

La Galatée noire ou la force d'un mot : *Ourika* de Claire de Duras (1823)

Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO

Court roman¹ de Claire de Duras, *Ourika* est l'un des premiers à mettre en scène un personnage de femme noire qui non seulement évolue dans un salon aristocratique dans lequel elle fait montre de ses divers talents, mais surtout, qui retrace ses aventures à un médecin, confesseur et thérapeute venu recueillir ses dernières paroles. Illustration tragique et pathétique des préjugés qui font d'Ourika une victime sacrifiée sur l'autel des convenances, la nouvelle de Claire de Duras est novatrice en ce qu'elle montre l'accession d'un personnage noir au statut d'héroïne. À travers la chute de la jeune femme, qui tombe d'une enfance vécue dans un stade préconscient de bonheur passif au sort d'une « négresse », frappée d'une double fatalité — macule de la couleur noire, naissance hors de la classe fermée de l'aristocratie — elle nous permet de retracer la naissance de l'individu, de la prise de conscience douloureuse de son identité. Ourika connaît un itinéraire spirituel qui coïncide avec une descente dans les enfers de la dépression dont elle montre tous les signes cliniques. Or le ressort tragique de l'œuvre qui fait ainsi basculer sa vie est tout entier contenu dans un seul mot qui lui révèle une négritude qu'elle avait jusqu'alors occultée. Paradoxale héroïne qui meurt de la révélation d'un « secret » qui est pourtant ce que tous ont toujours vu d'elle. Le monde se renverse alors pour Ourika qui vivait dans le conformisme de la pensée et dans la valorisation de l'Occident, son seul univers de référence. Galatée formée par des Pygmalion aristocrates, elle se voit exclue de ce qu'elle croyait son milieu et contrainte de rêver autour d'une Afrique

¹ L'édition utilisée est celle d'Alain Ruscio, *Amours coloniales. Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*, Bruxelles, Complexe, 1996. Court roman ou nouvelle, le statut de l'œuvre n'est pas toujours clairement précisé. Pour Mme de Duras c'est, « une petite nouvelle », (lettre à Rosalie de Constant, 1^{er} janvier 1824). Il nous arrivera d'utiliser l'un ou l'autre terme. Les trois romans de Claire de Duras, *Ourika*, *Édouard* et *Olivier* furent écrits sans doute entre 1821 et 1823, comme une sorte d'auto-analyse. L'enthousiasme pour *Ourika* fut tel que le roman reçut l'hommage de Goethe, Scott, Humboldt et engendra une mode vestimentaire et littéraire (Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, « Le Regard de l'histoire », Lausanne, Payot, 1973, p.226 ; Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII^e*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 979. *Édouard* est publié dans ce volume).

imaginaire, fantasme de régression et de barbarie heureuse. L'héroïne voit son imaginaire déchiré entre deux mirages inconciliables. Mais peut-on, précisément, accepter comme héroïne cette femme dont la vie n'est construite qu'autour du conformisme social, d'une haine de soi qui va la pousser à se détruire ? Il nous faut peut-être chercher une forme d'autonomisation héroïque et de création d'une identité noire à travers ce qui en semble la négation, la dépression, la mise en accusation dans un procès social symbolique. La représentation novatrice d'un personnage féminin et noir — jeune religieuse évoquant dans un récit enchâssé à la première personne la nature psychologique du mal qui la frappe — semble annonciatrice des désarrois de l'individu romantique. Pourtant, la négritude d'Ourika est avant tout utilisée comme paradigme de toutes les formes d'exclusion qui peuvent frapper, en particulier les femmes, mais aussi tous ceux qui n'appartiennent pas à la classe dominante, l'aristocratie. Ce n'est pas tant le préjugé de couleur que démontre le roman, ni même l'esclavage qui est dénoncé par une abolitionniste engagée, mais bien plutôt la condition féminine dans une société patriarcale²². Ourika se voit ainsi rattachée à une humanité dont elle se croyait exclue et présentée comme une figure de victime qui renvoie les lecteurs à des personnages littéraires qui lui sont familiers.

La façon dont sa négritude est révélée à Ourika est tout à fait significative de ce lien entre la destinée noire et la destinée féminine. La découverte qu'elle en fait, agent de son exclusion sociale et de sa mort, se produit de manière brutale et pourtant ténue, tout entière concentrée dans la puissance destructrice d'un mot. Le roman se construit sur une opposition du dit et du non-dit. Il repose sur le langage d'une société policée qui ne laisse pas transparaître l'étendue de son mépris et de son refus de l'altérité. La fillette semble entourée d'une un-

²² Claire-Rose-Louise-Bonne de Coëtnempen de Kersaint, née le 23 mars 1777, mariée au duc de Duras subit elle-même certains des préjugés de cette société patriarcale qu'elle dénonce. On considéra toujours son père comme un traître à sa classe car il s'était fait l'avocat des réformes sociales et politiques dans *Le Bon Sens*, un pamphlet contre les privilèges, avant d'être guillotiné en 1793. Elle-même se passionnait pour diverses causes dont le sort des esclaves noirs, celui des Irlandais ou des Espagnols. Aimant follement son mari et ses filles, elle les agaçait. Son amitié passionnée pour Chateaubriand ne fut pas mieux récompensée. Cette frustration affective la conduisit, malgré son rang, son esprit et son prestige, à souffrir d'un sentiment d'isolement, d'infériorité. Elle succomba en janvier 1828 à un état de langueur qui ne fut jamais vraiment diagnostiqué. D'après Raymond Trousson, *op. cit.*, pp. 965-969 ; Chantal Bertrand-Jennings, *D'un Siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2001, pp. 9-14.

nime bienveillance depuis que, bébé, elle fut « rapportée du Sénégal » (p. 761). Offerte comme une marchandise par un homme qui devient son géniteur symbolique³, elle est une petite poupée « vêtue à l'orientale » (p. 762), assise aux pieds de Mme de B. Elle passe sa vie « aimée d'elle, caressée, gâtée par tous ses amis, accablée de présents, vantée, exaltée comme l'enfant le plus spirituel et le plus aimable » (p. 762). Le terme générique et masculin « l'enfant » témoigne pourtant déjà assez de l'indifférence qui entoure l'identité véritable d'Ourika. Paradoxalement, ce n'est donc pas la violence verbale ou physique de la société qui est dénoncée mais la cruauté sourde de manifestations d'intérêt mal appropriées. L'excès des attentions dont elle fait objet est le signe de la double mise à distance qu'elle subit : il l'isole et la différencie, tout en préparant l'insurmontable contraste qui éclatera lorsqu'elle deviendra adulte. Ourika est une sorte d'actrice de l'altérité : elle incarne l'Afrique dans son adolescence à l'occasion du « quadrille des quatre parties du monde ». Le défaut de sa peau noire est transformé en qualité exotique durant tout le temps d'une enfance mise en scène et de ce fait inoffensive.

