



HAL
open science

Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison

Nathalie Duclot-Clément

► To cite this version:

Nathalie Duclot-Clément. Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison. *Loxias*, 2004, *Loxias 3* (févr. 2004) Eclipses et surgissements de constellations mythiques. Littératures et contexte culturel, champ francophone (2e partie), 3. hal-04515589

HAL Id: hal-04515589

<https://hal.science/hal-04515589v1>

Submitted on 3 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



**Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et
Toni Morrison**

Nathalie Duclot-Clément

« Être à la fois femme fatale et amazone, épouse irréprochable et maîtresse adorée »
(André Maurois)

Les figures féminines hantent l'imaginaire et sont parmi les fondements archétypaux de la littérature. Personnages, visages paradoxalement prégnants et évanescents, surdéterminés par l'héritage des cultures antiques, s'organisent en un système complexe se déployant au sein de la symbolique de l'intimité. Gilbert Durand, dans son ouvrage référentiel *Figures mythiques et Visages de l'œuvre*, s'interroge sur l'image de la femme double ou dédoublée.

L'épithète 'double' introduit l'idée d'une modélisation plurielle, d'une détermination protéiforme profitant à une multiplicité de connotations formant cependant une image d'Absolu. 'La femme absolue' sera celle en qui se retrouvent les valeurs oxymoriques de référence telles que la naissance et la mort ; vierge ou pécheresse toute-puissante, elle véhicule par son unique détermination les dichotomies originelles.

L'exploitation de « cet archétype mystique »¹ de la femme absolue, enraciné dans l'inconscient, prolonge son développement dans la littérature contemporaine et particulièrement dans la création littéraire féminine. Dans ce corpus, il serait intéressant d'explorer les différentes formes que cette image fondamentale revêt, en se demandant si le dédoublement des mythes s'accompagne d'un dédoublement des figures, ou si au contraire, la notion d'Absolu conduit à une uniformité des représentations et des visages.

Trois figures féminines illustreront et organiseront cette analyse de manière significative. La première figure sera celle de la Déesse Circé, figure antique introduite par les textes homériques², générant une multiplicité de constellations et de reprises littéraires. Le rapprochement mythocritique entre Circé et Calypso permettra d'envisager la notion de dédoublement de l'archétype et son impact sur la gestion et la reprise de ce dernier. Les deux figures suivantes peuvent être envisagées, par leur modernité, comme des résurgences de la figure primordiale de Circé. *Sula*³ de Toni Morrison et *Célanire Cou-coupé*⁴ de Maryse Condé introduisent des visages féminins atypiques, caractérisés par leur complexité et leur richesse symbolique. Ces deux romans éponymes construits sur des structures d'emboîtement, développent une dynamique romanesque particulière, spécialement en ce qui concerne l'analyse des personnages principaux. Cette étude aura pour objectif de s'interroger sur les correspondances entre ces figures fictionnelles et l'archétype de la Femme Absolue, en s'interrogeant sur les différentes modélisations et interprétations qu'il génère.

La figure de la femme absolue illustre la terminologie établie par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologique de l'Imaginaire* ; mon étude se propose de suivre le cheminement mythocritique durandien en recherchant l'adhésion de l'archétype de la Femme Absolue aux Régimes diurne et nocturne de l'Image. Cette charpente critique permettra d'observer la construction et la destruction de l'archétype, ses variants et invariants, ses récurrences et ses ellipses.

¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et Visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, 1992, p. 250.

² Homère, *L'Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Éditions la Découverte, 1992.

³ Toni Morrison, *Sula*, Toni Morrison, 1973 ; traduction française par Pierre Alien, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Domaine étranger » 1992.

⁴ Maryse Condé, *Célanire Cou-coupé*, Robert Laffont, 2000.

Régime Diurne de l'Image

La femme fatale, profil fondamental, au sein du Régime Diurne de l'Imaginaire se réfracte en symboles nyctomorphes, thériomorphes et catamorphes. Ces trois domaines d'observation symbolique ouvrent l'espace créatif féminin vers l'étrangeté et l'indéfini.

La femme fatale fascine et fonde l'une des représentations primordiales du Féminin dans toute son amplitude ; cette figure véhicule une constellation de représentations, généralement négatives, rejetant la féminité et ses aspects, dans les tréfonds de l'inconscient et de l'imaginaire. En relation directe ou indirecte avec les symboles de mort, cet archétype implique les images prégnantes et surdéterminées de la mère terrible, la Vamp, la sorcière et la femme-animale. Ces figures multiples s'intègrent aux symboles nyctomorphes.

Calypso représente pour Gilbert Durand une divinité morticole dont la fonction est d'euphémiser la mort présentée sous les traits d'une féminité exacerbée. Figure inquiétante, Calypso personnifie la passion destructrice ; geôlière d'Ulysse, elle s'en prend à la mémoire de ce dernier et s'obstine à vouloir détruire la notion de « nostos » qui conduit sa quête. Retenu « contre son gré », Ulysse prisonnier dans l'île de la nymphe, est condamné « à souffrir de cruels tourments »⁵, face à une mer symbolisant la détention et l'oubli. La figure de la magicienne Calypso fait écho à celle de Circé, la « sorcière »⁶.

