

La chambre de Claire, ou l'espace du « non-Je »

Analyse de *Amour* de Marie Vieux-Chauvet

Anna Da Rozze

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This article aims to analyse the tragedy of mulattos in Haitian post-colonial society, condemned to the eternal limbo of a life in alienation. Amongst the authors who have dealt with this topic, Marie Vieux-Chauvet is undoubtedly the one who has most sensitively narrated the impossibility of defining oneself and of setting oneself free from the chains of racial prejudice that constrain these individuals, particularly mixed-race women. By starting from the analysis of *Amour, Colère et Folie* (1968), the first novel of the famous trilogy by the Haitian author, we will dwell on the relationship between the protagonist of *Amour*, Claire, and her bedroom which, subjected to its owner's ambiguity, manifests the impossibility, for the mulatto woman, of an authentic life.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les évolutions de la chambre : parabole de la vie du personnage. – 2.1 L'enfance de Claire et la vie du « Je ». – 2.2 L'âge adulte et la mort du « Je ». – 3 Conclusion.

Keywords Marie Vieux-Chauvet. Métissage. Mulatto. Haitian literature. Identity.

1 Introduction

Parmi les écrivaines qui, à partir de la première moitié du XXe siècle, ont consacré leur plume à la défense et à la réhabilitation de la femme dans l'univers postcolonial, Marie Vieux-Chauvet a été sans aucun doute celle qui a analysé le plus les conséquences de sa condition défavorisée au sein de la société haïtienne. Née à Port-au-Prince le 16 septembre 1916, Marie Vieux fait ses études à l'Annexe de l'École Normale d'Institutrices, en obtenant son brevet élémentaire en 1933.¹ Mariée, mère de trois enfants, l'écrivaine haïtienne se voit obligée en 1968, à cause de son attachement aux problèmes sociaux et politiques qui affligeaient son pays, de quitter à jamais Haïti, pour s'établir aux États Unis. En particulier, l'ouvrage qui lui a coûté l'exil a été la trilogie qui la rendra célèbre, *Amour, Colère et Folie*, publiée justement la même année à Paris, chez Gallimard. L'auteure doit

1 Pour les renseignements biographiques sur Marie Vieux-Chauvet, voir la page consacrée à l'auteure sur le site <http://ile-en-ile.org/chauvet/> (2016-12-13)

en interdire la vente et en racheter tout le stock chez l'éditeur : l'ouvrage ne pourra circuler que de manière plus ou moins clandestine jusqu'à la chute de la dictature duvaliériste, en 1986, pour n'être rééditée en français, finalement, qu'en 2005. En effet, tout en situant ses récits dans des périodes historiques révolues – notamment dans la première moitié du XXe siècle – les critiques explicites que Marie Vieux-Chauvet adresse aux chefs politiques se réfèrent assez clairement au régime dictatorial de son époque, dominé par François Duvalier (22 octobre 1957-21 avril 1971). Comme l'écrit Léon-François Hoffmann, cette auteure engagée dans la défense de son pays représente l'exemple le plus intéressant du nouveau genre littéraire qui se développe depuis 1930 : le roman féminin ou, plus précisément, le roman haïtien écrit par des femmes se proposant d'analyser la condition féminine en Haïti (Hoffmann 1982, 127). En particulier, cette auteure est arrivée à décrire le drame intérieur de la mulâtresse, le caractère destructeur – voire autodestructeur – qui la caractérise face à l'aliénation qu'elle subit de la part de la société et à son incapacité d'accepter sa nature double, à la fois européenne et africaine. Victimes d'hommes cruels et féroces, les héroïnes des romans de Marie Vieux-Chauvet sont des femmes qui luttent pour se libérer des chaînes – forgées par les préjugés de la mentalité coloniale et postcoloniale – qui les voudraient renfermer en elles-mêmes, en essayant de trouver la force d'agir et de faire entendre leur voix. C'est là cependant un but souvent difficile à atteindre : car les personnages féminins qui peuplent les ouvrages de cette auteure, à la fin, se trouvent souvent écrasés par la violence propre à la société postcoloniale, strictement liée aux préjugés de caste et de couleur.

Dans cet article, nous nous arrêterons sur la première partie de la trilogie, c'est-à-dire *Amour*. Écrit sous la forme d'un journal intime, ce roman nous permet d'accéder à l'intimité de Claire Clamont, une mulâtresse à la peau foncée, issue d'une famille aristocratique de mulâtres-blancs.

