

## REMEMBERING EMPIRE

Regards sur la culture arabo-musulmane  
dans le récit de l'ère coloniale (1890-1912)  
*Jean-François Durand*

French Orientalist Painting as a  
Transcultural exercise: an ambiguous gaze  
*Hélène Gill*

Alger l'amour: Alain Vircondelet  
ou la permanence d'une mémoire coloniale  
*Agnès Forte*

André Gide's Congo: The Possessor Possessed  
*Ieme van der Poel*

La Chanson populaire en France au temps des  
colonies: de l'insouciance à la contestation  
*Maryse Bray and Agnès Calatayud*

'La traversée du fleuve': Representations of the  
Mekong in Marguerite Duras's Colonial and  
Post-colonial Works  
*Julia Waters*

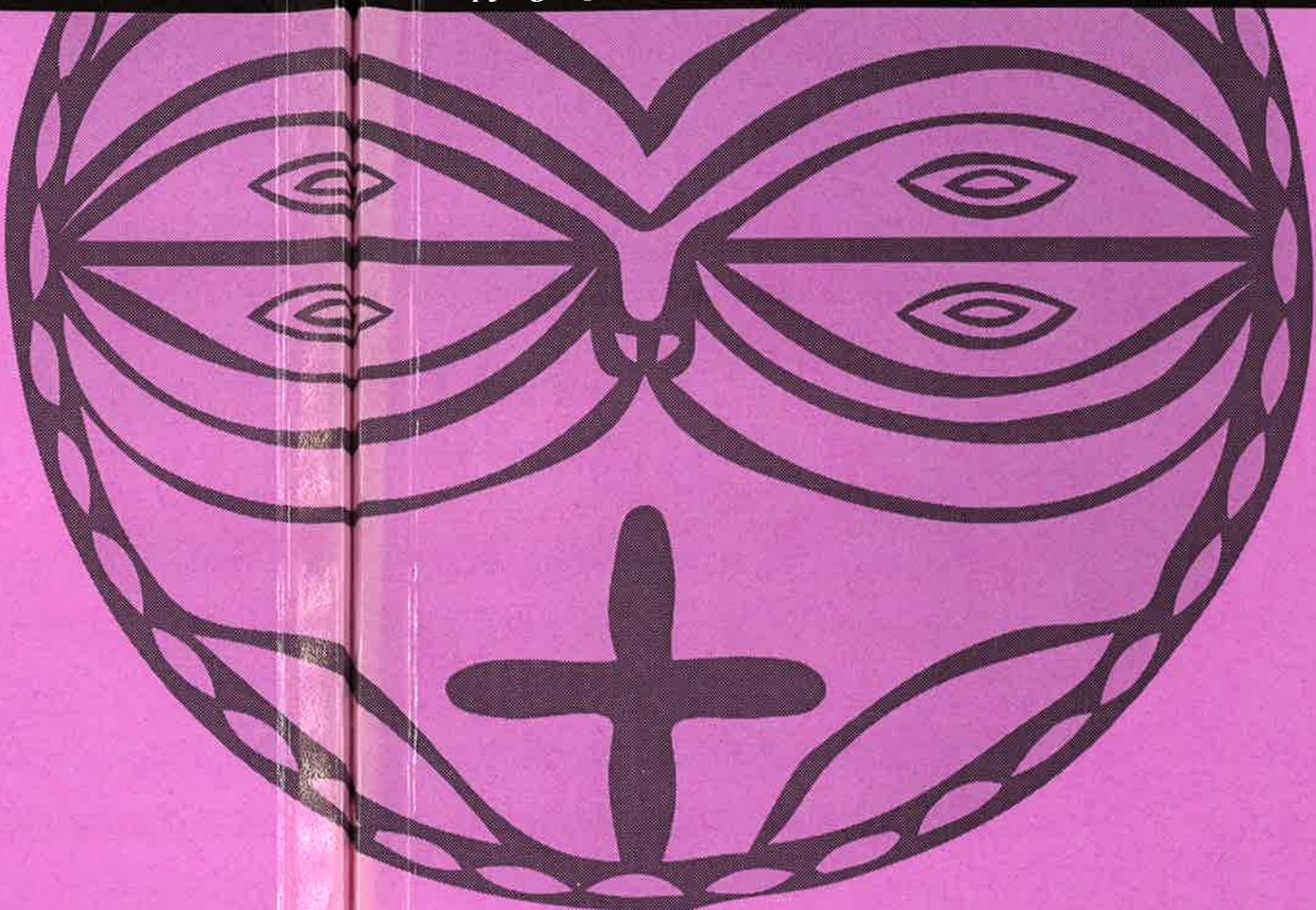


SOCIETY FOR FRANCOPHONE  
POSTCOLONIAL STUDIES

Cover design by Caomhán Ó Scoláí

The SFPS logo is based on a Téké mask from  
the Upper Sanga region (Congo-Brazzaville)

ISSN 0791-4938



## REMEMBERING EMPIRE

A PUBLICATION OF THE SOCIETY FOR  
FRANCOPHONE POSTCOLONIAL STUDIES

# **REMEMBERING EMPIRE**

**A Publication of the Society for Francophone  
Postcolonial Studies (formerly ASCALF)**

**Autumn/Winter 2002**

(this publication replaces ASCALF Bulletin 25)

**Editor:** David Murphy (University of Stirling)  
**Assistant Editors:** Aedín Ní Loingsigh (University of Edinburgh)

**Advisory Board:**

Celia Britton (University of Aberdeen)  
Mary Gallagher (University College Dublin)  
Alec Hargreaves (Florida State University)  
Peter Hawkins (University of Bristol)  
Roger Little (Trinity College, Dublin)  
Margaret Majumdar (University of Glamorgan)  
Pius Ngandu Nkashama (Louisiana State University)

**Editorial Board:**

Patrick Corcoran (University of Surrey, Roehampton)  
Charles Forsdick (University of Liverpool)  
Sam Haigh (University of Warwick)  
Nicki Hitchcott (University of Nottingham)  
Laïla Ibnfassi (London Metropolitan)  
Debra Kelly (University of Westminster)  
Jane Lee (University of Exeter)  
Maeve McCusker (Queen's University, Belfast)  
Andy Stafford (Lancaster University)  
Michael Syrotinski (University of Aberdeen)

|   |    |
|---|----|
| EDITORIAL<br><b>Patrick Corcoran</b>  | 5  |
| INTRODUCTION: REMEMBERING EMPIRE<br><b>David Murphy</b>   | 11 |
| REGARDS SUR LA CULTURE ARABO-MUSULMANE<br>DANS LE RÉCIT DE L'ÈRE COLONIALE (1890-1912)<br><b>Jean-François Durand</b>                       | 13 |
| FRENCH ORIENTALIST PAINTING AS A<br>TRANSCULTURAL EXERCISE: AN AMBIGUOUS GAZE<br><b>Hélène Gill</b>   | 37 |
| ALGER L'AMOUR: ALAIN VIRCONDELET<br>OU LA PERMANENCE D'UNE MÉMOIRE COLONIALE<br><b>Agnès Forte</b>  | 55 |
| ANDRÉ GIDE'S CONGO: THE POSSESSOR POSSESSED<br><b>Ieme van der Poel</b>   | 64 |
| LA CHANSON POPULAIRE EN FRANCE AU TEMPS DES<br>COLONIES: DE L'INSOUCIANCE À LA CONTESTATION<br><b>Maryse Bray and Agnès Calataayud</b>      | 81 |
| 'LA TRAVERSÉE DU FLEUVE': REPRESENTATIONS OF THE<br>MEKONG IN MARGUERITE DURAS'S COLONIAL AND<br>POST-COLONIAL WORKS<br><b>Julia Waters</b> | 98 |

## SFPS Membership

Membership of SFPS includes:

- subscription to the SFPS's new journal (replacing *ASCALF Bulletin* and *Yearbook*; new title to be announced after AGM in Nov. 2002)
- regular mailings on conferences and other meetings

Annual membership fees for 2001-2002 academic year are:

- £30 for salaried members and for institutions (free copy of SFPS journal, and entitles members to a reduced conference fee).
- £10 for students and unwaged members (free copy of SFPS journal and entitles members to a reduced conference fee).

To join SFPS or to renew membership, send remittance in sterling (cheque/banker's order made payable to Society for Francophone Postcolonial Studies to ASCALF) to: Dr Nicki Hitchcott, Dept of French, University of Nottingham, University Park, Nottingham NG7 2RD, England.

## ASCALF/SFPS Committee (elected at AGM of November 2001)

President: Patrick Corcoran

Honorary Vice-President: Annette Lavers

Vice-President: Peter Hawkins

Secretary/Minutes Secretary: Denise Ganderton

Conference Secretary: Patrick Corcoran

Treasurer: Charles Forsdick

Membership Secretary: Nicki Hitchcott

Yearbook Editor: Sam Haigh

Bulletin Editor: David Murphy

Assistant Bulletin Editor: Aedín Ní Loingsigh

ASCALF Critical Studies Editor: Charles Forsdick

Publicity Sub-committee: Fred Ashford-Okai, Nicki Hitchcott, PG reps

Postgraduate Reps: Marie-Annick Gourmet, Karine Chevalier

Website Manager: Marie-Annick Gourmet

Committee Members: Laila Ibnfassi, Pat Little, Debra Kelly, Mary Gallagher, Maeve McCusker, Jennifer Yee.

## Society for Francophone Postcolonial Studies From ASCALF to SFPS

'Et quand on ne sait où l'on va, qu'on sache d'où l'on vient.'  
Malinké proverb

The theme of ASCALF's fourteenth annual conference in November 2002, 'Postcolonialism and the French-speaking world', was specially chosen to reflect an important moment in the evolution of the *Association for the Study of Caribbean and African Literature in French* as it relaunches itself as the *Society for Francophone Postcolonial Studies*. The theme chosen was intentionally broad and inclusive: the ambition of the conference was to include contributions relating to France and the entire Francophone world. But it also sought to elucidate the enormous influence of French/Francophone theorists and French/Francophone intellectual traditions on the emerging discipline of postcolonial studies, however reluctant the machinery and structures of metropolitan French academia themselves appear to be in engaging with either the concept of 'postcolonialism' or the dialectics of its emergence as a field of study.

ASCALF's decision to change its name and effectively reinvent itself was a reflection of these reconfigurations of the wider academic landscape. So this seemed a particularly appropriate moment for the conference to focus attention on the numerous interfaces between the French-speaking world and the emerging theory and praxis of postcolonial studies. The new path which members of SFPS have chosen to follow is one which was identified by ASCALF members who were keen to acknowledge the need for a repositioning and a reorientation of the Society's work. In any event, the change is highly significant. But there is little point in pausing at such moments of transition other than in order to record the various responses that flow from the question: 'Why?'

First among these was a growing sense of dissatisfaction among the membership with the very name ASCALF. To the increasingly large numbers of academics interested in postcolonial issues, the acronym ASCALF was particularly opaque. Once it was unpacked and the name behind the acronym emerged, things were little better. With the passage of time the geographical focus on Africa and the Caribbean, which the name denoted, had ceased to be either meaningful or accurate and appeared increasingly arbitrary. Indeed, it could be seen more as a mechanism for exclusion than an invitation to inclusiveness: the interests of members, as evidenced by the scope of work presented at conferences and workshops, was far more wide-ranging than the Association's name could ever signify to 'outsiders'.

Secondly, the explosion of interest in Francophone Studies, understood in the widest sense, had made the Association's purported focus on literature increasingly questionable. Even within the narrow context of Francophone literature, the methodological underpinning for much recent work has been provided by the emerging theories and practices of comparative cultural critique, which are by and large incompatible with approaches based on unitary, discrete-culture models. And even those members working within the domain of literature were frequently also interested in other forms of cultural expression: cinema, popular culture, music, dance, sculpture, textiles, etc., as well as finding themselves obliged to include anthropological, sociological, political, historical and linguistic perspectives in their interrogations of the 'literary'. Moreover, the 'Francophone Black Atlantic' which had provided a seemingly clear object of study at ASCALF's inception can no longer be seen as a self-contained set of relationships (if it ever could?). Probably, the strongest contribution ASCALF has made to postcolonial debates has been through its willingness to constantly interrogate hierarchies and the complex ways in which power relations are legitimised and structured: whether these be considered as sociological categories, cultural realities or modes of academic

discourse. As a result, ASCALF has naturally 'grown out of' its original focus on the 'Francophone Black Atlantic' and has come to see it as one example among many of a nexus of relationships which merit study in and of themselves but which are also symptomatic and exemplary of other types of relationships and invite other historiographies.

And finally, the ostensible brief most easily inferred from the name of ASCALF was rather regrettably inward-looking. While members of the Association were themselves engaging in a range of interdisciplinary and transcultural forms of critique, frequently challenging the categories, the divisions and the established canons which underpin the traditional packaging of the curriculum and of knowledge itself, the name ASCALF tended to suggest they were engaged in an essentially unproblematic field of activity. If *Society for Francophone Postcolonial Studies* is an improvement on the previous name it is, in my view, partly because it includes at least two terms ('Francophone' and 'postcolonial') which are highly problematic and polysemic. But the new name also consciously places our activities within a new paradigm and realigns us with related work both within French Studies and within the wider field of Postcolonial Studies. The most desirable practical outcome of such a realignment is that it facilitates dialogue with a whole range of interlocutors who previously struggled to understand what ASCALF was, or what its purpose was.

What then is SFPS and what is its purpose? In a discussion earlier this year various voices on the committee suggested that the Society should aim to appeal to as wide a range of academics as possible including the following categories:

- Scholars working on the colonial and the post-colonial periods;
- Scholars working on material relating to both metropolitan and non-metropolitan French/Francophone history, literature, cinema, politics, linguistics, etc.;

- Scholars who work on the constituent parts of what is termed ‘the Francophone world’ (including those who work comparatively on metropolitan and non-metropolitan Francophone material);
- Scholars of the ‘immigrant’ cultures of ex-colonised populations in France/Belgium.

This list is not intended to be in any way exhaustive. One of the reasons for transcribing it is that it provides a useful indication that SFPS consciously aims to be inclusive and encourages work of a transcultural, transhistorical and interdisciplinary nature. Perhaps more importantly it implicitly seeks to decolonise the term ‘Francophone’ emphasizing the fact that the term should refer ‘to all cultures where French is spoken (including, of course, France itself)’. This may appear controversial to many, not least because many metropolitan French speakers consider the term ‘Francophone’ not as an overarching semantic category, within which French is a sub-category, but rather as a term which functions by opposition to the term ‘French’. According to this view ‘metropolitans’ and ‘French’ are synonymous terms while ‘Francophone’ would refer to non-metropolitan speakers and cultures. The schematic simplicity of this usage mirrors the binary oppositions which structured much colonial discourse and must, of course, be challenged.

Nor is it possible to avoid problematising the term ‘postcolonial’, which now figures so prominently in the society’s masthead. The debates about the term’s spelling, scope, connotations and usefulness are well-documented and provide a backdrop of ambivalence which the majority of members will find easy to embrace. But the specific coupling of ‘Francophone’ and ‘postcolonial’ in the new name has an oxymoronic flavour which many will see as simply provocative. Certainly there are those who believe that the two terms are mutually exclusive: that the word ‘Francophone’ operates within the French sphere of influence fulfilling the functions which the word ‘postcolonial’

fulfils in the ‘anglo-saxon’ sphere of influence. (It is not surprising that the vocabulary of the Berlin Conference of 1884-85 is so adequate to the expression of this idea.) For my own part, I feel that the tensions contained within this antagonistic reading can be a source of energy which SFPS should be seeking to recognise and to harness. What needs to be challenged in the term ‘Francophone’ is its refusal to acknowledge that the theoretical and political agendas associated with the term ‘postcolonial’ are of any relevance. (In many instances of usage, the word ‘Francophone’ has become synonymous with an agenda defined by the French government and its various agencies.) What needs to be challenged in the term ‘postcolonial’ is the blind spot which many non-Western observers believe to be built in to the perspective which much work in the field exhibits. The construction of ‘postcolonialism’ as an Anglophone, academic discourse, through which ‘like’ talks to ‘like’ about ‘otherness’, can only be mitigated against by true engagement with a range of other discourses and forms of cultural practice. If there is some truth in Harish Trivedi’s suggestion that ‘the postcolonial has ears only for English’ it is all the more important that the role of SFPS must be to provide both a voice and ears for the French-speaking ‘postcolonial’.

It goes without saying that the views expressed here are my own and although I hope they accurately reflect some of the past concerns and present preoccupations of the membership, they are not intended to be restrictive or binding on SFPS as it looks to the future. Over the last decade and a half ASCALF has proved to be an effective vehicle for much pioneering work and has helped to map out the field of Francophone Studies. No doubt it would have continued to make strong contributions in this area had the decision to create SFPS not been pursued by the membership. But the membership has opted for change and the challenge facing it now, as SFPS becomes the platform for its activities, is to ensure that it embraces the opportunities for more extensive dialogue and interaction with colleagues in the wider (but in some ways

narrower) discipline of French Studies, on the one hand, and with those working in the broader, cognate areas of postcolonial studies on the other. I believe we have a great deal to learn from such exchanges and a great deal to contribute to them.

**Patrick Corcoran**  
President of ASCALF  
November 2002

## Introduction: Remembering Empire

The articles gathered in this volume are taken from a conference organised by ASCALF (now SFPS) on the theme of 'Remembering Empire/Mémoires de l'empire', which took place in London from 29 November-1 December 2001. The year 2001 seemed a particularly apt moment for such a conference, as it marked the anniversary of two contrasting points in the history of France's empire. It was the 70th anniversary of the *Exposition coloniale*, generally regarded as the high point of French colonialism, and also the 40th anniversary of *la Bataille de Paris*, which took place in the death throes of the disastrous Algerian war. Each of these 'events' has been the subject of much scholarly and creative work over the past few years, and they both clearly illustrate the complexity of the issues surrounding the ways in which France's empire is remembered today.

Denouncing the crimes of colonialism has been one of the major themes of Francophone post-colonial literature and cinema. Post-colonial artists have sought to create an alternative history of colonialism to the one proposed by the discourse of empire, thus revealing the conflict and resistance that had effectively been erased from the coloniser's accounts. However, is it true to argue that the coloniser's accounts are hopelessly caught up in the discourse of empire, which their works serve to consolidate?

Each of the six articles gathered in this volume seeks to explore the full complexity of colonial memories in relation to a range of 'texts' by artists from metropolitan France. The first three articles deal with North Africa and particularly Algeria, such a pivotal site of conflict in remembering France's colonial past. Jean-François Durand examines the different perceptions of Islamic culture that circulated in the writings of a number of French authors in the period from 1890-1912. Hélène Gill's analysis of the life and work of the 'painter' and author Étienne Dinet, as well as of his subsequent appropriation as a 'national' artist by the independent

Algerian authorities, provides a fascinating example of the ‘ambiguity’ of all attempts at transcultural representation. In the final piece on North Africa, Agnès Forte explores the *pied-noir* memory of Algeria in the writings of Alain Vircondelet, whose work is a constant struggle to evoke the lost world of French Algeria (in a manner that has nothing to do with that of colonial apologists).

The final three articles take very different examples as their focus. In her rich analysis of Gide’s *Voyage au Congo*, and recent critical interpretation of his text, Ieme van der Poel argues that the reader must negotiate a path between the ‘textual’ and the ‘real’ in order to understand the complexity of a writer who cannot simply be written off as ‘colonialist’ but who equally cannot escape from the prejudices of his era. Maryse Bray and Agnès Calatayud turn their attention to popular culture—so often neglected in postcolonial studies—, tracing the evolution of the colonial imagination in French popular song from the simple repetition of colonial stereotypes to the expression of metropolitan doubts and fears in the era of decolonisation. Finally, Julia Waters charts the evolution of Marguerite Duras’s work on ‘Indochina’ from the early colonialist propaganda of *L’Empire français* to the complexities of her later, post-colonial novels, in which the ‘realities’ of colonial life appear far more ambiguous.

Bringing together experts on colonial and post-colonial cultures, the *Remembering Empire* conference sought to problematise reductively oppositional models of postcolonial studies that contrast the monolithic, racist discourses of the colonial era with the liberating hybridity of the post-colonial period, and the articles in this volume provide striking examples of the complexities of colonial representation, and of the often ambiguous manner in which empire is remembered in contemporary France.

David Murphy  
University of Stirling

## Regards sur la culture arabo-musulmane dans le récit de l’ère coloniale (1890-1912)

Il y a dans le récit de l’ère coloniale, un thème particulièrement passionnant pour qui s’intéresse aux contacts des cultures, et à la façon dont ceux-ci sont mis en scène, dans des récits autobiographiques, romanesques, ou à prétention plus directement historique et culturelle: il s’agit du moment, toujours intense, où le voyageur éprouve un essentiel dépaysement, comme s’il franchissait une invisible frontière, et faisait enfin l’expérience d’une altérité forte, incontestable, qui peut d’ailleurs conduire à d’insensibles modifications du regard que l’on porte sur soi et sur le monde. En Afrique du Nord, parmi une littérature considérable qui a relaté les étapes de la “pénétration” française, une ligne de clivage est évidente entre deux sensibilités qui ne cesseront de s’exprimer jusque dans les années soixante. Louis Bertrand, au début du siècle, incarne parfaitement, en Algérie, la volonté de gommer les différences culturelles,<sup>1</sup> dans l’intention clairement affichée de célébrer, par delà “la parenthèse arabo-musulmane”, la continuité d’une civilisation latine qui renaît de ses cendres avec la colonisation française.

La Préface de la première édition du *Jardin de la mort*, écrite en 1904, est sur le plan de l’histoire des idées d’un intérêt évident. Louis Bertrand y affirme être le premier auteur “qui ait vu l’Algérie moderne comme un pays latin”, et il s’oppose vigoureusement à ceux qui l’ont précédé: “romanciers ou voyageurs, imbus de préjugés romantiques, assolés d’exotisme, ou uniquement épris de notations pittoresques, [qui] tous n’ont daigné apercevoir de cette Algérie que le peuple vaincu par nous”.<sup>2</sup> De ce peuple vaincu, Louis Bertrand ne retient “que le fragile décor d’une civilisation misérable et agonisante”, auquel il oppose l’immense effort de transformation et de modernisation entrepris par les Européens

<sup>1</sup> Voir Jean-François Durand, “Deux regards d’Occident: Le Maghreb de Louis Bertrandet d’André Chevillon”, in *Regards sur les littératures coloniales*, 1 (Paris: L’Harmattan, 1999).

<sup>2</sup> *Le Jardin de la mort* (Paris: Ollendorff, 1904), p.iv.

d'Afrique. Dans cette vision constructiviste et typiquement coloniale, il n'y a bien sûr pas de place pour le "clinquant des mœurs arabes" que Louis Bertrand voit à une pure nostalgie exotique. Il serait certes facile d'opposer ce texte à d'autres récits, comme *La Fête arabe*, de Jérôme et Jean Tharaud,<sup>3</sup> qui prend le contrepied du mythe latin et analyse au contraire la lente et inexorable dégradation d'une culture dont on salut la beauté et la profondeur spirituelle. Celle-ci trouve alors refuge dans le Sud, selon une thématique du roman colonial qui a été souvent analysée.

Lorsqu'on passe de l'Algérie à la Mauritanie et au Maroc, les problématiques, tout naturellement, se modifient. Avant le Protectorat, le Maroc est encore une terre indépendante, hostile à la pénétration étrangère que tous les voyageurs dépeindront, à l'exception des villes côtières depuis longtemps destinées au commerce, comme crispé sur ses valeurs ancestrales. La situation n'est guère différente en Mauritanie, que son austérité saharienne semble protéger des convoitises extérieures tout en en faisant la terre de prédilection des militaires, sensibles à son intérêt stratégique. En 1902, le gouverneur général Roume estimera que "notre pénétration en Mauritanie était la conséquence logique et nécessaire de notre Empire africain",<sup>4</sup> et désignera un excellent spécialiste de cette région, Xavier Coppolani (auteur d'une étude remarquée sur *Les Confréries religieuses musulmanes*, 1897), pour entreprendre une mission de pacification et de reconnaissance plus précise du terrain. Le jeune Ernest Psichari (il est alors âgé de vingt-sept ans), en 1910, arrivera en Mauritanie dans le sillage de son prestigieux aîné.

Au Maroc et en Mauritanie, la présence coloniale n'était que ponctuelle, fragile, comme plaquée sur d'immenses territoires qui, dans leur profondeur, avaient maintenu des structures sociales et des univers symboliques inaltérés depuis des siècles. De nombreux récits de l'époque, même s'ils ne sont pas signés par de véritables "africanistes" (ceux-ci affineront leurs connaissances en même temps que se renforcera, en Afrique, la présence française),

témoignent d'une même intuition: celle de l'existence de civilisations fortes, organisées, d'univers culturels mal connus, difficilement assimilables, et puissant à d'autres logiques que celles de la latinité. Entre l'Empire romain et nous, il y a en effet des courants historiques nombreux, qui ont remodelé le visage de ces terres qu'il serait vain de rendre trop transparentes en recherchant en elles une ressemblance méditerranéenne qui les ferait trop voisines de l'Italie, de l'Espagne, ou de la Grèce.<sup>5</sup> Le substrat berbère a toujours opposé une vive résistance à la romanisation. Par la suite, Islam et arabité ont ancré la Maghreb dans des univers religieux communs avec ceux de Bagdad ou de Damas. Plusieurs récits, parfois de facture purement littéraire, *Au Maroc* de Pierre Loti (1890), *Un Crémusule d'Islam* d'André Chevillon (1905), *Les Voix qui crient dans le désert* d'Ernest Psichari (publication posthume en 1920, à partir d'une expérience qui remonte à 1910 et 1912), et *La Fête arabe* des frères Tharaud (1912), présentent tous l'intérêt de ne pas céder à l'illusion "algérieniste" de Louis Bertrand, et de percevoir d'emblée ce que Jacques Berque appellera bien plus tard les "intérieurs du Maghreb", autrement dit des univers religieux, culturels, des manières d'être et des équilibres sociaux qui, bien loin d'offrir l'apparence du clinquant, désignent des architectures cohérentes et profondes.<sup>6</sup> C'est contre ces architectures que butent les voyageurs, ce qu'ils traduisent dans leurs écrits par toute une topique de l'*impénétrable*, de l'*opaque*, du *different*. De bons connaisseurs de l'Afrique du Nord, comme Émile Dermenghem ou Charles-André Jullien, confirmeront d'ailleurs cette impression en remarquant que, même au cœur des

<sup>3</sup> Jérôme et Jean Tharaud, *La Fête arabe* (Paris: Émile-Paul éditeurs, 1912).

