

Études littéraires africaines

MODESTINE (Yasmine), *Noires mais blanches, blanches mais noires : les figures féminines noires ou métisses au théâtre de Cléopâtre à Ourika*. Paris : L'Harmattan, coll. Images plurielles. Scènes et écrans, 2020, 168 p. – ISBN 978-2-34319-731-9



Jonathan Lué

Numéro 50, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076068ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076068ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lué, J. (2020). Compte rendu de [MODESTINE (Yasmine), *Noires mais blanches, blanches mais noires : les figures féminines noires ou métisses au théâtre de Cléopâtre à Ourika*. Paris : L'Harmattan, coll. Images plurielles. Scènes et écrans, 2020, 168 p. – ISBN 978-2-34319-731-9]. *Études littéraires africaines*, (50), 270–272. <https://doi.org/10.7202/1076068ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2020

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

furent parfois l'œuvre des proches et des collaborateurs du révérend. La mention de plusieurs portraits fictionnels, puisés dans des bandes dessinées, des peintures, des pièces de théâtre, des romans..., ouvre enfin une réflexion tout à fait stimulante où perce le regard du professeur de littérature et se manifeste l'essence de son projet : « transmettre la mémoire de Martin Luther King Jr. » et « conduire vers lui de nouveaux lecteurs » (p. 181), à l'heure où les élections présidentielles américaines rendent palpable la fébrilité d'un peuple toujours divisé.

Rocío MUNGUÍA AGUILAR

MODESTINE (Yasmine), *Noires mais blanches, blanches mais noires : les figures féminines noires ou métisses au théâtre de Cléopâtre à Ourika*. Paris : L'Harmattan, coll. Images plurielles. Scènes et écrans, 2020, 168 p. – ISBN 978-2-34319-731-9.

Artiste chanteuse et comédienne, Yasmine Modestine est l'auteure de plusieurs pièces de théâtre et de chansons. Sous la direction de Sylvie Chalaye, elle a soutenu un mémoire de Master en études théâtrales consacré aux figures féminines noires ; elle est actuellement chargée de cours à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Prenant appui sur les acquis de l'histoire et des arts plastiques, elle retrace, dans cet ouvrage, la vie de femmes noires, de l'Antiquité gréco-romaine au Romantisme, en s'attachant au traitement qui leur est réservé sur scène.

Intitulée « Quand la femme noire disparaît : du front brun de Cléopâtre à l'invraisemblable noirceur d'Andromède », la première partie est centrée sur les représentations de trois figures féminines : Cléopâtre, Anne de Danemark et Andromède. Le point commun de ces personnages est leur rapport à la couleur noire. Ainsi, Shakespeare utilise deux termes importants pour décrire Cléopâtre : *tawny*, c'est-à-dire « brun, basané, bronzé », et *gypsy*, un terme qui renvoie aux nomades alors assimilés aux peuples noirs. De même, la Cléopâtre shakespearienne s'identifie à la pratique religieuse de l'Antiquité égyptienne. Par ce choix, le dramaturge britannique se distingue d'Étienne Jodelle et de Mary Sidney qui se sont pourtant inspirés, comme lui, de Plutarque, mais les différentes adaptations de sa pièce estompent peu à peu la carnation de sa reine d'Égypte. De 1535, date à laquelle Michel Ange représente encore une reine métissée, au XX^e siècle, Cléopâtre apparaît dotée d'une peau à la blancheur laiteuse. Il faut attendre 1965 pour qu'elle apparaisse, dans *Astérix et Cléopâtre* d'Uderzo et Goscinny, avec une peau « *tawny* ». Si la couleur noire de Cléopâtre a largement contribué à son invisibilité, ce n'est pas le cas pour la reine Anne de Danemark qui se peint le visage en noir pour la mise en scène d'une pièce de Ben Jonson, intitulée *The Masque of Blackness*. Là où cette pièce amène des corps noirs sur scène, Corneille fait le choix inverse dans son *Andromède* de 1648. Selon la mythologie grecque,

Andromède est en effet la fille du roi Céphée et de la reine Cassiopée, monarques d'Éthiopie qui subissent tous un « blanchiment » dans la pièce de Corneille. Pour justifier ces bouleversements et donner une légitimité à son texte, le dramaturge français affirme s'être inspiré d'Ovide : pour Y. Modestine, l'argument est malhonnête dans la mesure où le texte cornélien s'inscrit plutôt dans la filiation des *Éthiopiennes* d'Héliodore et des représentations picturales d'une Andromède blanche.