On le voit, les préjugés raciaux qui pèsent sur elle sont d'abord discrets. Et c'est là l'une des toutes premières qualités de l'œuvre qui jamais n'utilise le ton et les procédés de la dénonciation pour évoquer le sort de son héroïne. Le bon goût feutré de la société décrite conditionne une écriture de l'implication. Celle-ci réclame une double lecture permanente qui déchiffre l'antiphrase derrière le discours naïf d'une jeune fille qui semble adhérer totalement aux valeurs qui signent son ostracisme et sa perte. La gentillesse apparente qui l'entoure est alors l'une des formes les plus raffinées de la cruauté. L'amour de Mme de B. est vraisemblablement l'élément le plus déstabilisant du texte car il fait oublier sa différence à Ourika. Pourtant, sa « bienfaitrice » ne pourra lui procurer le bonheur qu'elle lui promet. Il y a même de la dissimulation et du cynisme dans cet aveu d'abus de pouvoir affectif :

³ L'histoire d'Ourika est tirée d'une anecdote réelle. Rapportée du Sénégal en août 1786 par le chevalier de Boufflers et offerte à sa tante, la maréchale de Beauvau, la fillette suscita son affection mais jouait aussi le rôle d'une attraction de salon, ce qui agaça prodigieusement une amie de Mme de Duras, Mme de la Tour du Pin, « j'ai toujours eu horreur des choses factices » dit-elle de la « représentation » que Mme de Beauvau donnait de sa protégée. La petite Sénégalaise mourut à 16 ans, en 1799, sincèrement pleurée par la maréchale, d'après R. Trousson, *op. cit.*, pp. 970-971.

⁴ Chantal Bertrand-Jennings dans « Problématique d'un sujet féminin en régime patriarcal », *Nineteenth-Century French Studies* XXIII, 1-2, Fall-Winter 1994-1995, écrit « Il s'agit à mon sens de la représentation métaphorique d'une appropriation de la maternité par un personnage incarnant le système patriarcal », p. 46.

Heureusement, elle ne s'en doute point encore, et elle a pour moi un attachement, qui j'espère, la préservera longtemps de juger sa position [...] Eh bien ! peut-être sera-t-elle assez distinguée pour se placer au-dessus de son sort, n'ayant pu rester au-dessous (p. 765).

La débauche de bonté de Mme de B. lui permet de prendre possession d'Ourika qui d'ailleurs s'exclame, lorsqu'elle commence à se sentir isolée : « Hélas ! je n'appartenais plus à personne » (p. 767). Toutefois, la cause du préjugé est tue et le roman tire sa force de cette stratégie d'évitement. La couleur noire est le signe visible de sa différence mais nul ne semble y attacher d'importance car personne n'en parle. Ourika ne la perçoit pas tant qu'elle n'a pas été signalée à son attention : « Je n'étais pas fâchée d'être une négresse : *on me disait que j'étais charmante ; d'ailleurs, rien ne m'avertissait que ce fût un désavantage* » (p. 763). La valeur de la parole prononcée, pour la protégée d'une salonnière, est plus importante que le regard. Le silence entourant la couleur est un implicite qu'Ourika ne peut encore déchiffrer, alors qu'elle est abreuvée de compliments et de flatteries destinés en fait à Mme de B. Le mot manquant empêche son regard d'avoir accès aux connotations de la couleur.

Le mot « négresse », mot tabou, puis prononcé par Ourika elle-même, est donc à lui seul l'enjeu de l'ensemble de la nouvelle. La conversation qu'Ourika surprend entre Mme de B. et la marquise lui permet enfin de faire surgir l'explicite de la redondance et de l'euphémisme. Le dialogue entre Mme de B. et la marquise, qui ne voient pas Ourika, est un tissu de périphrases qui ne se dénouera que lorsque, dans le secret de son cœur, Ourika aura elle-même proféré le mot fatal. La marquise reste d'abord allusive,

je veux vous parler d'Ourika : elle devient charmante, son esprit est tout à fait formé, elle causera comme vous, elle est pleine de talents, elle est piquante, naturelle ; mais que deviendra-t-elle ? et enfin qu'en ferez-vous ?

Le contraste marqué par le « mais », la gêne manifeste, la modification réifiante du pronom « elle » devenant « en » font de l'énoncé de la marquise un discours qui suggère sans parvenir à la nommer la tare originelle de la couleur. Mme de B. en use de même dans sa réponse : « lorsque je réfléchis à sa position, je la trouve sans remède. Pauvre Ourika ! je la vois seule, pour

toujours seule dans la vie ! » (p. 765). L'accord tacite entre les deux femmes repose sur le souci de ne pas utiliser le mot, providentiellement remplacé par l'euphémisme « sa position ». Néanmoins, le caractère fatal de cette prédiction est souligné par le désespérant « sans remède », conception de la négritude comme maladie qu'Ourika reprendra à son compte évoquant le « mal sans remède de [s]a couleur » (p. 774).

Cette fois, Ourika comprend ces allusions voilées grâce à la force du mot « seule » :

Il me serait impossible de vous peindre l'effet que produit en moi ce peu de paroles ; l'éclair n'est pas plus prompt : je vis tout ; je me vis négresse [...] Une affreuse palpitation me saisit, mes yeux s'obscurcissent, le battement de mon cœur m'ôta un instant la faculté d'écouter encore, enfin je me remis assez pour entendre la suite de cette conversation (p. 765).

La révélation de son état passe par la construction d'une série d'oppositions et de paradoxes : c'est *ce qu'elle entend* qui lui *ouvre les yeux*. C'est un éclair qui produit cette « vision » presque surnaturelle et provoque l'assimilation entre « tout » et « négresse » par le biais d'un point-virgule⁵. Mais la *lumière de l'éclair* conduit à un *obscurcissement*, Ourika voit tout mais dans l'obscurité, *entend la conversation* mais *en perdant la faculté d'écouter*.

Le mot est un miroir qui permet à Ourika de se voir enfin et si elle fuit ensuite les miroirs, elle ne pourra oublier le mot. Symboliquement, le terme est lâché et, comme si elle avait entendu Ourika, la marquise reprend librement ce qu'elle n'osait exprimer. Elle nomme brutalement l'origine et les conséquences de la malédiction : « Qui voudra jamais épouser une négresse ? » (p. 765). Le mot « négresse », finalement proféré avec son cortège de mépris racial, donne corps — au sens propre même puisque Ourika va voir son corps d'une nouvelle façon — au préjugé jusqu'alors informulé et engendre le déferlement de la souffrance, de la haine de soi mais aussi de la réflexion.

Après la mise au jour du mot manquant, le noir tout à coup est devenu haïssable. Il est brutalement intégré dans l'échelle connotative de la représentation sociale qui descend du blanc au noir. C'est en fait Ourika elle-même qui reprend plusieurs fois le mot de « négresse » (pp. 765, 767, 771, 774) pour se désigner d'une manière toujours négative, témoi-

⁵ Le point-virgule joue un rôle fondamental dans l'implication des liens de causalité permettant l'expression de la fatalité des règles sociales.

gnant en cela du caractère conventionnel de sa pensée formée au moule de l'arrogante société qui l'entoure. Si sa couleur provoque chez elle blessure d'orgueil et humiliation, la découverte de l'exclusion qu'elle engendre suscite une angoisse matérielle et affective (p. 765) :

Je me vis négresse, dépendante, méprisée, sans fortune, sans appui, sans un être de mon espèce à qui unir mon sort, jusqu'ici un jouet, un amusement pour ma bienfaitrice, bientôt rejetée d'un monde où je n'étais pas faite pour être admise

Une expression comme « les êtres de mon espèce » utilisée pour désigner tantôt les Noirs (p. 765), tantôt les aristocrates blancs (p. 767) manifeste son écartèlement identitaire entre une couleur qu'elle réprouve et qu'elle ressent comme une tâche posée sur sa « peau sociale » blanche⁶ et une « espèce » à laquelle elle se sent appartenir et qui n'est autre que l'aristocratie. Nous voyons ici comment l'idée biologique de l'« espèce » est totalement assimilée à la stratification de la société. De la même façon, la marquise explique sèchement, en un style coupé, qu'Ourika souffre des « maux qui viennent d'avoir brisé l'ordre de la nature » parce qu'elle « n'a pas rempli sa destinée » et « s'est placée dans la société sans permission » (p. 765). Loi de la nature, croyance en un destin et conformisme social s'unissent en un curieux syncrétisme qui démontre la logique erronée sur laquelle reposent la représentation que l'aristocratie a d'elle-même ainsi que la perpétuation qu'elle veut donner à ses codes.