La figure de Circé s'associe par sa nomination propre à la magie et à la sorcellerie, cependant les abondantes épithètes lui confèrent aussi le statut de déesse, et donc le rang d'Immortelle. Merveilleuses, Circé et Calypso se déterminent par leur féminité. Selon G. Peylet, « la femme fatale fascine [...] pour sa beauté artificielle⁷ », or Circé et Calypso jouent de cette beauté qui dans le récit ne fait pas l'objet de descriptions, mais au contraire d'ellipses euphémisantes. Leur beauté respective est réduite aux nombreuses occurrences concernant leur chevelure : « Circé aux beaux cheveux, la redoutable à voix de femme⁸ » ; « Calypso aux beaux cheveux, la redoutable à voix humaine⁹ ». La crainte qu'elles inspirent et paradoxalement l'attrait qu'elles exercent sont juxtaposés au sein des mêmes vers. Cette ambivalence est caractéristique de l'archétype de la femme fatale ; elle inspire simultanément frayeur et désir. Séductrice elle use de ses charmes pour posséder ou déposséder ses visiteurs ; pour reprendre l'idée de Gustav Carl Jung¹⁰, Circé réduit les hommes à l'inconscience animale, en les séduisant. L'envoûtement et le charme tiennent aux artifices ; la femme fatale est artificielle dans les manifestations de sa beauté. Calypso à la « beauté » et à la « stature »¹¹ pérennes se pare et se dissimule le visage derrière « un voile », s'habille d'un « ample linon couleur d'argent ». Une récurrence des termes établit une résonance structurale dans le chant consacré à Circé¹².

En dernier lieu, nous pouvons remarquer que les personnages homériques ne se déterminent pas uniquement par leur physique mais sont envisagés par le biais de leurs

⁵ Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 13-17, p. 84

⁶ Homère, *L'Odyssée*, Chant X, vers 275, p. 168

⁷ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle*, Vuibert, coll. « Thématèque Lettres », dirigée par P. Brunel, 1994, p. 148.

⁸ Homère, *L'Odyssée*, Chant XII, vers 202, p. 202.

⁹ Homère, *L'Odyssée*, Chant XII, vers 447-453, p. 210.

¹⁰ C.G. Jung, *Les Racines de la conscience*, Éditions Buchet/Chastel, 1971, p. 218.

¹¹ Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 212-213, p. 90.

¹² Homère, *L'Odyssée*, Chant X, vers 542-545, p. 174.

intentions factuelles et par leurs interventions au cœur du cheminement d'Ulysse. L'ambiguïté de leur modélisation projette leur détermination au croisement de l'esthétique et du pragmatique.

Une ambivalence similaire peut être observée dans l'œuvre de Maryse Condé. Le personnage recteur de Célanière revêt successivement les différents apanages de la femme fatale, se jouant des duplicités et de l'univocité. Héroïne à la féminité exacerbée, elle s'assimile explicitement à l'image de la « vamp » : « Célanière, outrageusement maquillée, [...] habillée d'une robe de soie si dangereusement décolletée que son buste semblait jaillir au-dehors¹³. » Possédant « la beauté du Diable¹⁴ », le corps de Célanière s'anime, caractérisé par son animalité ophidienne : « Cette femme cachait quelque chose. On la devinait plus dangereuse qu'un serpent manba¹⁵. » Elle dirige le Foyer des Métisses en mère autoritaire, protégeant par son influence les jeunes femmes à sa charge, leur enseignant le pouvoir de la sensualité féminine. Les morts étranges jalonnant sa vie et son évolution, la gêne, l'envie et la curiosité qu'elle génère tendent à lui conférer très rapidement une image de sorcière.

Comme Célanière ou Circé, le personnage éponyme créé par Toni Morrison, Sula se situe au cœur des représentations nyctomorphes. Son étrange beauté à la fois fascinante et effrayante, son indépendance, sa faim vorace de se différencier des autres, la démarquent de la norme. Sophistiquée, entretenant de fugaces relations avec les hommes, elle suscite beaucoup d'interrogations et de reproches tenant à la jalousie : « Tu ne peux pas faire comme un homme. Tu ne peux pas te promener partout avec l'air indépendant, en faisant ce que tu aimes, en prenant ce qui te plaît et en laissant le reste¹⁶. » Célibataire, ayant rompu tout lien familial, elle devient le support de projection des phantasmes les plus inavoués, à la fois funestes et sexuels. Face au danger que sa vie et ses idées représentent, elle est rejetée au rang de démon, de « sorcière »¹⁷ envoûtant les hommes. La tache sur le corps qui l'afflige, dessinant vaguement un serpent, la rattache aux symboles thériomorphes ; elle contribue à l'ambivalence de sa séduction, à la fois fascinante et repoussante. Elle incarne à sa manière la fatalité par les rapports qu'elle entretient avec la mort, représentant pour elle une curiosité, une énergie interdite : « Je ne l'ai jamais fait exprès. Je suis restée à la regarder brûler et j'étais tout excitée. J'aurais voulu qu'elle continue à sauter comme ça, à danser¹⁸. » Elle demeurera jusqu'à sa mort, recluse dans une ville qui la rejette ; la scène de son enterrement marque l'un des points culminants de la narration. Autour d'elle, de l'étrangère, se regroupe la communauté.