En particulier, nous nous proposons d'analyser le rapport que l'héroïne du roman entretient avec l'espace domestique et, notamment, avec sa chambre. En général, dans le discours romanesque de Marie Vieux-Chauvet, l'espace occupe une place importante, qui permet de « découvrir derrière les éléments figuratifs des contenus occultés par la trame narrative » (Shelton 1997, 142). À côté de l'espace physique, mesurable, que l'on parcourt au long de la narration, il y a aussi un espace évoqué, vécu et parfois subi, qui habite lui-même les personnages : il s'agit de « l'espace qui est livré au royaume de l'imaginaire » (Bachelard [1957] 1992, 1), intimement influencé par la vision personnelle de son « créateur ».

Que se passe-t-il lorsque « le royaume de l'imaginaire » franchit la limite qui le sépare du monde réel ?

Dans cette étude nous nous arrêterons sur les évolutions subies par la chambre de l'héroïne d'*Amour*, en essayant de comprendre sa véritable signification par rapport à la vie du personnage : « univers de velléités et

fantasmes » (Shelton 1997, 152), la pièce prend une valeur à la fois libératoire et aliénante pour sa propriétaire, dont la double nature se reflète dans l'ambiguïté de cet endroit privé.

2 Les évolutions de la chambre : parabole de la vie du personnage

Comme l'a remarqué Marie-Denise Shelton (1997), en considérant l'œuvre entière de Marie Vieux-Chauvet, on se rend compte qu'aucun endroit, aucun espace saisi par l'imagination, n'a autant de connotations symboliques que la maison et ses pièces : car, sur le plan psychologique, « la maison est un espace privilégié dans lequel l'être serait dispersé » (145). De la même façon, Bachelard souligne le caractère intime, mais parfois aliénant, du milieu domestique :

la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. (Bachelard 1992, 24)

Parmi tous les milieux fréquentés par la fille aînée des Clamont, la chambre est celui qu'elle évoque le plus souvent dans ses souvenirs et où elle évolue dans sa vie quotidienne : quelle est, alors, la valeur de cette pièce dans la vie du personnage ?

Pedro A. Sandin-Fremaint (1985) a essayé de répondre à cette question, en remarquant que, dans le récit, le seul endroit où l'identité de l'héroïne d'*Amour* est libre de s'exprimer, en se manifestant dans toute son ambiguïté, est l'intimité de sa chambre (cf. Marty 2003, 9). Cette dernière est donc

l'espace du « je » de Claire, de ce « je » qui se veut différent du « nous », qui vit en état de révolte contre son sort de vieille fille. (Sandin-Fremaint 1985, 71)

Ce n'est que lorsque la mulâtresse se renferme à double tour dans ce « sanctuaire » (Vieux-Chauvet [1968] 2005, 138), où elle cache ses objets secrets comme des « trésors » (139), qu'elle révèle aux lecteurs les troubles habitant son âme de « négresse blanche », la lutte intérieure entre identité noire et identité blanche qui l'empêche d'agir et de mener une vie amoureuse et sociale comme ses sœurs.

Ma chambre est fermée à double tour et je garde la clef dans ma poche. Je n'y reçois personne, pas même mes sœurs. (16)

Dès le début du roman, la chambre est décrite comme un lieu virtuel – « un monde fantastique rempli avec rage, colère et désir sexuel »² (Lee-Keller, 2009, 1293) –, apparemment détaché de la réalité de la famille Clamont et de la vie de la « petite ville d’X » (10), dans la province haïtienne : univers secret « à mesure de mulâtresse », cet espace est inaccessible à tous, sauf à sa propriétaire, Claire. Car, de la même façon que son journal, sa chambre représente la vie privée de la narratrice, réduite « à la mesure de l’œil » (10).

2.1 L’enfance de Claire et la vie du « Je »

Depuis son enfance, la pièce a une valeur importante aux yeux de l’héroïne qui, obligée de dissimuler et de moduler ses comportements en public, peut se débarrasser de son « masque blanc » seulement dans cet endroit accueillant, éloigné du regard indiscret de ses parents et des jugements de la bourgeoisie haïtienne.

En grandissant, j’avais organisé ma vie. Une vie secrète et bien remplie à laquelle personne n’avait accès. Pas même mes amies. La solitude et l’oisiveté m’apparurent alors comme des complices. J’avais découvert pour me protéger de l’indiscrétion, l’importance de l’hypocrisie. Devant mes parents, je jouais à la jeune fille parfaite ; dès qu’ils avaient le dos tourné une révolution s’opérait en moi. Changeant aussitôt d’attitude, je cambrais la taille devant mon miroir, prenais des poses langoureuses en tournant une valse que je fredonnais à voix basse. (102)

La vie parallèle du « je » de Claire commence donc très tôt, la mulâtresse découvrant l’importance de « vivre en actrice » dans une société régulée par l’hypocrisie et par les préjugés de couleur : elle a dû apprendre très jeune non seulement à avoir honte du teint foncé de sa peau, mais aussi à considérer l’amour comme un péché et l’acte sexuel comme le grand interdit de l’Église, sauf après le sacrement du mariage.