Ces codes, Ourika les a parfaitement intériorisés. Selon un processus d'auto-aliénation fréquent⁷, elle est celle qui les respecte le plus et qui consolide ainsi la barrière avec ses proches. La finesse et la modernité psychologiques de Mme de Duras qui, par empathie, brosse une description de la haine de soi que n'aurait pas désavouée Frantz Fanon, se doublent d'une constante audace technique. L'expression du pathos, omniprésente, ne trouve pas sa source dans une confrontation de l'individu avec le monde, mais d'un individu conventionnel, pétri de clichés par son éducation, avec une image de lui qu'il ne reconnaît pas. L'auteur opère donc un mouvement

⁶ Lors du quadrille des quatre parties du monde, son cavalier « mit un crêpe sur son visage » pour avoir l'air noir. Elle nous dit « hélas ! je n'eus pas besoin d'en mettre sur le mien ». Le blanc est naturel et mime le noir alors que le noir ne peut se détacher du visage de l'héroïne. Inférieure, Ourika ne trouvera pas ce « cavalier » qu'est un mari.

⁷ David O'Connell dans « Ourika : Black Face, White Mask », *The French Review* 47, Special Issue N° 6 (spring 1974), pp. 47-56 lit l'œuvre à la lumière de *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

d'intériorisation d'un conflit Moi / le monde vers un conflit Moi – produit d'une éducation de classe, d'un monde / Moi – le corps qui m'est imposé et les « mouvements involontaires » (p. 767) de mes sentiments. Mais Claire de Duras fait d'Ourika, à la différence du héros romantique⁸, une jeune femme qui ne cherche pas à se libérer des pressions sociales. Elle tente plutôt d'oublier son corps, les marques de son identité individuelle pour retrouver le costume seyant et confortable des conventions aristocratiques. Aussi se livre-t-elle à des rituels d'occultation et d'oubli de soi, de « blanchiment » comme les évoque Fanon. Après une phase d'intense dégoût de soi, de sa « lèpre » —

ma figure me faisait horreur, je n'osais plus me regarder dans une glace ; lorsque mes yeux se portaient sur mes mains noires, je croyais voir celles d'un singe ; je m'exagérais ma laideur, et cette couleur me paraissait comme le signe de ma réprobation (pp. 766-767)

— elle passe à une tentative d'oubli et de transformation de soi :

j'avais ôté de ma chambre tous les miroirs, je portais toujours des gants ; mes vêtements cachaient mon cou et mes bras, et j'avais adopté, pour sortir, un grand chapeau avec un voile, que souvent je gardais dans la maison. Hélas ! je me trompais ainsi moi-même : comme les enfants, je fermais les yeux et je croyais qu'on ne me voyait pas (p. 774).

La lucidité pathétique de l'héroïne contrebalance la reproduction de topoi à laquelle elle se livre : c'est d'elle qu'émane le cliché raciste de l'animalisation, de la comparaison avec le singe. C'est d'Ourika aussi que provient la stéréotypie des représentations qui rend Anaïs, la femme de Charles, « belle comme le jour » (p. 775), alors qu'elle-même se donne l'obscurité pour comparant, « Je passerai sur la terre comme une ombre » (p. 780). Anaïs, d'après Ourika, a l'« air d'un ange de bonté » (p. 776) alors qu'elle-même dit être « comme ces génies malfai-

⁸ Ch. Bertrand-Jennings rappelle l'originalité du roman par rapport au canon romantique. L'œuvre est romantique « par la fiction qu'elle propose d'un amour malheureux ainsi que d'un héros mélancolique, objet de l'opprobre social et marqué par un destin fatal ». Mais là s'arrête la ressemblance avec les autres textes romantiques. Le malheur d'Ourika ne provient pas « d'une malédiction indéfinie ou d'un vague mal du siècle, mais d'une différence inscrite dans son corps par la couleur de sa peau. [...] Enfin, l'héroïne ne revendique pas sa différence comme une supériorité mais la considère au contraire comme une infériorité qu'elle déplore et ne souhaite que s'intégrer à cette société qui la rejette », « Problématique d'un sujet féminin... », *op. cit.*, p. 42.

sants » (p. 782) pour qui la lumière est une souffrance. Selon une modalité de représentation totalement schématique mais renouvelée par la nature de celle qui les exprime, Claire de Duras place donc dans la bouche d'Ourika tous les lieux communs liés à la noirceur symbolique, couleur du mal, de la mort, du deuil. L'auto-dépréciation se double d'une dimension morale, chrétienne, qui fait qu'Ourika ne peut que se concevoir comme une damnée et percevoir ses souffrances et sa dépression comme un châtement pour une faute qu'elle ignorait mais croit découvrir dans les propos de la marquise et la révélation de sa « passion criminelle » (p. 783) pour Charles. La laideur qu'elle s'alloue est donc la représentation symbolique de ce qu'elle croit être l'impureté de son cœur.

L'audace et la nouveauté de la romancière viennent de ce qu'elle fait contredire cette chaîne de clichés inferiorisants par deux personnages blancs, instances de pouvoir dans la « société patriarcale », le médecin et le prêtre pour qui, 'aux yeux de Dieu, il n'y a « ni nègres ni blancs » (p. 784). Tous deux cernent étroitement la narratrice : c'est le médecin qui est responsable du récit cadre et qui donne à Ourika la possibilité de parler dans la mesure de sa volonté ; c'est le prêtre qui termine le récit enchâssé en influant sur le destin de la jeune femme. Le médecin a pour rôle de distribuer la parole et donc de déterminer notre lecture. Or, à l'image négative que la jeune femme nous donne d'elle-même, il oppose la représentation d'une patiente, ce qui justifie les traits physiques auxquels il s'attache :

Son aspect ne confirmait que trop cette triste description de son état : sa maigreur était excessive, ses yeux brillants et fort grands, ses dents, d'une blancheur éblouissante, éclairaient seules sa physionomie (p. 760)⁹.

Ce portrait est tout à fait étonnant en ce qu'Ourika est qualifiée par la blancheur excessive d'un de ses traits, selon un principe à la fois d'antithèse hyperbolique et de synecdoque. L'auteur a comme parti pris de ne pas évoquer la négritude, afin de ne pas enfermer son personnage dans cette représentation univoque que le lecteur pourrait s'en faire mais de permettre la prédominance de la sympathie sur la curiosité.

⁹ Ce contraste avec la peau noire est déjà utilisé dans *La Chanson de Roland*, « La gent maudite qui est plus noire que l'encre et qui n'a rien de blanc que les dents » (laisse CXLV), cité dans Hoffmann, *op. cit.*, p. 14.