La transformation tératologique mêle les symboles nyctomorphes aux symboles thériomorphes. Ils concrétisent la notion d'étrangeté inhérente à l'archétype de la Femme Absolue.

Les symboles thériomorphes peuvent être considérés comme des éléments adjacents à la construction de la figure de la femme fatale qualifiée elle-même, à l'instar de la goule, de « manifestation thériomorphe »¹⁹. Appartenant au régime diurne de l'image, ces symboles sont en rapport explicite ou implicite avec l'animalité et ses représentations. La différence

¹³ Maryse Condé, *Célanière cou-coupé*, p. 30.

¹⁴ Maryse Condé, *Célanière cou-coupé*, p. 65.

¹⁵ Maryse Condé, *Célanière cou-coupé*, p. 28.

¹⁶ Toni Morrison, *Sula*, p. 154.

¹⁷ Toni Morrison, *Sula*, p. 141.

¹⁸ Toni Morrison, *Sula*, p. 160.

¹⁹ Du grec *thêrion* « bête sauvage » ; petite araignée qui construit une toile irrégulière.

s'établissant alors entre animalité et humanité peut être prolongée dans le rapport entre normalité et étrangeté. La femme fatale oscille entre la sauvagerie et la fascination paradoxale qu'elle exerce sur les acteurs et les spectateurs des différents scénarii auxquels elle participe.

Dans un chapitre consacré aux symboles thériomorphes, Gilbert Durand met en relation les monstres marins, Charybde et Scylla attachés à *L'Odyssee* homérique, avec les figures humaines de Calypso et Circé : « Ces symboles [Charybde et Scylla] sont l'aspect négatif extrême de la fatalité plus ou moins inquiétante que personnifient Circé et Calypso²⁰. » Ces dernières, redoutables et belles, tendent vers une fusion des genres andrique et métandrique. La cruauté de Calypso revêt un caractère quasi inhumain dans sa volonté de retenir Ulysse dans son « antre »²¹. Elle exerce sa domination dans l'espace restreint de son territoire et manifeste un instinct de propriété exacerbé. L'animalisation, au sens propre du terme, représente l'apanage de Circé qui use de son pouvoir dans le but de déshumaniser Ulysse et ses compagnons. Ces deux figures deviennent des symboles personnifiés, médiatrices entre monstruosité et humanité.

L'aspect thériomorphe de Sula dans le roman de Toni Morrison est plus explicite. Il réside dans une particularité physique inquiétante aux yeux de la communauté : « une marque montant du milieu de la paupière vers le sourcil, et dont la forme évoquait une rose avec sa tige²². » Une tache de naissance, « [une] chose noire » personnifiée et animée, dont la couleur noircit au fil des années et des désillusions. Prenant la forme d'un « serpent » ou d'un « têtard », « signe de vulnérabilité »²³, elle est l'objet de toutes les interprétations. La rose que dessine cette tache de naissance véhicule un symbolisme²⁴ bien particulier. Dans l'antiquité, la rose constituait un symbole de régénération, de renaissance mystique. Cette marque particularisante est étroitement liée au passé de l'héroïne, et renvoie plus particulièrement aux morts jalonnant sa vie, surtout la mort de sa mère Hannah : « ce n'était pas une rose sur sa tige, ni un serpent, c'étaient les cendres d'Hannah qui l'avaient marquée depuis toujours²⁵. » L'évolution de cette tache peut être interprétée comme une métaphore filée de la vie de la jeune femme, peu à peu, le signe se noircissant, sa capacité à se régénérer se restreint. La rose, employée comme synecdoque, remplace progressivement Sula et devient le sujet à part entière des représentations de la jeune femme : « Pour la première fois depuis trois ans elle allait revoir la rose accrochée à l'œil de son ennemie. [...] Elle allait affronter la rose noire que Jude avait embrassée [...]»²⁶. » Femme « démon »²⁷, Sula se joue des opinions et se plaît à s'entourer d'une aura étrange et insaisissable. Emblématique de sa différence de vie et de comportement, la tache de Sula prend le sens d'une différenciation.

Comme Sula, l'héroïne du roman de Maryse Condé, Célianire subit une euphémisation réduisant le personnage par l'accentuation de sa particularité. Symbole d'un passé torturé, sa cicatrice au cou constamment dissimulée par un foulard, représente une division, une scission au cœur même de l'héroïne. Cette « monstrueuse cicatrice », assimilée à « un garrot de caoutchouc, épais comme un bourrelet repoussé, ravaudé, tavelé²⁸ » devient le symbole réducteur de l'ambivalence de Célianire. Cette « cicatrice, obscène, violacée comme un sexe

²⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 114

²¹ Homère, *L'Odyssee*, Chant IX, vers 29-33, p. 143.

²² Toni Morrison, *Sula*, p. 62.

²³ Toni Morrison, *Sula*, p. 126.

²⁴ Selon F. Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps Modernes*, Paris, 1837.

²⁵ Toni Morrison, *Sula*, pp. 125-126.

²⁶ Toni Morrison, *Sula*, p. 150.

²⁷ Toni Morrison, *Sula*, p. 128.