<sup>4</sup> Cité par le général Gouraud, *Mauritanie-Adrar: Souvenirs d'un africain* (Paris: Plon, 1945), p.15.

<sup>5</sup> Ce mythe a été développé par Louis Bertrand, entre autres dans *Le Livre de la Méditerranée* (Paris: Grasset, 1911).

<sup>6</sup> Pierre Loti, *Au Maroc* (1890; Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot éditeur, 2000); André Chevillon, *Un Crémusule d'Islam* (Casablanca: EDDIF, Bibliothèque arabo-berbère, 1999); Ernest Psichari, *Les Voix qui crient dans le désert*, in *Oeuvres complètes*, 2 (1920; Paris: Conard, 1948).

années trente, des pans entiers de la réalité culturelle marocaine, et même algérienne, n'avaient que peu été touchés par la francisation.<sup>7</sup>

Cette résistance des cultures est certes un élément essentiel de l'apprehension qu'eurent les occidentaux de ces espaces autres: l'Orient, le Maghreb, l'Afrique, selon les noms différents qu'on leur donna dans les écrits du temps. Le Maroc, de ce point de vue, offre un terrain d'observation tout à fait remarquable. En 1888, Charles de Foucauld dut se déguiser pour aller à l'intérieur des terres. Son célèbre récit, *Reconnaissance au Maroc*, insiste sur les difficultés de l'aventure, sur les dangers affrontés, sur la méfiance envers l'étranger, que l'on soupçonne toujours d'être un espion. Il trace dans ce livre le premier tableau, le plus complet et de loin à ce jour, d'un territoire perçu, non pas dans sa superficie exotique, mais dans ses rythmes historiques et culturels anciens, y compris dans les zones de siba hostiles à l'ordre makhzenien.<sup>8</sup> Tâche d'autant plus ardue qu'il faut franchir la barrière des langues, des dialectes, et rendre compte, dès que l'on s'éloigne des villes où s'affirme l'autorité du sultan, d'une réalité tribale et clanique, avec ses allégeances complexes, ses alliances tumultueuses, son historicité riche, mais qui puise à une autre logique que celle de l'Occident moderne.<sup>9</sup> Le Moyen Age européen, avec son émettement des souverainetés, ses micro-pouvoirs, ses imbrications du temporel et du spirituel, peut certes aider à saisir quelque chose d'une réalité géographiquement proche mais culturellement éloignée de plusieurs siècles: passionnant voyage dans une altérité culturelle dont on perçoit qu'elle sera longtemps irréductible: les dernières grandes sibas, au Maroc, se prolongèrent

<sup>7</sup> C'est ce qui ressort de la plongée au cœur de l'Algérie des Ouled Nail dans le livre de Dermenghem, *Le Pays d'Abel* (Paris: Gallimard, 1960). Dermenghem insiste sur la faiblesse de la présence française, entre autres (p.28).

<sup>8</sup> On partageait traditionnellement le Maroc entre *bled makhzen* et *bled siba*, les terres où s'imposait l'autorité du sultan et du pouvoir central et celles qui leur échappaient.

<sup>9</sup> Dans un livre que l'on vient de traduire en français, *L'Arbre et la lune* (*Shujayrat hinnâ'wa qamat*) (Paris: Phébus, 2002), Ahmad Al-Tawfiq a admirablement dépeint ce Maroc intérieur et son système, extrêmement imbriqué de liens féodaux, de solidarité clientéliste, en même temps que d'anarchie tribale.

jusqu'aux années trente (et même au-delà) et l'on peut peut-être penser que seule la monarchie hassanienne, avec des méthodes autoritaires, mènera à son terme un processus de pacification du pays que le Protectorat échoua àachever.

Quelques années après Charles de Foucauld un diplomate à la culture historique solide, Eugène Aubin, entreprit une reconnaissance du pays au parcours moins périlleux qui le conduisit de Tanger à Marrakech (où il visita les vallées limitrophes) et puis à Fès, où il resta six mois, en 1903. Les différents chapitres de ce livre furent publiés dans *Le Journal des Débats*, la *Revue de Paris* et la *Renaissance latine*, avant d'être réunis en volume en 1904 sous le titre *Le Maroc d'aujourd'hui*.<sup>10</sup> La Préface, écrite à Tanger en 1903, met en évidence la singularité marocaine par rapport à l'Algérie:

Ignorant la langue arabe et isolé dans une contrée aussi rebelle à tout contact avec les Européens, il m'eût été impossible d'entreprendre une pareille tâche, sans le concours d'un Algérien, Si Kaddour ben Ghrib. Si Kaddour a été, pendant mon long voyage à travers le Maroc septentrional, le plus dévoué des compagnons et le meilleur des informateurs, justifiant, une fois de plus, cette vérité évidente que nos *fellow-subjects* algériens sont parmi les plus précieux ouvriers de l'œuvre française au Maroc.<sup>11</sup>

Cette opposition entre des sujets algériens fiables et des marocains hostiles se retrouvera dans plusieurs récits du temps. Qu'il suffise de rappeler les remarques d'Isabelle Eberhardt dans son livre posthume *Dans l'Ombre chaude de l'Islam* (1906). Elles furent écrites en 1904:

Les Marocains abhorrent les Algériens, qu'ils considèrent assez facilement comme des renégats. Peut-être les Marocains détestent-ils plus profondément les musulmans algériens que les

<sup>10</sup> Eugène Aubin, *Le Maroc d'aujourd'hui* (Paris: Armand Colin, 1904). Le livre doit être réédité par EDDIF, quatrième trimestre 2002.

<sup>11</sup> Aubin, *Le Maroc d'aujourd'hui*, p.iii.

chrétiens eux-mêmes, parce qu'ils croient que les premiers ont abjuré l'Islam, tandis que les autres sont restés ce qu'ils étaient: des infidèles. Oubliant les principes de tolérance de l'Islam pur, les Marocains nourrissent une haine irréconciliable contre chrétiens et "Mzanat".<sup>12</sup>

C'est donc ce Maroc fermé, autocentré, que Eugène Aubin s'efforcera de soumettre à la grille analytique de l'historiographie occidentale, non sans avoir pris un certain nombre de précautions pour ainsi dire "épistémologiques" dans sa Préface:

J'ai eu la rare fortune de voir le Maroc à une époque unique, où l'intensité de la crise, provoquée par les imprudences européennes du sultan Moulay Abdelaïz, entr'ouvriraît, pour la première fois, un pays obstiné dans sa résistance contre l'étranger, où l'émotion du moment incitait aux confidences des personnages, qui, en d'autres temps, n'eussent point voulu d'un chrétien pour témoin de leurs affaires intérieures et où apparaissaient à nu les ressorts du makhzen, tendus à l'extrême sous la pression des événements. C'est dans ces circonstances particulièrement favorables, qu'il m'a été permis d'observer la féodalité marocaine, c'est-à-dire une sorte de Saint-Empire, figé dans l'Islamisme, avec sa fédération incohérente de tribus, ses coutumes d'un autre âge et son jeu compliqué d'influences religieuses; toutes choses qui font du Maroc le plus extraordinaire des États musulmans et lui impriment un caractère si déconcertant pour le nouveau venu. J'ai vécu plusieurs années au Caire et à Constantinople; il m'a été donné de parcourir la plus grande partie des terres musulmanes, l'Algérie et la Tunisie, la Syrie et l'Egypte, les Indes, la Crimée et le Caucase, les pays balkaniques, les Turquies d'Europe et d'Asie; je n'ai rien rencontré nulle part qui ressemblât au Maroc et j'ai eu tout à apprendre en abordant l'Extrême Occident de l'Islam. (*Le Maroc*, pp.iv-v)

Le récit d'Aubin, qui influenza la vision que se firent du Maroc Lyautey et Jean Jaurès, peut être lu comme une tentative—en grande partie réussie—de ramener à des mesures connues cette altérité puissante sur laquelle insiste la Préface. Mais nul doute que l'expérience majeure de ce récit est initiatique, même si les contraintes de l'analyse historique imposent un ton objectif et distancié. La somme d'Aubin s'achève sur ce constat: "Il y a sept mois juste que nous avions quitté Tanger et que nous étions sortis de la civilisation européenne" (*Le Maroc*, p.492). Il reconnaît ainsi l'existence d'aires culturelles ayant chacune leur identité propre. Le travail de l'historien, s'il est rigoureux et exigeant, consistera à rendre ces aires intelligibles tout en respectant leur singularité. Il faudra donc éviter d'expliquer l'inconnu, ou le mal connu, en le rapprochant trop d'un Occident dont on pense, pour ce qui le concerne, posséder les clefs.

Les récits plus littéraires, de facture orientaliste, seront précisément ceux qui sauront le mieux décrire ce changement de civilisation dont parle Eugène Aubin. En février 1889, Jules Patenôtre qui vient d'être nommé ministre à Tanger invite Pierre Loti à l'accompagner à l'occasion de la remise des lettres de créance au Sultan: "J'ai pensé que l'idée de visiter, dans des conditions exceptionnellement favorables, un des rares pays qui ne soient pas encore entamés par la civilisation occidentale aurait peut-être quelque attrait pour vous et que vous pourrez y puiser la matière d'un livre original."<sup>13</sup> Loti acceptera l'invitation et, comme le remarque Michel Desbruères dans sa Préface à la réédition d'*Au Maroc*, ramènera de son périple un livre purement descriptif et poétique qui s'abstient volontairement de tout commentaire politique. Loti, en effet, ne souhaite absolument pas que le Maroc soit francisé: "Qu'on ne s'attende pas à y trouver des considérations sur la politique du Maroc, son avenir, et sur les moyens qu'il y aurait de l'entraîner dans le mouvement moderne: d'abord, cela ne m'intéresse ni ne me regarde, et puis, surtout, le peu que j'en pense est directement au rebours du sens commun" (*Au Maroc*, p.17). C'est d'ailleurs dans cette Préface que Loti écrira cette phrase souvent citée: "[je] me suis toujours senti l'âme à moitié arabe" (*Au*

<sup>12</sup> Isabelle Eberhardt et Victor Barrucand, *Dans l'Ombre chaude de l'Islam* (Paris: Eugène Fasquelle, 1906), p.69.

<sup>13</sup> Cité par Michel Desbruères, in Loti, *Au Maroc*, Préface, p.10.

*Maroc*, pp.17-18). Loti inaugure ainsi une lignée d'écrivains qui, d'Isabelle Eberhardt aux frères Tharaud et à Odette du Puigaudeau défendront une sensibilité arabophile qu'il importe ici de commenter de plus près.

Tout au long de son récit de 1890, Pierre Loti insiste sur la différence—éclatante à ses yeux—entre l'Orient et l'Occident:

C'est curieux même comme l'impression d'arrivée est ici plus saisissante que dans aucun des autres ports africains de la Méditerranée. Malgré les touristes qui débarquent avec moi, malgré les quelques enseignes françaises qui s'étalent ça et là devant des hôtels et des bazars—en mettant pied à terre aujourd'hui sur ce quai de Tanger au beau soleil de midi—j'ai le sentiment d'un recul subit à travers les temps antérieurs. (*Au Maroc*, p.23).

Dès les premières pages, Pierre Loti place l'Islam au cœur de ce dépaysement, et du sentiment d'altérité qui en découle:

Ici, il y a quelque chose comme un suaire blanc qui tombe, éteignant les bruits d'ailleurs, arrêtant toutes les modernes agitations de la vie: le vieux suaire de l'Islam, qui sans doute va beaucoup s'épaissir autour de nous dans quelques jours quand nous serons enfouis plus avant dans ce pays sombre, mais qui est déjà sensible dès l'abord pour nos inspirations fraîchement émouves d'Europe. (*Au Maroc*, p.24)

Ainsi, Loti constate dès son préambule que l'Islam jouera un rôle essentiel dans l'"impression de dépaysement que ce Maroc m'a causée dès l'abord" (*Au Maroc*, p.25). Le voyage à l'intérieur des terres, jusqu'à Fès, par des étapes importantes comme celle de Ksar-El-Kébir, sera dès lors le fascinant apprentissage d'une étrangeté culturelle, l'immersion dans ce que Robert Louis Stevenson appellera des "univers parallèles", rendus plus mystérieux encore par les amples vêtements qui drapent les corps, par la lenteur hiératique des gestes, et surtout le sentiment d'irréalité qui se dégage d'un univers qui semble régi par des valeurs essentiellement religieuses. On a dès lors l'impression que les

musulmans de vieille tradition que Loti croise sans jamais vraiment les rencontrer ne voient pas le même monde, ni la même réalité que le voyageur occidental: "leurs figures, généralement belles, ont je ne sais quoi de sombre et de fermé; en eux-mêmes, ils poursuivent un vieux rêve religieux que nous ne pouvons plus comprendre" (*Au Maroc*, p.67). Loti note au passage une différence essentielle à ses yeux entre le regard occidental et oriental, ou plutôt le voyeurisme du regard occidental et l'indifférence du regard des musulmans qui n'ont peut-être pas besoin de voir, tellement ils sont pris dans leur univers intérieur: "ceux-ci n'ont même pas la curiosité de nous voir" (*Au Maroc*, p.67). Loti, bien avant Chevillon qu'il influencera directement, orientalise le Maroc, jusqu'à le rapprocher de la Syrie, de l'Egypte et de la Turquie (*Au Maroc*, p.70): dépaysement culturel qui renforce partout le sentiment d'un éloignement. À propos d'un chérif vêtu de blanc, Loti constate: "Je songe aux abîmes de tranquillité et de mysticisme qui doivent séparer les conceptions de ce chérif des conceptions d'un monsieur du boulevard" (*Au Maroc*, p.70). Il y a, de plus, des degrés dans le dépaysement et l'étrangeté. Aller à l'intérieur du Maroc, c'est s'éloigner de plus en plus du monde ordinaire. Le Sebou, en ce sens, est une frontière que l'on franchit vers plus encore de différence: "Ce grand fleuve de Sebou établit comme une démarcation tranchée entre le Maroc d'en deçà et le Maroc d'au-delà. Sitôt qu'on l'a franchi, on a l'impression de s'être séparé davantage du monde contemporain, de s'être enfoui plus avant dans le sombre Maghreb" (*Au Maroc*, p.87).

*Se séparer* et *s'enfoncer* sont deux termes-clefs du voyage initiatique chez Pierre Loti. L'arrivée à Fès est décrite comme la découverte d'un centre, un centre spirituel et commercial à la fois, vers lequel convergent des forces inconnues et d'autant plus excitantes pour l'imagination: "Et toute cette activité n'a rien à voir avec la nôtre, s'exerce comme il y a mille ans, par des moyens qui sont tout à fait en dehors de nos moyens à nous, par des routes qui nous sont profondément inconnues" (*Au Maroc*, p.99). L'Islam dessine en effet une géographie spirituelle et culturelle que, à moins d'être arabisant, on ne peut que pressentir sans vraiment la comprendre. Loti est tout à fait conscient d'être devant un phénomène historique de grande ampleur, qu'il ne peut décrire que

dans sa surface. Il dépeindra les minarets, qui ajoutent une note féérique aux paysages, et il constatera que, faute d'une langue commune, il restera toujours au seuil de la culture arabo-musulmane. Se déguiser, prendre des vêtements d'emprunt (*Au Maroc*, p.127), peut donner l'illusion de franchir une frontière. Mais les intérriorités demeurent inaccessibles: de là cette étrange impression d'être devant des figures "indifférentes", "indéchiffrables" (*Au Maroc*, p.110), de contempler des existences remplies par "un grand rêve religieux" (*Au Maroc*, p.111) dont l'occidental n'est plus capable de pénétrer l'essence.

Cet étonnement devant l'étrange(té), Pierre Loti ne cessera de l'exprimer dans son livre, et par exemple à Fès: "Et jamais n'a été plus brusque ni plus complète l'impression de dépaysement, de changement de moi-même en un autre personnage d'un monde différent et d'une époque antérieure" (*Au Maroc*, p.120). Il y a bien sûr des temps forts dans cette expérience de la différence. Ils sont particulièrement nombreux à Fès, lorsque Loti découvre la Karaouïne (*Au Maroc*, p.130) et voit pour la première fois le Sultan (*Au Maroc*, p.137), à la fois "prêtre et guerrier" (*Au Maroc*, p.138), incarnant un principe de légitimité depuis longtemps oublié par l'Europe moderne. De plus, Loti suggère que dans ce monde où le religieux et le temporel ne sont point désajustés, ce qui prime, ce n'est pas l'avenir, mais le passé, la tradition. Les sources de la civilisation et de la vérité sont en amont: c'est pourquoi le sultan "cherche à copier Mahomet le plus possible" (*Au Maroc*, p.138) au rebours d'un monde occidental qui lui privilégie l'invention, la singularité, l'individualité, et valorise la dimension de l'avenir. La distance ainsi se creuse entre l'expérience musulmane du temps, telle que la symbolise le Sultan du Maroc dans une ville de Fès qui semble volontairement se détourner du monde moderne. Cette neutralisation de la durée est certainement ce qu'il y a de plus anti-occidental dans l'expérience musulmane du temps:

Il est quelqu'un que nous ne pouvons plus, à notre époque, ni comprendre, ni juger; mais il est assurément quelqu'un de grand, qui impose... Et là, devant nous, gènes d'un autre monde rapprochés de lui pour quelques minutes, il a je ne sais quoi

d'étonné et de presque timide qui donne à sa personne un charme singulier, tout à fait inattendu. (*Au Maroc*, p.138)

Loti prendra soin, dans les dernières pages de son récit, de formuler le vœu, dont se souviendra Chevrillon, que le Maroc puisse longtemps encore préserver son authenticité culturelle: "O Maghreb sombre, reste, bien longtemps encore, muré, impénétrable aux choses nouvelles, tourne bien le dos à l'Europe et immobilise-toi dans les choses passées" (*Au Maroc*, p.261). Ce souhait—bien plus profondément qu'une attitude esthétisante—dévoile une nostalgie d'un temps oriental, qui est essentiellement pré-industriel. Loti, dès son voyage de 1890, fixe le cadre d'une topique qui sera appelée à de considérables développements dans le récit de l'ère coloniale. Il voit dans l'Islam une religion hantée par l'Éternité, indifférente au temps de l'histoire, au temps progressiste et accumulatif: c'est cet Orient du temps qui fascine le voyageur, jusqu'à lui suggérer de s'immobiliser à son tour dans une lumière qui exorcise la mort.

En 1905, sur le bateau qui franchit le détroit de Gibraltar, André Chevrillon constate la même différence essentielle entre des cultures, certes géographiquement voisines, mais métaphysiquement séparées: "Comme on sent que cette humanité-là, ses rythmes, ses rêves, et ce bateau, sont d'essences différentes, que celui-ci est le produit d'une civilisation tout à fait étrangère" (*Crépuscule*, p.27). Mais ce constat de Chevrillon, l'un des derniers voyageurs victoriens et romantiques, n'entraîne pas une dépréciation du monde arabo-musulman. De plus, contrairement à Loti, Chevrillon ne cède pas à une fascination purement esthétique de l'Islam dont il ne retiendrait, en quelque sorte, que la puissance d'enchantement. Mais il est très éloigné aussi d'un regard assimilationniste qui tendrait, volontairement ou non, à sous-estimer la dimension religieuse de la culture arabe. Toute la formation historique et philosophique qui fut la sienne lui permit au contraire de saisir (intellectuellement, certes, et comme de l'extérieur) l'essence religieuse d'une culture qu'il s'efforça de comprendre dans son intégrité historique la plus profonde. Rappelons que Chevrillon, né à Brest en 1863, fut éduqué à la fois dans la culture anglaise et française. Sa mère était la sœur d'Hippolyte Taine. Devenue veuve en 1877, elle confia ses deux

fils à l'historien, qui veilla scrupuleusement à leur éducation. André Chevillon a raconté ces années d'apprentissage dans un très intéressant *Portrait de Taine*, publié en 1958. Très tôt, André Chevillon lut avec un égal plaisir les poètes, les romanciers et les historiens. Chez lui, l'attrait pour les vastes synthèses, la tentative de saisir les rythmes culturels profonds d'une civilisation, furent un trait d'époque frappant, qu'il hérita de son oncle aussi bien que de Michelet, Guizot ou Macaulay. Il fut par ailleurs le témoin d'un deuxième basculement du monde (après celui des grandes découvertes de la Renaissance) qui vit s'accélérer le processus d'industrialisation de la vieille Europe en même temps que se creusait l'écart technique avec les vieilles cultures agricoles et commerçantes d'Asie et d'Afrique qui allaient dès lors entrer dans des rapports de domination et de dépendance dont elles ne sont pas encore aujourd'hui libérées.

La colonisation, phénomène de vaste amplitude historique, qui modifie non seulement la carte géographique du globe, les routes de l'échange, mais aussi l'intérieur même des civilisations, le rapport au passé, les identités religieuses, claniques et nationales doit être comprise à l'aune de cette "grande transformation" qui touche la planète entière, transforme la manière de vivre le temps et l'espace et crée partout, pour le meilleur et pour le pire, des interdépendances, des solidarités, mais aussi des résistances, des guerres, des mouvements d'insoumission. Dans tous ses livres, Chevillon est un observateur passionné de ces contacts de culture qu'il s'efforce d'analyser dans toute leur complexité. Son premier récit traite de l'Inde, qu'il visita avant Loti (*Dans l'Inde*, 1891), et qui le fascina par la puissance encore intacte de ses univers symboliques, si éloignés de l'expérience occidentale, aussi bien dans le rapport au sacré que dans la représentation du temps, de la durée, de l'historicité (ou de son absence) elle-même. *Terres mortes* (1897) et *Sanctuaires et paysages d'Asie* (1905) poursuivirent quelques années plus tard cette quête d'une altérité puissante, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Dans cette recherche que l'on peut qualifier de métaphysique d'univers différents, que l'on interroge, aussi bien dans les architectures que dans les textes, dans les visages rencontrés que dans le dessin des villes et des routes, le Maroc occupa une place centrale. Chevillon le découvrit pour la première fois avant le Protectorat, en avril

1905, lors d'un voyage qui le conduisit à Fès, à l'invitation de Georges Saint-René-Taillandier, alors ministre de France à Tanger. *Un Crénacle d'Islam*, publié l'année suivante par Hachette, témoigne du choc de la découverte: Chevillon perçoit, au-delà de la décadence actuelle, les traces, omniprésentes, d'une haute culture, d'essence religieuse, dont les savants, les ingénieurs et les mystiques, à l'apogée de Grenade, de Fès, de Damas, impriment les traits dans la pierre et dans les textes. En 1913 et en 1917, à l'invitation de Lyautey, Chevillon parcourut à nouveau le Maroc, mais plus au sud, à Marrakech, la vieille ville intérieure qui, contrairement aux localités côtières, était encore presque entièrement restée en dehors de l'influence française, préservant ainsi des traits de culture uniques, parvenus intacts jusqu'à nous depuis le Moyen Age arabo-berbère.

Chevillon recueillit les impressions de ces deux voyages dans un récit publié en 1919, *Marrakech dans les palmes*.<sup>14</sup> Chevillon a pu observer, sur plus de dix ans, les transformations inéluctables que le vieux Maroc allait vivre: il s'agit, pour l'essentiel, de la pénétration, par le commerce et l'échange, par la technique et la marchandise, d'un mode de vie radicalement autre. Au-delà des péripeties politiques bien connues qui conduisirent à la signature du traité de Fès,<sup>15</sup> ce qui est en cause, c'est le processus d'érosion d'une civilisation du "vieux monde", au centre de laquelle Chevillon découvre des valeurs religieuses et mystiques, au contact, rendu d'autant plus corrosif par son voisinage géographique, d'une civilisation matérielle, que sa puissance même (dans le tourbillon des rivalités internationales) contraint à l'expansion. Chevillon ne sera pas l'historien ou le chroniqueur politique de cette inexorable occidentalisation d'un pays jusqu'alors protégé par sa farouche volonté d'indépendance et par ses vertus guerrières. Son regard s'arrêtera, au-delà de l'événementiel, sur les

<sup>14</sup> André Chevillon, *Marrakech dans les palmes* (1919; Aix-en-Provence: Edisud, Collection Centre des écrivains du Sud, 2002).

<sup>15</sup> Voir la septième partie, "Le partage du Maroc", de la synthèse de Henri Wesseling, *Le Partage de l'Afrique* (Paris: Gallimard, collection "Folio histoire", 2002; 1ère édition française Denoël, 1996).

forces profondes qui modèlent, ou dénaturent et transforment, le visage d'une culture.