Nommée « la jeune religieuse », Ourika est réintégrée dans les généralisations inclusives que sont son âge et son ordre.

De la sorte, le personnage de la femme noire attire la compassion du lecteur touché du sort qui lui est réservé et de la bonne impression éprouvée par les deux hommes. L'auteur ne reprend pas les stéréotypes¹⁰ de la représentation des Noirs que l'on trouve en particulier dans les textes écrits par des hommes, comme *Bug-Jargal* (1826) de Victor Hugo, *Tamango* (1829) de Prosper Mérimée ou *Atar-Gull* (1831) d'Eugène Sue. Ces romans sont représentatifs des textes « négrophiles » de la Restauration qui mettent en scène un Africain de naissance noble se distinguant des autres Noirs qui constituent un arrière-plan méprisable. Les femmes en sont presque absentes. En revanche, dans les textes écrits par des femmes, la situation des Noirs trouve une représentation beaucoup plus favorable. Les dernières années du XVIII^e siècle voient se développer des textes de Françaises anti-esclavagistes. Olympe de Gouges écrit en 1786 une pièce de théâtre intitulée *L'Esclavage des Noirs*¹¹, et la nouvelle *Mirza* de Germaine de Staël paraît en 1795. L'insurrection de Saint-Domingue et le rétablissement de l'esclavage par Napoléon en 1802 font taire les discours anti-esclavagistes pendant l'Empire mais vers 1820, plusieurs femmes tentent à nouveau de contribuer à l'Abolition par leurs textes¹².

Si les femmes sont ainsi sensibles à la situation des Noirs, c'est avant tout parce qu'elles reconnaissent, dans leur sort, la radicalisation de la situation d'exclusion sociale qu'elles-mêmes éprouvent. Dès 1688, Aphra Behn avait écrit *Oroonoko or the Royal Slave* dans lequel une Africaine, Imoin-

¹⁰ Parmi ceux-ci, on va retrouver l'aspect grotesque du nain Habibrah dans *Bug-Jargal* ou de Tamango lorsqu'ils sont vêtus à l'europpéenne, la traîtrise inhérente au domestique-esclave dont l'archétype, historiquement, est Zamor « l'animal de compagnie » de Mme du Barry, la violence. On trouve peu de femmes noires dans les romans d'Hugo, Mérimée ou Sue. Elles répondent aux stéréotypes véhiculés par les récits de voyage du XVIII^e siècle dont une sexualité considérée comme une réalité scientifique. En 1819, Virey, dans sa contribution au *Dictionnaire des sciences médicales* reprenait cette idée à Buffon. On constate qu'Hugo en est imprégné lorsqu'il décrit la danse de « la chica », opposée à « la comba » de Claire de Duras.

¹¹ Publiée d'abord sous le titre *Zamore et Mirza*, puis donnée fin 1789 sous le titre *L'esclavage des nègres*, la pièce ose montrer un esclave meurtrier et gracie. Le 14 septembre 1791, l'auteur fit paraître la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* ; elle fut guillotinée en 1793.

¹² Hoffmann rappelle qu'il faut distinguer, dans la production littéraire concernant les Noirs, les textes parus avant et après le 23 août 1791. Les massacres de Saint-Domingue portèrent un grand coup à la cause abolitionniste et, lorsque Bonaparte rétablit l'esclavage, personne ne protesta. Chateaubriand, dans *Le Génie du christianisme* s'en fait l'interprète : « Avec de grands mots on a tout perdu : on a éteint jusqu'à la pitié ; car qui oserait encore plaider la cause des noirs après les crimes qu'ils ont commis ? », *op. cit.*, pp. 102-103.

da, subit des tourments que les lectrices blanches reconnaissent pour les avoir vécus ou vus¹³. Mary Wollstonecraft établit explicitement dans *A Vindication of the Rights of Women* (1792) le rapprochement entre « la moitié de l'humanité » qui « comme les pauvres esclaves africains » est soumise à des préjugés qui la brutalisent¹⁴. Le lien entre condition noire et condition féminine est donc exprimé très tôt et relayé par les femmes de lettres françaises : « ce que les écrivaines européennes ont fait c'était de reconnaître leur propre altérité dans la société patriarcale et de transférer cette altérité aux Africaines dans leur écriture¹⁵ ». Les hommes, eux, expriment également ce rapprochement, non pour reconnaître, comme leurs consœurs, l'injustice de ce double sort, mais pour enfermer Noirs et femmes dans une infériorité constitutive. En 1839, Gustave d'Eichtal¹⁶ explicite ce parallèle qui fait des hommes blancs le seul segment accompli de l'humanité :

[L]e noir me paraît être la race femme dans la famille humaine, comme le blanc est la race mâle. De même que la femme, le noir est privé des facultés politiques et scientifiques ; il n'a jamais créé un grand état, il n'est point astronome, mathématicien, naturaliste ; il n'a rien fait en mécanique industrielle. Mais par contre, il possède au plus haut degré les qualités du cœur, les affections et les sentiments domestiques ; il est homme d'intérieur. Comme la femme, il aime avec passion la parure, la danse, le chant...

Chez Mme de Duras, comme chez beaucoup de femmes écrivains de son temps, utiliser un personnage noir revient donc à exploiter un paradigme d'exclusion, d'infériorisation dans lequel couleur et condition sociale deviennent synonymes de condition féminine. La nouvelle est en effet avant tout une analyse d'une société qui condamne à mort les femmes qui ne peuvent souscrire à la loi de la conjugalité et de la procréation. Les lecteurs du texte de Mme de Duras ne cessent de souligner

¹³ Elle refuse un mariage imposé et est alors vendue comme esclave. Convoitée par plusieurs maîtres libidineux, elle se refuse à eux et garde une vertu et une patience exemplaires, attendant qu'Oronoko, à la tête d'un soulèvement d'esclaves, gagne le droit d'être libéré et de repartir avec elle et leur enfant en Afrique où l'attend son trône. On voit dans ce roman une matrice importante du roman créole à personnages noirs qui se développe à partir de 1750, *ibid.*, pp. 59-60.

¹⁴ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792, Westmead, Gregg International Publishers, 1970, p. 330.

¹⁵ Margot Irvine, colloque en ligne *La Marge*, Université de Toronto, 1995, « *Ourika* et les traditions des littératures anti-esclavagistes », *La Marge*, actes du colloque tenu à l'Université de Toronto du 20 au 21 mai 1995, pp. 27-36 (www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/marge/irvine_source.htm, p.3).

¹⁶ Cité par Hoffmann, *op. cit.*, p. 203.

l'étroite coïncidence entre Ourika et les femmes de son entourage qui partagent son éducation, ses valeurs et les ambitions sociales que sont la constitution d'un foyer et la maternité. Sa ressemblance totale avec une héroïne blanche fit d'ailleurs que l'on reprocha à l'auteur d'avoir transformé sa « négresse » en « salonnière » douée du langage d'une brillante causeuse. Ce reproche traduit la signification réelle de l'œuvre.