Dans un milieu si hostile à tous ceux qui, comme la mulâtresse, ne sont pas blancs – Claire est considérée comme la « mal sortie » (18) des trois filles Clamont, à cause de sa « couleur acajou » (10) – et hostile à ceux qui ne partagent pas le respect des règles bourgeoises, la chambre devient un espace de liberté pour l’héroïne : elle représente le seul univers où la narratrice a le droit d’être elle-même le seul endroit où sa nature et ses désirs semblent être acceptables. Pourtant, comme nous allons le voir, il s’agit d’un univers bâti, lui aussi, sur des artifices et des mensonges, dont la mulâtresse se sert pour se mentir à soi-même.

2 Notre traduction de « A fantasy world filled with rage, anger, and lust ».

Seul témoin de la « révolution » se déroulant dans l'esprit du personnage, le miroir est le complice muet de Claire qui, se sentant libre de se montrer, se déshabille face à lui. Nous pouvons remarquer que, sauf dans l'épisode du bal qu'elle évoque parmi ses souvenirs de jeunesse, chaque fois que la narratrice se regarde dans le miroir – en devenant le personnage principal de la scène – elle est renfermée dans sa chambre. « Je suis nue, devant le miroir, encore belle » (16), écrit la mulâtresse dans les premières pages de son journal ; c'est seulement vers la fin de son histoire, lorsqu'elle avance dans sa quête identitaire, qu'elle découvre dans son image reflétée l'asymétrie de ses profils :

Je contemple dans le miroir mon visage raviné. Je me découvre, surprise, un faciès asymétrique : profil gauche, rêveur, tendre, profil droit, sensuel, féroce. Est-ce moi ou ce que je vois de moi ? Mes mains aussi me semblent, tout à coup, dissemblables ; celle faite pour agir, plus épaisse, plus lourde. (159)

Comme une sorte de 'portrait de Dorian Gray', le miroir montre à Claire les traces des évolutions de son corps et de son 'moi', toujours plus fragmenté et insaisissable, écrasé sous le poids des préjugés. « Pourrai-je rassembler les morceaux brisés de mon ancien moi ? » (153) se demande-t-elle vers la fin du roman, en ajoutant, peu après, « c'est la lutte que je déguise » (155).

Comme nous le suggère le titre du roman, l'espace de Claire est aussi caractérisé par l'*Amour* (Sandin-Fremaint 1992, 71) : paradoxalement, c'est seulement lorsqu'elle se trouve plongée dans la solitude de ce « milieu sacré » que la femme connaît l'amour sous toutes ses formes : abritée derrière sa porte, rigoureusement « fermée à double tour », la mulâtresse aime en cachette son beau-frère Jean Luze, révèle à elle-même – et au lecteur – une passion charnelle fantasmée pour le sadique commandant noir Calédu et, enfin, rêve d'une maternité fictive en dorlotant une poupée – froide « comme la mort » (71) – qu'elle appelle Caroline.

À l'intérieur de sa chambre, le cœur comblé par ses amours artificiels, Claire *croit exister* ; au contraire, quand elle se trouve à l'extérieur, mêlée aux autres, elle ne se sent qu'une présence obscure, presque issue des ténèbres, qui guette les gens « effacée comme une ombre » (9). La mulâtresse affirme plusieurs fois se sentir comme morte, inexistante aux yeux de son entourage fait de blancs et de mulâtres-blancs, qui parlent d'elle comme si elle n'était pas là – « Elle [Mme Camuse] parle de moi au passé comme si j'étais morte » (37). Cet aspect concernant l'inexistence de Claire est par ailleurs souligné par les affirmations de l'héroïne, lorsqu'elle exprime dans son cahier son impossibilité de parler et de faire entendre sa voix :

Je n'ai pas eu la force de me jeter dans ses bras pour lui avouer mon amour. [...] Il parle de moi et moi je me tais. Je n'ai jamais su que me taire. (80-1)

Ce petit extrait nous montre assez clairement à quel point la narratrice a été traumatisée, autant par l'éducation rigide qu'elle avait reçue, que par la duplicité de sa nature : elle est désormais devenue un être muet - « je me tais » - et immobile - « je n'ai pas eu la force de me jeter dans ses bras » - ; seulement quand elle se sent protégée par la solitude de sa chambre, elle arrive à dévoiler ses pensées et les troubles de son âme de « vieille fille avide d'amour » (16) par le biais d'une communication silencieuse, c'est-à-dire l'écriture. « Parler c'est exister pour l'autre » a écrit Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1995, 13) ; mais Claire ne parle pas et donc, pour les autres, elle n'existe pas.

