeys and Mythological Figures"), archetypal feminine figures ("Faces of the (Feminine) Other(ness)"), consumption of masculine image ("Masculine Roles and Masculinity"), identity recovered in the Land of the *Other* ("Oriental Dimensions of Women's Identity"), identity, religion, and spaces of their own ("Feminine Spaces, Feminine Quests"), personnages comiques, des occupations masculines dans l'écriture de la théâtralité féminine ("Formes de représentation du genre : de la dénomination à la représentation théâtrale"), littérature féminine et statut des femmes ("Formes de représentation du genre – Auteurs roumains et français"), émancipation sexuelle et obstacles paratextuels : Gide, de la confusion identitaire à la féminité assumée : Roland Barthes ("À la recherche des représentations identitaires – discours publicitaire; Gide; Barthes"), représentation de femmes dans les médias espagnols ("La mujer en la literatura hispánica e hispanoamericana").

■ media, gender stereotypes in the media ("Gender Representations in the Media"), representation of gender discourses in the Age of Globalized Film ("Gender Roles in a Cinematic Reading"), cultural identities of artists and of their works of art in the Age of Globalization ("Gender(ed) Representations in Music and the Visual Arts") the perception of gender identities within cultural pluralism ("Gender Representations in a Pluralist Context"), gender differentials in Internet usage, New Media, networks, blogs ("Gender Roles in the Age of "WWW"), identités et sexualités de genre, norme et non-norme dans le discours des femmes ("Regards croisés sur la problématique identitaire"), le regard géographique sur le genre, le mariage interracial via internet ("Regards croisés sur la problématique identitaire – de l'anthropologie et de la sociologie, à la géopolitique")

■ society: profession and gender differences ("Gender-Related Problems from a Psychological Perspective"), consumption of masculine image ("Masculine Roles and Masculinity"), women as cadets, sportswomen, politicians or philosophers ("Women in the Army, Politics, and Sciences"), human trafficking in a Globalized World ("Gender and Politics – Contemporary Intersections"), social construction of gender ("Gender Construction through Discursive and Social/Educational Practices"), globalization and gender ("Gender Studies in the Context of Globalization"), the rights of women in patriarchal societies ("Gender Issues in Africa"), gender, globalization and the postcolonial turn in the Age of the 'Posts' ("Feminism in a Transnational Context"), women as cadets, sportswomen, politicians or philosophers ("Women in the Army, Politics, and Sciences"), gender equality on labour market ("Gender (In)Equality as a Sociologial Approach"), Aspects Regarding the Woman's Status ("Gender Roles in the Public and Private Space"), l'autre du corps et l'autre de l'esprit, construction et représentation de la masculinité et de la féminité ("À la recherche des représentations identitaires" – écrivains francophones),

le socius et le masculin, féminité et signifiants corporels ("L'identité socio-psychologique à l'ère de la mondialisation")

Two special sessions of the conference were dedicated to the project COST Action ISO901: *Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture* (2009–2013) and to the NEWW network (New Approaches to European Women's Writing). The contributors from Bulgaria, Greece, Romania, Turkey, talked about the historical revision of 19th Century Women's Writings, translations, diaries, travelogues, women as part of theatre audience.

The workshop "19th Century Women Writers in South-East Europe: Between Historical Legacies and Modern Identities" – chairpersons: Ramona Mihăilă (Spiru Haret University), Carmen Duțu (Dimitrie Cantemir University) and Nadezhda Alexandrova (University St. Kliment Ohridsky) meant the starting point for further collaborative research and projects concerning the women's writings in the South-East Europe.

In conclusion, we may add that the conference "Gender Studies in the Age of Globalization"/ "Études Genre à l'ère de la mondialisation" succeeded in accomplising one of its main goals – the discussion of new developments in gender theories and new modes of gender knowledge and critique under the impact of globalization.

Ramona Mihăilă
Spiru Haret University, Bucharest

Rapport de synthèse

par

Efstratia OKTAPODA
Université Paris IV-Sorbonne

L'Université Spiru Haret à Bucarest (Faculté des Lettres) en collaboration avec le l'Université de Paris IV-Sorbonne (Littérature française et comparée) et le Département d'Ètudes Allemandes de l'Université de Vienne, en partenariat avec l'Association des Sciences Contemporaines (New York), le Centre de Recherches des Ètudes Genre affilié à l'Institut des Ètudes Interdisciplinaires en Sciences Humaines et Sociales (New York) et Addleton Academic Publishers (New York) a organisé un Colloque International sur les *Gender Studies in the Age of Globalisation – Ètudes Genre à l'ère de la Mondialisation.*

Cette manifestation scientifique hors pair a eu lieu dans les beaux locaux de la Faculté des Lettres, à l'Université Spiru Haret à Bucarest, les 2 et 3 Juin 2011. Ella a été organisée par Dr. Ramona Mihaila, Professeure à l'Université Spiru Haret (Bucarest) assistée par une aura de Professeurs et chercheurs avec en premier Prof. Ph.D. George Lazaroiu, Professeur à l'Université Spiru Haret (Bucarest), Dr. Onorina Botezat, Dr. Raluca Nicolae, Veronica Spiridon, Dr. Filip Bacalu, Dr. Adina Radulescu, Sara Moldoveanu, Gabriela Iliuta et bien d'autres collègues tous enseignants-chercheurs à l'Université Spiru Haret de Bucarest.