Le moment de la révélation du mot « négresse » prend alors tout son sens. En effet, une chaîne symbolique d'équivalences entre découverte de la négritude, perte de l'innocence et interdiction du mariage unit les divers événements qui conduisent Ourika du stade de l'enfance insouciant à celui de jeune fille désespérée. Lorsqu'elle a quinze ans, elle surprend la conversation entre Mme de B. et la Marquise. Voyons les différentes étapes de la révélation : « rien ne troublait alors ma sécurité. Ce fut peu de jours après ce bal qu'une conversation, que j'entendis par hasard, ouvrit mes yeux et finit ma jeunesse [...] [Ourika restera dans l'intimité de votre société] tant qu'elle est une enfant ; mais elle a quinze ans ; à qui la marierez-vous... » (pp. 764-765). Apprendre sa négritude brise la sécurité préadolescente d'une enfance qui se prolongeait anormalement, signe la nécessité d'une séparation entre la mère adoptive et la fille, d'une exclusion du gynécée. Cette brutale fin de ce qu'Ourika nomme sa « jeunesse » coïncide avec l'âge où il convient de marier les filles, âge que l'on peut assimiler à la puberté¹⁷. La marquise intervient au moment où le processus de métamorphose de l'enfant en femme est en cours d'achèvement, ce que montre le jeu d'alternance des temps dans son discours. Cette scène originelle surprise par Ourika marque en même temps, paradoxalement, sa condamnation à une éternelle virginité. Le semi-évanouissement d'Ourika survient en effet après qu'elle a pris la mesure de la gravité non pas de la couleur de sa peau, mais du fait que cette couleur va la condamner à l'absence d'intégration familiale. Elle ne peut « tenir [s]a place dans la chaîne des êtres » (p. 783) et comprend alors sa mort symbolique. La solitude est ressassée jusqu'à l'écoeurement, au délire monomaniacque : « l'isolement surtout, cette conviction que j'étais seule, pour toujours seule dans la vie, Mme de B. l'avait dit ; et à chaque instant je me répétais seule ! pour toujours

¹⁷ Ch. Bertrand-Jennings, « Problématique d'un sujet féminin... », *op. cit.*, p. 48.

seule ! La veille encore, que m'importait d'être seule ? » (p. 766)¹⁸.

La vie féminine est assujettie à l'ordre masculin, et plus spécifiquement, aux hommes de même rang. En effet, l'éventualité du mariage d'Ourika est envisagée : « et si, à force d'argent, vous trouvez quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres, ce sera un homme d'une condition inférieure, et avec qui elle se trouvera malheureuse » (p. 765). Le débat sur le mariage se double d'un débat sur le bonheur qui n'est possible que dans une stricte endogamie sociale et culturelle or Ourika s'avère ce monstre¹⁹ appartenant à un univers mixte irrémédiablement inconciliable. Métissage biologique et métissage social sont inconcevables : le préjugé de race est aussitôt transféré dans le domaine du préjugé de classe.

La catastrophe du célibat forcé qui s'abat sur elle trouve un contraste cruel dans le « spectacle²⁰ » du bonheur conjugal que connaissent Charles et Anaïs et qui est décrit à partir du moment où cette dernière est enceinte. L'injustice est d'autant plus frappante pour Ourika que les deux jeunes femmes sont strictement identiques, alors que leurs destinées sont strictement antithétiques. Avant d'être le négatif l'une de l'autre, elles sont d'abord le double l'une de l'autre. Charles ne s'y trompe pas, qui, par les souhaits qu'il exprime d'avoir avec Anaïs les mêmes liens qu'avec Ourika, reconnaît implicitement que, si « sa sœur » eût été blanche, il l'eût épousée. Les deux jeunes femmes sont finalement deux actrices charmantes, l'une dans sa négritude, l'autre dans sa maternité. Les malheurs d'une jeune fille noire ont touché le public contemporain de l'auteur²¹, mais en même temps, la couleur n'est que le

¹⁸ L'épigramme tirée de *Childe Harold* de Lord Byron, « This is to be alone, this, / This is solitude ! », traduite par : « C'est bien là être seul, c'est là / C'est là que se trouve la solitude » insiste sur ce motif.

¹⁹ Ourika est bien un monstre à plusieurs sens du terme. Scandale physique que l'on se montre et qui se ramène elle-même à une laideur presque animale, Ourika est avant tout cet être composé de parties disparates, une peau noire et une éducation blanche. Elle conjoint ce qui est considéré comme le haut et le bas, occupant ainsi la position traditionnellement dévolue au métis (Jean-Luc Bonniol, *La Couleur comme maléfice. Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris, Bibliothèque de synthèse, Albin Michel, 1992). Privée d'identité, elle n'a plus d'une Africaine que la couleur. Sainte-Beuve écrivait : « L'idée d'Ourika [...] c'est une idée d'empêchement, d'obstacle entre le désir de l'âme et l'objet mortel ; c'est quelque chose qui manque et qui dévore, et qui crée une sorte d'envie sur la tendresse ; c'est la laideur et la couleur d'Ourika », Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1049.

²⁰ Ce n'est plus Ourika qui est vue et admirée comme un animal dressé, mais Anaïs qui est enviée par la spectatrice Ourika pour sa prestation de parfaite épouse.

²¹ Le texte a la réputation d'être une œuvre « négrophile » : « Les colons des îles ne s'y trompèrent pas, qui traitaient l'auteur (fille elle-même d'une Créole de la Martinique) de négrophile », Hoffmann, *op. cit.*, p. 225. De nombreux critiques voient en *Ourika*

marqueur le plus visible d'une situation d'aliénation plus vaste. En mettant en regard ce texte avec le reste de l'œuvre de Claire de Duras, on constate qu'elle n'a cessé d'écrire des variations sur le préjudice affectif que cause la mise en place, par la société aristocratique, d'un système d'exclusion visant toute forme d'altérité²². Le soupir d'Edouard, « je retrouvais là cette fatalité de l'ordre social qui me poursuivait partout²³ [...] » pourrait être celui d'Ourika.

La couleur n'est donc qu'un signe dont Ourika développe elle-même la valeur sémiotique, en faisant la métaphore d'un danger social qui mène à la séparation, manifestant sa hantise de rester une étrangère, de violer « l'ordre naturel de la société ». La richesse de ce roman vient donc de ce qu'il place l'ensemble de sa stratégie narrative autour d'un mot qui permet la révélation d'une identité et d'une condition sociale insoupçonnées. L'héroïne voit alors nécessairement se modifier la stabilité des mondes auxquels elle croyait et donc basculer ses valeurs. Elle va en effet tenter de pallier la sauvagerie sociale qu'elle a découverte en déployant autour de l'Afrique une rêverie qui nous montre un infléchissement temporaire de son imaginaire.

La nouvelle repose sur un itinéraire intérieur qui conduit une jeune femme, pure « esclave sociale », produit d'une classe qui l'aliène mais qu'elle vénère, à se voir telle qu'elle est avant de tenter de ne plus voir cette image. Pourtant, involontairement, elle est conduite à se rapprocher d'une Afrique fantasmatique par la force même de la souffrance, de l'exclusion que lui fait endurer la couleur noire. Elle se retourne vers la dernière illusion qui lui reste, celle d'appartenir à un « pays », l'Afrique. De même qu'elle ne percevait pas le « désavantage » de sa couleur dans son enfance, elle acceptait volontiers l'Afrique comme « son pays ». Le nom du Sénégal n'est évoqué qu'une fois et disparaît au profit du continent tout entier considéré comme « pays » dans un élargissement de

une œuvre antiraciste, ainsi de David O'Connell, *op. cit.*, Grant Crichfield, *Three Novels of Madame de Duras : Ourika, Edouard, Olivier*, The Hague, Mouton, 1975, Françoise Massardier-Kenney, « Duras, Racism and Class » dans *Translating Slavery : Gender and Race in French Women's Writing, 1783, 1823*, Kadish et Massardier-Kenney ed., Kent, Ohio, Kent State UP, 1994.