Dans son récit de 1913, les notations sur "Casablanca naissante" sont particulièrement intéressantes dans leur ambiguïté même. Chevillon y perçoit bien l'introduction d'un rythme historique nouveau, d'une temporalité marchande, rapide, efficace, révolutionnaire même, qui vient détruire les équilibres anciens, lentement sédimentés dans la profondeur organique de sociétés peu aptes à accueillir la nouveauté et l'invention: sociétés traditionnelles, donc, dont le rapport à l'espace et à la durée est celui de l'Europe d'Ancien Régime, et surtout qui placent, au cœur de leurs désirs et de leurs rêves, autre chose que la maîtrise du monde matériel. Ces sociétés, profondément tenus par un lien religieux, produisent un type d'homme aux antipodes de l'*homo economicus* de l'Occident industriel. En ce sens, la francisation du Maroc ne peut que s'accompagner d'une *démoralisation*, pour reprendre un mot auquel Chevillon donne son sens le plus fort: la perte des mœurs anciennes qui constituaient, dans un monde qui avait sa cohérence et qui désormais se fragmente et se délite, le ciment d'une identité. L'ambiguïté de Chevillon est évidente lorsqu'il déplore cette démoralisation tout en jugeant qu'elle est une épreuve nécessaire avant qu'un nouveau type d'humanité n'apparaisse, issu de la *greffe* des idées françaises sur une société perçue comme refusant l'innovation, et figée dans l'immobile. Ambiguïté d'autant plus grande que Chevillon est quant à lui sensible aux prestiges de l'immobile et se demande souvent si l'Occident n'a pas inventé un rapport au temps fallacieux et angoissant. La même interrogation était sensible dans les récits des premiers voyages extrême-orientaux. On devine ainsi que Chevillon est toujours à deux doigts, sans vraiment franchir le pas, d'opérer un décentrement par rapport à sa propre culture, jusqu'à saisir, non seulement la légitimité, mais la *beauté* (que l'on peut définir comme un équilibre entre les formes extérieures et les architectures intérieures, les spiritualités) de mondes condamnés à disparaître. La fuite vers le Sud (Chevillon reprend ainsi un thème que Jérôme et Jean Tharaud, qu'il cite, avaient exposé dans *La Fête arabe*) est une première étape dans ce décentrement possible que Chevillon ne fait qu'entrevoir (tout autres furent ou seront les expériences d'Isabelle

Eberhardt et d'Odette du Puigaudeau): ici apparaissent les limites de ces récits écrits dans un contexte de colonisation. Les plus intelligents d'entre eux comprennent les altérités fortes, mais s'arrêtent à un seuil, au-delà duquel commencerait une aventure personnelle plus risquée. Dans sa vision du Sud marocain, Chevillon est très proche des Tharaud. Il y a, chez lui comme chez eux, un rêve de pureté, une méfiance évidente envers les métissages de culture qui conduisent tous à des dénaturations. Mais Chevillon, en bon lecteur de Carlyle et de Ruskin, comme les Tharaud le furent de Péguy et de Michelet, fait de l'argent et de la finance les outils implacables de la destruction des antiques humanités, encore vivantes, pour quelques années encore, sous le regard du voyageur.

Et tout est pur; la présence du chrétien, maître depuis moins d'un an, et pour la première fois, de Marrakech n'est pas encore perceptible. Nous savons, nous, qu'il est là pour toujours, à présent, le Roumi. Mais parmi tous ces milliers qui s'affairent, ce jeudi, aux besognes et disputes du marché, comme ont fait, chaque jeudi, les Merrakchis des temps passés, combien sont-ils qui se doutent du changement? Pour quelques mois encore (les spéculateurs n'attendent que l'achèvement de la route pour s'abattre sur la grande cité du sud), leur monde va rester ce qu'il fut au cours de tous les siècles où l'Europe ignorait Marrakech. Je les regarde, tous ceux-là qui vivent encore comme vécurent leurs pères, et je songe à l'événement si peu visible (on n'aperçoit même pas sur le Gheliz nos batteries, si bien terrées, "défilées") qui va développer à l'infini ses conséquences. La première sera la rupture des antiques harmonies. C'est parce qu'ils sont encore ici chez eux, qu'ils composent avec la nature qui les porte et les enveloppe de si parfaits accords. Certainement, ils ont d'autres gestes, d'autres façons de se grouper, que leurs tristes frères, les cireurs de souliers et vendeurs de journaux, parmi les terrains coupés de fil de fer, les immeubles en construction et les foules polyglottes de la naissante Casablanca. (*Marrakech*, p.45)

Le dernier chapitre de *Marrakech dans les palmes*, "Le passé dans le présent", proposera une interprétation d'ensemble de cette "différence" si sensible, aux yeux de l'auteur, entre l'Occident et le

Maghreb. Chevillon oppose l'Angleterre "protestante", "industrielle" et "travailleuse" de l'époque à un Maroc où règne encore l'"ancienne prépondérance de l'idée religieuse". Il ne s'agit certes pas d'une différence d'essence au sens où pourraient l'entendre aujourd'hui certaines théories "différentialistes": l'opposition est entre une humanité ancienne et une humanité "moderne", un monde traditionnel d'allégeances et de croyances et un "système moderne", comme l'écrivait Michelet dans un passage de son histoire de France où il analysait, à la fin du Moyen Age, et au cœur même de la Chrétienté, l'apparition de nouvelles rationalités économiques (et d'une conception désacralisée du politique) appelées, au fil des siècles, à modifier radicalement la réalité de l'Occident.<sup>16</sup>

Dès son premier récit de 1905, *Un Crémusule d'Islam*, Chevillon avait eu l'intuition, à Fès, que le principe recteur de la civilisation marocaine était religieux, qu'une certaine conception de l'absolu avait suscité des styles architecturaux et des modes de vie qui furent comme le *centre*, à la fois spirituel et matériel (dans la mesure ou en naissent des géographies urbaines et des monuments) où un peuple trouve son identité la plus incontestable. Les voyages de Chevillon ne cessent de conduire vers ce centre, qui est comme le point d'aimantation de toute sa recherche. Les pages fascinées qu'il consacre aux architectures "épiques" de Fez témoignent de la nostalgie romantique d'un univers organique que l'Occident, dans l'émettement individualiste qui est le sien, ne peut plus connaître. Cet univers cohérent surgit dans son intégrité tangible sous les yeux de Chevillon, comme un monde où tous ont leur place, et où la mendicité même a un sens, toute nimbée encore de sacralité, aux antipodes de la misère moderne qui dégrade et avilit:

Mais surtout, je la revois, cette humanité d'aspect invariable, harmonique à ce décor monumental, et mystérieuse dans ses voiles où chaque figure perd son caractère individuel et

<sup>16</sup> Il s'agit du célèbre Livre V de l'*Histoire de France* où Michelet analyse la montée en puissance des légistes en même temps que triomphaient de nouvelles valeurs liées à l'argent. C'est le début du "système moderne" pense Michelet.

momentané, se généralise, se solennise, comme ces murs sous la main des siècles, et paraît leur contemporaine. Je revois les gueux, les mendians, qui, dans leurs haillons, sont chez eux, au pied des portiques admirables, un peuple d'autrefois et d'aujourd'hui, humble dans le cailloutis et la poussière de ce sol bosselé, mais aussi beau, naturel, à sa place, entre les architectures épiques, aussi touchant que la poudre et les pierres de ce même sol vénérable qu'ont usé les générations. Ces vieillards qui se lèvent, aveugles, royalement drapés dans une loque, sont augustes de la même dignité que ces remparts dont tout le faîte, autrefois dentelé, a fondu comme la crête d'un rocher dans les orages et les pluies des siècles sans nombre (*Crémusule*, pp.115-16).

Ces observations permettent à Chevillon de mieux comprendre, par une suite de riches comparaisons, que l'individualisme (qu'il qualifie de "possesseur" et "constructeur", *Crémusule*, p.116) a imprimé sa marque, depuis des siècles, aux villes et aux campagnes d'Occident, comme si l'essentiel était de (se) singulariser, d'inscrire partout des distinctions, des différences, non seulement entre classes sociales, mais entre les personnes et les générations. En terre d'Islam, au contraire, prime la dimension collective et anonyme (si éclatante dans les cimetières), comme "un agglomérat sans âge, une seule et vieille enveloppe où s'enferme, comme dans une coquille, non pas une pluralité et une succession de vies individuelles, mais une seule vie, qui de siècle en siècle se poursuit en elle, toujours la même, manifestée par le même mouvement, régie par les mêmes tendances, et ne changeant que par la baisse graduelle du principe organisateur qui l'a développée" (pp.116-17). C'est au demeurant cette "baisse graduelle" d'un principe organisateur initial que diagnostique Chevillon au Maroc même, sans que le terme de décadence soit prononcé alors que l'idée est partout présente, et dans le titre même de son livre. Chevillon est surtout le témoin d'un changement, à l'échelle mondiale, de ce principe organisateur qui fut jusqu'alors partout religieux, lié au sacré, sous ses formes multiples. Le monde nouveau dont Chevillon observe la convulsive naissance sera désenchanté et désacralisé. Il se caractérisera peut-être, Chevillon le pressent, par la disparition même de l'idée de centre, et par une fragmentation

individualiste qui touchera jusqu'aux anciennes sociétés holistes dont le Maroc, à deux pas de l'Europe, est un exemple comme miraculeusement conservé.

Dans *La Fête arabe*, Jérôme et Jean Tharaud avaient été eux aussi sensibles au lent processus de désenchantement qu'ils ne dissociaient pas d'une occidentalisation du monde implantant partout des manières de penser utilitaristes et pragmatiques. Ce livre en a choqué beaucoup par son hostilité au mélange des races, et par le mépris qu'il affiche à l'égard d'une latinité, qui, si elle peut-être en effet comme le pensait alors Louis Bertrand le ciment de la nouvelle Algérie, ne pourra jouer ce rôle qu'en détruisant toute la beauté de l'ancienne civilisation arabe et bédouine. Au rebours, le rêve des Tharaud est celui d'une renaissance arabo-musulmane au contact de la civilisation française: cela ne sera possible que si une alliance durable se noue entre les deux peuples. Mais cette alliance ne peut-être historiquement forte et créatrice que si elle engage autre chose que des intérêts mercantiles. Il s'agit de rendre possible une rencontre entre deux traditions dans ce qu'elles eurent de meilleur: leurs vertus guerrières, leurs valeurs chevaleresques, l'exigence éthique, sur le socle solide de spiritualités non monnayables. Dans cette vision idéaliste de la rencontre des cultures, il va de soi que l'élément économique ne doit pas être déterminant. Comme Péguy dont ils furent très proches, les Tharaud assignent à la civilisation d'autres buts que la poursuite effrénée des intérêts matériels. Or, la nouvelle Algérie naissante voit ceux-ci se déchaîner avec une âpreté sans égale. C'est le principe même de la colonisation que d'offrir un espace vierge aux aigrefins de toutes sortes, de mettre au centre du système une volonté d'enrichissement que ne modère aucun gardefou. L'Algérie sera la terre des aventuriers, mais elle drainera aussi tout un petit peuple méditerranéen qui a fui la misère de ses origines, et qui sera incapable, sur l'autre rive, de créer une véritable tradition.

*La Fête arabe* est significativement dédiée à Charles Péguy qui, depuis plus d'une décennie, avait analysé dans *Les Cahiers de la quinzaine* les fondements et les ressorts d'un "monde moderne" que caractérise une absence absolue de références transcendentales, un triomphe sans contrepartie de l'argent, une complète submersion de la Cité par les intérêts économiques. Dans un tel monde, les échafaudages intérieurs se délitent, et c'est la République, dans son

principe même, qui se voit avilie. La colonisation reproduit ailleurs, mais en les aggravant, les mêmes tendances, car elle n'a pas en face d'elle le correctif possible d'une tradition démocratique qui peut toujours atténuer les injustices les plus graves. *La Fête arabe* n'est pas autre chose que le récit de la *démoralisation* (pour reprendre le mot même de Chevillon dans sa relation de 1913), de la destruction intérieure et spirituelle d'un peuple dont la pauvreté matérielle s'accompagnait souvent d'une très grande richesse de valeurs traditionnelles et religieuses. Pour reprendre une distinction qu'avait faite Péguy dans son *Jean Coste*, et que les Tharaud connaissaient parfaitement, ce peuple pauvre n'était pas *miserable*, car la misère suppose aussi la dépossession des univers intérieurs, une expérience de *déliaison*, qui fait de l'homme un étranger dans sa propre patrie. Les populations des oasis sahariennes que découvrent les Tharaud sur la route du Sud ne sont pas misérables: elles vivent dans l'intégrité d'un monde plein, orienté par des convictions religieuses, solidement construit par un code d'honneur, régi par un système de valeurs créateur d'identité. Ce système qui charpente les êtres et leur donne une hauteur qui n'a pas de prix échappe au regard du voyageur pressé, de l'occidental qui n'attache plus d'importance qu'à la richesse tangible, du spéculateur avide d'enrichissement facile. Les Tharaud vont décrire dans leur livre le combat inégal entre deux mondes, deux principes d'organisation du réel, jusqu'à reprendre à leur manière la fameuse formule de Péguy dans les *Cahiers*, "Nous sommes des vaincus",<sup>17</sup> car les valeurs désintéressées n'ont presque plus cours dans le monde nouveau qui impose partout sa logique de rapine.

Dans *La Fête arabe*, toutefois, les deux auteurs s'abritent derrière le point de vue d'un français arabisé, significativement surnommé le Khalife, et dont ils rapportent les propos avec sympathie sans toutefois les reprendre entièrement à leur compte. Leur livre raconte la destinée d'une petite oasis du Sud "Ben Nezouh, lointain petit village, à la limite des Hauts-Plateaux, sur la frontière des sables" (*Fête arabe*, p.17). Les auteurs ont d'abord connu l'oasis à la fin du siècle précédent, avant l'arrivée du chemin de fer, à l'époque où seules des diligences la desservaient par des

<sup>17</sup> Treizième cahier de la dixième série (juin 1909).

pistes hasardeuses. Le premier chapitre décrit ce monde, disparu au moment, vingt ans après, de la rédaction du livre. L'intuition des Tharaud, au fond proche de celle de Loti, c'est d'être devant un univers dont les profondeurs demeureront scellées:

Tout ce mystère enchante, déçoit, ravit, excède tour à tour. Quand vient un peu de lassitude et qu'aussitôt apparaît l'irritant désir de comprendre, si grande est l'impuissance et si complet l'échec, qu'on éprouve jusqu'à l'angoisse la sensation d'être perdu, d'être seul. Ce pays coloré n'est plus qu'un froid miroir, où se reflètent obstinément votre inquiétude et vos questions. Quels sentiments s'agitent, quelles pensées se dérobent derrière les voiles de ces femmes, sous la laine des burnous, au fond de ces maisons fermées, plus secrètes que des cœurs? Y a-t-il seulement quelque chose à découvrir dans ce pittoresque implacable? Toute cette vie exotique vous demeure tellement étrangère qu'elle arrive à vous apparaître non plus comme la vie même, mais comme une image, un tableau, dont la réalité véritable se déroulerait quelque part à des milliers de lieues.

(*Fête arabe*, p.43)

Les Tharaud se montrent ici très conscients des limites du regard exotique ou orientalisant, qui ne peut que s'arrêter à la surface des choses, et qui transforme ainsi la réalité en décor. Dans le récit, le rôle du Khalife sera précisément d'offrir un point de vue "inculturé". Le Khalife a franchi une frontière, que les frères Tharaud devinent, et dont ils savent qu'elle sera pour eux une véritable barrière. Les auteurs l'ont rencontré en même temps que les officiers du Bureau Arabe. Ils apprennent ainsi qu'il est médecin. Un de ses amis, lieutenant, leur en fera un saisissant portrait:

Nous l'avons baptisé Khalife, parce qu'il témoigne pour la vie indigène d'un amour extravagant. Voilà cinq ans qu'il est ici, il a droit à son changement, et il s'obstine à rester! J'avoue que je n'y comprends rien. Vous avez pu en juger par vous-même, les plaisirs de Ben Nezouh sont comme la poésie du crû: ça plaît, c'est agréable un moment, et tout de suite ça écoeure [...]. Mais le Khalife, tout ici l'amuse, lui plaît inépuisablement. Il a pris

pour maîtresse une petite Ouled-Naïl qu'il a été ramasser dans la rue du Tourbillon. Il a aussi adopté un Nomade, un chamelier, poète paraît-il! Il mange, il boit, il aime, il vit tout à fait à l'arabe, dans une maison indigène: vous devriez aller l'y voir. (*Fête arabe*, p.51).

La suite du récit affinera les traits de cet officier "indigénophile", défenseur d'une idée de la colonisation assez voisine de celle de Lyautey, et résolument opposée aussi bien à une "assimilation" qui exigerait des populations locales l'abandon de leur culture, que, bien sûr, aux rapports de domination et d'exclusion qui partout triomphent en Algérie. Le Khalife est tout simplement attentif à l'existence d'une culture arabe, et plus précisément bédouine, qui donne au monde des oasis son relief et sa profondeur. Mais pour comprendre cette culture, plus simplement en deviner l'existence, il faut passer par l'apprentissage de la langue tout aussi bien que goûter la saveur des modes de vie, comme le firent d'ailleurs beaucoup de militaires en mission dans le Sud. Il est essentiel d'autre part de ne pas mépriser l'expérience religieuse, ce que le Khalife appelle la "poésie de l'Islam", que certes beaucoup d'européens à la vision utilitariste et matérialiste étaient peu faits pour comprendre:

[...] et c'est dans ces visites, devant ces misérables grabats, que j'ai appris à connaître cette race, à admirer sa tranquillité en face de la mort, sa résignation, sa pauvreté supportée avec une noblesse unique, sa reconnaissance du bienfait, et surtout sa poésie, cette poésie religieuse qui n'est pas, comme chez nous, un miracle individuel, mais qui les enveloppe tous, et forme, pour ainsi parler, l'air dont ils sont nourris. (*Fête arabe*, p.56)

La vision de l'Islam qui se dégage de ce roman est en effet tout aussi esthétique que religieuse. La théologie s'y voit réduite à l'essentiel — une expérience quotidienne de l'infiniment autre — et ce que retient surtout le Khalife, c'est la subtile imprégnation des moindres gestes, de la sensibilité et de l'imagination, par la "poésie du Coran". Celle-ci a un autre mérite: elle dote le Bédouin le plus humble d'une véritable culture, faite d'un rapport profond au Sacré:

Vainement vous chercheriez dans cette petite oasis une élite intellectuelle, mais si vous restiez quelques mois, vous auriez vite fait de découvrir chez tous ces gens incultes une imagination, une sensibilité inconnues à nos paysans d'Europe. Songez qu'ils sont nourris depuis des siècles, et d'une façon familière, de la plus belle poésie qu'à mon goût il y ait au monde, la poésie du Coran (*Fête arabe*, pp.65-66)

Il y a un évident point commun entre le récit nostalgique des Tharaud et la vision de Chevillon: le constat que ces cultures anciennes qui ont pu développer leur forme propre loin de la modernité industrielle et marchande vont, en peu de temps, périr sous les yeux du voyageur et du conteur. Chevillon exprime le même regret dans *Marrakech dans les palmes*. Le constat des frères Tharaud pourrait être le sien: "Chaque jour, cette vie, immémorialement attachée à ce sol, allait s'affaiblissant davantage" (*Fête arabe*, p.246).

L'Islam des frères Tharaud (du moins tel qu'il est résumé dans la vision esthétisante du Khalife) est toutefois caractérisé par son abstraction, sa généralité "poétique", et ne rend certainement pas compte (pas plus que celui de Chevillon d'ailleurs) des formes singulières qu'il a pu prendre au cours de sa tumultueuse histoire. Ernest Psichari sera plus attentif à l'insérer dans la profondeur de toute une culture, au cours d'une mission en Mauritanie, en 1910, minutieusement préparée par des lectures savantes et l'apprentissage de la langue arabe. Psichari écrira un beau livre tiré de son expérience du désert et de la civilisation maure, *Les Voix qui crient dans le désert* (1920). Le regard aigu de Psichari avait été pour ainsi dire formé au cours d'une première mission africaine, au Congo (1906-07), qui fit l'objet elle aussi d'un récit remarquable, *Terres de soleil et de sommeil* (1908).

Une lecture comparée de Chevillon, Psichari et des frères Tharaud rend évidentes les différences d'approche dans des textes contemporains. Psichari, comme Chevillon, qu'il connaît personnellement et dont il a lu les livres alors publiés, entre autres *Un Crémuscle d'Islam*, partage avec lui l'obsession "romantique" (que Chevillon a de son côté empruntée à Carlyle et à certains textes de Ruskin) d'un tarissement de la force organisatrice centrale

des grandes civilisations. Cette force n'est pas toujours facile à décrire: elle est faite d'un certain rapport à l'Absolu, de styles du sacré qui imprègnent les architectures tant extérieures qu'intérieures, d'un rapport au temps, au corps, à la mort qui, jusqu'à l'éclipse moderne du sacré du moins, apparaît comme essentiellement religieux. Ce sont ces armatures fortes que Chevillon avaient découvertes à Fès en 1905, dans un Maroc historiquement et politiquement décadent mais qui avait gardé au plus profond de ses réserves (et de ses ressources) intérieures un rapport au Sacré puissant, organisateur, fondateur de sens: ce même rapport que l'Occident positiviste et rationaliste était quant à lui en train de perdre, de manière irréversible. Les Tharaud devinaient, par la bouche du Khalife, que cette organisation religieuse de la vision du monde était source de poésie, nimbait l'existence d'arrièremondes prestigieux (les mêmes certes que Nietzsche avait dénoncés), qui lui donnaient à la fois sa profondeur et sa "sauveur". Le jeune Psichari, esprit cultivé, d'une finesse extrême, et tourmenté en même temps par toutes les inquiétudes religieuses de son temps, découvre en Mauritanie un Islam vécu, une foi intacte, des valeurs collectives qui accordent plus de prix au rapport à Dieu qu'à l'organisation matérielle du monde. Tout son récit se ressent de cette fascination pour un univers que l'Occident a perdu, un monde métaphysique, au sens propre de ce mot, plus soucieux d'éternité que de réussite temporelle. Les maures semblent ainsi poursuivre (mais Loti et Chevillon avaient fait la même remarque au Maroc) un grand rêve éveillé, qui est celui de toutes les "grandes races" métaphysiques. Tout tient finalement à un certain usage de la force, des forces, que l'époque de Psichari, influencée comme elle le fut par les théories physiques de l'univers, lui apprend à percevoir comme au cœur même du réel. L'Occident dirige ses forces vers la matière, le monde concret, la puissance tangible, la culture maure les oriente vers la spiritualité:

Ces grandes facilités de méditations que nous consent cette terre spirituelle, les Maures les utilisent et ils font, à cette aridité, d'admirables ornements. Pourquoi, transformant à notre mesure de semblables forces et les employant à notre bien propre, n'essayons-nous pas aussi de nous enrichir, ou plutôt, de reconquérir nos richesses perdues. (*Voix*, p.201)

La distance est immense, en effet, entre une civilisation de la matière et qui, dans ses courants les plus profonds, depuis la Renaissance, n'a cessé d'œuvrer à la réhabilitation du monde sensible (tel est le sens de la "mort de Dieu" dans la philosophie du dix-neuvième siècle), jusqu'à exalter, dans ses tendances les plus modernistes, toutes les singularités du vivant, et par ailleurs une métaphysique hiératique, théocentrale, et dédaigneuse des phénomènes. Ceux-ci ne sont qu'autant d'illusions trompeuses, que le désert réduit en poussière, comme si cette terre mystique, plus que toute autre, permettait un recentrement (sur un centre métaphysique) en suggérant l'anéantissement du multiple. Le pays maure avive partout la nostalgie de l'Un: "Ce pays nous apprend le mépris des formes sensibles, et voilà bien sa plus grande leçon" (*Voix*, p.215). Ce qui authentifie le récit de Psichari et lui donne une force que ne peuvent avoir les témoignages indirects et pressés de Loti, Chevrillon et des frères Tharaud, c'est bien sûr le fait que l'auteur des *Voix qui crient dans le désert* eut une approche plus directe, patiente, intérieure de l'Islam, facilitée en outre par sa connaissance de la langue arabe (de même qu'il avait appris assez de baya ou de foulbé pour pouvoir parler en ces langues durant la mission congolaise). À l'évidence, la confrontation de ces textes de l'ère coloniale nous prouve que si l'Occident fut alors souvent très imbu de sa supériorité, il a été aussi travaillé par un puissant besoin d'altérité, qui en dit certes plus long sur les incertitudes de sa propre culture que sur la "réalité" intime des civilisations africaines ou orientales qui devinrent alors l'insaisissable objet de tant de récits. Chevrillon, dans *Marrakech dans les palmes*, avait su dire l'essentiel en parlant du désir romantique de "changer d'être, se sentir autre dans un autre monde". L'invention de l'Afrique ou de l'Orient dans la littérature d'alors est la conséquence logique d'une fuite de soi dont la critique est encore loin d'avoir élucidé tous les ressorts profonds.

Jean-François Durand  
Université de Montpellier III

## French Orientalist Painting as a Transcultural Exercise: an Ambiguous Gaze

Some twenty years ago, Edward Said's critique of Orientalism as a mindset devised a postcolonial grid designed to inform all subsequent readings of art, literature and writings in the humanities produced in the dominant West during the colonial era.<sup>1</sup> This critique postulates, and sets about to illustrate that, the majority if not all of Western cultural production during its period of colonial domination can be read as an expression of its will to power, either explicitly through blatant racism and propaganda, or more implicitly, by resorting to metaphor. In either case, this cultural production delivers, *in fine*, a cry of triumph, an assertion of its hegemony and a bid to justify its oppression. Since the publication of *Orientalism* in 1978, the whole canon of Western art and literature has been revisited and re-interpreted in this light. Certain works by the cutting-edge avant-garde of French nineteenth-century painting, thus far consistently celebrated as progressive and emancipatory, have been reconsidered in terms of what they had to say about the ferocious conquest of empire. The Oriental production of Ingres (e.g. the *Bain Turc*, 1834) or Delacroix (e.g. *The Death of Sardanapalus*, 1827) was reappraised and re-analysed according to these new criteria, as was the vast academic or kitsch output by countless secondary artists of the time. The now familiar analysis which deconstructs along binary lines the discourse of the painter-coloniser on the oppressed and victimised territory and community has uncovered a clear and fairly consistent pattern of opposites which contrast the civilised West with the barbarous East through the use of stereotypes. According to postcolonial criticism, such art and such literature,

<sup>1</sup> Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

like the pseudo-scientific work of the anthropologists and the ethnographers who sometimes travelled with the painters—often in the footsteps of the occupying armies—are the vibrant illustration of the proposition that knowledge—or representation—is power. All Orientalist art therefore transcribes an overwhelmingly unequal power relation where the painter's gaze belongs incontrovertibly to the dominant side. In contrast, the postcolonial outlook champions a reaffirmation of the Other's identity, of an authenticity unsullied by colonial intrusion with its attendant westernisation and, in the French case in particular, attempts at assimilation. The postcolonial view aims to restore the Other's dignity away from the negative, undignified typology popularised by the coloniser's fictional and iconographic production.