Il faut dire de prime abord que ce Colloque Interdisciplinaire de Bucarest fut un grand moment scientifique. Un Événement majeur qui a marqué et marquera longtemps les esprits de la communauté scientifique de par le monde. Tenu en deux langues officielles, anglais et français, le Colloque a réuni des spécialistes du Monde entier, des enseignants et chercheurs venus des quatre coins du globe, toutes disciplines confondues, pour partager et échanger leurs constats et résultats de recherche sur les études de genre. Leur présence et leur partage fut un grand moment d'échange chaleureux et convivial.

Des journalistes, des philosophes, des philologues, des historiens, des écrivains, des comparatistes, des littéraires, des traductologues, des politologues, des culturologues, des économistes, des spécialistes des masse média et des relations publiques, des psychologues, des anthropologues, des sociologues, des géographes, des urbanistes, des démographes, des activistes et analystes des programmes humanitaires, ont partagé leur expérience, faisant de cette rencontre un véritable Forum mondial. Trois cent participants ont assisté avec véhémence à cette Rencontre Internationale et Interdisciplinaire, ce qui est énorme, voire colossal pour les Colloques européens. Un véritable défi que les Organisateurs ont su bien relever.

S'il y a beaucoup de Conférences à nos jours sur les *Gender Studies* en général, en Europe et surtout aux États-Unis où le mouvement s'est sacré en discipline depuis les années 1970–80, le Colloque *Gender Studies* de Bucarest (Juin 2011) fut une véritable Révolution dans le domaine. Il fait l'état de lieu de la recherche de par le Monde, il en dresse le bilan, il pose les bases pour l'avenir de *Gender Studies* dans le Monde et tient d'ores et déjà de pédestre pour les « Études genre » dans sa dimension "globale". Telle n'était-elle pas d'ailleurs l'intention des organisateurs ?

Le Colloque de Bucarest (2011), multiforme et pluridisciplinaire, se veut novateur pour avoir réuni et contextualisé dans le paradigme le plus large toutes les disciplines. Colloque-Centrifuge, le Colloque de Bucarest a le mérite d'avoir réuni les plus grands spécialistes à l'échelle mondiale qui ont enrichi avec leur présence le débat et ont apporté leurs lumières et les constats de leur travail, souvent sur le terrain, chacun dans son pays, qu'il soit en Inde, au Nigeria, en Turquie, en Grèce, en République Moldave, en Russie, en Roumanie, en Hongrie, en Bulgarie, en Autriche, en France, en Finlande, en Serbie et au Monténégro, en Slovénie, en Espagne, au Congo, au Cameroun, au Canada, aux États-Unis, en Arabie Saoudite, en Malaisie, au Bangladesh, en Afghanistan, au Pakistan, en Israël, en Iran, à Thaïlande, en Chine, à Taïwan, au Japon ou à Lesotho – 36 pays différents dans l'ensemble.

Jamais un Colloque européen, sur deux seuls jours en plus, n'a réuni autant de participants et autant de pays abolissant les frontières et les distances afin de construire un dialogue enrichissant sur un sujet d'actualité brûlante : la femme et son statut de par le Monde et les *Women's and Gender Studies*, les « Études femmes », les « Études féministes », et les « Études genre ». Mais aussi les études sexuées, les études sur la sexualité, la féminité et la masculinité, les *cultural and queer studies* tout comme les *gay studies* qui prolongent la théorie du *Gender*, véritable discipline dans les plus prestigieuses Universités aux États-Unis et au CNRS en France, véritable phénomène social aussi.

Après le boom des *Gender Studies* Outre-Atlantique, notamment aux États-Unis et au Canada, et aux pays anglo-saxons, le développement des études de genre à la fin des années 1980 et tout au long des années 90 « coïncide avec l'accélération du processus de Mondialisation devenu possible par la hausse des nouvelles démocraties et la perméabilité des frontières dans un monde postcolonial et postcommuniste ». Il faut se rendre compte aussi de « l'impact sans précédent de la révolution dans les communications et la technologie de l'information avec l'Internet et le World Wide Web qui ont transformé le monde, ce que McLuhan a décrit comme "le village planétaire" » (1962) lié au rapprochement des hommes et des lieux dans la distance abolie et l'information généralisée.