« Je ne suis pas gênante, je suis la grande sottie, celle sur qui la vie a coulé sans laisser de traces » (44). De cette façon, plus invisible et inconsistante que l'air, lorsque la mulâtresse dépasse les limites de sa chambre, elle semble presque flotter dans le vide, dépourvue non seulement de sa voix, mais aussi de son corps et de son identité. En nous rappelant l'image d'Ariel, le pur esprit de l'air issu de la féerie, évoqué dans *Une tempête* d'Aimé Césaire ([1969] 1997), nous surprenons souvent l'héroïne qui tente d'« infester » les corps de ses sœurs, en essayant de contrôler leurs mouvements et de s'approprier leurs identités à travers un processus d'identification presque totale avec elles. Le moment le plus évident de cette tendance malsaine de la mulâtresse arrive quand elle cherche à maîtriser le corps d'Annette, sa sœur cadette, dont elle veut se servir pour séduire son beau-frère français. Après les avoir attirés l'une vers l'autre - comme une marionnettiste avec ses pantins - Claire s'avère finalement incapable de les guetter jusqu'à la fin, et court dans sa chambre, enflammée de désir :

Je me couche, nue moi aussi, incendiée de désirs. Je suis avec eux, entre eux. Non, je suis seule avec Jean Luze. Comme l'amour annule en soi tout sentiment ! [...] C'est moi, Annette. Me voilà rajeunie de seize ans. (28)

Même quand il s'agit de savourer pleinement le plaisir de sa vengeance envers ses sœurs, la narratrice n'arrive pas à rester à l'extérieur de son espace privé. En effet, le « je » de Claire est toujours animé par ce « désir de se soustraire aux autres » (Sandin-Fremaint et al. 1985, 71), de mener une vie fictive, aliénée et invisible à son entourage, dans l'univers parallèle de sa chambre : alors, dès que la mulâtresse ressent la moindre vitalité, elle ne peut s'empêcher de se retirer pour jouir pleinement de ses émotions.

Je me sens si vibrante de sensations que je cours m'enfermer dans ma chambre. (35)

2.2 L'âge adulte et la mort du « Je »

Nous pouvons alors comprendre les raisons pour lesquelles Pedro A. Sandin-Fremaint a défini la chambre de l'héroïne d'*Amour* comme « l'espace du 'je' de Claire ». Cependant, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du journal de l'héroïne, l'atmosphère apparemment accueillante et vitale, qui avait caractérisé la pièce au cours du récit, commence à refluer petit à petit de cet espace virtuel.

En effet, suite au déménagement de son neveu dans sa chambre à cause de la santé mauvaise de sa sœur Félicia, mère de l'enfant et femme de Jean Luze, la narratrice décide de brûler les objets secrets dont elle avait l'habitude de se servir pour jouir de joies artificielles (148): la poupée (symbole d'une maternité inachevée), les cartes postales pornographiques (qui lui avaient illustré la pratique de l'amour), les romans érotiques (dont elle avait appris les théories sur l'amour) et, enfin, le « mannequin grandeur Jean Luze » (74), avec qui elle s'entretenait pendant ses nuits solitaires.

Pourtant, cet élan de vitalité et de joie authentique, représentée par l'arrivée dans sa vie d'un vrai bébé à soigner, montre vite, lui aussi, son caractère éphémère : car dès que Félicia recouvre la santé, elle recommence à s'occuper de son fils Jean-Claude, en laissant à nouveau sa sœur aînée seule dans sa chambre, le cœur et les mains vides.

Où est mon passé pour qu'il me vienne en aide ? Où sont toutes mes vieilles et malsaines habitudes ? Où sont ces objets qui me trompaient sur moi-même et que j'ai eu l'imprudence de détruire ? J'ai les mains vides, plus vides qu'avant. Je suis seule avec ma peur, seule avec la souffrance qui se tient, là, prête à bondir sur moi pour me terrasser. (150)

Les seuls soulagements qui, jusqu'alors, avaient accompagné la solitude de cette « femme muette », ont désormais disparu, pour laisser la place aux frustrations de la vieille fille « qui n'a pas trouvé de mari, qui ne connaît pas l'amour, qui n'a jamais vécu dans le bon sens du terme » (9).