All of these notions are by now well rehearsed. There remains the fact, however, that the production of Orientalist images is by nature complex: it is a cross-cultural exercise, whose meanings are not always as straightforward as they appear in the light of a clear-cut binary study. There can be ambiguities in the message which they convey, and, as this article seeks to demonstrate, in the uses to which they have been put, not just in the colonial past, but, perhaps even more strikingly, in the contemporary postcolonial era. Said himself wrote in *Culture and Imperialism*:

As the twentieth century moves to a close, there has been a gathering awareness nearly everywhere of the lines *between* cultures. [...] At the same time, we have never been as aware as we now are of how oddly hybrid historical and cultural experiences are, of how they partake of many often contradictory experiences and domains, cross national boundaries, defy the *police* action of dogma and loud patriotism.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993),

It is this hybrid nature of the transcultural exercise which is Orientalist painting that this article will investigate, by highlighting the work of a late Orientalist born in France, Étienne Dinet.

A cursory look at Dinet's cross-cultural record immediately indicates the reason for the choice of this little-known and nowadays little-appreciated painter. Dinet travelled to Algeria for the first time in 1884, but he was so taken with the place, especially the South, that he settled in the Oasis of Bou-Saada in 1904, remaining a resident there until his death in 1929. Furthermore, he converted to Islam, made the Hadj pilgrimage to Mecca and, according to his last wishes, was buried in Bou-Saada in a Muslim ritual. At the same time, although sidelined and considered old-fashioned by the contemporary French art scene, his work sold well and he was covered with honours by the art establishment of his time, both in Paris and in Algiers. Posthumously he was rediscovered by the Algerian Ministry of Culture, and has been the subject of official publications and exhibitions in independent Algeria. A Dinet Museum opened in Bou-Saada in 1993, and the artist has been celebrated as a true Algerian master. He is, besides, genuinely popular among certain sections of the Algerian lower middle-class. Since the late 1970s, his artwork has appeared on Algerian postage stamps, calendars, greetings cards, *Air Algérie* advertising materials, as well as on Algerian television, where one of his paintings, which hangs in the Presidential Palace, is often used as a backdrop when the President entertains foreign dignitaries. Reproductions in all media of Dinet imagery, as well as the manufacture of fakes sometimes candidly signed by the perpetrator, have fuelled a veritable industry which has supplemented art students' personal resources through the 1980s and 1990s.<sup>3</sup> Finally, a Dinet Exhibition was held in

p.15 (emphasis in original).

<sup>3</sup> Interview with Dinet biographer François Pouillon, March 2001.

Constantine in the winter of 2000-2001, and attracted many visitors.<sup>4</sup>

The reasons behind this cascade of honours showered by post-independence Algeria on a little-known French painter are in some ways obvious: first of all, he was a convert to Islam and even sometimes signed his name Nasr ed Dine Dinet. His conversion reportedly upset the French colony at the time. Moreover, he chose to live in southern Algeria where he became something of a champion of the rights and aspirations of the local population against the petty regulations enforced by the local French administration. He was especially active during the First World War, which erupted shortly after his conversion, in attempting to have the dignity of Muslim conscripts, and later veterans, recognised. All these actions led to a claim that he was in some way opposed to the French colonisation of Algeria. His paintings, moreover, were appreciated by members of the Muslim reformist tendency, which later became part of the core nationalist movement. At the same time, however, these justifications are riddled with paradoxes and deserve investigation and questioning. Étienne Dinet was, after all, posthumously elevated to a status akin to that of official painter of the Algerian past in a country especially vocal in its denunciation of colonialism. It was, besides, a country whose artistic past had been especially alien to representation—even by the standards of the Islamic world. Dinet was, furthermore, chosen in preference to other French painters, such as Delacroix or Fromentin, who were not only held in far higher esteem in the aesthetic judgement of the day, but could be felt, at least for sections of their work, to be commendably tactful towards certain aspects of Muslim life. Delacroix painted two interior scenes representing Algerian women which have been

praised by the contemporary Algerian novelist Assia Djebar as delicate and perceptive.<sup>5</sup> Fromentin had approached this subject with reticence and sensitivity, believing that ‘to intrude further than is permitted into Arab life seems like an unseemly curiosity. One must gaze at these people from the distance at which they choose to show themselves: men from close up; women from afar.’<sup>6</sup> By contrast, Dinet, a recognised master of Algerian painting, produced a vast output of nudes which were very daring from any cultural outlook, let alone from an Islamic viewpoint, even after his conversion.<sup>7</sup> Clearly this output has been played down by the Algerian officials who presided over the rehabilitation of Dinet. They have preferred to put forward his numerous compositions which celebrate the harsh but wholesome way of life of the Muslim community, made up of the Saharan peasantry and nomadic populations. They include many canvases and illustrations featuring scenes of Islamic worship: Arab men in prayer, processions and pilgrimages, visits to mosques or to cemeteries. The nudes, nevertheless, amount to a large proportion of Dinet’s production.

There was of course no consensus on the pertinence of the choice of Dinet’s work as suitable imagery to represent the Algerian colonial and pre-colonial past. The Algerian art world, bursting with—mostly abstract—creativity in the 1960s and 1970s was understandably horrified. (Jean Sénac derided its chocolate-box quality.) The main claim for its post-independence interest was that unlike the bulk of Western Orientalist painting, which has been reviled as ‘a visual document of nineteenth-century

<sup>5</sup> *Femmes d’Alger dans leur appartement*, 1834, Louvre, Paris, and 1849, Musée Fabre, Montpellier; discussed in Assia Djebar, *Femmes d’Alger dans leur appartement* (Paris: Des Femmes, 1980).

<sup>6</sup> In Eugène Fromentin, *Un Eté dans le Sahara* (1857; Paris: Gallimard, 1984), p.176.

<sup>7</sup> His last nude, painted during the last year of his life, was entitled *La Source* (1929).

<sup>4</sup> Interview with Koudir Bentchikou, cataloguer of the work of Étienne Dinet, March 2001; according to this source, the duration of the exhibition had to be extended due to public demand.

colonialist ideology',<sup>8</sup> Dinet's work features *real* Algerian people engaged in their daily activities, instead of the usual negative or patronising stereotypes. Denise Brahimi, in her monograph on Dinet, argues that his vibrant photographic realism, so out of step with the formal innovations pioneered by other artists of his generation, achieves a vision which, uniquely, is neither 'Orientalised', exoticist nor exploitative.<sup>9</sup> She finds it full of dignity, understanding and respect. If one agrees with her judgement, such a rendition of the lives of the Saharan people would then be far removed from the gaze—arrogant, prurient and patronising—of an establishment Academician such as Gérôme whose lifespan and painting career partly overlap with Dinet's.<sup>10</sup> All specialists, unfortunately, do not agree with this view. Dinet has to date had three biographers. Aside from his sister, who is informative but in the main predictably hagiographic,<sup>11</sup> Brahimi's monograph stresses, as we have seen, Dinet's originality and his well-intentioned attempt to empathise with the people of Bou-Saada. He considered himself one of them, and his friend and mentor Léonce Bénédite once remarked that 'he became an Arab'.<sup>12</sup> Brahimi agrees with this view, suggesting that the artist, in this case, became his own model. His third biographer François Pouillon, on the other hand, takes a dimmer view of his work and of its posthumous uses in contemporary Algeria.<sup>13</sup> He questions,

<sup>8</sup> Linda Nochlin, 'The Imaginary Orient', *Art in America*, 71, p.122. Quoted in James Thompson, *The East Imagined, Experienced, Remembered: Orientalist Nineteenth Century Painting* (Dublin: National Gallery of Ireland, 1988), p.89.

<sup>9</sup> Denise Brahimi and Koudir Bentchikou, *La Vie et l'œuvre d'Étienne Dinet* (Paris: ACR Éditions, 1984).

<sup>10</sup> The personal link goes further. Dinet was briefly intended to be married to J.-L. Gérôme's daughter.

<sup>11</sup> Jeanne Dinet-Rollinçet, *La Vie de E. Dinet* (Paris: Maisonneuve, 1938).

<sup>12</sup> L. Bénédite, in *L'Art et les artistes*, 58 (janvier 1910), p.168.

<sup>13</sup> François Pouillon, *Les Deux Vies d'Étienne Dinet* (Paris: Balland, 'Le Nadir', 1997).

furthermore, the significance of Dinet's conversion to Islam as the root cause of his alleged alienation from the French colony, and instead puts it down to his mediocre status as a painter.

### *Dinet and the Representation of Islam*

According to Rana Kabbani, 'the study of the Muslim world by the West has never been a neutral, scholarly exercise'.<sup>14</sup> There are plenty of examples, in painting, of representations of alleged Islamic fanaticism (e.g. Delacroix's *Fanatics of Tangier*, 1838), as well as massacres and bizarre practices (such as pictures of whirling dervishes). Postcolonial criticism states that the representation of Islam by European painters has reflected the arrogance of the coloniser who, coming from the Christian West, repeats in his renditions of the East the binary oppositions prompted to him by a resurgent crusader spirit. In opposition to the Christian West, Islam is thus portrayed using the following set of binary opposites: fanatical as opposed to level-headed; cruel as opposed to benevolent; implacable as opposed to understanding; destructive as opposed to benign. Therefore, the misrepresentation of Islam, including in painting, served the Western domination of the Other's territory, in effect conniving with the work of the Christian missionary institutions, which served as spiritual fuel for the conquest. For Linda Nochlin, Islam was portrayed as either dangerous and irrational, or as picturesque and unthreatening, at the same time as 'violence was visited against native religious practices by the French Societies of Missionaries in Algeria'.<sup>15</sup> Dinet's representations of Islam appear, in the light of that

<sup>14</sup> Rana Kabbani, *Imperial Fictions: European Myths of the Orient* (1986; Pandora, second revised edition, 1994).

<sup>15</sup> Linda Nochlin 'The Imaginary Orient', in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (1989; London: Thames & Hudson, 1991), p.50; with special reference to the paintings of Gérôme.

judgement, to be both more knowledgeable and far more respectful.

Dinet was initiated into Islam by a lifelong friend, Slimane Ben Ibrahim. Slimane taught him Arabic and co-authored all of his books, which Dinet then illustrated. The latter thus became something of a scholar in Muslim dogma and wrote a life of the Prophet Mohammed, which he also illustrated.<sup>16</sup> He made public his conversion to Islam in 1913, though it is thought that he had moved spiritually closer to that faith as a gradual process since about 1905. Until then, he had been a lukewarm Christian, but, unlike his father, was never anticlerical. After his conversion to Islam, he showed a new convert's typical enthusiasm for orthodoxy and authenticity and went in for a scriptural, rather austere form of Islam. This sensibility was close to that professed by the religious branch of Algerian nationalism which was beginning to emerge at the time.<sup>17</sup>

This being said, Dinet's Islam was at the same time selective and idiosyncratic since, as we have mentioned, he continued to paint nude scenes. He held the view that images were never forbidden by the Koran, and only retained the taboo against idolatry and the representation of the face of the Prophet. He kept a drinks cabinet, held mixed parties on the roof of his house in the Arab quarter of Bou-Saada, and designed advertisements for wines and spirits. One such advertisement, a poster for *Vins Mariani*, features a smiling Algerian girl with a half-full glass of aperitif in her hand.<sup>18</sup> It should be noted that none of this seems to point to a complete denial of his former identity. Yet his fascination for Islam, for the landscapes of Bou-Saada and for the

Arab population was real. According to François Pouillon he was mainly drawn in by the sense of community—*la communauté fusionnelle*—which permeates Islamic life.<sup>19</sup> What Dinet sought to represent, and, following his conversion, wanted to emulate, was in fact the authentic Arab character, that of the Algerians of Bou-Saada. He believed them to resemble the first Muslims, those of the time of the Prophet: a people fashioned by the desert landscapes of southern Algeria, which he cherished as a painter. This observation brings us into familiar Orientalist territory, where the 'native' acquires by osmosis the characteristics of the topography in which he lives. Thus Dinet probably did, in some sense, 'become an Arab', but on his own aesthetic terms, and according to a notion of the authentic Arab character which was probably more of an ideal than a sociological reality. Consequently, while Denise Brahimi admires the *real* individual expressions on the faces of Dinet's Algerian figures, which he often achieved with the help of photography, these individuals somehow contrive to come over as *types* and remain interchangeable. As a 'people', they form a harmonious, serene community brought together by faith and communalism. As a series of representations, Dinet's pictures of Arab men in prayer undoubtedly convey dignified, positive messages on *arabicité*. Arguably, however, all these positive types continue to conform to essential features of Orientalist imagery. As in most Orientalist representation, this *arabicité* is offered to the viewer after the removal of all signs of French presence in the region. There are no settlers, soldiers or administrators in sight, but also no indication of the ethnic diversity of the native population: only a united, idyllic, quintessentially 'Arab' community. This absence is deliberate and Dinet never had any intention of showing the reality of the place in its full colonial historicity. Instead, he felt entrusted with the mission to defend and preserve this unspoilt

<sup>16</sup> Étienne Dinet and S. Ben Ibrahim, *Vie de Mohammed, prophète d'Allah* (1918; Paris: Maisonneuve, 1947).

<sup>17</sup> Unlike his direct contemporary Isabelle Eberhardt, Dinet showed no mystical or aesthetic interest in the more charismatic forms of ritual carried out in the Muslim brotherhoods (*zawiyas*) which were very present in southern Algeria.

<sup>18</sup> Information discovered in Archives, Musée d'Orsay.

<sup>19</sup> Pouillon, *Deux Vies*, p. 115.

paradise against the encroachment of Western influence. Denise Brahimi recognises this trait. She attributes it to Dinet's undeniable love of the place, and is clearly moved by his efforts to empathise with the 'real' Algerian people. This practice is again, nevertheless, far from peculiar to Dinet and is commonly found in Orientalist painting, where it has been denounced as a ploy to alleviate colonial guilt. One could argue, however, that the focus on the 'real' and traditional, and the concomitant absence of colonial references stems less from the need to disguise the immorality of Western encroachment, as is often claimed, than from a deeply felt revulsion in the painter himself against the damaging pollution such influence would represent for the local community.

#### *From apostasy to anti-colonial credibility?*

In his correspondence, Dinet had harsh words for the colonial set-up in Algeria. In 1917, he wrote: 'I have often been at daggers drawn with colonial ignominy', and he sometimes referred to the settlers as 'vile colonial scum'.<sup>20</sup> During the First World War, he negotiated with the French military authorities to avoid the use of crosses to mark Muslim war graves, and he designed a monument for Muslim war casualties. At every stage of his negotiations, he came across the petty obstruction of lower and middle-ranking colonial officials, and his disputes with them seem, in the longer term, to have earned him some anti-colonial credentials. On the other hand, he always got on far better with the higher echelons of French officialdom and received plenty of honours. He was a respected member of the Society of French Orientalist painters, along with Chassériau and Léon Belly, and of the Villa Abd-el-Tif

in Algiers. He took part in the colonial exhibitions of 1906 and 1922 in Marseilles, for which he designed posters. Nowadays, furthermore, according to the 1997 issue of the review *État d'Art*, 'he is the favourite of the former Pieds-Noirs'—whose forebears he reviled as 'colonial scum' in his lifetime. Finally, Dinet's Muslim funeral in Bou-Saada was a most ambivalent affair. It was attended by a truly cross-cultural crowd, including Muslim reformists close to the nationalist leader Abdelhamid Ben Badis, and by local caïds, but also some spahis in uniform and the governor of Algeria, Général Bordes, who read the eulogy, in which he asserted that Dinet's conversion to Islam in no way affected his patriotic faith. Dinet himself had, after all, declared in 1908 that his dearest wish had been, before dying 'to see a complete union of hearts between the mother-country and Algeria'.<sup>21</sup> From this profile, Étienne Nasr ed Dine Dinet thus emerges as a highly ambiguous transcultural figure whose death was in a way 'timely': the artist was never faced with Camus's dilemma, and remained in a position which allowed for contradictory claims to be made on his work and on his actions after his death. One such claim, essential for his posthumous—and postcolonial—status as a major Algerian master, had of course been his rejection by France following his conversion to Islam, as mentioned above. Koudir Bentchikou claims that he was ostracised by the French community in general, and in particular by French artists who broke with him on this occasion. Most painful for Dinet was the estrangement of his close friend Paul Leroy who had settled in Biskra. François Pouillon, on the other hand, persuasively argues that Dinet was gradually shunned by the art world because his painting was perceived as increasingly old-fashioned and decried on aesthetic grounds—an angle which would have been dismissed as counterproductive when the time came to 're-launch' Dinet's work and personal image during the

<sup>20</sup> Pouillon, *Deux Vies*, p.135, quoting from Dinet-Rollince, *La Vie de É. Dinet* (my translation).

<sup>21</sup> See Pouillon, *Deux Vies*, p.p.203-06 (my translation).

post-independence era.<sup>22</sup> According to Pouillon, most of Dinet's friends and acquaintances within the colony had nothing but respect for his religious convictions, a counterclaim that raises the question of the relationship between French colonialism and Islam at that particular time.

### *Islam and the Republic*

As a Western colonial power, France held a peculiar position towards Islam. At the turn of the twentieth century, the French Third Republic did not, unlike British imperialism of the same period, seek legitimacy in Western Christian values. This does not mean that it turned down any territorial advances facilitated by missionary expeditions as the case arose, in Sub-Saharan Africa or the Far East, for example. Nevertheless, the French attitude presents, in this domain, the added complication of anticlericalism, as the heyday of French imperialism coincides with the row over Church and State which culminated in the Law of Separation of 1905. This long-running dispute had included the institution of 'godless'—i.e. secular—state schools in the 1880s, and the Dreyfus affair, and had a far-reaching effect on the generations that lived or grew up during those years. In this context, the moral justification of expansionism could not be found in the propagation of the Christian message, but merely in a secular *mission civilisatrice* championing reason, science and progress. In fact, any discourse or representation implying the superiority of the Christian worldview over anything else would have constituted an oppositional discourse, running against the mainstream ideology of the most expansionist government of French colonial history. Accordingly, the question of whether Dinet's 'defection' to Islam was a grave offence to the colony is

problematic, and needs to be seen in this context.

There was, of course, an obvious resentment on the part of the *République laïque* towards Islam. This resentment itself, however, deserves, in turn, to be contextualised. To a secular, positivist mentality, hostility towards Islam was primarily an aversion to a traditionalist worldview, not unlike the Christian worldview represented by the Catholic Church in France. Islam was resented for the same reasons: it was seen as standing in the way of reason and progress. It is important to note at this juncture that the anticlerical mentality tends to focus on what it considers as the major clerical threat in a given community. In metropolitan France, the Catholic Church was, without contest, the main, indeed the only real threat, and during its struggle against it, the Republic was apt to make allies of members of the less representative persuasions, such as the Jews (during the Dreyfus Case) and members of the Protestant Churches. In Algeria, however, things were necessarily different. According to the logic described above, it was Islam that was perceived as the major threat in the majority native community. Interestingly, official propaganda often attributed to it the same negative traits associated with the Church of Rome in mainland France. The Muslim Brotherhoods were thus often harassed, and likened to the hated *congrégations*. In contrast, the Catholic Church in Algeria continued to enjoy subsidised status after 1905, since it seemed a lesser threat there than it did in mainland France. Conversely, however, and according to the same reasoning, in a communally divided society like colonial Algeria, the conversion to Islam of a few eccentrics from the minority European community was not a real threat to anyone either, since they were unlikely to take many settlers with them. Dinet's apostasy is most likely therefore to have prompted, as Pouillon suggested, a reaction that could range from benevolent indifference to mild irritation. It could even be deemed useful by some, in order to promote harmony between the two communities.

<sup>22</sup> Interviews with K. Bentchikou and F. Pouillon respectively, March 2001.

This is not to say, however, that Dinet's representations of Islam do not clash with the mainstream ideology of the French *République laïque*. They still belong to an oppositional discourse since they promote Islam, a religion especially earmarked as 'backward' and 'obscurantist' in the radical secular views of the time. More fundamentally, they jar with the post-revolutionary Republican mentality by their serenely respectful rendition of a traditional lifestyle which could not contrast more with the turmoil generated by the political and religious struggles back home. To this climate of confrontation and spiritual angst they implicitly seem to offer a traditionalist, not to say a counter-revolutionary solution. They present an alternative sensibility which could appeal to conservative minds, ill at ease with Western modernity, while appearing more dignified and less sentimental than contemporary trends in popular Roman Catholicism.

Dinet was not alone in portraying Islam with respect. Gérôme painted scenes of prayer in Middle-Eastern mosques that exude calm and dignity. The nature of Gérôme's admiration and respect for Islam is, in this context, even more intriguing than Dinet's, who was, after all, a Muslim believer and a scholar. Gérôme, for his part, knew little about Islamic teachings and dogma and seemed to have no interest in learning about them. This is testified in the many errors and incongruities displayed in some of his most famous representations of Islamic worship, such as *Prayer in Cairo* (1865). For Gérôme, however, as for many painters of a nostalgic, socially conservative disposition, their own depictions of this world of which they knew little show a yearning for a moral and a social order which imposes itself effortlessly from above and guides every activity of daily life. These artists, therefore, speak neither for the Christian West nor for the positivist, progress-oriented views of their own imperialist governments. It does not necessarily follow, of course, that they have anti-colonialist—or postcolonial—credibility. What they appear to do, rather, is long for some transcultural essence of

tradition, away from the relentlessly forward-looking bent of their own culture.

### *Hybridity of Cultures in Postcolonial Times*

Whatever its attempts to decipher or emulate indigenous cultures, Orientalist iconography of the Muslim world is at odds with local custom because it is representational, often even figurative. In principle, painting human figures in Islamic regions that had no representational tradition flew in the face of native practices. This statement needs, however, to be qualified. In actual fact, some visual representations have long been judged less offensive than others by Muslims. For example, portraits of dignitaries were in general clearly posed with the consent of their sitter. They tend to be composed in order to convey an air of prestige and respectability, and prefigure photographs of monarchs and national figures which are now commonplace everywhere in the Arab world. Thus, over the years, such representations have grown acceptable to the Other's culture as perceptions on the ground have changed, and as Western influences have altered responses to images and to image-making. The proliferation of images in the twentieth century has triggered a global visual revolution which could not stop at the limits of the Arab-Muslim cultural area. Rather than try to stem the flow, most administrations have moreover tried to enlist the phenomenal potential of mass images for their own ends: to promote government programmes, to disseminate large portraits of leaders, etc. New institutions have sprung up, such as subsidised national film industries, state-owned TV channels, and even museums devoted to the plastic arts, as new nations strive to assert their own identities after independence through visual expressions of their cultural heritage. In a country like Algeria, with no indigenous representational record of colonial and pre-colonial times, this

raised the difficult question of how best to convey the founding values of the State in visual symbols. In turn, this raised the even thornier issue of what place, if any, to assign to colonial art and visual culture. For post-independence Algeria, the founding values of the state rested on its people's Arab-Muslim identity and authenticity, and its founding moment was the war of liberation against the French. Imprinting these notions on the imaginations of the entire population was not, however, a foregone conclusion: the celebrated unity of the people masked deep ethnic, linguistic and social differences which had fomented dissent within the national movement during the struggle for independence and have continued to exist ever since.

As we have seen, on the other hand, a consensus came to be formed at the level of government to consider Étienne Dinet's pictures (excluding the female nudes) as suitable for integration into the Algerian national heritage. This was clearly a compromise, and was due to the dearth of visual materials from which to choose. The artist's dual identity was, besides, an asset, and his minor status made the choice less embarrassing and more affordable than would have been the case with works by Delacroix, Fromentin or Matisse. The choice of this material is especially interesting, however, from an ideological point of view. As we have seen, and despite claims to the contrary, Dinet's work displays to a large degree the classic signs of the Orientalist trend in the visual arts. It is most intriguing, therefore, that his portrayal of scenes from southern Algerian was found by the post-independence administration itself to match the official definition of Algerian identity with such uncanny precision. Dinet's Saharan types are, as we have seen, all Algerian 'Arabs' without further specifications. They include no Westerners and no Jews, and no references to a distinct Berber culture. As it happens, this fitted the vision that the post-independence governments were trying to project: that of a 'consensual traditional community united by Islam and custom. A late Orientalist, Dinet had never known the

pre-colonial past, but he had attempted to restore it by stripping away the signs of acculturation, which were everywhere around him. He had created an Algeria thoroughly decontaminated from the French presence, and this was exactly what the nationalist anti-colonialist discourse of the regime stated that it wanted to do. Dinet's Orientalist dream posits an 'authenticity' ultimately made up of the same ancestral qualities that the *discours identitaire* tended to celebrate, with the heterogeneous aspects—urban life, ethnic diversity, the influence of foreign invaders—brushed away. The new discourse claimed to combat Western influences, even as, paradoxically, these progressed as never before in the society at large in the second half of the twentieth century, due, to a large extent, to government policy.

As a result, far from being defiantly returned, the Other's gaze seems, perversely, to have been appropriated—at least in the discourse of troubled officials, faced by the more vehement identity-centred claims of the Islamist movement. In the end, therefore, it is less true to state, as Brahimi does in her monograph on Dinet, that the artist had become his own model—an 'Arab'—than that the government-approved Algerian 'Arab' had become 'a Dinet'. In any case, the posthumous career of Étienne Nasr ed Dine Dinet remains a revealing, if intriguing, transcultural episode which seems in addition, with surprising candour, to acknowledge the right to represent the Other, even in an unequal transaction during a colonial era. In a sense, it repeats another, earlier episode in which Dinet acted as adviser on Muslim Maghrebian lifestyles on the set of Rex Ingram's 1927 feature film *The Garden of Allah*. Half a century later, however, it was no longer Hollywood but independent anti-colonial Algeria that resorted to Dinet's work in order to characterise its essential identity and *arabicité*.