²⁸ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 72.

infibulé²⁹ » n'en demeure pas moins « extraordinaire »³⁰, monstrueusement fascinante pour les rares personnes l'ayant vue. « Créature surprenante »³¹, Célianire s'intègre à une multitude de dimensions fondamentalement antithétiques : sa cicatrice la lie au passé et au présent, à la monstruosité et à l'humanité, et dissocie son être mental de son être physique.

Insaisissable, l'héroïne projette la narration dans la dynamique de l'ambivalence et ouvre ce roman vers la problématique de l'altérité. Les symboles thériomorphes attachés aux protagonistes introduisent le profil diurne ainsi que les signes catamorphes.

Les symboles catamorphes ouvrent le champ d'observation vers la surface corporelle ; plus largement, ils développent et concrétisent les structures relatives aux caractères fondamentaux de la Femme Absolue. L'archétype de la chair représente l'élément autour duquel cristallisent les deux principaux symboles que nous venons d'évoquer. Au sein du Régime Diurne de l'Image, la sexualité revêt une dimension de pouvoir génératrice d'étrangeté, de fascination et de peur. Les figures référentielles s'orientent vers un cheminement quasi-initiatique dont l'aboutissement ultime résiderait dans la possession physique de l'Autre.

« L'ardeur »³² de Calypso, malgré le dédain soutenu d'Ulysse, en est une illustration frappante. Ce n'est pas tant un désir proprement physique qui dirige les intentions des femmes ou déesses homériques, mais vraisemblablement une volonté de s'appropriier l'objet de leur désir. Ainsi, cette dépossession se transformera-t-elle, dans le cas de Circé, en un accord tacite entre les deux parties : Ulysse ayant déjoué les ruses de Circé, celle-ci s'empressera de reconquérir partiellement son pouvoir grâce à sa sensualité : « montons tous les deux sur notre lit³³ ». Il est remarquable que l'initiative et la proposition proviennent fréquemment des partenaires féminines. Ces dernières transgressent les lois d'une humanité masculine en usant de la fascination qu'elles exercent par leur désir. Par ailleurs, la chair est systématiquement associée à la dimension spatiale : la grotte pour Calypso et le lit pour Circé. Bien qu'indissociable de l'archétype de la femme fatale, la sexualité entraîne soit la volonté de départ (Calypso), soit la confiance et la soumission aux volontés masculines (Circé).

La volonté de dominer, de contrôler l'Autre, d'utiliser les désirs de l'Autre, se développe dans *Célianire cou-coupé* impulsant un mouvement ascendant à l'héroïne. Maintenu dans un état de subordination par un contexte virilisant, Célianire use de la fascination qu'elle exerce afin de déroger aux règles sociales. Son amant Thomas de Brabant représentera la victime consentante de l'orchestration sensuelle établie par Célianire. Une forme de 'tératologie sexuelle' est particulièrement significative dans le comportement de Célianire. Les différentes scènes basées sur son ardeur s'organisent en un jeu d'images toujours liées à la dimension animale [symboles thériomorphes] et à sa ferveur effrayante pour ses partenaires [symboles nyctomorphes] : « Célianire le fixait comme le chat la souris qu'il va dévorer ou le serpent python la proie qu'il va avaler avant de s'allonger pour la digérer voluptueusement³⁴. » Célianire établit un lien bien particulier grâce la sexualité, « douleur ou plaisir »³⁵ intimement liés. Serpent, panthère, la figure de Célianire se décline par la sauvagerie, la fascination et le

²⁹ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 119.

³⁰ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 72.

³¹ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 17.

³² Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 148-158.

³³ Homère, *L'Odyssée*, Chant X, vers 310-347

³⁴ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 71.

³⁵ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 42.

dégoût. Sa sexualité systématiquement orientée vers l'euphémisation du rôle masculin, réduit le vis-à-vis au statut de victime ou d'objet.

La bestialité, la notion de pulsion sont, elles aussi exacerbées dans le roman de Toni Morrison. Mais contrairement à ce que révèlent les scénographies de *Célanire*, plus que son autorité, la sexualité de l'héroïne prédomine. L'une des deux scènes se rattachant aux désirs de Sula s'avère un point culminant du récit, le marqueur romanesque d'une fission-scission entre l'héroïne et son partenaire Nel : « elle les avait trouvés nus, à quatre pattes, ne se touchant pas sauf du bout des lèvres, par terre [...] à quatre pattes comme [...] des chiens³⁶. » L'animalité de la sexualité est ici en relation directe avec la cruauté de Sula, signe de sa trahison envers Nel son 'double'. La sexualité représente pour Sula le reflet de son incapacité à se construire, à définir sa propre image. Elle impose sa souveraineté par la manipulation corporelle, seule manipulation tangible et unique moyen de réappropriation : « Pendant l'amour elle avait besoin d'atteindre un bord extrême³⁷. » Par cette force, elle reconquiert un statut non plus d'objet mais de sujet. La sexualité, l'archétype de la chair, représentent un vecteur indispensable à la construction identitaire. La violence dionysiaque, la frénésie de pouvoir et d'appropriation sont les éléments inversés d'une situation d'euphémisation des attributs féminins. Qu'il s'agisse de la surdétermination d'éléments fragmentés, comme la chevelure pour Circé et Calypso, d'une cicatrice pour Célanire ou encore d'une tache de naissance pour Sula, l'exacerbation extrême de leurs caractéristiques diurnes compense l'absence identitaire.