À partir de cet instant, page après page, la chambre commence à refléter la désolation du « je », de la perte soudaine de toute pulsion vitale et donc de sa mort.

L'idée du crime commence ainsi à prendre forme dans l'esprit de l'héroïne. Aliénée dans sa chambre, Claire planifie en silence l'assassinat de Félicia, celle qui vient de lui voler tout : l'amour du petit Jean-Claude, les attentions de Jean Luze, tous les rêves que sa sœur, « trop blanche, trop blonde » (17), lui avait permis de vivre, les yeux ouverts.

Je caresse trop souvent le poignard que m'a offert Jean Luze. Dans des rêveries atroces, je me vois le plongeant dans le sein de Félicia sans une hésitation. (154)

Dépourvue de ses objets et de ses plaisirs artificiels, qui la transportaient dans une réalité onirique où tout était possible, la seule chose qui reste au personnage principal d'*Amour* est le poignard que Jean Luze lui avait donné en souvenir de lui (52). Il n'y a plus rien dans la chambre qui rappelle à Claire son envie d'amour : toute illusion consumée, la mort et le crime occupent entièrement ses pensées, inspirés par la présence de cette arme à « la pointe acérée » et au « manche finement ciselé » (157).

Cependant, la haine qu'elle éprouve pour Félicia ne suffit pas à lui faire accomplir l'horrible geste : après un long monologue où l'âme de Claire devient le champ de bataille de la lutte interminable entre identité noire et identité blanche, la femme, épuisée, conclut en disant « Je vais mourir à sa place » (158). Le poignard qui, d'abord, était destiné à tuer sa sœur, se trouve maintenant près du sein gauche de la narratrice, habillée de sa plus belle chemise de nuit, les cheveux dénoués sur ses épaules. « Je me prépare à la mort » (159) affirme-t-elle, comme une actrice se maquillant et se déguisant avant de jouer le dernier acte de la pièce. Pourtant, pour la deuxième fois, quelque chose empêche le poignard d'accomplir sa mission : tout à coup, des cris provenant de la rue attirent l'attention de Claire, qui, descendue dans la salle à manger, surprend le commandant Calédu cherchant à s'abriter sous la galerie des Clamont, pour échapper aux révoltés qui tirent contre lui et ses gendarmes. Spectatrice muette derrière les persiennes de sa fenêtre, la mulâtresse le guette et l'attend, jusqu'au moment où, pour la première fois de sa vie, l'héroïne d'*Amour* devient actrice. Une actrice, pourtant, invisible. Elle vient de tuer Calédu, le commandant noir et sadique qui avait terrorisé sa ville pendant près de huit ans, et personne ne l'a vue. Encore une fois elle a franchi le seuil de sa cache sans pourtant laisser aucune trace de son passage : « Personne ne m'a vue » (160).

Quelques secondes plus tard, en croisant sa belle-sœur qui tient encore dans sa main le poignard rouge de sang, Jean Luze comprend tout : il la serre dans ses bras, fier du courage dont la femme a fait preuve, mais Claire le repousse pour aller, finalement, s'enfermer dans sa chambre.

Je le quitte. Il [Jean Luze] me suit du regard sans un geste. J'entre dans ma chambre où je m'enferme à double tour. Me voilà assise sur mon lit, contemplant ce sang sur mes mains, ce sang sur ma robe, ce sang sur le poignard...

J'aperçois par la fenêtre les torches qui vacillent dans le vent. Les portes des maisons sont ouvertes et la ville entière, debout. (161)

Sur cette scène, Marie Vieux-Chauvet tire le rideau sur l'histoire de son héroïne. Quoiqu'il s'agisse bien sûr d'une action libératoire voire héroïque de la part du personnage - car Claire a, finalement, abattu l'ennemi politique - plusieurs indices suggèrent, en revanche, la défaite, ou bien l'aut mutilation, de la mulâtresse.

Ce double aspect concernant la conclusion d'*Amour* a déjà été mis en relief par Madeleine Cottenet-Hage (1984) qui, en excluant toute hypothèse de victoire et de « débovarysation » du personnage, s'arrête sur l'analyse de la posture que Claire adopte dans cette dernière scène. L'opposition entre la narratrice et la fête de la « petite ville d'X » suite à l'assassinat de Calédu, souligne d'autant plus le détachement net de la mulâtresse par rapport à la société. Mais alors, en fin de compte, pouvons-nous attribuer sa réaction tout simplement au sentiment d'aliénation et à l'échec identitaire qui caractérisent la figure du métis dans la littérature postcoloniale ? Si nous nous arrêtons davantage sur la relation entre Claire et sa chambre dans la dernière scène du roman, il nous semble pouvoir souligner encore une fois l'« ambigüité obscure » de cet endroit apparemment libérateur.