More generally, these developments tend to blur the boundaries between European and non-European 'perceptions, and to disrupt the binary oppositions that are meant to run between them. They

illustrate some of the new uses to which this type of visual production is being put as a response to objective situations: in this case, the propaganda needs of the Algerian government in the absence of pictures from the past. This is not, moreover, an isolated occurrence, but forms part of the gradual globalisation of visual culture. In the last thirty years, the art market has registered a strong upsurge in the prices of Orientalist works of all kinds, a movement that is not unconnected with the rediscovery of and renewed scholarly interest in this section of nineteenth-century art during the same period. This is not hard to explain: a major cause is undoubtedly the increase in oil revenues in Arab countries combined with the generalisation across cultures of the desire to own idealised pictures of one's past. Neither is this broad trend a minority phenomenon, since consumers range across geographical areas and social strata: from the oil sheiks of the Persian Gulf, the Algerian presidency and the Royal House of Morocco to lower middle-class Maghrebians and to French former Pieds-Noirs. These considerations bring the reflections contained in this article back to the Said quotation of its opening lines, and to the need to take on board—or at least not to ignore—the multiple contradictions and odd hybridities inherent in historical and cultural development.

Hélène Gill  
University of Westminster

### ***Alger l'amour: Alain Vircondelet ou la permanence d'une mémoire coloniale***

Depuis l'indépendance de l'Algérie en 1962, une nouvelle voix s'est fait entendre en France, à la fois glorifiant la terre algérienne et déplorant sa perte dans des conditions épouvantables. Je veux parler bien sûr des pieds-noirs, ce peuple en exil auquel Alain Vircondelet appartient, lui qui est né et a vécu les quinze premières années de sa vie à Alger. Particulièrement apprécié pour son travail biographique consacré notamment à Marguerite Duras et Albert Camus (tous deux étant comme lui originaires des colonies), Alain Vircondelet a également publié plusieurs ouvrages largement autobiographiques sur sa propre expérience de l'Algérie, parmi lesquels *Alger l'amour* (1982) et *Alger Alger* (1998). Ces récits sont des retours au temps sacré de l'enfance, des éloges également, d'une vie commencée au cœur d'un pays à ses yeux débordant de splendeurs et de passions, soudain bouleversée par les affres de la guerre d'indépendance, entre 1954 et 1962, puis par l'exil. Il s'agira par conséquent d'étudier la ténacité et la complexité d'une mémoire coloniale qui a été préservée simultanément malgré les années et à cause d'elles. Il conviendra donc dans un premier temps de prendre en compte la façon dont la mémoire est parvenue à encaisser une histoire à la fois atypique et commune à tout un peuple: en effet, comment la mémoire est-elle parvenue à gérer le déracinement, le traumatisme, la rupture? Ensuite il s'agira d'analyser le phénomène de réécriture d'une même histoire (en l'occurrence l'enfance en Algérie), phénomène qui n'est pas spécifiquement propre à Alain Vircondelet, mais que l'on retrouve similairement dans l'œuvre de Marguerite Duras ou de Marie Cardinal par exemple, toutes deux ayant également fait des colonies un objet récurrent de leurs récits. Il semble du reste

que cette attitude tend manifestement à bouleverser l'ordre de la mémoire.

En premier lieu, il me paraît essentiel de prendre en considération ce que fut l'enfance de Vircondelet, car, comme nous le verrons par la suite, le caractère intense de ce commencement au monde ne sera pas sans conséquence sur la mémoire. Vircondelet naît donc à Alger en 1947 et jusqu'à l'âge de sept ans, il mène une vie vraisemblablement privilégiée, entre une mère qui lui est exclusivement dévouée et «Alger la blanche» qui le fascine. Il est «le roi d'Alger», dit-il, parce qu'il porte en lui «cette royauté splendide, celle d'être né au cœur de la lumière du monde, dans ce lieu comme une île, où la lumière est d'or, où la mer baptise, où la terre se gonfle de parfums, s'ensue de la rumeur des sèves». <sup>1</sup> En 1954, cette existence tranquille se termine brusquement pour laisser place à la guerre, qui va le forcer, ainsi que sa famille, à entamer une vie d'enfermement, à vivre dans la crainte des balles perdues et des bombes, avec la conscience insoutenable des tortures et des rafles dont sont principalement victimes les autochtones. Comme beaucoup d'autres, il devient le témoin impuissant et la cible potentielle du conflit terrible qui oppose pieds-noirs, natifs, et français métropolitains. Dans son récit *Alger Alger*, c'est d'ailleurs la guerre d'indépendance qu'il tente d'articuler tout particulièrement, alors qu'il concentre sa narration sur cette période effroyable. Le tableau qu'il dresse est celui de la peur et des atrocités des combats, dans une brutalité que le jeune Vircondelet a vraisemblablement éprouvée sans ménagement, et c'est du reste ce qui transparaît avec force dans son écriture:

Dans la nuit claire, des bruits d'explosions, des rafales de mitraillette, des gongs de bazookas [...] nous ne dormons pas. Les rafales d'armes «automatiques» déchirent le silence, je sais

que des hommes meurent, sont jetés hors de leurs maisons sur les trottoirs, que d'autres sont torturés.<sup>2</sup>

Enfin et pourachever le rappel de ces premières années en Algérie, l'enfance est imprégnée d'une ultime épreuve: celle de l'exil, en 1962. Alain Vircondelet est alors forcée de quitter Alger pour la France. Non seulement s'écroule à ce moment le fondement même de son existence, avec ses repères, avec la présence rassurante du familial; mais surtout il est précipité vers une terre pratiquement inconnue à ces yeux laissant derrière lui son pays natal sans espoir de retour.

Il s'agit par conséquent d'analyser la façon dont la mémoire est parvenue à endurer une telle expérience, à la fois marquée, comme nous venons brièvement de le voir, par un commencement presque exceptionnellement privilégié, suivi de sept années de guerre et d'un douloureux déracinement. Dans un premier temps, après son retour d'Algérie et pendant les vingt années qui ont suivi l'exil, Vircondelet a tenté de masquer ses origines, d'occulte les gestes et les intonations de «là-bas», face à un peuple français ouvertement réticent à l'égard des pieds-noirs. Il prétend venir du Midi ou d'Italie, il se pique d'avoir l'accent pointu de Paris, mène des études à la Sorbonne avec ténacité, fréquente les poètes et les écrivains, si bien que l'Algérie est reléguée au fond de la mémoire, devenant le lieu masqué et réservé uniquement aux initiés. Les souvenirs sont de ce fait enfouis, dissimulés, déniés pendant de longues années, jusqu'à ce que le risque de voir disparaître la «vraie identité» les fasse ressurgir au premier plan de la mémoire. Il explique ainsi dans *Alger l'amour*:

Cette impuissance à dire ce pays, ce blocage à le révéler, à livrer sa vraie nature, cela dura presque vingt années [...]. Vingt années de maturation, de macération, vingt années où

<sup>1</sup> *Alger Alger* (Martel: Éditions du Laquet, 1998), pp.10-11.

<sup>2</sup> *Alger Alger*, pp.42-43.

parfois je crus n'être plus de là-bas, mais de nulle part, personnage mutant, frustré de son enfance et de sa terre. Et cependant, pareil à la graine qui continue de germer malgré les strates épaisse de terre qui la recouvrent, rien ne se perdait, rien ne s'oubliait, mais se forgeait au contraire une légende.<sup>3</sup>

La dénégation des origines pendant une si longue période semble être par conséquent une étape essentielle, constitutive d'une mémoire distanciée par le double pouvoir de l'oubli et de l'imaginaire. De fait, une fois éloignés, les souvenirs sont exposés aux lacunes de l'oubli ainsi qu'à l'impact des années et des éléments ultérieurs de la vie. L'oubli se veut donc créateur d'une mémoire où les événements vont être métamorphosables, où ils vont être en mesure de briser la rigidité de l'image originelle: modifiables, les souvenirs vont donc être modifiés, transformés et adaptés en vue de leur écriture. «Oublier, nous dit Blanchot, c'est détenir en son secret la force médiatrice, puisque ce qui s'efface ainsi de nous doit nous revenir, enrichi de cette perte et accru de ce manque, idéalisé».<sup>4</sup> Les souvenirs ne sont ainsi pas uniquement transformés mais, ainsi que le suggère Blanchot, ils sont également idéalisés, remodelés à des fins littéraires et stylistiques. Pour Alain Vircondelet il s'agit par conséquent de «reconstruire l'âme autrement», de «donner place à l'Algérie imaginaire», de «faire l'Algérie au fond de soi» par l'intermédiaire de l'écriture.

Soumis à ces contraintes, les événements ordinaires de la vie deviennent des faits extraordinaires. Les gestes de tous les jours deviennent chargés de sens et se transforment en images mythiques et glorifiées: les promenades dans la forêt, les journées à la mer, les marchés, les festins préparés par la mère, chaque activité se veut allégorique. Mêlés aux récits poignants de la guerre et de l'exil, les tendres souvenirs des premières années

deviennent légendes, épopées, ou encore litanies envoûtantes, ainsi que le témoigne l'extrait suivant:

Alger Alger, antique voie du passage, lieu des débuts. Alger Alger qu'appelle le large et accueille le vent de la mer, Alger Alger quand, le long de la corniche, on entend battre les vagues sur les rochers. Le mythe échappe à l'histoire, aux poseurs de bombes, aux ogres barbus armés de lames tranchantes. La ville ardente est à elle seule, psaume et sourate. Ses collines, sa baie, sa lumière et son vent marin protègent l'icône: ce sont les clés de sa survie.<sup>5</sup>

Il s'agit donc pour Alain Vircondelet de recouvrir la plénitude d'un avant où le traumatisme n'était pas encore présent, un avant préservé des atrocités de l'histoire, pour que «le mythe échappe à l'histoire», écrit-il. La passion doit rester intacte, et pour citer encore une phrase d'*Alger Alger*: «S'il ne devait y avoir qu'un seul souvenir qu'Alger laisserait, ce serait ce sentiment-là, entier, illimité, de l'éternité».<sup>6</sup> Il n'est toutefois pas question de jeter un voile sur les traumatismes infligés par la guerre ou le déracinement, et Alain Vircondelet l'articule du reste sans retenue. Néanmoins, c'est avec l'image idéalisée de l'enfance et de l'Algérie qu'il va être en mesure d'assurer la survie de la mémoire.

L'oubli et la distance imposés par les années, la recréation et l'idéalisation de l'enfance algérienne sont des étapes essentielles d'une mémoire coloniale qui, dans le cas d'Alain Vircondelet, occupe une place privilégiée depuis vingt ans, ainsi que le suggère la publication de 1981 à ce jour, de six récits et romans ouvertement autobiographiques, consacrés à l'Algérie. De ressassements en réécritures les mêmes événements sont ainsi

<sup>3</sup> *Alger l'amour* (Paris: Presse de la Renaissance, 1982), pp.34-35.

<sup>4</sup> *L'Entretien Infini* (Paris: Gallimard, 1969), p.461.

<sup>5</sup> *Alger Alger*, pp.89-90.

<sup>6</sup> *Alger Alger*, pp.78-79.

répétés inlassablement, laissant percevoir une attitude qui ne semble pas sans conséquence sur l'ordre de la mémoire.

La fascination pour les premières années en Algérie est indéniable. Toutefois, il semble nécessaire d'analyser les raisons pour lesquelles Vircondelet, après en avoir fait le récit une première fois en 1982 dans *Alger l'amour*, éprouve la nécessité quasi permanente de la reformuler ultérieurement. Il semble tout d'abord que l'écriture offre l'illusion d'un accès direct au lieu et au temps perdu tel qu'il existe dans la mémoire. Ce retour n'est du reste que momentané, irrémédiablement voué à disparaître, l'écriture une fois achevée. Ne faut-il ainsi pas voir dans cette compulsion à régresser et à répéter, la volonté de préserver et d'éterniser le mythe de l'enfance? Pour reprendre à nouveau les paroles de Maurice Blanchot:

L'obsession qui lie l'écrivain à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit [...] illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de préserver en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais, d'appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences—et non pas signes, valeurs, pouvoir de vérité.<sup>7</sup>

En d'autres termes, la réécriture permet à l'écrivain de conserver l'unique rapport qu'il entretient encore avec l'objet perdu: l'objectivité n'est par conséquent pas la portée recherchée dans ce cas-là, mais au contraire, il s'agit de réitérer la puissance du mythe créé en premier lieu, pour à nouveau échapper à l'histoire. Le retour se veut par conséquent cyclique, sans cesse à renouveler, le passé se mettant au service du présent comme pour assurer une continuité dans l'avenir, un mouvement vers l'avant. Du reste,

cette attitude apparaît en elle-même tel un bouleversement au sein de la mémoire, puisque l'événement articulé une première fois et idéalisé comme je l'ai suggéré auparavant, s'érige à chaque réécriture comme le nouveau fondement sur lequel l'auteur va construire son nouveau récit. Annie Dillard, dans son article recueilli dans un ouvrage intitulé *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, met en avant l'hypothèse qu'une fois que le souvenir a été écrit, il devient impossible de se détacher de l'écriture et de se souvenir d'autre chose. Ou, pour reprendre ses mots exacts: «you can no longer remember anything but the writing. However true you make that writing, you've created a monster».<sup>8</sup> Dans le cas d'Alain Vircondelet, il s'agirait bien entendu plutôt d'une version angélique de ce «monstre» dont nous parle Annie Dillard, puisque c'est une variante glorifiée du souvenir qu'il produit. Le souvenir une fois articulé se transforme de ce fait en une image fixe, cristallisée, qui va prendre la place du souvenir original et évoluer à ses dépens. L'hypothèse d'un retour à l'événement premier est par conséquent exclusivement rejetée si l'on distingue dans l'image créée une contamination irréversible de l'événement surgi de l'enfance, celui-ci perdant ainsi toute son authenticité. Par ce seul acte de ressassement, il semble que la mémoire originelle se cristallise elle aussi, à l'instar des souvenirs, et évolue vers ce que Michel Foucault et Hélène Cixous ont désigné par la «mémoire sans souvenir», ou plus précisément:

une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), p.14.

<sup>8</sup> Annie Dillard, 'To Fashion a Text', in *Inventing the Truth: the Art and Craft of Memoir*, ed. by William K. Zinsser and Russell Baker (Boston, MA: Houghton Mifflin, 1987), p.70.

mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir et ceci indéfiniment.<sup>9</sup>

Cette attitude confère immanquablement un caractère infini à la mémoire, qui, vidée de ses souvenirs, est sans cesse renouvelée, conditionnée par la dernière formulation en date de l'événement. La réécriture de l'événement ne se réfère ainsi plus à l'événement lui-même, tel qu'il a pu exister, mais plutôt à l'événement qui a été écrit une première fois, puis une deuxième, puis une troisième, et ainsi de suite. L'écriture de l'enfance en Algérie est de ce point de vue sans fin, puisqu'il s'agit à chaque réécriture d'une quasi redécouverte basée sur l'écriture précédente. Ainsi se forme sous nos yeux la création d'un palimpseste moderne en quelque sorte, modifiant à tout jamais l'accès à un original.

Pour finir, il semble que la mémoire ne ressorte pas indemne d'un parcours incluant les complexes étapes présentées dans cette réflexion: l'expérience unique dans un premier temps, éloignée à la fois physiquement et temporellement, le double pouvoir de l'oubli et de l'imaginaire, qui tendent à modifier irréversiblement les souvenirs en vue de leur écriture, et enfin l'effacement de leur authenticité par le seul acte de la réécriture. Idéalisés, glorifiés, les souvenirs d'enfance vont jouer le rôle malaisé de gardiens de l'histoire, mais non pas l'histoire objective des pieds-noirs d'Algérie: l'histoire telle que le mythe l'a forgée à travers l'écriture, la légende, l'un et l'autre étant du reste inextricablement liés:

Alger se prête à ces exaltations de l'imaginaire [écrit Vircondelet dans *Alger l'amour*], à ces effusions de rêves et de la magie. Il n'y a pas de code. Ou peut-être si: l'amour. Le

seul. Alger est pour moi synonyme de l'amour. Je m'y coule, je m'y abandonne.<sup>10</sup>

La mémoire est de fait l'intermédiaire entre l'événement et sa reconstruction, le passé et le présent, et c'est elle qui assure la continuité de l'amour à jamais préservé en vue de l'avenir. De cette manière, l'enfance algérienne devient «une histoire débordante de sens, une histoire qui n'a pas d'issue, pas de fin, qui ne veut pas se taire, et qui fonde et qui nourrit».<sup>11</sup>

**Agnès Forte**  
Royal Holloway, University of London

<sup>9</sup> Michel Foucault et Hélène Cixous, 'À Propos de Marguerite Duras', *Cahiers Renaud-Barrault*, 89 (1976), p.10.

<sup>10</sup> *Alger l'amour*, p.216.

<sup>11</sup> *Alger Alger*, p.6.

## André Gide's Congo: The Possessor Possessed

In *Le Siècle des intellectuels* (1996), the French historian Michel Winock provides a comprehensive discussion of André Gide's 1926 travel report *Voyage au Congo*.<sup>1</sup> In his account, the French writer—whom Winock finds the most influential French intellectual of the Interbellum (the period dubbed 'the André Gide years')—protests against the exploitation of the native population of French Equatorial Africa by franchised trading companies. Colonisation, and the consequential excrescences in the former Belgian Congo and the French Congo, have been the subject of substantial historical research in recent years. Examples are Henk Wesseling's *Verdeel en Heers (Divide and Conquer*, 1991, Thomas Pakenham's *The Scramble for Africa* (1991), and more recently, *King Leopold's Ghost* (1998) by the American historian Adam Hochschild.<sup>2</sup> Wesseling's work chiefly emphasises political history, while Pakenham, and certainly Hochschild as well, devote considerable attention to the brutalities committed by the representatives of franchised companies. In their inhuman treatment of the indigenous population, they were not hindered and often were even passively or actively supported by the legal authorities. In the case of the Belgian Congo, such support came from King Leopold who privately owned the colony, at least until 1908, and in France from the government, which in 1898 had introduced the system of franchises, after the Belgian example, to

<sup>1</sup> Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels* (Paris: Seuil, 1997); André Gide, 'Voyage au Congo', suivi de 'Le Retour du Tchad' (1927-1928; Paris: Garnier-Flammarion, 1981).

<sup>2</sup> Henk Wesseling, *Verdeel en heers: de deling van Afrika, 1880-1914* (Amsterdam: Bakker, 1991); Thomas Pakenham, *The Scramble for Africa, 1876-1912* (New York: Random House, 1991); Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa* (Boston and New York: Houghton Mifflin, 1998).

last for a 30-year period.

Practically from the beginning, voices in Europe and the United States protested against the hard labour and the ensuing human hardships which were the inevitable consequence of concessions granted by colonial powers to rubber companies. Perhaps the best known protest came from the international 'Congo Reform Association', established in 1903 by Edmund Dane Morel.<sup>3</sup> But since measures against France or Leopold were inconvenient in the light of international politics, protest slowly petered out. Occasionally an investigation was opened—like Pierre de Brazza's in 1905—in an attempt to placate political opinion. De Brazza examined a scandal which involved French officers, and which was taken very seriously by the French press (Pakenham calls it a minor Dreyfus affair). Brazza, however, the man who had earlier conquered the Congo on behalf of the French, was now old and ill. He died during his mission in the Congo, and his investigation ended up in a drawer at the Ministry of Colonies.<sup>4</sup>

Shortly after publishing his *Voyage au Congo* in the *Nouvelle Revue française*, the hotly discussed intellectual periodical of the Interbellum, Gide also published his travel report in book form. The socialist Léon Blum responded with a favourable review in a major newspaper, which subsequently published a letter to the editor from a large enterprise in tropical forestry, which felt that its reputation had been soiled by both Gide and Blum. The former had apparently been too much governed by what the letter dubs his 'aventureuse imagination'.<sup>5</sup> Gide responded in the *Revue de Paris*, criticising even more strongly the system of large franchises for the exploitation of the Congo, which, since it had come into operation in 1898, had, according to the author, led to, 'a systematic skimming off of the entire area', and a 'shameless

<sup>3</sup> See Pakenham, *The Scramble for Africa*, pp.589-601.

<sup>4</sup> Pakenham, *The Scramble for Africa*, pp.629-40.

<sup>5</sup> Winock, *Le Siècle des intellectuels*, p.224.

exploitation of the population'.<sup>6</sup>

Michel Winock approaches the publication of Gide's *Voyage au Congo* from a historical perspective. In terms of content, he considers the author's intention to be the decisive factor. As I will illustrate, this intention may, in no uncertain terms, be located in the fourth chapter of the *Voyage*. For Gide did not go to Africa with the preconceived intention of providing evidence of any cruelty he might encounter there. On the contrary, carrying in his rather voluminous luggage a choice of classical authors and a butterfly net, Gide looked upon his journey first and foremost as the realization of a boyhood dream. In this respect his travel report initially resembles Hergé's *Tintin au Congo* (1929), which appeared almost simultaneously with Gide's travel report. However, after a local chieftain told him about a gruesome punitive expedition against villagers who, according to the representatives of the rubber company—assured of the support of the local civil servant—had supplied insufficient produce, Gide decided that he could no longer let things pass, and that he would not rest until he had revealed the whole truth.<sup>7</sup>

But let us return to Winock and his identification of Gide's intentions, as well as his description of the effect of the *Voyage* on Gide's contemporaries, meaning the role of the literary work as an intellectual manifesto. To clarify this second issue, Winock provides his approach to intellectual history with a sociological twist by emphasising that Gide, in his protest against the abuses in what he calls France's poorest colony, consciously made use of the fact that he was an intellectual of world renown. This circumstance (Gide's reputation, his 'symbolic capital' as Bourdieu would put it) certainly contributed to the fact that questions were asked in Parliament, after which the author himself

was instantly summoned to appear before the Minister of Colonies, Léon Perrier. Partly on the grounds of his conversation with Gide, the Minister subsequently made a pledge to Parliament not to prolong the system of the Great Concessions, which was due to expire in 1929. To Gide's disappointment, the French press did not seem to be aware of the importance of this decision in terms of the human lives to be saved: 'One might be surprised that the papers appear to set so little store by a promise that will after all result in the liberation of 120,000 blacks from their slavery.'<sup>8</sup>

Winock's approach to Gide's travel report corresponds with what the American intellectual historian Dominick LaCapra in his contribution to *Rethinking Intellectual History* considers to be the documentary method within intellectual history.<sup>9</sup> Winock considers Gide's book in the first place as an historical document relating to factual reality. Thus, in his approach, issues such as the relation of Gide's testimonial to its historical context, that is the intellectual and political climate in France at the close of the 1920s, Gide's leading role as intellectual, as well as the acceptance or otherwise of colonialism in intellectual circles at that time, play an essential part.

Against what I will for the sake of convenience call the Winock method, LaCapra posits an approach which he calls 'worklike', using a term which seems to lack precision to me as a literary critic.<sup>10</sup> 'Text-based' would seem to be the better term, but since there are several ways or methods of analysing texts, the term 'textlike' still remains rather vague. Taking into account the fact that LaCapra put his thoughts on paper just as French poststructuralism conquered American academe, and considering

<sup>6</sup> Winock, *Le Siècle des intellectuels*, p.224 (all translations from French and Dutch texts are mine).

<sup>7</sup> Gide, *Voyage au Congo*, p.103.

<sup>9</sup> Dominick LaCapra, 'Rethinking Intellectual History and Reading Texts', in his *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca, New York, and London: Cornell University Press, 1983).

<sup>10</sup> LaCapra, *Rethinking Intellectual History*, pp.52-53.

the fact that in his article he refers extensively to the work of Derrida, Foucault and Bakhtin, one may assume that the textual approach which LaCapra envisions would align itself with deconstruction. The plea for an intellectual history which does not so much endeavour to create a 'reconstruction of' but rather a 'dialogue with' the past, also points in the direction of Bakhtin's 'dialogism'.<sup>11</sup>

In 1993, David Spurr published an elaborate discussion of Gide's *Voyage au Congo*, which was clearly text-based in LaCapra's sense.<sup>12</sup> Against the political historian's reading of Gide's travelogue in relation to its historical context, Spurr founded his argument on the manner in which Gide phrases his protest against the concessionary system. In his analysis, Spurr focuses on the metaphors and tropes which play a part in Gide's description of the African landscape and its inhabitants, and insists on questions concerning the author's line of reasoning, and the ways in which his writing aestheticises or de-aestheticises, the population and its surroundings. In this way, Spurr's interpretation provides a diametrical contrast to Winock's.

Instead of regarding *Voyage au Congo* as an intellectual protest against certain colonial practices (i.e. instead of taking the author's intention as his point of departure), Spurr, in his analysis, emphasises those aspects which remain, partly at least, concealed from the author's intention. Based on his findings that Gide's imagery reveals a preference for terms such as 'emptiness', 'nothingness', and 'shapelessness', Spurr reaches the conclusion that Gide's travel reports should be regarded as a form of literary colonisation. According to Spurr, Gide uses the colonial situation for an 'inner, spiritual quest', which leads to the disintegration of

the subject (the narrator) as well as the abstraction of the world that surrounds him.<sup>13</sup> In other words, for Gide as well as for other representatives of modernism in literature—in addition to Conrad, Spurr also mentions D.H. Lawrence, Blixen, and Forster—Africa and its inhabitants serve solely as a mirror for their highly personal, existential doubts: 'Africa serves as the spatial projection of the dark void at the heart of modern life.'<sup>14</sup> In Spurr's view, Gide is therefore no anti-colonialist. Rather, as a writer and an intellectual, he commits a form of literary colonisation of Africa.<sup>15</sup>

What interests me in Spurr's approach is that he sheds light on an aspect that Winock's work seems to ignore: Gide's travel report as part of European intellectual history, as it is incorporated and finds expression in the work of a number of representatives of modernism in literature. If one considers these texts in relation to each other, they attest to a certain perception of, or mode of thinking, about the relation between Europe and Africa, between white and black. This means that Gide, although he criticised certain excrencenses of the colonial system, was also caught within that system because of his 'Frenchness' and the mere colour of his skin.