²² Ch. Bertrand-Jennings, *D'un Siècle l'autre*, *op. cit.*, p. 57.

²³ Claire de Duras, *Edouard*, *op. cit.*, p. 1068. Dans la scène du « quadrille russe » qu'il est invité à regarder, Edouard s'exclame : « Nous n'étions séparés que par la barrière qui isolait les spectateurs de la société : triste emblème de celle qui nous séparait pour toujours ! » (p. 1037). Devant la fatalité du joug social, nulle révolte ne semble envisageable ; les jeunes gens n'ont d'autre choix que de se sacrifier, tués par leur conformisme.

l'opposition sauvagerie / civilisation, noir / blanc. Lorsqu'on lui demande de représenter l'Afrique dans le « quadrille des quatre parties du monde » (p. 764), elle se lance avec enthousiasme dans la recherche qui anime la société de Mme de B., désignée par un « on » qui ici l'inclut. « On consulta les voyageurs, on feuilleta les livres de costumes, on lut des ouvrages savants sur la musique africaine, enfin on choisit une Comba, danse nationale de mon pays²⁴ » (p. 764). Il semble que se produise une forme de rencontre des cultures dans cette danse du monde²⁵ et que l'Afrique jouisse d'une certaine reconnaissance par la curiosité livresque dont elle fait l'objet. Toutefois, l'exotisme l'emporte sur la découverte de l'Autre. D'ailleurs, la danse, pour « piquante » qu'elle soit, semble canalisée par le bon goût aristocratique puisqu'elle « se composait d'un mélange d'attitudes et de pas mesurés » (p. 764)²⁶.

L'auteur montre l'évolution du personnage à travers la modulation des liens qui le rattachent à l'Afrique. Après la découverte de sa négritude, le dégoût d'Ourika est attisé envers sa « patrie barbare » et les « sauvages qui l'habitent » (p. 775). Les massacres de Saint Domingue accentuent sa réaction : « jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite ; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins » (p. 770). C'est pourtant à ce moment-là qu'elle confie « j'aurais voulu être transportée dans ma patrie barbare, au milieu des sauvages qui l'habitent » (p. 774). L'opposition entre le désir d'Ourika et cette « patrie » est utilisée pour manifester l'intensité de son sentiment de déréliction. Le conditionnel renforce l'idée qu'elle aspire plus à une rupture de son isolement, qu'à un retour réel. Le lien avec l'Afrique devient métaphore de sa quête d'une mère. Ainsi, parlant d'elle-même à la troisième personne, se demande-t-elle, « pourquoi n'est-elle pas morte sur ce bâtiment négrier d'où elle fut arrachée, ou sur le sein de sa mère ? Un peu de sable d'Afrique eût recouvert son corps, et ce fardeau eût été bien léger » (p. 777), entendant l'Afrique comme une extension de ce « tombeau », de ces ténèbres qui la hantent. Mme de B. se voit détrônée par la

²⁴ Étant donnée la teneur de tels ouvrages sur l'Afrique aux XVIII^e et XIX^e siècles, il est curieux qu'Ourika n'ait pas encore compris en quelle estime elle était tenue.

²⁵ Pourtant, très tôt, dans les œuvres influencées par *Ourika*, la reprise du motif de la danse a donné lieu à des clichés sur la sensualité dévorante et la cruauté déléguées aux femmes noires : « [...] en dépit de sa foudre / Que ne puis-je égorger l'objet de tes amours / Puis t'enlaçant du bras qui trancha ses beaux jours / Sur mon cœur bondissant te forcer à m'absoudre » (Gaspard de Pons, « Ourika l'Africaine », *Inspirations poétiques*, 1825).

²⁶ Cette danse se rapproche fort des pantomimes expressives « premier langage de l'homme » qu'affectionne tant la petite société de *Paul et Virginie*.

mère fantomatique, femme et pays en même temps, à qui un pouvoir de consolation est enfin accordé. Ourika utilise la même forme de tonalité élégiaque, de déploration interrogative pour évoquer l'objet le plus important de sa recherche affective, un mari qui lui donne des enfants :

Pourquoi ne me laissait-on pas suivre mon sort ? Eh bien ! je serais la négresse esclave de quelque riche colon ; brûlée par le soleil, je cultiverais la terre d'un autre : mais j'aurais mon humble cabane pour me retirer le soir ; j'aurais un compagnon de ma vie, et des enfants de ma couleur, qui m'appelleraient : Ma mère ! ils appuieraient sans dégoût leur petite bouche sur mon front ; ils reposeraient leur tête sur mon cou, et s'endormiraient dans mes bras ! (p. 781).

S'agit-il d'Afrique ou des Antilles, peu importe. Le pays barbare est cette fois celui de l'esclavage auquel elle aspire symboliquement pour s'intégrer « dans la chaîne des êtres ». Le pays natal est avant tout celui dans lequel sa couleur ne serait pas perçue comme séparation. Toutefois, le vœu de retour à l'esclavage ou à l'Afrique est purement irréaliste et teinté de souvenirs littéraires, clichés devenus ceux d'une anti-pastorale²⁷. Ourika se réfugie dans un imaginaire qui, pour cruel qu'il soit, lui semble réparateur. Trompée par une société qu'elle n'avait pas comprise, torturée par cette identité qu'elle ne se connaissait pas, Ourika prend trop tard conscience que les « sauvages noirs » sont « moins à craindre pour [elle] que cette société cruelle qui [la] rendait responsable du mal qu'elle seule avait fait ». Sa représentation du monde est bouleversée par cette nouvelle acception que prend pour elle la barbarie. Toutefois, dans cette opposition, l'Afrique ne reste qu'un fantasme qui n'a de valeur qu'en tant qu'il demeure à l'état de rêverie alors que la société, découverte dans sa cruauté, quitte le monde de la construction imaginaire pour devenir un réel impitoyable. L'héroïne doit alors faire face à l'expérience de la désillusion et de la chute de ses idéaux.

Sa société glacée est placée d'emblée, et tout au long du récit, sous le signe d'une terrible neutralité marquée par l'usage du pronom impersonnel « on », par l'anonymat de « la marquise », par l'initiale déréalissante de Mme de B. La « société » réduite à la seule aristocratie, est représentée

²⁷ Ce rêve de refuge au cœur profond d'une île ou d'un « désert » comme l'Afrique parcourt la littérature, de l'île de France dans *Paul et Virginie* au royaume de Cayor dans « Mirza » de Mme de Staël, à l'île Bourbon d'*Indiana* de George Sand, aux îles de la Société dans *Edouard* de Claire de Duras (*op. cit.*, p. 1048).

comme un principe collectif qui, ne s'individualisant jamais, n'est donc jamais susceptible d'éprouver de la compassion pour la jeune fille. La marquise, simple rang social, se fait la voix de cette doxa de classe. Elle est mandatée pour perpétrer un meurtre rituel sur Ourika par la puissance de sa parole performative qui l'assimile à la sorcière des contes. La véritable sauvagerie réside dans ce crime verbal commis avec une totale bonne conscience : le cœur et le corps de la jeune fille sont lentement dissous par le venin discursif de l'aristocratie. Nul n'est pourtant réellement méchant dans cette mise à mort qui ramène à l'ordre établi et détruit la comédie sociale sur laquelle repose la vie d'Ourika. Brisée, elle construit néanmoins sa prise de conscience d'elle-même en voyant renversées ses certitudes et ses représentations imaginaires qui ne s'avéraient que de vaines rêveries.