En définissant ainsi les *Gender Studies* et les *Women's Gender Studies* à l'ère de la Mondialisation et en les posant dans le XXIe siècle, les Organisateurs du Colloque ont vu large, ont vu juste. Ils ont voulu explorer les

différentes manières dont la Mondialisation a eu un impact sur la construction des identités et les sexualités de genre, l'intersection du genre avec d'autres catégories de l'identité comme la race, la sexualité, l'âge, la classe sociale et la nationalité, la construction et la représentation de la "masculinité" et de la "féminité" comme catégorie d'identité, les relations de genre et la politique du pouvoir, le régime des genres, ainsi que la relation du genre aux institutions sociales et culturelles.

Si les études de *genre* affichent les mécanismes sociaux qui tendent à présenter comme naturelle la division inégalitaire des rôles sociaux entre les hommes et les femmes, la réflexion autour du sexe, de la sexualité ou du transsexualisme n'ont pas été faciles à se faire transplanter dans le système socio-culturel de tous les pays, y compris les pays européens, et donc les plus développés. Les études des rapports sociaux de sexe ne se sont institutionnalisés que très tardivement en Europe, avec un écart de vingt ans par rapport aux pays Nord-Américains où le féminisme a connu une toute autre nuance, beaucoup plus libérale et sociétale.

Parallèlement à la question du genre sexuel et de la sexualité proprement parler, les Organisateurs du Colloque se sont penchés, à juste titre, sur la performativité du genre, la politique des sexes et la représentation des sexes dans la culture et la littérature, les arts visuels et le cinéma, la culture populaire et les médias dans le souci profond d'examiner l'apport les théories du genre et des sexes sous l'impact de la Mondialisation.

Dans le « le village planétaire» où l'on vit, les Organisateurs du Colloque ont voulu explorer les potentialités et les limites de la Mondialisation et son impact sur les aspects de genre, à savoir les expériences de genre dans leur relation entre niveau local, national et mondial, tout comme les processus trans-nationaux et les frontières de genre.

Vaste est l'univers de la Mondialisation, univers complexe laborieusement tracé par les hommes dans un monde en fracture qu'on maîtrise encore mal. Dynamiques des réseaux transnationaux, réel, prospectives, explorations de nouveaux territoires de la pensée et l'action humaine, les Organisateurs du Colloque de Bucarest ont voulu étudier l'apport humain et social, psychologique et humanitaire, et les actions menées en faveur des femmes, surtout dans les endroits en voie de développement qui bouleversent encore la planète.

Toutes les communications, d'un grand niveau scientifique, explorent la Femme dans sa plus grande envergure, dans toutes les sociétés de par le Monde. Une aura de thèmes et de sujets qui posent le débat sur la Femme d'aujourd'hui, celle surtout du XXIe siècle, sa place et son avenir, son implication dans la société et dans la politique. Autant de sujets d'actualité qui font sans aucun doute de ce Colloque une Rencontre redoutable sur les femmes et sur les "Études femmes".

Qu'il s'agisse d'études culturelles ou littéraires, sociologiques ou psychologiques, philosophiques, géographiques ou politiques, tous les participants

du Colloque ont mis la femme au centre de leur sujet : la femme dans la littérature, la femme dans la famille en association avec l'ordre de l'Amour, la femme et le mariage, la femme réfugiée dans les phénomènes de migration, la femme en état de guerre, son implication et son action, la femme dans la ville, la femme dans la campagne, la femme et la religion, la femme dans les sociétés post-communistes, la femme dans le travail, la femme et l'Internet, la femme et la fertilité, la femme et la santé avec des programmes de prévention HIV/AIDS, autant d'axes que d'approches, divergentes, enrichissantes, passionnantes.

Décrire la Femme dans la nouvelle donne géopolitique, dans un monde désormais uni par l'instantanéité, s'avère un exercise pas très facile et nécessite encore beaucoup d'efforts et surtout d'une période d'apprentissage d'independence consentie et fondée sur des modalités démocratiques.

On n'a qu'à féliciter les Organisateurs pour avoir réuni avec succès toutes les disciplines et domaines de recherche liés à la femme dans un monde en mutation, un monde d'émancipation et du progrès en matière des technologies d'information et de communication.

Le Colloque *Gender Studies in the Age of Globalisation* de Bucarest s'avère sans aucun doute un véritable viatique pour l'exploration de nouveaux territoires de la pensée et de l'action humaines sur la Femme et tout ce qui touche à la Femme et aux "Études femmes" *vs* homme à l'ère moderne et post-moderne.

ISSN: 2164-0262