Tandis que la ville entière est « *debout* », prête à accueillir l'espoir d'un avenir meilleur pour ses habitants, l'héroïne est immortalisée aliénée dans sa chambre – dont la porte est toujours fermée à double tour – *assise*, plus morte que vivante.

Je restai un long moment immobile, figée d'horreur. Puis, me relevant, je marchai dans une brume épaisse, les mains en avant, décapitée, avec ma tête qui se balançait sur ma poitrine. Morte et vivant ma mort... (126)

Les dernières lignes du roman font entendre l'écho des mots terminant le récit du cauchemar érotique de Claire qui, s'imaginant complètement nue au milieu d'une arène, rêve d'être tuée par le phallus-poignard appartenant à la statue de Calédu. Léon-François Hoffmann (1995) observe que l'amour – notamment l'amour du noir – est intimement lié à la violence dans ce récit, où elle « est à la base de l'éducation des filles » (7). Par conséquent, il ne faut pas s'étonner si l'héroïne – dont le père, pour la moindre erreur, lui pinçait l'oreille « à la faire saigner » (90) – n'arrive à concevoir l'expérience sexuelle que d'une façon violente :

Les fantasmes et les rêves érotiques qui obsèdent Claire sont dominés par la figure du père et les souvenirs de ses violences. (Hoffmann 1995, 19)

D'ailleurs, Frantz Fanon (1995) affirme que pour le sens commun « le Noir représente l'instinct sexuel (non éduqué) » et, par conséquent, « le nègre incarne la puissance génitale au-dessus des morales et des interdictions » (133). En effet dans le récit de Claire, l'image du commandant Calédu est très influencée par les stéréotypes liés au Noir pendant l'époque coloniale. Il est féroce, cruel, il abuse des femmes et les matraque : contrairement au Blanc, tendre et aimable, le Noir est caractérisé par un amour violent et « mutilatoire ». Comme nous le montre le dernier rêve de la mulâtresse, c'est par le biais de son phallus que la statue de Calédu frappe Claire – allégorie érotique de la défloration et du viol – et, enfin, la tue

en lui coupant la tête –, caractère mutilatoire et féroce de l'amour noir. De cette façon, c'est bien ce double aspect qui revient au moment où l'héroïne frappe et tue d'un coup de poignard son pire ennemi. Armée de cette lame pointue et meurtrière, que Jean Luze lui avait donnée en souvenir de lui, la mulâtresse libère sa haine contre Calédu à travers l'action violente du meurtre. À ce moment-là, nous pouvons remarquer un bouleversement symbolique par rapport à l'image onirique que nous avons évoquée quelques lignes plus haut : l'identité masculine noire, qui avait coupé la tête de Claire par le biais de son phallus, maintenant est tuée par le poignard-phallus du Blanc – Jean Luze – se servant de la main de la mulâtresse pour l'accomplissement du crime. Le meurtre, voire la castration du noir Calédu, perpétré par l'action indirecte de l'identité masculine blanche, souligne encore une fois l'impossibilité et l'incapacité de la coexistence du Noir et du Blanc dans le corps fragmenté de l'héroïne du roman. En plus, le caractère érotique de la scène s'exprime en faveur de « l'amant fantasmé » : celui que la mulâtresse avait toujours imaginé de caresser dans son lit, Jean Luze, démontre sa puissance sexuelle dans le dernier acte du récit. Pour revenir aux observations de Fanon (1995, 133), le Blanc est arrivé, finalement, à éduquer l'« instinct sexuel [...] au-dessus des morales et des interdictions » du Noir.

Ainsi, loin d'avoir réussi dans sa quête d'identité, toujours incapable d'accepter sa double nature – à la fois noire et blanche –, la mulâtresse, se cache-t-elle à nouveau à l'abri dans sa chambre. Ses mains sont encore tachées du sang de sa victime, le même sang noir de l'aïeule africaine « qui s'était sournoisement glissé dans [ses] veines après tant de générations » (103). La marque de l'Afrique n'a pas disparu avec la mort de la figure masculine représentant, justement, l'identité noire. Elle est toujours là, visible sur ses mains meurtrières, comme une malédiction ineffaçable, sans salut ni rédemption.

De surcroît, la robe de Claire est souillée, comme l'arme que Jean Luze – personnage masculin incarnant l'identité blanche – lui avait donnée en souvenir de lui et qui, maintenant, est responsable de la mort du Noir. Nous avons presque l'impression que Marie Vieux-Chauvet a voulu nous montrer jusqu'à la fin de son ouvrage l'impossibilité de résoudre la rivalité éternelle entre identité noire et identité blanche, si ce n'est à travers l'assassinat de l'une par la main de l'autre.