Les éléments identitaires peuvent être regroupés sous la problématique de l'étrangeté. Il est significatif que les surdéterminations dont ces figures font l'objet, à la fois victimes et initiatrices, sont des représentations dirigées par des narrateurs extérieurs, aux regards et aux pensées subjectives. Le refus des personnages féminins d'adhérer à un système pré-établi, dégrade la perception que les narrateurs donnent d'elles. L'étrangeté devient alors le corollaire d'un mécanisme de différenciation et de rejet.

Les trois dimensions symboliques intégrées à la structure du Régime Diurne de l'Image, diffractent et réfractent les modalités et les composantes de l'un des profils de la femme absolue : la femme fatale. Inversement, nous devons envisager les composantes récurrentes de l'autre profil de cet absolu féminin en nous intéressant aux mythes rattachés au Régime Nocturne de l'Image. Nous déclinerons cette structure en notant l'adhésion à trois sources, aux symboles de l'Inversion, aux symboles de l'Intimité, et aux symboles Cycliques.

Régime Nocturne de l'Image

Alors que nous venons d'observer les différentes constellations symboliques s'attachant au régime diurne de l'image, nous envisagerons de manière non exhaustive les attributs symboliques constituant le Régime Nocturne de l'Image. La figure féminine inhérente au régime nocturne est celle de la « Magna Mater Deorum » où « Maria ». Intégrée à la symbolique de l'inversion, elle incarne l'antithèse de la femme fatale, sa figure se répercutant sur les grands symboles de la Mère, de la Vierge, de la sainte épouse dévouée et maternelle³⁸.

³⁶ Toni Morrison, *Sula*, p. 115.

³⁷ Toni Morrison, *Sula*, p. 134.

³⁸ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 256.

Ce profil se retrouve dans l'attachement aux sonorités maternelles éprouvé par Calypso et Circé face au départ d'Ulysse et aux soins que toutes deux apportent aux préparatifs. Leurs offrandes et leurs conseils guideront Ulysse vers le chemin du retour, vers la patrie natale, alors que paradoxalement, ce sont elles qui le prédestinaient à l'oubli. La nourriture (récurrence d'éléments symboliquement très riches comme le miel et le vin) est l'un des myèmes récurrents dans les épisodes consacrés à ces deux visages, connotant la démarche maternelle communément féminine. A la suite de l'ordonnance des Dieux auxquels Calypso se soumet, cette dernière se considère comme responsable et s'attache à améliorer les conditions de ce nouveau départ :

Moi, j'y déposerai le vin pourpre, le pain et l'eau
en suffisance, en sorte que tu n'aies pas faim,
et je te vêtirai, puis ferai souffler un bon vent,
afin que sain et sauf tu retrouves ton lieu natal [...] ³⁹

Une très nette résonance peut être décelée dans le chant consacré à Circé qui face à l'émotion d'Ulysse, laisse percevoir sa sensibilité : « Circé même s'attendrissait »⁴⁰. Épouses et Mères, Circé et Calypso se déclinent sous une multitude de visages, tout en conservant la dualité des représentations.

Le visage de la « Magna Mater Deorum » apparaît dans l'œuvre de Maryse Condé sous une modélisation identique à celle de la femme fatale, elle constitue l'autre profil de Célanière, l'héroïne du roman de Maryse Condé. Les revendications sociales et féministes sont les premiers signes des motivations de cette Mère du Foyer des métis, si controversée. S'élevant contre l'excision, l'exploitation des femmes africaines, elle tente de résorber les inégalités sociales. L'aspect 'bienfaisant' de sa personnalité correspond comme pour Calypso et Circé à l'aboutissement de son parcours, plus particulièrement en ce qui concerne la maternité. Une fois son but atteint, son désir personnel assouvi, Célanière tend à se 'métamorphoser', à modifier sa propre image :

Le caractère de Célanière changea radicalement. [...] Elle devint plus lente, réfléchie, languide. [...] Elle se mit à répéter qu'il lui fallait se fixer un nouveau but pour continuer son existence [...]. Je veux un enfant ! [...] C'est tout ce que je peux être à présent : une bonne mère.⁴¹

Un tout autre schéma constitue l'armature archétypale développée par Toni Morrison, un dédoublement différent de celui opéré dans l'œuvre homérique ; les figures ne sont plus similaires mais en totale opposition. Le schéma de l'inversion apparaît sous la forme d'un autre personnage, Nel, figure romanesque parallèle à celle de Sula. Elle personnifie l'idéalisation du modèle féminin. La jeune femme qui rêvait petite fille de quitter l'espace clos de Medallion demeure confinée à l'étroitesse d'un foyer, confrontée à la perte de ses espoirs. Elle incarne la femme trompée, abusée par la vie, se sacrifiant pour ses enfants. Cette structure double de la personnification de la « Mater Maria » ne se révèle cependant pas hermétique, puisque Sula ne se contentera pas d'être une maîtresse, et tentera de jouer le rôle d'épouse : « Sula commençait à découvrir ce qu'était la possession. Pas l'amour, peut-être, mais la possession ou du moins son désir⁴². » Mais Sula ne supportera pas de revêtir

³⁹ Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 165-168.