More than once, Gide's travel account reveals him to be thoroughly conscious of this double bind.<sup>16</sup> The problem of the carriers, for example, is mentioned several times. It is a colonial practice that Gide abhors, but which he nevertheless accepted during certain stages of his journey because any other form of

<sup>11</sup> LaCapra, *Rethinking Intellectual History*, pp.49-50.

<sup>12</sup> Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration* (Durham, NH and London: Duke University Press, 1993).

<sup>13</sup> Spurr, *The Rhetoric of Empire*, p.149.  
<sup>14</sup> Spurr, *The Rhetoric of Empire*, p.95.

<sup>15</sup> The term 'anti-colonial' requires the annotation that Gide's criticism is not aimed at the colonial system as such, but at the exploitation and the cruelties which result from that system.

<sup>16</sup> Gide had travelled to the Congo on a mission from the Ministry of Colonies, and was therefore entitled to certain facilities that were unavailable to the common traveller.

transport was lacking in large parts of the colony. The most poignant example of this dilemma occurs when he vents his indignation over the fact that women, some with infants tied to their backs, were forced by the government to work on the repair of a road at night, in order to facilitate his passage.<sup>17</sup>

The fact that the author was thoroughly conscious of the problematic situation in which he found himself as a researcher also forms an argument against Spurr's thesis that Gide used Africa solely for the projection of his own feelings and desires. This brings me to the core of my objection to the form of cultural criticism represented by Spurr, which involves the explicit choice, as Spurr puts it in his preface, to exclude from consideration the context of the work of literature that he analyses. Nor does he devote any attention to the differences in time and place as they exist between the diverse texts.<sup>18</sup> And finally—an issue that he does not mention explicitly—Spurr ignores the question of genre, and the question (of special importance with modernist authors), how Gide's *Voyage* is related to the literary-historical context, that is to say, how the work of literature stands in relation to other literary works. By leaving these aspects out of consideration, partly deliberately, partly unintentionally, this approach which presents itself as purely textual, fails to do justice to the complexity of the work of an author like Gide in particular, and of literature and modernism in general.

In what follows, I shall begin by addressing the problem of genre and that of literary-historical context, with reference primarily to Gide's travel report. After that, I will discuss the divergence between 'textualists' and 'contextualists', to cite the

<sup>17</sup> 'We have heard that the conscript who was keeping watch over those women workers, had them work all night long in order to repair the damage done by a recent thunderstorm, in order to permit our passage.' Gide, *Voyage au Congo*, p.95.

<sup>18</sup> Spurr, *The Rhetoric of Empire*, p.1.

intellectual historian Martin Jay, moving towards a conclusion in which I will suggest ways of resolving this controversy.<sup>19</sup> As I indicated earlier, Spurr ignores the question of genre. However, Gide's travel report displays the characteristics of both literary texts, such as Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness* (1902) which he admired enormously, and a research report, or, rather, a journalistic despatch. Gide laces his literary observations with oral testimonies, fragments from official reports and tables and figures on the production of rubber. Spurr pays no heed to this 'documentary' aspect of the *Voyage*. Indeed, even the moment when Gide explicitly states that, under the circumstances, he can do little else than testify to what he knows, is in effect drawn into the literary by Spurr:

From now on, I can no longer dwell in ignorance. I must speak. But what does one do to ensure that people listen? Thus far, I have always spoken without needing to wonder whether people listened to me. Always written for tomorrow's people, desiring only that my work might live on. I envy those journalists whose voice results in a direct effect, subsequently to wane into nothingness [...]. I want to look behind the scenes, at the back of the décor, I want finally to know what is hidden there, even though it might be horrible. This horror that I suspect, I want to see.<sup>20</sup>

Of course this last sentence, where Gide uses the word 'affreux' in inverted commas, contains an obvious reference to the famous scene of Conrad's *Heart of Darkness*, where the dying Kurtz exclaims, 'The Horror, the Horror!', or in French, '*L'Affreux, L'Affreux!*' At this point it might be helpful to keep in mind that

<sup>19</sup> See Martin Jay, 'The Textual Approach to Intellectual History', in his *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (New York and London: Routledge, 1993), pp.158-66.

<sup>20</sup> Gide, *Voyage au Congo*, p.103.

Gide and Conrad were close friends, and that the *Voyage au Congo* is dedicated to the memory of Joseph Conrad, who died the year before Gide's book was published.

With reference to the above quotation—of which Spurr cites the last sentence only—Spurr also, naturally, makes the connection to *Heart of Darkness*: ‘Like Marlow in *Heart of Darkness*, Gide is drawn by a kind of fascination toward the horror of such deeds.’<sup>21</sup> The horrors which are mentioned here refer to the punitive expedition I spoke of earlier. Spurr here bases his interpretation on the use of one single word only, the horror/*l'affreux*. In this way he not only discounts Gide’s explicitly stated intention point-blank, which was his wish to testify (which he in fact did, *and* with success, as we have seen), but also the fact that the meaning of the end of *Heart of Darkness* is far from unambiguous.

From the context it is clear that Gide’s shock has everything to do with the fact that from this moment onwards he will know that the terrible punitive expedition that he has witnessed is no more than the tip of the iceberg. To comprehend the full horror of that realisation, it is useful to remember that Gide, as a humanist, truly believed in the ideal of Enlightenment as it was propagated by the French nation, including French colonial politics in the Congo. The discovery that the truth might be entirely different, that in the name of the cultural heritage so dear to him, not merely an individual adventurer, but also the government of his country was indirectly to blame for what have since the Second World War been called ‘crimes against humanity’, came as a terrible shock. The presence of *Heart of Darkness* as an intertext should be interpreted as an incitement to read Conrad’s novel through Gide’s eyes, as it were—not as an allegory of the Freudian subconscious or a metaphysical doubt, but as a warning addressed to the whites to stay away from the jungle before darkness would get a hold of

<sup>21</sup> Spurr, *The Rhetoric of Empire*, p. 95.

them and turn them into the rapists of a continent that they had allegedly intended to ‘civilise’ and ‘elevate.’

Secondly, Spurr’s discourse analysis ignores the literary-historical context. Apart from the modernist work, such as Gide’s and that of the other authors I have mentioned, the colonisation of the Congo also formed a rewarding theme for a much more traditional type of literature, generally defined as the colonial novel. In this genre, the confrontation with Africa is not problematised, but described as a heroic adventure. The colonial novel forms a subject of its own, and has, as far as the French and the Belgian Congo are concerned, been analysed in detail by Roland Lebel, and, more recently, by Pierre Halen.<sup>22</sup> In order to illustrate the difference between authors like Conrad and Gide on the one hand, and representatives of the colonial novel on the other, I shall briefly focus on the theme of the railway, which plays a vital and emotionally charged role in the history of the Congo.

Halen shows how the railway in the colonial novel functions primarily as a symbol of the ‘Civilising Mission’ of the whites in Africa. The iron monster brings the light of civilisation to the inner Congo, still shrouded in darkness. Not uncommonly, according to Halen, the colonial train in these novels has a strongly sexual connotation, ‘since it penetrates into areas which were previously virgin territory and brings life by impregnating them’.<sup>23</sup> In her travel report *Return to the Congo* (1987), the Belgian author Lieve Joris, who followed the trail of her uncle

<sup>22</sup> Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France* (Paris: Librairie Larose, 1931); Pierre Halen, *Le Petit Belge avait vu grand: Une littérature coloniale* (Brussels: Éditions Labar, 1993).

<sup>23</sup> Halen, *Le Petit belge*, p.272. The author quotes from an article by Edmond Maestri on the myth of the railway in non-fictional texts: ‘Exotisme et mythe ferroviaire colonial: le cas de l’Afrique française de la fin du XIXe siècle aux années trente’, in *L’Exotisme* (Paris: Diffusion Didier-Érudition, 1988) ed. by Alain Buisine, Norbert Dodille, and Claude Duchet, pp.207-21.

who was a missionary in the Belgian colony, also refers to the *mythe ferroviaire colonial*: ‘Joseph Conrad writes in *Heart of Darkness* that entire villages took flight whenever the Belgian Congo Company blew up another rock face. For the Catholic fathers, however, the railway announced the beginning of a most blessed time.’<sup>24</sup>

In the case of Gide, as well as Conrad, however, the railway represents not a source of unlimited faith in Western supremacy, but of doubt. For Conrad, this doubt finds expression in a most oppressive scene, where Marlow visits the railway under construction and sees shackled slaves file slowly past. Horrified, he turns back to end up in a dusky valley, which proves to be a valley of death. Black workers who perished from the barbarous labour on the railway, had retired there to die. Gide had of course read Conrad, and also knew that the construction of the railway through the Belgian Congo (from Matadi to Léopoldville), completed in 1898, had cost around twelve thousand human lives, mostly African and Asian contract labourers. Quite soon after his arrival, Gide was confronted with the railway issue, because the French were, at the time, building a railway through extremely difficult terrain. The sight of the men of the Sara tribe who had been brought in from Tchad to work on the railway and had been rounded up in a certain location in Brazzaville to be transported to the site, raised a myriad of questions in his mind and left him in great doubt:

The question of the railway from Brazzaville to Pointe-Noire would be particularly interesting to study; but all I know about it is from hearsay, and the different stories people tell me, contradict each other; which makes me distrustful of all of them. They talk a lot about disorder, lack of foresight and carelessness. [...] I would not consider anything of this to be

true, unless I would have witnessed it myself, or would have been able to verify it in a sufficient way. Without an interpreter, how to interrogate the Saras that I encounter, those tall and strong Saras that are brought in from the Tchad region to work on the railway? [...] How to know if it is true that among those who preceded them on the work site, mortality has been, as we are told, frightfully high... *Je suis trop neuf dans le pays.*<sup>25</sup>

Later on, however, all doubt seems to have vanished from Gide’s mind, and he drew the conclusion that: ‘The railway that connects Brazzaville and the ocean is a frightful consumer of human lives’ (*Voyage au Congo*, p.200).

The representation of the colonial railway indicates that in the writings of Gide and Conrad there is little of the heroics and the self-assured tone that characterises the colonial novel. But there are also other differences between this conventional literature on the one hand, and that of the innovators, such as Gide and Conrad, on the other. This is not to say—and for that reason, too, the literary context is important—that we can just draw a sharp boundary between the colonial novel and the colonial modernists. For in Gide’s work, one also encounters a strong paternalism towards the black population as well as some of the racial prejudices that were quite common among his fellow Europeans at the time:

What silliness is most often displayed by the white man, when he inveighs against the stupidity of the blacks. I don’t think they are capable though of more than just a little improvement, their brain being numb and bogged down mostly in a thick darkness—but how often the white man seems to have undertaken to push them even deeper onto the darkness!<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Gide, *Voyage au Congo*, p.29.

<sup>25</sup> Gide, *Voyage au Congo*, p.130.

<sup>26</sup> Lieve Joris, *Terug naar Kongo* (1987; Amsterdam: Meulenhoff, 1997), p.62.

Gide's traditionalism is even more apparent where it concerns the typically nineteenth-century hierarchy of races, which is dated, if not racist: 'On the other side of Hell. Fort-Archambault, march of Islam, where beyond barbarism, one comes into contact with another civilisation [...]. Still a fairly rudimentary culture, certainly, but already exhibiting refinement [...] a purposeless spirituality, and a taste for the immaterial' (*Voyage au Congo*, p.197). And also: 'Natives extremely obliging; dignified; it seems that they become more refined and spiritualised when one goes up to the North' (*Voyage au Congo*, p.225). History has obviously also caught up with Gide's ideas of the black human being who lives in a Baudelairean realm of 'luxury, peace and calm, of voluptuousness and oblivion', as he expressed them at the beginning of his journey.<sup>27</sup>

The question is, of course, whether one should read the work of authors from the first half of the twentieth century in the light of momentous historical developments, which these authors could not possibly have foreseen. These include European issues of race and nationality, but also the staggering political and economical development of both Congos and the African continent at large in the second half of the twentieth century. We have witnessed the upsurge of nationalism, decolonisation, the bloody civil wars, Marxism and Mobutu, and more generally, the rise and fall of several African dictatorships, but we have also seen the advent of Nelson Mandela and the liberating metamorphosis of South Africa. These are the historical contexts for our interpretation of late twentieth-century authors writing on the Congo, like Lieve Joris and V.S. Naipaul, not to forget the memoirs of Amadou Hampâté Bâ and the novels of Ahmadou Kourouma, which are concerned with the colonial period, but which were written after

the decolonisation of the African continent.

Contemporary Africa and its canonical status in our thought on issues such as race and identity form the implicit context for Spurr's indictment of the modernist authors. They are *implicit*, for Spurr, as we have seen, presents his analysis as a purely textual approach. An example of how things might be done differently, can be found in a study on the American modernist author William Faulkner, written by the French-Antillean author and literary critic Édouard Glissant.<sup>28</sup> Faulkner, Glissant argues, should not be read as an author writing about the history and the drama of the black population in the American South (these do not interest Faulkner), but about the inner conflict of whites at a time when the old values and securities which formed the backbone of the Southerners' existence, were increasingly undermined. In order to appreciate Faulkner's share in the intellectual development of his age, one needs to realise that his 'limitations' if one may call it that, are limitations-in-retrospect.

It is precisely this aspect which in my view also forms the essence of Gide's *Voyage*, seen in the context of the history of ideas. As I stated briefly at the outset of this article, Gide travels into the jungle with in his luggage, so to speak, half of the world's literature as part of the culture which he holds so dear. Even Roland Barthes in his *Mythologies* (1957) expressed his surprise over the fact that Gide was reading Bossuet on the banks of the Congo. And, not without a sense of humour, he added: 'This attitude rather nicely captures the ideal of "our writers on holiday" as the *Figaro* photographed them: that something as banal as spare time needs to acquire the prestige of a calling. A calling which will not be disturbed or degraded by anything.'<sup>29</sup>

The degradation of a calling, of the Western notion of culture,

<sup>27</sup> 'Beauty of the trees, of the bare-chested children, laughingly, a languid expression on their faces. Everything here seems to promise happiness, voluptuousness, oblivion.' Gide, *Voyage au Congo*, pp.16-17.

<sup>28</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi* (Paris: Stock, 1996).

<sup>29</sup> Roland Barthes, 'L'Écrivain en vacances', *Mythologies* (1957; Paris: Seuil, 1970), p.30.

is precisely what happens in Africa, and what a careful reading of Gide's text reveals. Already on the first page of the book, when Gide is still aboard a ship heading for the coast, his hut is flooded while the deck is scrubbed, and he retrieves his leather-bound copy of Goethe's collected works 'floating in the dirty water'.<sup>30</sup> This is no more than a minor incident, but as the travel account continues, it proves to be illustrative of Gide's experiences on his African journey. Even when he later reports that the distant ruffle of tam tams bothers him in his reading, we can still laugh at it (such a fussy old man!) but in the course of his account, Gide's confusion and disorientation take on ever more dramatic forms. To his bewilderment, the cosmopolitan and anti-nationalist author par excellence, has to admit that the sight of the French flag out in the wilds touches the depths of his soul:

Having journeyed for so long amidst savages, the embryonic, the nonexistent, the pleasure of encountering again a village that is clean and tidy, with a prosperous appearance; a decent-looking chief dressed in European clothing that is not at all ridiculous, wearing freshly laundered headgear, and speaking French correctly; a flag raised in our honour; all this moves me almost to the point of absurdity and tears.<sup>31</sup>

The overwhelming presence of what he dubs 'le sauvage', made Gide realise how unexpectedly fragile Western culture is, and how flimsy her norms and values are when transplanted to another continent and really put to the test. This does not only apply to the material tokens of Western civilisation, such as books and flags, but also to its 'spiritual' achievements, like the spirit of Enlightenment, which in the minds of the European 'savages' that Gide met on his African journey, had been replaced by a pervasive

<sup>30</sup> Gide, *Voyage au Congo*, p.14.

<sup>31</sup> Gide, *Voyage au Congo*, p.173.

acquisitive and expansionist urge. For Gide, this discovery came as a shock, and it is difficult to gauge the true impact on him. The modernist's anxiety as it is expressed in Gide's text, therefore, should no longer be considered a mere product of drastic developments *within* Europe, but also as a response to certain frightening developments that were directly linked to the imperium.<sup>32</sup>

In conclusion I return to the methodological problems raised at the beginning of this essay. A rhetorical analysis of more complex colonial texts, such as Gide's *Voyage au Congo*, has the merit of revealing long-neglected parallels between these writings and the more stereotypical colonial novel as studied by Halen and others. Nevertheless, once the historical dimension—which as we have seen, in Gide's case, had considerable political consequences—is consciously abandoned, the analysis runs the danger instead of turning into a moral judgement, one which ultimately says more about the problems of our own age than about the object of our study.

What I have in mind, therefore, is an approach aimed primarily at the reading and analysis of texts (novels, essays, but also travel reports) which are subsequently contextualised, in order to tease out the problem of representation versus intentionality. Or as Martin Jay has it in his comment on LaCapra's plea for a purely textual approach:

However much we may resist reading texts in the merely documentary manner Dominick LaCapra has cautioned us against embracing, we cannot avoid reacting to the traces of alterity that make texts—even the most seemingly

<sup>32</sup> This aspect of modernist culture is also indicated, albeit cursorily, by Edward Said in *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus, 1993), pp.226-29.

immanent—more than linguistic worlds unto themselves.<sup>33</sup>

The interesting thing about *Voyage au Congo* is that the narrator himself seems to be aware of the tension that exists between the text and its referential ‘other’. All along his journey, he reports on the continuous struggle that takes place between his imaginative representation of Africa and real life experience, between the enchanted forest of his boyhood dreams, and the human misery that hides behind the trees.

Ieme van der Poel  
Universiteit van Amsterdam

## La Chanson populaire en France au temps des colonies: de l’insouciance à la contestation

Le fait colonial a été l’objet de maintes analyses qui en ont clairement souligné et démonté les aspects politiques, économiques, sociaux et culturels. Au cours des dix dernières années, un nouveau champ d’études a vu le jour en France—it est vrai déjà bien balisé ailleurs: aux Etats-Unis par exemple—à savoir la prise en compte de la diversité de la production iconographique, à la fois comme représentation et comme création de relations politiques particulières. Pour ce qui est de l’histoire coloniale française, un corpus iconographique considérable comprenant des centaines d’affiches, de cartes postales, d’illustrés, etc., produits de la fin du dix-neuvième siècle aux années soixante, a été analysé par des chercheurs dont les travaux ont été publiés suite à un colloque international dans un ouvrage important<sup>1</sup>. À cette occasion, les relations complexes entre la France et le monde colonisé—dans ce cas le continent africain—ont été admirablement explicitées. Il faut rappeler à ce propos, qu’à partir de 1919, date de création de l’*Agence Générale des Colonies*, 80 pour cent des images des colonies diffusées en France jusqu’à la guerre d’Algérie, étaient contrôlées par les autorités françaises.

Il nous a alors paru intéressant de nous pencher sur une autre forme d’expression culturelle destinée au grand public: les chansons qui ont bercé la vie quotidienne des Français, leurs moments d’insouciance mais aussi leurs périodes les plus sombres, “traduisant dans un langage populaire et poétique les misères, les aspirations, les joies vécues au jour le jour par des

<sup>1</sup> Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, and Laurent Gervereau, eds, *Images et Colonies: Iconographie et propagande coloniale sur l’Afrique française de 1880 à 1962* (Paris: ACHAC/BDIC, 1993).

<sup>33</sup> Jay, *Force Fields*, p.164.

millions d'hommes et de femmes.”<sup>2</sup> Considérant comme Berstein que la chanson est “le vecteur privilégié des mouvements de fond de la société” au delà de sa fonction de divertissement, nous avons tenté de saisir la manière dont la société a vécu dans son quotidien le déroulement de la colonisation à partir des succès de l'époque.

En effet, la conquête, l'épopée, l'aventure, ont laissé de très nombreuses traces dans la chanson française, si bien qu'il nous a fallu limiter notre corpus pour des raisons pratiques évidentes. Nous avons feuilleté des centaines de textes de chansons datant de l'époque coloniale, pour finalement ne retenir qu'un échantillon selon nous représentatif d'une production particulièrement pléthorique. Nous avons donc basé notre travail sur le double CD intitulé *Chansons coloniales et exotiques*, qui comporte 48 chansons, diffusé par EPM Music. Si quelques-unes d'entre elles datent de la première ou de la deuxième décennie du vingtième siècle, la majorité d'entre elles—17—ont été écrites et interprétées dans les années trente, âge d'or de la chanson française suite aux progrès techniques (en particulier l'expansion de la radio et du disque), qui lui assurent un élan jusque-là inconnu. Mais les années trente c'est aussi l'apogée de la colonisation en France, symbolisée par *l'Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer*, “espace de l'illusion et de l'imaginaire”,<sup>3</sup> qui a eu lieu à Paris, au Bois de Vincennes, de mai à novembre 1931, sous la houlette du Maréchal Lyautey, grande figure, s'il en est, de la colonisation française. Cette exposition connaît un succès retentissant, avec un nombre record de visiteurs (environ 7 millions en six mois).

Ces badauds, qui n'ont pas nécessairement de relations directes avec les colonies françaises, se pressent aussi aux portes des

<sup>2</sup> Serge Bernstein avec la collaboration de Philippe Tétart, *100 ans d'histoire de France en chansons* (Paris: Éditions du Chêne/Hachette, 2000), p. 6.

<sup>3</sup> Catherine Hodeir et Michel Pierre, *L'Exposition Coloniale* (Bruxelles: Éditions Complexe, 1991).

nombreux music-halls et cabarets tels que les Folies Bergères, le Théâtre de la Porte Saint-Martin ou le Chat Noir, où se donnent de nombreux spectacles à connotation exotique, pour applaudir les artistes à la mode, attirés par des affiches publicitaires aguicheuses que l'on retrouve aussi comme illustrations des pochettes de microsillons en vente à l'époque. Les chansons qu'ils entendent ont souvent une longue vie derrière elles. Elles se transmettent d'artiste en artiste comme par exemple ce fut le cas de *La petite Tonkinoise* (chantée en 1906 par Polin, un célèbre comique-troupier, puis par Mistinguett et Joséphine Baker en 1930). Chaque artiste l'adapte au style de l'époque, aux rythmes à la mode venus des Etats-Unis et d'Amérique Latine au fil de leur introduction en France—rumba, bolero, tango, habanera, fox, java. Quant aux thèmes véhiculés par ces chansons, quels sont-ils et que nous apprennent-ils sur l'idéologie qui les anime?

Dans son analyse des images de l'Autochtone maghrébin, Malek Chebel pour sa part, recense neuf grands thèmes qui “traversent avec persistance le champ du discours et celui de l'imagerie coloniale”:<sup>4</sup> dépersonnalisation, étrangeté, religion, langue, culture, histoire, travail, sexualité et psychiatrisation. S'il était tentant de les reprendre à notre compte dans la mesure où ils sont bel et bien présents à des degrés divers dans les textes des chansons que nous avons choisies, l'optique de notre travail nous a amenées à nous concentrer sur les thèmes principaux qui figurent sur les nombreuses affiches de spectacles et dans le texte même des chansons. À nos yeux en effet, leurs auteurs puisent essentiellement dans les quatre sources d'inspiration suivantes: la caricature grossière des populations colonisées, l'exotisme, le

<sup>4</sup> Malek Chebel, “L'image de l'Autochtone maghrébin”, in *Images et colonies: nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, ed. by Pascal Blanchard and Armelle Chatelier (Paris: Syros-ACHAC, 1993), p.272 et suivantes.

prestige de l'armée française, la sexualité, les combinant tour à tour de façon plus ou moins outrée.

La plupart des chansons caricaturent, stigmatisent, le colonisé. Comme l'ont noté Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire au sujet des zoos humains: "La preuve est là sous nos yeux: ils sont des sauvages, vivent comme des sauvages et pensent comme des sauvages."<sup>5</sup> La colonisation a donc une "mission civilisatrice":

En Afrique y'a du progrès/Tout aussi bien qu'chez les Français [...] Des autos ont remplacé leurs vieux chameaux/On ne peut plus traverser le désert en semaine/Sans se planter dans une Citroën/Heureusement les bédouins sont intelligents/C'est pratique ils ont créé le sens unique/Y'a qu'une chose ils disent en parlant de leur auto/J'ai une 12 ou une 40 chameaux.<sup>6</sup>

Ailleurs, on célèbre l'entrée du "pinard", de l'industrie, de la TSF et de l'électricité dans la casbah. Seuls des sauvages pouvaient vivre sans, sous-entendent les auteurs des chansons.

La caricature peut être poussée à l'extrême. La chanson en devient ouvertement raciste. Le Noir fascine par la couleur de sa peau. Qu'on l'appelle "nègre", "négro" ou "négrillon", son nom est souvent affublé d'un adjectif qui le rabaisse d'autant plus: par exemple "petit" ou "pauvre". La plupart des chansons le montrent en train de danser: il a le "rythme dans la peau". Dans *Negro Rumba*, il ne connaît pas les règles de la bienséance, et cet "extravagant" franchit les limites acceptables entre "lui" et "les Blancs". Son audace prête à rire—le pauvre, il ne sait pas ce qu'il fait—rire qui tourne vite à la haine car, il finit par se faire "défoncer le citron" par les autres danseurs. Il faut de plus s'en

méfier car on risque, à son contact, de devenir aussi sauvage que lui. Etre Noir, c'est une maladie contagieuse:

Si vous voulez vous marier en blanc/Méfiez-vous d'un noir extravagant/Car le noir enfin souvent ça déteint /Vaut mieux prendre un beau rouquin.<sup>7</sup>

Les noms des personnages—lorsqu'on leur en donne un—sont eux aussi ridicules: leur orthographe est "exotique" mais à l'oreille ils ont un sens qui prête à rire et discrimine: *Tchin Tchin Lou, Ki San Fou, Nénufar, Butterfly-tox, Boudoubadabouh, Mélaoli, Sidi Kouchtoila*. Ces noms laissent entendre que l'Autre est paresseux, oisif et obsédé sexuel. On se moque de son accent, on imite approximativement sa façon de parler, on s'approprie son vocabulaire, on exagère ses fautes de français.