De plus en plus faible et inconsistante, l'héroïne d'*Amour* n'arrive pas à se débarrasser de la haine pour ce « nègre féroce » (14) et devient la seule responsable de sa propre mutilation.

Le personnage de Claire Clamont rentre très bien dans la définition du « héros-martyr » (Peterson 1997, 39) écrasé par l'oppression et l'aliénation, car, tout en étant la véritable héroïne du récit – celle qui, malgré son silence et son incapacité de s'affirmer et d'agir, a libéré sa ville de la cruauté d'un régime tyrannique –, la fin du roman la trouve dans la position

de la martyre, victime de sa propre violence. Elle est, nous le répétons, comme « morte et vivant [sa] mort... ».

La présence dans la chambre, non seulement du poignard, mais aussi du sang de Calédu-Claire, dont le 'moi' se voit désormais irrémédiablement mutilé, ne peut que marquer le changement radical de la signification métaphorique du lieu clos. Jusqu'au moment où la mulâtresse accueille son neveu dans son espace privé, la chambre semble garder la valeur que Pedro Sandin-Fremaint lui a attribuée, à savoir l'espace du « je » de l'héroïne qui s'abandonne aux pulsions vitales. Par contre, à la fin du récit, la pièce nous dévoile son véritable aspect : l'endroit qui avait toujours accueilli les fausses illusions de Claire s'avère maintenant le tombeau du « je », le refuge sacré où la mulâtresse se rend, enfin, pour « vivre sa mort ». Privée d'une partie fondamentale de sa double nature, la narratrice n'a plus aucune lutte intérieure à exprimer, aucune opposition à remarquer dans le miroir, aucune expérience interdite à expérimenter à l'insu des autres.

Après avoir mené une vie fictive, faite de fausses expériences et de joies artificielles, de la même façon Claire se donne la mort, indirectement, à travers l'assassinat d'un autre. Non seulement la mulâtresse « n'a jamais vécu dans le bon sens du terme » (9), mais, au final, nous pourrions ajouter qu'« elle ne meurt même pas dans le bon sens du terme ».

Comme un personnage théâtral à la vie éphémère, destiné à n'exister que pendant la durée de la représentation, de la même façon l'héroïne d'*Amour*, plus inconsistante que l'air, disparaît derrière les coulisses - dans sa chambre - à la fin de l'histoire. Silencieuse et immobile comme elle a toujours « vécu », car elle se sent désormais la « spectatrice étonnée de [sa] propre vie » (123), Claire ne laisse aucune trace de son existence. Et tandis que, sur un plan symbolique, elle meurt, couverte de sang, assise et faible dans un monde virtuel, la ville - à l'image du public de la pièce' - célèbre la victoire contre l'antagoniste Calédu, en applaudissant, debout, la fin du drame.

3 Conclusion

Après avoir analysé l'évolution du rôle de la chambre dans le roman, est-il encore possible d'affirmer qu'elle représente tout simplement l'« espace du 'je' » ?

En parcourant le récit de la mulâtresse, à partir des souvenirs de son enfance jusqu'à la situation présente, nous avons remarqué une évolution constante de la pièce, que nous pourrions diviser en trois étapes fondamentales. D'abord la chambre est caractérisée par la vitalité d'un 'moi' qui désire s'exprimer et montrer son visage authentique, toujours étouffé derrière un masque d'hypocrisie lorsqu'il se trouve en société. Entouré de présences artificielles, le « je » de Claire mène, dans ce milieu, une vie

fictive, comblé d'objets dont elle se sert pour se leurrer elle-même. Cette atmosphère de fiction accueillante se brise tout à coup lorsqu'un vrai bébé entre dans la vie de l'héroïne, son neveu Jean-Claude. Éblouie par la joie de soigner l'enfant, la mulâtresse brûle la poupée, les cartes postales pornographiques, les romans érotiques et le mannequin qui avaient soulagé depuis toujours sa solitude : pourtant, comme tout rêve fait les yeux ouverts, celui-là aussi est destiné à se dissoudre. Le bébé étant retourné auprès de sa mère biologique, la narratrice se retrouve à nouveau seule et, pour la première fois, privée en même temps de ses joies artificielles. La seule pensée qui la berce alors avant de s'endormir est celle du crime. Il n'y a plus aucune trace de vie, de passions ou d'*Amour* : tout est soudainement mort avec le départ de Jean-Claude.