⁴⁰ Homère, *L'Odyssée*, Chant X, vers 399, p. 171.

⁴¹ Maryse Condé, *Célanière cou-coupé*, p. 243.

⁴² Toni Morrison, *Sula*, p. 143.

intégralement les attributs de son double. L'épisode se veut transitoire et initiatique, il n'a d'autre but que de dévoiler la complémentarité des deux figures mises en scène.

Le profil de la « Magna Mater Deorum » étroitement lié aux symboles de l'intimité, ces derniers introduisent la notion de spatialisation de ce profil en dégagant un espace de développement qui lui est propre.

Dans sa présentation de la femme absolue, Gilbert Durand suggère un corollaire entre féminité et intimité. Les symboles de l'intimité gravitent autour du mytheme féminin. Il sera révélateur d'observer comment ces symboles s'organisent au sein des textes romanesques. Euphémisation de la mort, l'intimité se développe par le biais de différents symboles dont ceux de la claustration et de l'insularité.

L'insularité se présente comme la donnée spatiale commune aux épisodes homériques et à l'agencement romanesque de *Célanire* et de *Sula*. Selon E. Jones cité par Gilbert Durand, l'île serait « l'image mythique de la femme, de la vierge, de la mère »⁴³. La dimension funeste et les symboliques se référant à l'insularité sont toujours contiguës à celle de l'intimité. L'insularité repose sur une ambiguïté spécifique : elle est paradoxalement espace de claustration et de détention douloureuse, mais aussi synonyme d'ouverture et de dynamisme en offrant la possibilité d'un départ, départ explicite dans le cas d'Ulysse et possibilité pour Célanire, d'éclaircir sa destinée et son passé. La thématique de la claustration adjacente à celle de l'insularité est abondamment développée dans le roman de Toni Morrison : la ville de Medallion, dans laquelle se déroule la narration, revêt un caractère d'insularité si l'on considère l'aspect autarcique contraignant de la vie de ses habitants. Le toponyme Médallion suggère un topos circulaire relatif à la dimension circonscrite d'une médaille.

Dans la même perspective, l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* considère « La demeure et la coupe » comme des éléments inhérents à la symbolique de l'intimité. Ils se déclinent sous les dimensions de la caverne et de la demeure. Nous pouvons considérer qu'il s'agit de réductions spatiales de l'insularité, la symbolique de l'intimité y étant euphémisée autour de l'image du foyer. Le traitement des lieux d'habitation, traditionnellement attachés au domaine féminin, est particulièrement révélateur. Si nous devons schématiser les figures de Calypso et de Circé nous pourrions insister sur le fait que toutes deux tentent de métamorphoser l'humanité personnalisée par Ulysse : Circé en « l'animalisant » et Calypso en « le divinisant ». Cette opposition se décèle aussi au niveau spatial mais fait l'objet d'une inversion caractéristique. Leur ambivalence principale vient de la discordance entre leur royaume et leur fonction. Circé agent de la déshumanisation réside dans des « demeures [...] faites de pierre lisse [et] en un lieu découvert »⁴⁴ entourée cependant « de loups des montagnes et de lions », tandis que Calypso la déesse vit dans une « grotte »⁴⁵, tel un animal reclus, ce qui contraste aussi bien avec son statut qu'avec son dessein. Le point de rencontre particulièrement intéressant entre ces deux personnages demeure leur ambivalence, leur double appartenance, d'une part à l'humanité et d'autre part au royaume des divinités. Le luxe et le raffinement entourant les habitations des déesses sont en dissonance avec leur éloignement d'une quelconque « civilisation ». De plus, toutes deux font preuve d'une sensibilité et d'un attachement humains, alors que les moyens dont elles usent pour concrétiser leur désir appartiennent au domaine de la magie.

⁴³ Jones, cité par Roger Bastide, *Sociologie et psychanalyse*, PUF, 1995, p. 63 ; cf. C.G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, p. 207.

⁴⁴ Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 135-243, pp. 164-167.

⁴⁵ Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 55-74, pp. 85-86.

Dans le contexte de *Sula* nous pouvons observer un système spatial similaire caractérisé par son aspect autarcique, quasiment insulaire, mais aussi par son ambivalence. La ville de Medallion, surnommée le Fond, se situe paradoxalement « là-haut dans les collines. »⁴⁶ Cette alliance oxymoronique de termes renouvelle le caractère dichotomique de la situation romanesque. La dimension spatiale de *Célanire Cou-coupé* nous permet d'appréhender une situation tout à fait comparable à celle que mettent en place les deux œuvres précédentes. La description du Foyer des Métis dirigé par Célanire s'organise en deux versants antithétiques. Le premier est celui de la beauté, de l'esthétisme – nous pouvons remarquer qu'il s'agit d'une description extérieure – alors que le second versant décrit un lieu « irréel » centré sur l'intérieur du bâtiment, plus particulièrement sur la chambre de Célanire : « Dans la pénombre, les yeux glauques des miroirs le mirèrent. Les chimères des paravents ouvrirent leurs gueules pour l'avalier, balançant en même temps dans tous les sens leurs lourdes queues annelées⁴⁷. » L'ambition de Célanire a consisté à créer un microcosme à son image, pour que le Foyer, domaine autarcique, devienne « le paradis pour les femmes⁴⁸. »

La situation close et autarcique dans sa dimension spatiale induit notamment une circularité temporelle et prolonge la problématique de notre étude vers l'examen des symboles cycliques. Gilbert Durand développe l'analyse des symboles cycliques en plusieurs dimensions parallèles ; il développe particulièrement les notions de « Maîtrise par répétitions et par progrès » et la notion d'« émascultation » qui étayeront de manière plus spécifique notre problématique.