Les titres des chansons, à fausses consonances africaines, antillaises ou asiatiques, laissent entrevoir tout un monde étrange et inconnu—*L'Inch'Allah, Arrouah Sidi, Prière à Zumba, Mayoumba, Mossieur Bamako*. Nous abordons là notre deuxième thème, celui de l'exotisme. La vraie vie est ailleurs, de nouveaux horizons s'ouvrent. Sur les affiches publicitaires se multiplient les images de bateaux voguant vers des terres paradisiaques, ensorcelées, envoûtantes. Tout y est luxe, calme et volupté, mais à quel prix? On rêve aux nuits d'Outremer, à ces pays qu'il est si dur de quitter... et où il est si tentant de rester...

Nuit coloniale/Nuit d'étranges voluptés/Où les cymbales/Rythment des refrains sacrés/Vos lunes pâles/M'ont pris mon cœur pour toujours/Nuit coloniale/Nuit de rêve, nuit d'amour.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> *Le Monde Diplomatique* (août 2000).

<sup>6</sup> Georgius, *Chez les bédouins* (1925).

<sup>7</sup> Nobald et ses Nobaldiens, *Negro Rumba* (1932).

<sup>8</sup> Gelnard, *Nuits d'Outremer* (1932).

patrie, “la France jolie” comme ils disent, qu’ils défendront becs et ongles jusqu’à la mort.

Mais sous le drapeau la vie est dure, on ne mange pas tout le temps à sa faim. “Un biscuit sec souvent comme pot-au-feu”, voilà le régime du militaire se lamente-t-on dans *Le Mousquetaire*, et la discipline est de fer. Malheur à celui qui se retrouve à *Biribi*, le camp disciplinaire. Sans compter les risques du métier: le paludisme d’une part, et surtout les affrontements avec les rebelles, ces “salopards” sanguinaires, cruels, pires que des bêtes sauvages et lâches, eux, car ils attaquent par derrière. Dans *Debout les Zouaves*,<sup>10</sup> les “indigènes” ne sont qu’une “horde infâme [...] sans grandeur d’âme”. Le soldat français finit par maudire cette “putain de terre africaine”.<sup>11</sup> Toutefois la Patrie se montre reconnaissante envers ceux qui l’aiment et la défendent, quelles que soient leurs origines ou la couleur de leur peau:

Les Turcos, les Turcos sont de bons enfants/[...] Ces héros sont beaux à voir/En mourant leur bouche plaisante/Les Turcos sont des Français noirs.<sup>12</sup>

Ces durs, ces fortes têtes, aux corps couverts de cicatrices et de tatouages, traces des combats où ils ont nargué la mort et la mitraille, ivres de gloire, font l’objet de nombreuses chansons d’amour:

C’était un gars de la Coloniale/Il avait là, partant du front/Et descendant jusqu’au menton/Une cicatrice en diagonale/Je reverrai plus ses beaux yeux pâles/Ses yeux qui n’ont pas leur pareil/Il est reparti vers son soleil/Mon bel amant de la Coloniale.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Nadia Dauty, *Debout les Zouaves* (1940).

<sup>11</sup> *Le Légionnaire* (Chant de Tradition de la Légion).

<sup>12</sup> *La Marche des Tirailleurs* (Chant de tradition, Armée Française).

<sup>13</sup> Edith Piaf, *Mon Amant de la Coloniale* (1936).

Dans le fond, ce sont aussi de bons gars au cœur tendre, de bons p'tits Français qui, à la nuit tombée, dévorent les lettres enflammées de leur bien aimée, restée au pays.

Le quatrième et dernier thème récurrent dans le texte des chansons est celui de la sexualité. Dans la casbah, en plein cœur des oasis, sur un chameau dans le désert—transformé en “Paradis d’Allah” pour l’occasion—sur une barque dérivant sur le Yang Tse Kiang, sous les palmiers ou à l’ombre des palétuviers, on s’adonne joyeusement à *l'ananas chouia radabi-nacou-naha*, à la *banana* ou à *l'arbi loubia couscous barka*, diverses versions tropicales du catleya proustien.

Les femmes indigènes au contact desquelles l’Européen s’avilit, sont lascives, dévergondées, expertes dans les choses de l’amour: “Ji ti ferai goûter très douces caresses/Qu’en France les moukères/Jamais fait à toi” promet l’une d’entre elles à son amant de passage.<sup>14</sup> Les chansons abondent en sous-entendus paillards où un mot en suggère un autre plus osé, ce qui est très à la mode à l’époque. Par exemple les auteurs utilisent des images telles que “pot à tabac”, “clarinette” ou “castagnettes”. La moukère, la fatma, la houri, la bédouine et sous d’autres cieux la mousso, la congai, sont soumises au plaisir des hommes. Ces “cannibales”, toujours prêtes à s’enflammer au premier regard que leur lance un bel officier de passage, vivent des amours sans joie et finissent éplorées au départ d’un bateau ou de la troupe qui s’éloigne dans le désert, emportant leur amant d’une nuit. Avec une nuance cependant: la Chinoise serait plus “farouche”, elle “refuse sa bouche”, elle est “prudente”, charmante, mutine, et sait défendre son cœur qu’elle n’accorde pas au premier venu. La Tonkinoise quant à elle serait “belle et fidèle”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Lucienne Boyer, *Estampe marocaine* (1936).

<sup>15</sup> Cora Madou, *Tchin Tchin Lou* (1932) ou Karl Ditan, *La Petite Tonkinoise* (1906).

Ce que les hommes apprennent auprès de ces amantes-là, ils en font profiter leurs “légitimes”. Quand à son tour l’Européenne se voit qualifiée de “fatma” ou de “moukère”, c’est toujours sur un ton égrillard et c’est un compliment. Si elles s’évertuent, ces “fatmas françaises”, à réveiller tant bien que mal la vigueur de leurs maris en leur chantant à l’oreille “La casquette du Père Bugeaud”, le célèbre héros de la conquête de l’Algérie, elles perdent la tête pour *Ali Ben Baba*, “le tout petit cireur joli comme un cœur”,<sup>16</sup> monté à Paris faire fortune ou bien pour *Nénufar*.<sup>17</sup> Les Européens ont de quoi envier les “sauvages” qui “prennent la vie par le bon bout, tous ces gars là sont polygames, bigames, trigames, et hectogames” tandis qu’eux doivent se contenter d’“une seule poupoule au poulailler”.<sup>18</sup> Cette idée, pour ne pas dire cette obsession, se retrouve dans plusieurs nouvelles populaires de l’époque. Pensons par exemple à *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer, publiée en 1928, et dédiée “À la mémoire de l’administrateur colonial J, décivilisé par les Noirs” où le personnage principal français finit polygame et criminel.<sup>19</sup>

Il ne fait donc aucun doute que ces chansons s’insèrent dans “une propagande coloniale omniprésente (par l’image et par le texte) qui imprègne profondément l’imaginaire des Français”.<sup>20</sup> Cette propagande est d’autant plus prégnante que les connaissances scientifiques sur les colonies ne sont pas extensives, en tout cas jusqu’à la deuxième guerre mondiale. En effet, ce n'est qu'en 1945 qu'a été créée la première chaire d'histoire de la colonisation dans les universités françaises, alors qu'elles étaient nombreuses en Allemagne et en Grande-Bretagne. La méconnaissance de l’Autre est remplacée par l’idéologie et

<sup>16</sup> Maurice Chevalier, *Ali Ben Baba* (1942).

<sup>17</sup> Alibert, *Nénufar* (Marche officielle de l’Exposition Coloniale de 1931).

<sup>18</sup> Georgius, *Les Mormons et les Papous* (1934).

<sup>19</sup> Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, in *Amours Coloniales*, ed. by Alain Ruscio (Bruxelles: Éditions Complexes, 1996), pp.285-430.

<sup>20</sup> Bancel, *Le Monde Diplomatique* (juin 2001).

l'imaginaire dans lesquels s'engouffrent les nombreuses représentations artistiques picturales et littéraires. Il suffisait pour s'en convaincre de se rendre à l'exposition qui a eu lieu en 2001 à la Bibliothèque Nationale de France, de daguéréotypes et calotypes du dix-neuvième siècle, intitulée *Images de l'Orient d'alors*, et de feuilleter les albums de voyage publiés par les élites voyageuses (artistes, intellectuels, aristocrates et bourgeois) qui ont arpentré l'Orient (y compris les pays du Maghreb colonisés par la France), bien que ces publications aient probablement eu un impact restreint sur le grand public en raison de leur coût. Par contre, les nouvelles, les romans, publiés en grand nombre par des artistes aux qualités littéraires inégales, allant des nouvelles de Maupassant (*Allouma, Marocca*), aux écrits de Loti ou aux récits géographiques mélodramatiques de Louis Noir, ont sûrement influencé l'imaginaire de leurs lecteurs. Ils véhiculent tous la même construction de l'Autre: fascination mêlée de mépris et de racisme dont Alain Finkielkraut démonte le mécanisme dans *La Sagesse de l'amour*: "Ce n'est pas le semblable qui provoque d'abord l'agressivité, c'est le différent, l'inconnu, le marginal, celui qui vient d'ailleurs, celui dont les façons singulières troublent la sérénité du chez soi, et font peser sur l'habituel la menace de l'inquiétante étrangeté."<sup>21</sup> Aucune surprise donc lorsque nous constatons, au travers de ces chansons, "l'histoire d'un rapport terrible et violent, où la parole de l'un s'énonce presque toujours à partir de la mise au silence de l'autre, de sa condamnation au bégaiement",<sup>22</sup> ou encore comme le renchérit Finkielkraut, "l'Autre ne parle pas, il est parlé".<sup>23</sup> Les colonisés ne se représentent pas eux-mêmes, ils sont représentés par les porte-parole de la société colonisatrice. Voilà une parfaite illustration de la théorie sur l'Orientalisme élaborée par Edward W. Said.

<sup>21</sup> Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour* (Paris: Gallimard, 1984), p.149.

<sup>22</sup> Achille Mbembe, *Images et colonies*, p.135.

<sup>23</sup> Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour*, p.93.

Toutefois, si dans la grande majorité des chansons que nous avons étudiées, les colonisés sont bien réduits à des "ombres muettes" (Said), à des "types" à qui la parole n'est jamais donnée, il arrive que derrière ces refrains quasi unanimes, des voix discordantes, certes minoritaires mais néanmoins significatives, se font entendre.

*Le Marchand de tapis*, dialogue entre une Française et un vendeur de rue algérien, constitue le plus bel exemple de cette contestation:

La cliente française: Adieu Sidi, mais dis donc tu ne ferais pas mal de retourner dans ton pays, sale moricaud! Fiche-moi donc le camp, eh l'arbi!

Le marchand de tapis: Eh, pourquoi tu parlais comme ça, je suis Algérien, Algérie c'est la France. [...] quand il vient la mystique, y'en a l'Général qui dit: "Pour nous autres, les Turcos, c'est des braves, vous avez sauvé la France, vous avez sauvé le pays, vous avez sauvé les poitrines, vous êtes les enfants de Madame la France." Et cette madame-là elle vient dire "assez sale l'arbi, sale moricaud, foute-moi l'camp dans ton pays" [...]. L'Général a dit comme ça: "Les Turcos c'est li enfants d'la France", alors la France c'est mon pays et voilà pourquoi je reste ici, je marche la route, je fais commerce, je chante la chanson, le reste je me foute pas mal, j'i crie "Vive la France!" "Vive Madame Biblique!"<sup>24</sup>

Parmi toutes les chansons de notre corpus qui dévoilent le regard rempli de préjugés qu'une communauté porte sur une autre, celle-ci, créée en 1931, a commencé par nous laisser perplexes car elle mettait un bémol inattendu au discours tristement habituel. Au cours du dialogue avec une cliente dans une rue de Paris, c'est le marchand de tapis algérien qui parle le plus et qui a le dernier mot.

<sup>24</sup> Dominus, *Le Marchand de tapis* (1931).

Et que dit-il? Il fait un réquisitoire en bonne et due forme de la colonisation française ou plutôt de l'immense décalage entre le discours qui sous-tend l'aventure coloniale et la réalité vécue au jour le jour par les colonisés de la France. Il souligne en particulier sa participation à l'effort de guerre français en 1914-1918 où il a été blessé (il a fait la Marne, Verdun, etc.), il était parmi les soldats qui ont fêté l'armistice à l'Arc de Triomphe, il a été salué avec les autres Turcos par les hauts gradés de l'armée française qui leur ont témoigné la reconnaissance du gouvernement français en ces mots, "Vous avez sauvé le pays, vous êtes les enfants de la France". Pas étonnant donc que pour lui, il soit parfaitement légitime de vivre en France et d'y exercer son métier, d'y amasser un petit pécule avant de retourner dans son village natal qui se trouve être en Algérie, mais comme il le dit si bien: "l'Algérie c'est la France". Ne vient-on pas de célébrer le centenaire de la conquête de l'Algérie? Ainsi, quiconque lui intime l'ordre de rentrer dans son pays en le traitant de "sale moricaud" est en porte-à-faux avec ce discours. C'est bien là toute l'hypocrisie, tout le double langage de l'idéologie coloniale française, qui sont clairement épinglez et ceci par la bouche même d'une victime candide de la colonisation française. Rappelons que nous ne sommes qu'en 1931! Cette critique est d'autant plus acerbe qu'elle dénonce même la compromission de la République anti-cléricale dans son idéal de mission civilisatrice avec, sur le terrain, le réseau mis en place par le clergé. Ainsi *l'armistice*, dans la bouche de Ali Ben Zlabeya devient *la mystique*, et le cri de "Vive la République" se transforme en "Vive Madame Biblique!" L'opposition au colonialisme, puissante en France au dix-neuvième siècle, n'est donc pas complètement étouffée, même à l'apogée de la colonisation. Pensons également à Gide qui publie *Voyage au Congo* en 1927 où il rapporte les traitements inhumains infligés aux récolteurs de caoutchouc, à Albert Londres qui, en 1929, dénonce dans *Terre d'ébène* les morts sur les chantiers de construction de la voie ferrée Pointe Noire-Brazzaville, ou aussi à

Andrée Viollis, journaliste de renom dans les années trente qui publie *Indochine SOS* dans lequel elle dénonce déjà la torture à laquelle les prisonniers sont soumis dans les geôles françaises.<sup>25</sup> L'idée d'une patrie impériale solidaire, si elle n'est peut-être pas battue en brèche, est cependant émoussée. Certes, elle est atténuée à la fois par l'accent algérien forcé à gros traits et par la maladresse avec laquelle le marchand de tapis manipule la langue française. Néanmoins elle nous paraît importante même si nous n'avons pas jusqu'ici rencontré d'autres chansons au texte aussi clair dans la dénonciation du discours colonial français. À notre avis, le *Marchand de tapis* se situe dans la lignée des "chansons de protestation populaire face aux déchirements politiques de la société française."<sup>26</sup> Nous pensons ici aux chansons antimilitaristes ou anticléricales du début du vingtième siècle: *La Grève des mères*, *Je n'aime pas les curés* de Montéhus et *La Chanson de Craonne* de 1917, dont le texte désespéré critique la guerre.

*Le Marchand de tapis* apporte la preuve que la contestation de la colonisation n'est pas seulement l'apanage d'intellectuels et d'artistes de renom—on sait par exemple que les Surréalistes avaient appelé la population à boycotter l'Exposition Coloniale de 1931, sans grand succès d'ailleurs. Avec la chanson, c'est un mode d'expression populaire qui s'empare de la dénonciation du discours colonial français. Dans *Le Marchand de tapis*, nous pouvons voir clairement les prémisses de la remise en question du système colonial par une partie non négligeable de la société française. Il nous paraît donc essentiel de noter, dès les années trente, le clivage entre le discours officiel des gouvernements successifs qui s'efforcent de vendre la colonisation au public français, et les points de vue contraires qui sont déjà bien ancrés

<sup>25</sup> Voir Alain Ruscio, "Du Tonkin à Alger, des "violences de détail""", *Le Monde Diplomatique* (janvier 2001).

<sup>26</sup> Voir Bernstein, *100 ans d'histoire de France en chansons*.

dans une partie de la population. Ces voix contestataires gagneront nettement en intensité après l'intervalle de la seconde guerre mondiale, période pendant laquelle les sentiments purement métropolitains domineront dans la chanson populaire (pensons par exemple à *Douce France* de Charles Trenet en 1943).

Le porte-drapeau de cette contestation populaire est sans aucun doute *Le Déserteur* de Boris Vian, chanson pacifiste créée par Mouloudji en 1954, le jour même de la défaite française de Dien Bien Phù:

Je viens de recevoir/Mes papiers militaires/Pour partir à la guerre/Avant mercredi soir/Messieurs qu'on nomme Grands/Je ne veux pas la faire/Je ne suis pas sur terre/Pour tuer des pauvres gens/C'est pas pour vous fâcher/Il faut que je vous dise/Les guerres sont des bêtises/Le monde en a assez

En dépit de la censure dont elle fera l'objet, cette chanson sera entendue et applaudie par un public varié et nombreux. Elle s'ajoute à d'autres textes populaires qui véhiculent le même message. Dès 1952, Francis Lemarque écrit pour Yves Montand *Quand un soldat*, interdite sur les ondes mais connue par un certain public qui la fredonnera pendant la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie. De même, des artistes comme Anne Sylvestre avec *Mon Mari est parti* (1961), ou Léo Ferré dans *Les Temps sont difficiles* (1962), vont continuer à critiquer les politiques gouvernementales de l'époque, à populariser et à réfléchir les sentiments anti-coloniaux de l'après-guerre en France:

Le Français ça n'est pas raciste/Ça aime les Juifs les anarchistes [...] /Fini le temps des barbaries/Le Français aime rester chez lui/Monte-Carlo est en faillite/On n'a qu'l'Algérie qu'on mérite/Les temps sont difficiles.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Léo Ferré, *Les Temps sont difficiles* (1962).

Ces artistes à succès, que l'Etat français tente de museler avec tous les moyens à sa disposition, n'en conservent pas moins une liberté d'action et de parole qu'ils promènent de music-hall en music-hall à travers la France.

Le décalage entre le gouvernement et la société se prolonge et s'accentue au-delà des décolonisations. Quand bien même le discours officiel s'évertue à effacer de la mémoire collective toute référence aux conflits coloniaux, les souvenirs de leurs déchirements perdurent dans les foyers et trouvent un écho dans la création artistique des années suivantes. On oublie souvent que *Les Parapluies de Cherbourg*, le célèbre film avec dialogues chantés de Jacques Demy qui obtint la Palme d'or au Festival de Cannes en 1964, est aussi un manifeste contre la guerre d'Algérie. Non pas qu'on y trouve une diatribe contre les idéologies en jeu mais un cri du cœur contre les ravages que la guerre a fait subir à ceux qui en ont été les instruments. Guy, le jeune héros du film, à la veille de son mariage, reçoit sa feuille de route pour aller faire son service militaire en Algérie à la fin des années cinquante. De là-bas il écrit à sa fiancée:

Hier soir, une patrouille est tombée dans une embuscade et trois soldats sont morts. Je ne crois pas pourtant que le danger ici soit grand. Mais c'est étrange... le soleil et la mort voyagent ensemble...<sup>28</sup>

À son retour, il décrit à sa tante Elise les souffrances endurées sous le drapeau:

Guy: Tu vois, je traîne un peu la patte. J'ai l'impression d'avoir un baromètre dans le genou surtout lorsqu'il pleut. C'est à l'hôpital que j'ai le plus souffert...

<sup>28</sup> L'Absence—La lettre de Guy (Janvier 1958), dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Michel Legrand, 1964.

Elise: Mais comment est-ce arrivé?

Guy: En rentrant un soir de manœuvres... un attentat à la grenade... c'était fréquent...<sup>29</sup>

Tout au long des années soixante, des chanteurs en vogue comme Serge Gainsbourg ou Nino Ferrer interprètent des chansons antiracistes telles que *Couleur Café* (1962) pour le premier, ou *Je voudrais être noir* (1963) pour le second, qui s'inscrivent dans le même courant d'idées. Plus tard, un artiste aussi populaire que Serge Lama choisira au milieu des années soixante-dix d'écrire un texte qui deviendra un tube sur le désarroi des conscrits forcés d'aller combattre en Algérie dans une guerre dont les enjeux leur sont étrangers. Bien qu'ambiguë (ne serait-ce qu'en raison de l'euphémisme qui lui fait appeler la guerre "une aventure" ou de l'absence d'Algérien dans la chanson), son existence et sa popularité apportent la preuve irrémédiable que la guerre d'Algérie est loin d'avoir été complètement enfouie dans l'esprit et le cœur des Français:

Dans ce port nous étions des milliers de garçons [...] /C'était la première fois que je prenais le bateau/L'Algérie/Écrasée par l'azur/C'était une aventure /Dont on ne voulait pas/L'Algérie/Du désert à Blida/C'est là qu'on est parti/Jouer les p'tits soldats [...] /L'Algérie /Même avec un fusil /C'était un beau pays/L'Algérie<sup>30</sup>

En dépit de leur aspect frivole, les chansons que nous avons étudiées nous paraissent donc refléter les rêves et les aspirations de la société coloniale et post-coloniale où elles ont vu le jour et aussi servir de révélateurs aux courants de pensée, parfois

opposés, qui l'ont tiraillé. Depuis 1975, date de la chanson la plus récente de notre corpus, les relations entre la France et ses anciennes colonies ont évolué à la fois au niveau des gouvernements et des populations elles-mêmes. D'autres liens se sont tissés, parfois agressifs mais dans d'autres cas plus cordiaux. Sont-ils pour cela parfaitement égalitaires? Deux exemples piochés parmi tant d'autres: la collaboration entre Khaled et Jean-Jacques Goldman pour la chanson "Aïcha" où c'est le Français qui fournit paroles et musique à l'Algérien. Pensons aussi à Jacques Dutronc et Bambou et leur chanson *Opium*:

Dans le port de Saïgon/Est une jonque chinoise/Mystérieuse et sournoise/Dont on ne sait pas le nom/Et le soir dans l'entrepont/Quand la nuit se fait complice/Les Européens se glissent/Cherchant des coussins profonds/Opium! Poison de rêve/Fumée qui monte au ciel/C'est toi qui nous élève/Aux paradis artificiels...<sup>31</sup>

Le texte de cette chanson, écrit en 1930, donc en pleine période coloniale française, peut faire l'objet en 1987 d'une chanson à succès, d'une part parce que les références à la domination coloniale y étaient déjà discrètes. Est-ce la preuve que l'histoire coloniale a bel et bien été occultée de la mémoire collective? Ou bien est-ce parce que les tensions entre les anciens adversaires, malgré les nombreux heurts dont nous sommes tous conscients, sont peut-être, finalement, en voie d'apaisement?

**Maryse Bray**

University of Westminster

**Agnès Calatayud**

Birkbeck College, University of London

<sup>29</sup> Le retour-Chez Elise (Mars 1959), dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Michel Legrand, 1964.

<sup>30</sup> Serge Lama, *L'Algérie* (1975)

<sup>31</sup> *Opium* (Chant des Troupes de Marine).

## **'La traversée du fleuve': Representations of the Mekong in Marguerite Duras's Colonial and Post-colonial Works**

Marguerite Duras's literary return, in the 1980s and 1990s, to Indochina, the land of her birth and childhood,<sup>1</sup> threw new light on the autobiographical sources of many of her earlier works and launched a critical debate over the ambivalent nature of the author's representations of the former French colony. One text that has attracted surprisingly little critical attention in this debate, and which predates Duras's well-known and much-studied literary career, is *L'Empire français*, a heavily propagandist text that she co-wrote with Philippe Roques in 1940, while working at the Ministère des Colonies.<sup>2</sup> The existence of this early text, omitted from virtually all Duras bibliographies, provides particularly fruitful ground for the exploration of the relationship between pro-colonialist propaganda and post-colonial literary texts by the same author, over a period of more than fifty years.

This article aims to explore this relationship by focusing on the intertextual reworkings of the recurrent motif of the river Mekong. The motif runs through many of Duras's works: it is a central, referential and symbolic trope in her semi-autobiographical novels set in French Indochina, but it also haunts novels and films set in other geographic colonial locations, and is a recurrent topic of

<sup>1</sup> Duras was born in colonial Saigon in 1914, the third child of Marie and Henri Donnadieu. Her parents had been lured to the colony by propagandist promises of a better life but, as teachers, they were in the lowest echelons of the colonial hierarchy. The family's humble status as 'pauvres colons' was exacerbated by the father's death, when Marguerite was only four years old.

<sup>2</sup> Philippe Roques and Marguerite Donnadieu, *L'Empire français* (Paris: Gallimard, 1940). The pseudonym of Duras was not adopted until the time of the publication of the author's first novel, *Les Impudents*, in 1943.

discussion in the author's many interviews. In 1974, Duras claimed that: 'Ce Mékong auprès duquel j'ai dormi, j'ai joué, j'ai vécu, pendant dix ans de ma vie, il est resté.'<sup>3</sup> We shall examine the evolution of the motif of the river Mekong from Duras's non-fictional *L'Empire français* of 1940 to her semi-autobiographical *L'Amant de la Chine du Nord* of 1991. The intervening fifty-year period—during which Duras wrote the other (post-) colonial texts that we shall discuss, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *Le Vice-Consul* (1966), *India Song* (1973) and *L'Amant* (1984)—saw crucial changes in France's role as an imperial power and in its subsequent attitude to its colonial history. Given the motif's inherent mobility and fluidity, what descriptive or symbolic roles are ascribed to the Mekong in Duras's various works of the period? In exploring the intertextual transposition of the motif from early pro-colonial, propagandist text to post-colonial, heterogeneous literary works, what picture is gained of the development of Duras's retrospective reconstruction of Indochina, a land to which she never physically returned after leaving it in 1933?

According to Panivong Norindr, Indochina is 'an elaborate fiction, a modern phantasmatic assemblaged invented during the heyday of French colonial hegemony in Southeast Asia. It is a myth that has never existed and yet endures in our collective imaginary.'<sup>4</sup> Norindr is here not only referring to France's conquest and annexation of previously distinct regions under the neologistic umbrella of 'Indochine'. He is also stressing the prevalent depiction of the colony in terms of unifying, exoticising and picturesque clichés which collectively construct a fantastic,

<sup>3</sup> Marguerite Duras and Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (Paris: Minuit, 1974), p.137.