Avec Ourika naît une nouvelle héroïne qui va renouveler les clichés littéraires. Héroïne paradoxale, elle ne vit d'autre aventure que la découverte du mot qui la tue. Le texte est, en effet, construit sur une totale économie dramatique. Seul le récit cadre construit une attente. Selon le principe de la *captatio benevolentiae*, le médecin utilise une série d'expressions redondantes pour marquer une intense curiosité doublée d'une compassion que le lecteur éprouve bientôt : « mon intérêt s'exaltait », « je fus étrangement surpris », « mon étonnement s'accrut », « mon étonnement s'accroissait à chaque instant », « touché au-delà de l'expression » (p. 760). L'imagination du lecteur, comme celle du médecin, s'enflamme et, dans ce décor lugubre d'un couvent à demi détruit par la Révolution commence à naître le suspens. Le narrateur, dans un souvenir anti-clérical, se figure qu'il va « contempler une nouvelle victime des cloîtres » (p. 760), renvoyant aux souvenirs de *La Religieuse* de Diderot (publiée en 1796) ou à la pièce *Le Couvent ou les vœux forcés*, d'Olympe de Gouges (1792). Il est intrigué par le soupir d'Ourika « ce sont des folies ! » (p. 760) qui résume sa vie et par son long refus de conter son histoire. De plus, le danger que court Ourika est de nombreuses fois souligné. Le cadre romantique et morbide des tombes renversées, projection « de[s] bien longues souffrances », du « ravage que le chagrin a fait en [elle] », ainsi que « le triste pressentiment » qui avertit le médecin « qu'il était trop tard et que la mort avait marqué sa victime » (pp. 760-761) finissent de provoquer les attentes du lecteur. Parallèlement, le récit cadre fait passer au second plan la négritude du personnage, aussi la révélation du

nœud de la tragédie du personnage sera-t-elle particulièrement forte. Là où le lecteur attend une intrigue riche en rebondissements, il va trouver un seul mot, une seule couleur.

La grande force de Claire de Duras repose sur le contraste entre la montée de l'intensité dans le récit cadre et un récit enchâssé vide d'événements. Le drame est centré uniquement sur les rapports psychologiques d'un individu avec son corps. Ourika découvre la dernière ce qui constitue son identité. De même, son secret, la confession qu'elle ne peut faire à Charles, la tragédie intime qu'elle veut taire, se résument en fait uniquement en sa couleur depuis longtemps vue et connue de tous.

Ainsi s'impose un nouveau modèle d'héroïne noire qui atteint au statut de sujet de par cette lente accession à la connaissance de soi. Est-ce dans la constitution d'un récit intime à la première personne — récit des origines et de la découverte de la négritude — que l'on peut trouver l'acte de naissance, en littérature, du personnage noir individualisé, conscient et non stéréotypé ? Il ne s'agit même plus, comme dans *Mirza*, de Germaine de Staël, de citer les propos d'un personnage²⁸ qui raconte un certain nombre d'actions dramatiques situées dans le cadre africain. Certes, les paroles du personnage noir ont encore besoin de la tutelle protectrice du récit enchâssé assumé par un homme blanc²⁹. Mais l'innovation du texte tient au fait que cette introspection s'inscrit étroitement dans la tradition du roman des tourments intérieurs, de l'ennui et du mal de vivre des personnages blancs comme *René* de Chateaubriand (1802), *Oberman* de Senancour (1804), *Adolphe* de Benjamin Constant (1816)³⁰. La naissance du personnage noir se fait par sa parfaite ressemblance avec les personnages blancs : faut-il y voir une aliénation mimétique ou une intégration d'un héros noir au sein d'une humanité partagée ? La capacité d'intellectualiser l'événement vécu est reconnue au personnage noir, mais le discours n'est pas réparateur. La verbalisation du « secret » celé tout au long de son existence sociale

²⁸ *Mirza* (1795) de Germaine de Staël rappelle le rapport à la parole d'*Ourika*. Rongé par une intense mélancolie, Ximéo raconte ses malheurs au narrateur du récit-cadre : seule la confession de son passé peut le soulager. Mais le récit de Ximéo, à la première personne, concerne essentiellement des événements dramatiques et non psychologiques. Par ailleurs, le caractère engagé du texte empêche à la conscience du personnage de jouer le rôle principal.

²⁹ Pour Ch. Bertrand-Jennings, il entourerait la jeune femme comme des bras paternels.

³⁰ « [...] ils parcoururent *La Nouvelle Héloïse*, *Delphine*, *Adolphe*, *Ourika*. [...] Le cœur seul est traité ; toujours du sentiment ! comme si le monde ne contenait pas autre chose ! », Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Pocket, 1997, p. 155.

par Ourika survient trop tard et est impuissante à alléger son auto-aliénation comme à la sauver. Elle s'estime responsable d'un sort dont elle n'est que l'innocente victime.

Le roman constitue une forme de procès puis de condamnation du sujet noir à une mort par la honte et la solitude. Comme tout élément perturbateur mettant en danger l'équilibre de classe, il est mis en accusation et éliminé mais dans le respect des bienséances. Il suffit pour cela de le retourner contre lui-même, voire d'en faire l'instigateur de sa propre mort, ce que permettent la maladie ou la dépression. La colère contre soi-même, caractéristique de l'auto-aliénation selon Fanon, est attisée par la marquise qui, « Inquisitive et difficile » (p. 764), représente le procureur de ce procès social et dresse l'acte d'accusation. Ourika, comme les victimes des inquisiteurs, est convaincue, après cette séance, de son statut de damnée. Le lexique se charge de connotations religieuses :

Quelle lumière affreuse avait-elle jetée sur l'abîme de mes douleurs ! Grand Dieu ! c'était comme la lumière qui pénétra une fois au fond des enfers, et qui fit regretter les ténèbres à ses malheureux habitants (p. 783).

Néanmoins, c'est du cœur même de ce qui nous apparaît comme sa soumission et son renoncement au statut de sujet — et d'héroïne — que naît une forme discrète mais tenace de résistance qui lui permet de montrer un visage grandi et pathétique au lecteur. En prenant à son compte les accusations qui lui sont faites, elle endosse le rôle de scandale social qui grippe les rouages trop huilés de l'aristocratie. Taxée de folie, elle reprend le terme à son compte. « ce passé, je ne puis le guérir sans le connaître. — Hélas ! répondit-elle, ce sont des folies ! » (p. 760). Parce qu'elle est enfermée dans le mutisme, la société, en l'occurrence la marquise, lui attribue un secret. Ourika conjoint donc les deux aspects d'une extériorité trop visible et d'une intériorité trop masquée. Elle est alors dotée d'un mystère, d'une épaisseur dramatique qui la rendent autonome, complexe et empêchent de la réifier et de l'oublier. La contrariété et la violence de la marquise, lorsqu'elle tente de la faire avouer, sont, en ce sens, particulièrement significatives. Elles manifestent la colère de la collectivité à voir lui échapper une conscience qui s'individualise. Pourtant, Ourika ne cache rien, bien au contraire, tout en elle se révèle, et par sa peau, et par les signes visibles de sa dépression, de sa jalousie lorsque

Charles se marie. Comme dans *Olivier*³¹, le secret empêche de vivre mais peut être considéré comme synonyme d'identité personnelle qui démarque l'individu du groupe. Car l'itinéraire d'auto-destruction d'Ourika n'est pas seulement le signe de sa victimisation psychologique et sociale. Il est aussi la marque d'une reconnaissance de soi, d'une attention parfois narcissique portée à sa personne et à son statut unique. Un vouloir se fait jour chez Ourika, celui de mourir. Ainsi si la découverte de son altérité ne lui a pas permis de s'accepter, elle conduit à la naissance d'un intérêt pour soi.