Nous pouvons exploiter la dimension dirigée par les symboles cycliques sous deux aspects. Le premier est la circularité dynamique de la temporalité. Dans le chant consacré à Circé, un redoublement de la scène de l'ensorcellement se révèle, mais dans la seconde redondance intervient la notion de progrès, puisque Ulysse parvient à déjouer le maléfice de Circé. Au dédoublement thématique s'ajoutent des récurrences structurales, par la transposition orale des deux épisodes. Quant au roman de *Sula*, les symboles cycliques interviennent dans la différence de la perception temporelle entre deux protagonistes. Le personnage de Sula se définit autour de la notion de découverte, alors que celui de Nel s'organise en une temporalité cyclique : « Le véritable enfer de l'Enfer, c'est qu'il est éternel. [...] C'était Sula qui disait ça. [...] Sula se trompe. L'enfer, ce n'est pas que les choses durent éternellement. L'enfer c'est le changement⁴⁹. » Parallèlement, Célanire représente l'une des instances les plus intimement liées à la notion de progrès. Le roman se construit autour d'une problématique 'initiatique' dans laquelle le cheminement de l'héroïne la conduira vers les tréfonds de la vie d'une jeune femme noire au début du XX^e siècle, alors que son parcours intellectuel lui permettra de connaître une évolution remarquable. Femme érudite, aux talents artistiques et aux idées sociales novatrices, elle cherchera malgré tout à marcher dans les traces d'un passé douloureux et violent. La femme absolue, telle qu'elle est représentée dans nos textes, tente de se dresser hors du temps, de dépasser les dimensions temporelles par la transgression des données chronologiques.

Le second point d'analyse annexé aux symboles cycliques, en nous référant toujours à l'architecture durandienne, est l'émascultation. Elle intervient dans les trois ouvrages, à des niveaux différents. Dans *L'Odysée*, il s'agira d'une 'castration mentale', se développant

⁴⁶ Toni Morrison, *Sula*, pp. 12-13.

⁴⁷ Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, p. 50.

⁴⁸ Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, p. 32.

⁴⁹ Toni Morrison, *Sula*, p. 118.

autour de la destruction et de l'oubli du passé, de la patrie. Ainsi, Calypso tente de soudoyer Ulysse en lui offrant l'immortalité, désireuse de lui faire abandonner toute conscience humaine : « tu serais immortel, malgré ton désir de revoir cette épouse que tu espères tous les jours...⁵⁰ ». Circé, quant à elle, joue de ses maléfices afin de priver le héros de son humanité physique en tentant de le transformer en porc. La castration peut se retrouver dans *L'Odyssée*, à un niveau plus manifeste, quand Ulysse se méfiant de la perfidie de Circé exprimera sa peur de la femme-castatrice : « tu m'invites à entrer dans ta chambre, à monter sur ton lit afin de m'enlever, étant nu, ma virilité !⁵¹ »

Circé et Calypso tentent donc respectivement d'annexer l'humanité mentale et physique de l'objet de leur passion. Dans le contexte romanesque de *Sula*, la castration survient dans l'indifférence éprouvée à l'égard de l'homme. Ce dernier est réifié, réduit à un désir sexuel. Nous retrouvons ce principe de réification du masculin dans le roman antillais, comme un élément intrinsèque au comportement de Célianire. Elle considère les hommes comme un « objet à plaisir »⁵². Mais l'émasculatation se précise d'une façon beaucoup plus explicite, puisque les morts masculines qui jalonnent le roman sont systématiquement associées et imagées par la castration (au sens littéral du terme). La virilité masculine et son symbole, deviennent l'objet de rituels sacrificatoires redondants.

Le Régime Nocturne de l'Image développe une multiplicité de champs d'observation relatifs à l'archétype de la femme absolue. L'ambivalence des symboles organise un sens polyphonique et hétérogène se répercutant sur l'intégralité du visage de la femme absolue. Il est intéressant de noter que les deux dimensions durandiennes observées au cours de notre analyse ne se veulent pas des sphères de comparaisons hermétiques, preuves s'il en est de l'adhésion de l'archétype de la femme absolue à ces deux dimensions. Les symboles et images développés par les trois textes observés composent des visages féminins hybrides dépassant par leur richesse les conceptions manichéennes.