<sup>4</sup> Panivong Norindr, *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature* (Durham, NH & London: Duke University Press, 1996), p.1.

mythical image of both people and place. An inextricable link therefore exists between French imperialist practice and colonialist discourse in the construction of 'Indochina'. *L'Empire français* is an archetypal example of just this kind of mythologising, pro-colonialist discourse. Written in 1940 and thus certainly after the heyday of imperialism, the book presents the French Empire as a source of patriotic reassurance and of material aid in the face of war. The contemporary threat to France's status as a world power can be seen to underpin the text's somewhat anachronistic recourse to consistently optimistic, clichéd images of its colonies and to euphemistic references to the 'nobles mobiles' of France's 'mission civilisatrice' (p.45). The myth that *L'Empire français* constructs of Indochina is of 'la plus belle des colonies françaises' (p.116), with the Mekong portrayed as its central, defining feature. Like the colony as a whole, the river is thus consistently described in superlative terms, as being the 'Souverain des Eaux' (p.106) and 'd'une opulence grandiose' (p.107).

Rivers provided colonial powers with the practical means of accessing, exploring and subjugating the inland areas of foreign countries. In tandem with this extension of colonial hegemony into the interior, the mapping of the routes taken into the interior asserted discursive control over subjugated lands. In *L'Empire français*, the centrality of geography and cartography to the discursive creation of the myth of 'Indochina' is evident both in the inclusion of a map of the colony, on which the Mekong is a prominent, named feature, and in the textbook-like description of the river's source, length and tributaries, the towns and areas it runs through and the rites and festivals associated with it.

Rivers not only allowed the colonial power to explore and annex the interior, bringing to it the 'benefits' of their 'mission civilisatrice', but also, inversely, to carry away goods, produce and manpower from inland to other parts of the Empire. Casting such exploitative practices in a characteristically positive and

euphemistic light, *L'Empire français* describes the Mekong as providing 'un merveilleux moyen de communication jusqu'à la mer' (p.106) whose 'plénitude [...] est d'une importance capitale pour la vie économique du Cambodge et de la Cochinchine' (p.107). The Mekong's picturesque, superlative attributes of majesty and power are shown as simultaneously vital to the economic infrastructure of the colony.

The assertion of colonial control over the colonised land by means of economic exploitation is nowhere more keenly felt than in *L'Empire français*'s description of the Mekong's annual flooding. While the power of the river is again emphasised, its potential destructiveness is negated by the text's optimistic, pro-colonial agenda:

Le fleuve charrie de la terre et des matériaux en suspens dans ses eaux. Au moment maximum de la crue, à son point mort, ceux-ci se déposent lentement et forment une couche que couvre et que fixe l'année suivante une abondante végétation semi-aquatique, dont les jones et les palétuviers sont en Indochine les spécimens les plus répandus.

Peu à peu, ces terrains se colmatent et se superposent; les terres gagnent sur la mer. (pp.107-08)

Even the disastrous, destructive annual flooding of the Mekong Delta—the cause of much personal suffering for Duras's family and the subject of her novel, *Un Barrage contre le Pacifique*—are glossed over in the text's assertion of France's control over the colony's natural resources. The floods are seen, by their moving and depositing of fertile debris, as enabling the cultivation, appropriation and pacification of Indochinese land, so ensuring and justifying the extension of French colonisation. In 'Of

Property',<sup>5</sup> John Locke demonstrates how such a notion of the profitable exploitation of land serves to justify its expropriation. Cultivation and enclosure of land constitute the exploiter's main claim to 'property'. In the context of colonialism, the enclosure of such 'property' demarcates the boundary between the 'savage' and the civilised settler. In *L'Empire français*, the Mekong is depicted as a powerful ally in France's economic, agricultural 'improvement' of the land, and hence, implicitly, in its assertion of colonial hegemony over Indochina and its people.

Throughout the depiction of the geography of Indochina, inextricable essentialist links are established between the 'natives' and their surroundings: the flat and monotonous flood plains are portrayed as determining the inhabitants' indolent and passive character. In opposition to the industrious Europeans, such links deny the 'natives' the possibility of affinity with more powerful and destructive elements of the landscape, such as the flooding Mekong. The pacification of both the river and the people, and the assertion of a formative link between the two, can be seen, for instance, in the following description of the city of Pnom-Penh: 'Bâtie au plus large du Mékong, elle a toute la douceur de la cité fluviale. Le calme, l'immuabilité de son atmosphère tient au caractère silencieux et paisible de ses habitants' (p.114). Just as the power of the Mekong is portrayed as being harnessed, so too are the people discursively pacified and controlled, by their mythical association with 'some magic essence of the continent'.<sup>6</sup> In this context, the text's emphasis on the Mekong's superlative majesty and power casts an implicitly ironic light on the aesthetic

criteria behind the claim that Indochina is 'la plus belle des colonies françaises'.

Written just ten years after *L'Empire français*, in 1950, Duras's semi-autobiographical novel, *Un Barrage contre le Pacifique*, in many ways represents a rejection and reversal of the ideological stance of its precursor. Exploiting many of the same descriptive elements as *L'Empire français*, the novel repeatedly turns them upon themselves, so making explicit the binary oppositions and racial stereotypes on which the myth of colonial Indochina was constructed. The novel centres on the vain battles of a family of poor white *colons* both against the floodwater that annually invades the Mekong Delta, and against the corrupt colonial officials who sold them their worthless plot of land. The Mekong is here shown as a destructive, unstoppable force that thwarts the family's hubristic attempts to hold it back. Reversing the qualities of fertility and productivity attributed to it in *L'Empire français*, the Mekong is now seen to invade the colonial world, eroding its edges and threatening its very foundations.

The busy, muddy river presents a stark contrast to the domesticated order of the 'haut quartier' of the colonial city of Saigon. At the heart of the class and racial segregation on which the colonial system is based, lies the very different relationship that each distinct social group has with the river. The colonial town-planning of the 'haut quartier' is portrayed as maintaining an artificial separation between its spotless, regimented avenues, and the chaotic indigenous areas beside the dirty river. The essential whiteness, of skin and clothes, that crucially distinguishes the rich *colons* from both 'natives' and poor Europeans, is shown as reliant on the constant use of purified and sanitised riverwater:

<sup>5</sup> John Locke, 'Of Property', *Second Treatise of Government* (Cambridge: Cambridge University Press, 1960), Book 2, Chapter 5.

<sup>6</sup> Abdul R. JanMohamed, 'The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature', *Critical Inquiry* (Autumn 1985), 12, 1, pp.59-87 (p.68).

première était multipliée, blanc sur blanc, entre eux et les autres, qui se nettoyaient avec la pluie du ciel et les eaux limoneuses des fleuves et des rivières. (pp.167-68)

The rich *colons* exploit the water to maintain their lush gardens, fill their swimming pools and preserve the ordered cleanliness and whiteness on which the colonial structures depend, but they simultaneously maintain a self-protective distance from the less salubrious river from which it is drawn.

The *indigènes*, on the other hand, as in the above quotation, are repeatedly characterised by their contact with the river, living near or on it, swimming and washing in it, drinking from it, and diverting it to supply the paddy-fields that provide their living. Indeed, their daily immersion in the riverwater is seen, as in the following description of the *caporal*, as profoundly influencing their physical characteristics: ‘C’était un homme grand, aux jambes très maigres plantées dans d’énormes pieds en raquette qui s’étaient aplatis et évasés ainsi à force de stagner dans la boue des rizières’ (p.243). As in *L’Empire français*, a formative link is established between the ‘natives’ and their surroundings. This link in turn establishes a binary opposition between their association with mud, squalor, wildness and contamination and the colonisers’ association with cleanliness, innocence, domestication and immunity.

As poor whites, on the lower rungs of the colonial ladder, Suzanne and her family in many ways embody the hidden or forgotten middle ground between coloniser and colonised. This in-between status is mirrored by the family’s relationship with the river and its water. As children, Suzanne and Joseph used to play with the native children in the ‘rac’. Their mother, in a more humble variant of the rich *colons*’ obsessive cleanliness, intermittently washes their decrepit bungalow with extravagant quantities of riverwater. When the family visits Saigon, they stay at the Hôtel Central, which occupies a site beyond the edges of the

‘haut quartier’, between the delineating tramlines and the muddy river, bustling with native boats. Suzanne is repeatedly depicted as passing the time, sitting on the bridge or beside the water. The family’s social status in the colonial hierarchy is matched by their relationship with the Mekong: dependent upon though threatened by it, their proximity stands mid-way between the rich *colons*’ distance from, and the *indigènes*’ immersion in, the riverwater.

Arguably reflecting the disillusionment and self-questioning of the post-war years, *Un Barrage contre le Pacifique* refutes and complicates the neat certainties of the colonial era, as presented in *L’Empire français* just a decade earlier. Yet, in keeping with the inherent fluidity of the river motif, areas of ambivalence still exist. The native inhabitants remain silent and virtually faceless throughout the novel, and the proximity of the disaffected white family to the river could be seen to imply their contamination, by association with the poverty and squalor of the ‘natives’. *Un Barrage contre le Pacifique*’s portrayal of Indochina does indeed muddy its colonial structures, but it does not offer an outright rejection of them.

Although this article’s primary focus is on Duras’s explicitly ‘Indochinese’ novels, it is interesting to note the haunting presence of the Mekong in works set in other colonial contexts, such as *Le Vice-consul* (1966)<sup>7</sup> and the film *India Song* (1973).<sup>8</sup> Both works are retrospective tales of love and loss in the consciously fictionalised colonial setting of British India, and revolve around the enigmatic figures of Anne-Marie Stretter, the French Ambassador’s wife, and the Vice-consul of Lahore. The rarefied and segregated nature of the European colonisers’ world is epitomised by the works’ predominant location within the *huis-clos* of the ambassadorial residence, on the banks of the Ganges. A

<sup>7</sup> Marguerite Duras, *Le Vice-consul* (Paris: Gallimard, 1966).

<sup>8</sup> Marguerite Duras, *India Song* (Paris: Gallimard, 1973). The film, distributed by Films Armorial, appeared in 1975.

self-protective distance is maintained between the immaculately dressed and well-mannered Europeans within and the India lepers who live on the riverbanks and are constantly immersed in its dirty waters. Yet the calm of the interior is intermittently punctured by the wild, insane cries of the Laotian beggarwoman. In *Le Vice-consul*, the main narrative is intersected and contaminated by Peter Morgan's account of the beggarwoman's fantastic journey from Indochina to Calcutta, following the tributaries of the flood-swollen Mekong. As the Europeans' ordered world is thus figuratively invaded by the Mekong, the self-preserving boundaries between inside and out, between civilised and 'savage', are disrupted. As if contaminated by too close proximity with the alien environment and association with its leprous inhabitants, the Kurtz-like Vice-consul goes mad, meeting the beggarwoman's cries with his own screams and shooting at the lepers outside. Xavière Gauthier sees such structural incursions of the river into Duras's texts as the means by which 'l'Asie envahit [...], envahit cet Occident [...]. À la place des Blancs qui envahissaient l'Indochine, [...] il y a une espèce de retour.'<sup>9</sup>

In *India Song*, the Mekong again figuratively invades the film, with its inclusion in the opening and closing shots framing Anne-Marie Stretter's story. The film opens with the sound of the Laotian beggarwoman's incomprehensible talk and singing, as the camera pans across a lush valley. At the end of the film, immediately after we are told of Anne-Marie Stretter's suicide by drowning—as if she too has become 'contaminated' by contact with the colony—a panning shot retraces the route of the beggarwoman's fantastic journey along the Mekong, on a colonial-era map of Asia. The Mekong is seen symbolically to haunt and invade Duras's 'India Cycle', to contaminate and

destroy its European characters, and to turn the colonial cartographer's appropriative tools against the system they formerly had been used to bolster. Within the 'false geography' of colonial India,<sup>10</sup> Duras exploits the symbolic potential of the Mekong as a key trope of disruptive, destructive power and excess.

With her return, in *L'Amant* (1984), to the novel form and to the territory of her childhood in Indochina, Duras is able to develop such symbolic potential to the full. Meandering its way through the many-layered, heterogeneous text, the central motif of the Mekong takes on multiple symbolic and stylistic meanings. Some of its many, interlocking associations are present in the following, early reference to the young girl's crossing of the river, a pivotal, recurrent scene in the novel:

Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, ces territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait. [...] Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat. (pp.17-18)

As in *L'Empire français*, reference is made to the Mekong's superlative, majestic beauty and to its many tributaries; yet this is combined here with an emphasis on the threat that the river's

<sup>9</sup> Duras & Gauthier, *Les Parleuses*, p.140. Gauthier is referring, in this instance, to another work in Duras's 'India Cycle', *La Femme du Gange* (1973, film, distr. Benoît-Jacob).

<sup>10</sup> In her 'Remarques Générales' to the script of *India Song*, Duras categorically states that 'toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, d'*India Song*, sont fausses' (p.9).

power poses to man-made, colonially imposed structures: 'des pierres, une cathédrale, une ville'. The metaphorical comparison of the river to a storm or to wind stresses the motif's non-referential role as the embodiment of uncontrollable, natural force. In addition, the use of the first-person narrative and the insistence on the act of watching ('je regarde') establish a link between the river's destructive potential and the girl's story, between the water's swift, unstoppable flow and the passing of time, to which the autobiographical writing bears witness.

As in *Un Barrage contre le Pacifique*, distinctions between social and racial groups within the colonial hierarchy are underlined by their respective relationships with the river. The grid-like streets of the colonial areas of Saigon or of the outposts of Sadec and Vinhlong are described as running parallel or perpendicular to the Mekong, with boundaries thus built between the rich, European inhabitants and the river. While the riverwater is the lifeblood of the towns, it is kept at bay by the carefully delineated structures of colonial town-planning. The threat to colonial order and to cleanliness that the river represents is again embodied in the figure of the mad beggarwoman who, like other outcasts, lives on the banks of the Mekong, in constant contact with its disruptive, unsettling, muddying waters. The young European girl is repeatedly represented bathing in the water like the *indigènes*, or standing on the ferry as it crosses the Mekong. As the novel progresses, the girl's identity becomes inextricably associated with the Mekong, as emphasised, linguistically, in the repeated epithetical phrase 'l'enfant de la traversée du fleuve' (p.113). The crossing of the river represents the girl's crossing of the boundaries between different zones and her disruption of conventional order, while her contemplative gaze at its turbulent floodwater underlines her affinity with the motif's multiple meanings.

Links are drawn, again by means of the river, between the scandalous status of the young girl and that of the wife of a local

official (whom the reader identifies, through intertextual association, as Anne-Marie Stretter), known to have provoked the suicide of a former lover:

La dame est sur la terrasse de sa chambre, elle regarde les avenues le long du Mékong [...]. La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. (pp.110-11)

The motif of the river provides the textual means for an implicit parallel between two figures who, though separated by class and town-planning, are nonetheless drawn together by their gaze and their social disgrace.

Throughout *L'Amant*, the symbolic links between the girl and the river are expanded to include the force of desire, already implicit in *Le Vice-consul* and *India Song*. Just as the floodwater threatens to sweep away colonial society's physical structures, so too here does the young white girl's affair with the Chinese lover of the novel's title transgress its moral and racial boundaries. Not only do the age, class and ethnic differences between them make their affair scandalous, but the fact that the lover is Chinese, rather than 'Indochinese', further disrupts easy binary oppositions between coloniser and colonised. In the novel's description of the young girl's first meeting with her lover on the Vinh-Long ferry over the Mekong, the force of the couple's latent desire and the inevitability of their affair are signalled implicitly by the inclusion of the following reference to the river:

Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. [...] Autour du bac, le fleuve, il est à ras bord, ses eaux en marche traversent les eaux stagnantes des rizières, elles ne se mélangent pas. Il a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis

le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des paillottes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. (p.30)

Here, *L'Empire français*'s description of the debris carried along by the floodwater, quoted earlier, is lyrically expanded and, far from stressing its settling and the area's subsequent fertility and potential exploitation, the novel's reworking of the motif emphasises the river's (and, by association, desire's) unstoppable, unpredictable dizzying power and open-endedness ('en suspens'). The girl's discovery of the power of sexual desire, mirrored textually in the river's irrepressible force, leads to her rejection of her family's and society's rules and to her transition from childhood to adulthood. The repeated references to death in the above passage also underline the river's symbolic association with the passing of time, signalling the inevitable temporal gap between the aged writing self and the young autobiographical self, as remembered and reconstructed in the text. A complex network of interconnected and ever-proliferating associative links is thus implicitly set in motion, by means of the motif of the Mekong, between writing, place, time, self, desire and death.

In *L'Amant de la Chine du Nord*, written seven years after *L'Amant* and in many ways a reworking of the same autobiographical material, the motif of the Mekong is again used to represent the transgression of colonial boundaries. As in the precursor text, parallels are implicitly drawn between the situation of the young girl and the ambassador's wife, by means of their respective relationships with the river. In the following passage, in which the two figures are both introduced for the first time, their

movements, either towards or away from the river, are presented as the mirror-image of each other:

Devant nous quelqu'un marche. [...] Une enfant. Déjà grande. Elle marche dans la direction du fleuve.

Au bout de la rue, cette lumière jaune des lampes tempête, cette joie, ces appels, ces chants, ces rires, c'est en effet le fleuve. Le Mékong. C'est un village de jonques. [...]

Et voici, une femme en robe longue rouge sombre avance lentement dans l'espace blanc de la piste. Elle vient du fleuve. (pp.18-19)

The textual reflection of the two women's movements, with the river as the chiasmic focus, makes an implicit link between their similarly scandalous reputations within colonial society. As the insertion of the reference to the 'village des jonques' in the centre of the above extract implies, the shifting associations of the Mekong also present the potential for the meeting of different groups, traditionally divided by colonial boundaries of race and class.

The link between the young white girl of *L'Amant* and the river, implied in the epithetical phrase 'l'enfant de la traversée du fleuve', is taken a step further in *L'Amant de la Chine du Nord*. Whereas, in the precursor text, the girl's relationship to the river emphasised her ability to cross and disrupt colonial boundaries of class and race, the later novel establishes a defining link between the water and the young girl's identity. The novel repeatedly refers to her native command of Vietnamese and her repulsion for all but Vietnamese food and states that, as a result of the fact that she and her brothers were born there, 'ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là' (p.33). The mother, seen as less 'indigenous' than her children, nonetheless claims that 'elle est devenue une indigène à la longue' (p.103), as if an indigenous identity had somehow rubbed off on her with extended exposure. Yet, more

than birthplace, food, language or time spent in the colony, contact with water is shown as forming the overriding basis for the autobiographical subject's claim to an indigenous or, at times, a *métis* identity. The assertion of *métissage* via association with the river echoes Duras's claim, in an interview,<sup>11</sup> that she was often mistaken for a mixed-race child and that 'le métissage vient d'ailleurs [...]. Notre appartenance indiscutable à la terre des mangues, à l'eau noire du sud, des plaines à riz' (p.278). Just as the indigenous, colonised people, in *Un Barrage contre le Pacifique* or *L'Amant*, were portrayed as being formed by their constant immersion in water, so too the young girl's non-Caucasian appearance is shown as being formed by such contact, as her lover says to her: 'Tu as la peau de la pluie comme les femmes de l'Asie. Tu as aussi la finesse des poignets, et aussi des chevilles comme elles' (p.82). The phrase 'la peau de la pluie' recurs, rather like that of 'l'enfant de la traversée du fleuve', at various points throughout the novel, and is linked, as in the earlier text, both to the girl's scandalous disruption of societal norms and to her sexual appeal. The girl states, for instance, that she is perceived as sexually desirable by 'des métis surtout. Jamais des Français' (p.45). Elsewhere, during a moment of sexual intimacy, the girl reverses her lover's description, saying to him, 'Toi aussi tu as la peau de la pluie' (p.144). A link is thus established between their transgressive, interracial desire, their appearance, and their common contact with water.

While the river is repeatedly evoked in *L'Amant de la Chine du Nord*, it occupies a less central position than in *L'Amant*: rather than being the key symbolic motif, linking the various levels of the text via its embodiment of flux, desire and transgression, it becomes confounded with other motifs, such as rain, paddy-fields or the sea, to form a watery, symbolic sub-text or backdrop.

<sup>11</sup> 'Des enfants maigres et jaunes', first published in *Sorcières* in 1976, and republished in *Outside* (Paris: P.O.L., 1984), pp.277-79 (p.278).

Indeed, many of the Mekong's symbolic associations can only be fully deduced by reading them in intertextual association with those of *L'Amant*. For instance, the key scene of the ferry crossing is portrayed in the following, highly self-referential passage:

C'est le fleuve.

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.

Du fleuve.

Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent.

Le bac s'en va

Après le départ l'enfant sort du car. Elle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire.

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres. (p.35)

As in *L'Amant*, the figures on the ferry are juxtaposed with the river below. Yet the implicit link with the destructive force of desire underlying this juxtaposition, and hinted at through the girl's gaze, is not descriptively expanded and can only be constructed by reference, via the phrases 'le bac du livre' and 'la jeune fille des livres', to the motif's network of interrelated symbolic associations in the earlier text.

The Mekong becomes, in *L'Amant de la Chine du Nord*, a shortcut form of intertextual self-reference, even further distanced from an original geographical and historical location than in previous works. Yet Duras has warned, in interview, against over-referential readings of her depictions of 'real' places, referring to the techniques she used as 'descriptions par touches de couleur': that is, rather than construct a detailed, mimetic description, she would focus on just four or five signs or objects that encapsulated

what she saw as a place's essence.<sup>12</sup> The following extract, in which the river is included as just one of several signs, objects or 'repères' in a brushstroke sketch of colonial Saigon, seems to embody just such an abstract, tangentially referential approach:

Traversée de la ville. Deux ou trois repères dans l'inventaire: le théâtre Charner, la Cathédrale, l'Éden Cinéma, le restaurant chinois pour les Blancs. Le Continental, le plus bel hôtel du monde. Et ce fleuve, cet enchantement, toujours, et de jour et de nuit, vide ou peuplé de jonques, d'appels, de rires, de chants et d'oiseaux de mer qui remontent jusque-là de la plaine des Joncs. (p.95)

Indeed, at the end of the novel, Duras describes an appended series of descriptive images—many of which are of the river or of rain—as being ‘comme un dehors qu’aurait le film, un “pays”, celui de ces gens du livre, la contrée du film. Et seulement de lui, du film, sans aucune référence de conformité’ (p.233). While claiming an essential affinity with the place of her birth and childhood through a process of formative *métissage* with its natural elements, Duras simultaneously and paradoxically uses these elements to construct a fictional, mythical space, far removed from its original autobiographical or geographic source.

As we have seen, while the descriptive ‘sign’ of the river Mekong is an enduring one throughout Duras’s ‘Indochinese’ texts, it undergoes a series of major intertextual transformations. These transformations in many ways reflect more general shifts, during the period, in France’s relationship to its colonial past: from wartime patriotic assertion of its status as a world power, to post-war disillusionment, to self-questioning tinged with nostalgia. In the propagandist *L’Empire français* (1940), the

Mekong is portrayed as a central, picturesque element of the landscape and as a powerful but containable ally in the colony’s economic infrastructure. In *Un Barrage contre le Pacifique*, ten years later, however, the river’s floodwater is portrayed as threatening the stability and order of colonial structures and hierarchies. In *L’Amant* (1984), the destructive potential of the Mekong—a key symbolic trope—is expanded to include not only the transgression of class and race boundaries, but also the unstoppable power of desire and death. The portrayal, in *L’Amant de la Chine du Nord*, of the central character’s *métissage*, based primarily on essential links with the river and rainwater, seems to present a further step in the blurring of racial boundaries and the disruption of colonial hierarchies. Yet this is countered by the use of the river as a picturesque, non-referential ‘touche de couleur’, implying a return to a position of spectatorial distance and appropriation.

The image of the river embodies a Protean flux and adaptability that are strikingly at odds with the fixed, imposed structures of colonialism. Yet while class and race differences are disrupted and muddied in Duras’s heterogeneous works, they are not wholly negated. While the river motif can be seen to transgress colonial boundaries, it can also be seen to blur the boundaries between such categories as the ‘colonial’ and the ‘post-colonial’. The Mekong’s intertextual transformations certainly illustrate its uniquely enduring fecundity in Duras’s creation of a mythical, imaginative ‘Indochina’, but they should also act as a warning against the temptation to construct new boundaries and oppositions in our reading of literary texts.

**Julia Waters**  
University of Bath

<sup>12</sup> Bettina Knapp, ‘Interview with Marguerite Duras’, *The French Review*, 44, 4 (March 1971), p.655.

## **Interculturel Francophonies**

Revue sur les cultures et littératures nationales  
d'expression française

Publication annuelle

Directeur de publication: Andrea Calì

Rédaction: Alliance Française, 28 Via Don Bosco, 73100 Lecce  
(Italie)

Tél. 335.6723336

Fax: 0832.314943

e-mail: calibox@tin.it

n. 1, juin-juillet 2001: *La Littérature malgache*, textes réunis et présentés par Jean-Luc Raharimanana. Ont collaboré à ce numéro: Jean-Christophe Delmeule, Eugène Ebodé, Romuald Fonkoua, Danielle Nivo Galibert, Laurence Ink, Jean-Louis Joubert, Boris Lazic, Martine Mathieu-Job, Jean-Luc Raharimanana, Liliane Ramarosoa, Marie-Christine Rochmann.

n. 2, juin-juillet 2002: *Aperçus du Noir: regards blancs sur l'Autre*, textes réunis et présentés par Roger Little. Ont collaboré à ce numéro: Jean-Claude Blachère, Sylvie Chalaye, Jean-François Durand, Elizabeth Ezra, Rita Hermon-Belot, Roger Little, Daouda Mar, David Murphy, Claude Thiébaut, David Williams.

Vente au numéro: €14.00. À commander à l'Alliance Française de Lecce.