Finalement, l'incapacité de « Claire qui n'est pas claire » (Sandin-Fremaint 1985, 63) de saisir sa propre identité et de se définir, ne concerne pas seulement l'univers extérieur, la réalité que l'héroïne n'est pas en mesure de vivre, mais aussi l'espace intérieur à la chambre : meublée de fausses illusions et d'objets froids comme la mort – artificiels comme la vie du « je » de Claire Clamont – la chambre de la mulâtresse représente un faux espace libérateur. Elle désigne le royaume du « désêtre » (Serrano 2016, 90), c'est-à-dire de la non-existence, de l'inconsistance et de l'aliénation éternelle du « non-je », destin souvent attribué, dans la littérature postcoloniale, au mulâtre et notamment à la mulâtresse : des individus condamnés à l'échec à cause de leur nature hybride, monstrueuse, non-accomplie.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston [1957] (1992). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Birman Seytor, Jacqueline (2010). *Les images du mulâtre dans la littérature des Antilles de langue française. XIXe-XXe siècles*. Villeneuve d'Ascq : Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Césaire, Aimé [1969] (1997). *Une tempête*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cottenet-Hage, Madeleine (1984). « Violence libératoire, violence mutilatoire dans *Amour* de Marie Chauvet ». *Francofonia*, 6, 17-28.
- Dash, Michael (2012). « Ni français, ni sénégalais. Identité haïtienne et bovarysme » [online], in « Après le bovarysme », num monogr., *Fabula LhT*, 9. URL <http://www.fabula.org/lht/9/dash.html> (2017-11-28).
- Fanon, Frantz [1952] (1995). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hoffmann, Léon-François (1982). *Le roman haïtien. Idéologie et structure*. Sherbrooke : Les éditions Naaman.

- Hoffmann, Léon-François (1995). « Formation sociale, déformation personnelle. L'éducation de Claire dans *Amour*, de Marie Chauvet ». *Études Créoles*, 17(2), 87-91.
- Jonassaint, Jean (2002). *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*. Paris : L'Harmattan.
- Laroche, Maximilien (1994). *Sémiologie des apparences*. Sainte-Foy : GRELCA.
- Lee-Keller, Hellen (2009). « Madness and the Mulâtre-Aristocrate. Haïti, Decolonization and Women in Marie Chauvet's *Amour* ». *Callaloo*, 32, 1293-311.
- Marty, Anne (2003). « Naturelles correspondances entre l'univers haïtien et le 'moi' universel chez Marie Chauvet ». *Notre Librairie*, 150, 8-12.
- Peterson, Michel (1997). « Angoisse, corps et pouvoir dans *Amour* de Marie Chauvet ». Rinne, Suzanne ; Vitiello, Joëlle (éds.) (1997), *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Paris : L'Harmattan, 39-49.
- Sandin-Fremaint, Pedro A. et al. (1985). « De la société au marronage. Itinéraire de Claire dans *Amour* de Marie Chauvet ». Sandin-Fremaint, Pedro A. et al., *Le roman féminin d'Haïti. Forme et structure*. Ste-Foy (Québec) : GRELCA, 63-89.
- Sandin-Fremaint, Pedro A. (1992). *A Theological Reading of Four Novels by Marie Chauvet. In Search of Christic Voices*. San Francisco : Mellen Research University Press.
- Serrano, Lucienne (2016). « Chauvet, une écriture incompatible avec le silence ». Prophète, Emmelie (éd.), *En amour avec Marie*. Port-au-Prince : L'Imprimeur, 89-91.
- Shelton, Marie-Denise (1997). « Problématique de l'espace dans l'œuvre de Marie Chauvet ». *Notre Librairie*, 132, 142-51.
- Vieux-Chauvet, Marie [1968] (2005). *Amour, Colère et Folie*. Léchelle : Zellige.
- Vitiello, Joëlle (2016). « Marie Vieux-Chauvet » [online]. *Île en île*. URL <http://ile-en-ile.org/chauvet/> (2017-11-28).

Malheureusement, il nous a été impossible de consulter les textes suivants :

- Benedecty, Alessandra, Glover, Kaima L. (2016). *Revisiting Marie Vieux-Chauvet. Paradoxes of the Postcolonial Feminine*. Special volume of *Yale French Studies*, 128.
- Ménard, Nadève (2007). « Et la ville entière debout. Ordre et désordre dans *Amour* de Marie Chauvet ». *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 203-16.
- Parisot, Yolaine (2007). « L'espace de la représentation dans *Amour, Colère et Folie* de Marie Chauvet et dans 'L'autobiographie américaine' de Dany Laferrière ». *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 259-79.