Résurgence de l'archétype de « la Femme Absolue » ou la fusion finale

La résurgence de l'archétype de la Femme Absolue se présente sous des modélisations multiples, en elle se fondent et se confondent les dichotomies originelles, les ambivalences de sens et de définition. Nous avons observé comment leurs composantes se définissaient autour de deux régimes principaux, mais nous pouvons conclure en remarquant la fusion qui s'opère entre les profils afin d'uniformiser le visage. Dans la perspective homérique, cette fusion s'opère au chant IX, chant dans lequel les deux personnages de Circé et de Calypso se réunissent au cœur de la symbolique majeure de l'intimité :

Chez elle me retint la merveilleuse Calypso ;
[dans son antre profond, brûlant de m'avoir pour époux]⁵³
Circé m'avait aussi gardé dans sa demeure
En Aiaïé, rusée, brûlant de m'avoir pour époux :
Mais mon âme jamais ne se laissa persuader⁵⁴

⁵⁰ Homère, *L'Odyssée*, Chant V, vers 203-227.

⁵¹ Homère, *L'Odyssée*, Chant X, vers 310-347.

⁵² Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 71.

⁵³ Vers condamné.

⁵⁴ Homère, *L'Odyssée*, Chant IX, vers 29-33, p. 143.

La structure syntaxique parallèle de ces vers actualise la complétude des deux figures. Le schéma fusionnel trouve un écho dans le roman américain *Sula*, lors de la rencontre entre Sula et Nel : « Chacune trouva refuge dans la compagnie de l'autre. Elles purent alors ignorer les façons de faire des autres et se concentrer sur leur propre perception des choses⁵⁵ », « chacune trouva dans les yeux de l'autre l'intimité qu'elle recherchait⁵⁶. » Consécutivement à la mort de l'une d'elles, les deux femmes achèveront leur création à la clôture du roman. Dépassant la mort, les deux personnages romanesques se confondent par l'acceptation de leur identité et le dépassement des images prédéterminées. Respectivement dans le roman américain et dans *L'Odyssée*, l'émergence de la figure d'absolu résorbe deux figures en une seule et unique modélisation. Pour Célianire, le procédé apparaît comme étant sensiblement différent ; la figure de Célianire recouvre seule les différents aspects référentiels. « L'oblat [qui] avait l'air d'une hétéraïre⁵⁷ » se compose et se décompose au fil de la narration avant de recouvrir un visage unique à la clôture du roman, une fois l'initiation achevée, une fois les dimensions temporelles unifiées : « Elle n'était plus sensuelle, allumeuse, mais poétique, touchante⁵⁸. »

Nous ne pouvons pas avancer l'idée que l'archétype de la femme absolue réunit les stéréotypes et les invariants imagologiques, puisque dans une certaine perspective, cet archétype les alimente. Cependant, cette exploitation de l'imaginaire du féminin se révèle protéiforme au sens où il abolit la réduction des visages en les dilatant et en les réfractant au sein de multiples dimensions. L'hétérogénéité qui en découle détruit les conceptions manichéennes, déplaçant ainsi la problématique de la restriction vers l'explosion des représentations.

La porosité des structures et l'ambivalence des symboles génèrent une profusion de références, qui se concentre en une image trouble et insaisissable. Les visages féminins examinés, tendus par l'archétype de la Femme Absolue, organisent un réseau d'images oxymoroniques et métaphoriques, tout en ouvrant un espace de création personnel. Circé, Calypso, Sula ou Célianire deviennent des transpositions d'une image archétypale originale et unificatrice ; toutes représentent des figures évolutives en incarnant des notions abstraites telles que la « contradiction » pour Sula, la progression pour Célianire ou encore la fatalité pour Circé et Calypso. Personnifiant le métissage des concepts, elles s'inscrivent dans la recherche du Latent et du Manifeste ; elles unifient et transfigurent les modélisations du Féminin. C'est à ce niveau que s'engage la notion de contamination, de circulation des dimensions préalablement antithétiques. Au cœur de la figure centrale de la Femme Absolue se cristallise l'alliance des notions de mal et de bien, de répulsion et de séduction. Le système transgressif se diffuse sur l'intégralité de l'espace romanesque, qu'il s'agisse de la gestion des figures fictionnelles ou de l'agencement de la multiplicité et de l'hétérogénéité des visages. La Femme Absolue devient alors le vecteur de ce que Julia Kristeva nomme le « génie féminin », la notion de génie renvoyant à « l'idée de surprise, d'innovation »⁵⁹, de profusion et de multiplicité.

Nathalie Duclot-Clément
Doctorante à l'Université de Nice Sophia-Antipolis

Corpus

⁵⁵ Toni Morrison, *Sula*, p. 64.

⁵⁶ Toni Morrison, *Sula*, pp. 60-61.

⁵⁷ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 25.

⁵⁸ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p. 34.

⁵⁹ « Entretien avec Julia Kristeva », *Lire*, juin 1999.

HOMERE, *L'Odysée*, traduction de Philippe Jaccottet, Éditions La Découverte, 1992
MORRISON Toni, *Sula*, Toni Morrison, 1973 ; trad. Pierre Alien, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Domaine étranger », 1992
CONDE Maryse, *Célanire Cou-coupé*, Éditions Robert Laffont, 2000

Études

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [Bordas, 1969], 11^{ème} édition, Dunod, 1992
DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, 1992
BASTIDE Roger, *Sociologie et psychanalyse*, PUF, 1995
BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988
JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la conscience* [1954], trad. Roland Cahen, Éditions Buchet/Chastel, 1971