Elle passe d'abord par une étape de dédoublement identitaire lorsqu'elle ne peut plus se regarder ou ne se reconnaît plus dans les miroirs. Cela témoigne que, tout en s'abîmant dans ce processus narcissique, elle pense exclusivement à elle-même. Le rejet de son corps lui permet, de plus, de prêter une grande attention à ses émotions et à ses sentiments. L'utilisation des formes réfléchies et renforcées des pronoms traduit une découverte de soi comme individu : « j'épuisais ma pitié sur moi-même » (p. 766), « les liens de famille surtout me faisaient faire des retours bien douloureux sur moi-même » (p. 768), « mon âme s'était comme resserrée en elle-même. » (p. 766). Ourika apprend à se satisfaire d'elle-même, à éprouver des sentiments qu'elle réservait aux autres. Son ego se développe, plus uniquement dans la haine et le dégoût de soi, mais aussi dans l'observation de l'état de ses émotions : « mais le temps n'était plus où je consolais les autres ; je n'avais plus pitié que de moi-même » (p. 780)

La vie intérieure d'Ourika, fût-ce sur le mode du désir de mort et de l'auto-apitoiement, s'enrichit d'un égoïsme qui est la marque de la naissance de l'individu. Son ego s'extériorise à travers une modification physique et comportementale qui est la dépression. Le scandale est d'autant plus fort que son état est visible : « Il ne faut que *vous voir* un instant pour en être sûr » (p. 782). Pour Ourika, le « dépérissement » du corps, la « maladie » est le moyen de rendre acceptable, aux yeux de la religion, ce qui finalement n'est autre qu'une forme de suicide, acte de libération au sein de l'aliénation qui renvoie à un imaginaire de l'esclavage.

La naissance du sujet procède donc, de manière ambiguë, de la radicalisation de ses choix et du transfert qu'il instaure

³¹ On considère que l'impuissance d'Olivier constitue son secret, mais en fait, c'est l'existence même d'un secret plus que sa nature qui importe, ainsi que l'impossibilité à franchir les barrières entre l'individu et le monde.

entre le registre du symbolique et celui de la réalité. Là où la société la condamne symboliquement à mort en lui interdisant d'être mère, Ourika se donne une mort physique par le seul suicide qui lui soit permis sans offenser Dieu, la dépression et le choix de se laisser dépérir. Refusant les demi-mesures d'une cruauté de classe qui tue par ses discours, elle prend le pouvoir sur son propre sort. Rendant concret et visible le verdict prononcé contre elle, elle ne peut que culpabiliser ceux qui l'entourent et surtout, elle remet en cause les rouages d'un univers policé de la dissimulation. Scandale physique par sa négritude, Ourika devient un scandale social en mourant lentement sous les yeux des siens. Elle reprend ainsi la première place dans le spectacle social dont elle avait été chassée dans sa jeune adolescence. Sa dépression est cette fois son œuvre et monopolise les attentions de ceux qui l'entourent, elle ne procède que d'elle-même et s'oppose aux efforts déployés par la société et par le médecin pour la sauver. Malgré cette obsession morbide, elle accède ainsi à la construction d'une altérité.

Le secret d'Ourika, ce n'est pas l'amour qu'elle éprouve pour son « frère », c'est bien plutôt l'histoire de la naissance d'une conscience, et d'un personnage, au sein même d'un itinéraire mortifère. C'est l'histoire de la libération d'une esclave sociale et affective qui assume le choix de mourir et se choisit Dieu pour seul juge de son « cœur pur et innocent », plutôt qu'une société qui l'a déjà condamnée du seul fait de sa couleur. Prédéterminée par sa couleur, Ourika, malgré son aliénation, ne se laisse pas plier à ce destin. Elle en reprend les contraintes et conduit à l'excès toutes les cruautés indirectes dont elle faisait l'objet. Elle rejoint ainsi cette force passionnelle qui la régit et porte sa destinée au point d'achèvement de la vertu, du pathos, du chagrin, de la dépression, du désir suicidaire³². D'une mesure raisonnable instaurée par sa classe, elle fait une hybris marquée par l'émotion. L'héroïne noire apparaît donc, émergeant du personnage collectif blanc qu'elle essaie d'imiter. Ce n'est pas en s'en démarquant par une révolte romantique qu'elle prend son autonomie d'individu et de personnage littéraire épais, mais en adhérant étroitement à ses conventions pour les pousser à leur point de rupture. Nouvelle figure littéraire, le personnage noir se construit par un faisceau d'indices qui sont l'analyse de sa triste condition, d'une

³² Impuissants à s'intégrer dans la société, tous les personnages de l'auteur se suicident de manière plus ou moins directe. Madame de Nevers meurt de langueur après le départ d'Edouard parti se suicider à la guerre. Quant à Olivier, il se suicide devant Louise qui en restera totalement hébétée.

féminité refusée, mais aussi sa prise en charge directe du récit, pour la première fois dans la littérature française. À tous ces éléments constitutifs s'ajoute le fait décisif : la construction d'une pensée propre, d'une intériorité qui permettent de passer du statut de personnage à celui de sujet. Sujet mort-né, mort aussitôt après être né et mort de cette naissance même, Ourika annonce un romantisme de la dépression, du *tædium vitæ*, de la sensation de l'inutilité de l'existence et de l'inadaptation dans une société conventionnelle. Mais Ourika est encore trop engluée elle-même dans les illusions rassurantes de la convention pour incarner le « nègre romantique » qu'évoque Hoffmann. La discrétion, mais aussi la fermeté de ses actes subversifs en font avant tout un personnage littéraire féminin, s'intégrant enfin à un groupe. Galatée noire, Ourika est formée pour accéder à la parole et à l'animation, mais elle ne peut concevoir de descendance. Ses Pygmalion sont impuissants à lui permettre d'accomplir cette destinée pour laquelle ils croyaient l'avoir façonnée. Plus encore, la statue noire échappe au mimétisme et à la réification qui sont à la base de son éducation pour se constituer une identité et un désir propres. La libération de la statue n'est pas complète au point de faire d'elle un sujet féminin. Toutefois, si elle « redevient pierre³³ » et meurt de cette liberté qui lui est imposée, peut-être est-ce par sa mort que naît un nouveau personnage littéraire.

³³ Damon Dimauro, « Ourika, or Galatea Reverts to Stone », *Nineteenth Century French Studies*, 28, 3-4 (spring-summer 2000), p. 187-211.