La seconde partie de l'ouvrage s'intitule « Lumières noires chez Marivaux : Cléanthis de l'Île des esclaves, sœur de Carise de *La Dispute* ? ». Premier Français à introduire, dans *La Dispute*, un personnage féminin noir au théâtre, Marivaux dénonçait déjà l'esclavage vingt ans plus tôt, dans sa fameuse *Île des Esclaves*, un monde à l'envers dirigé par les esclaves marrons menés par Trivelin. La loi instituée sur l'île, selon laquelle les anciens maîtres deviennent des esclaves et les esclaves acquièrent le statut de maîtres, s'apparente selon Yasmine Modestine au droit français qui affranchissait tout esclave sur le sol national. Quand bien même Marivaux évoque en apparence l'esclavage grec, il désigne en réalité une « situation très précise dans la France de 1725 : l'esclavage des noirs et le système des plantations » (p. 82). En somme, même si Marivaux ne précise pas la couleur de peau de ses personnages, on peut supposer qu'Arlequin, Trivelin et Cléanthis sont noirs. Dans *La Dispute*, il n'est pas question d'esclavage, mais la couleur de peau des personnages noirs (Carise et Mesrou) est précisée. Toutefois, cette œuvre, jugée « trop sombre », fut retirée de l'affiche par Marivaux qui la publia sans nom d'auteur.

Y. Modestine estime pourtant qu'elle pose le problème de « l'impossible représentation de la femme noire », qui donne son intitulé à la troisième partie de cet ouvrage. Dans cette section, l'auteure prend appui sur deux romans : *Oroonoko or the Royal slave* (1688) d'Aphra Behn et *Ourika* (1823) de Madame de Duras. Le premier relate la destinée de deux personnages noirs : Oroonoko et Imoinda. Imoinda, chaste et vertueuse, suscite le désir de tous les hommes, noirs ou blancs, mais elle demeure fidèle à Oroonoko. Pour Y. Modestine, elle est le « premier personnage [noir] doté de tant de qualités, dont la sexualité n'est pas liée à la débauche, à la prostitution » (p. 114). Après l'échec d'une révolte entreprise par les esclaves, Oroonoko tue Imoinda, sa bien-aimée, plutôt que de l'abandonner aux esclavagistes. Les Britanniques mettent un terme à sa vie en le démembrant. Les adaptations sur scène du texte d'Aphra Behn transforment régulièrement Imoinda en femme blanche, notamment celles de Thomas Southerne (1695) et de John Hawkesworth (1759). Le second ouvrage, *Ourika* de Madame de Duras, présente des points de ressemblance avec celui d'Aphra Behn. Le personnage éponyme est une fillette noire que le chevalier Stanislas de Boufflers a offerte au couple de Beauvau. Bénéficiant de « l'éducation d'une jeune fille noble » (p. 129), Ourika est accusée d'être amoureuse de « Charles, le petit-fils de la Maréchale [de Beauvau] avec qui elle a grandi et qu'elle considère comme

son frère » (p. 138). La désillusion d'Ourika, souligne Y. Modestine, vient du fait que la blancheur qu'elle avait acquise par l'éducation se révèle factice et éphémère. Ferdinand de Villeneuve et Charles Dupeuty proposent une adaptation de cet ouvrage en 1824. Dans ce texte (*Ourika ou la Nègresse*), les auteurs ajoutent un personnage noir, Jack, avec qui Ourika retourne au Sénégal. Dans une seconde adaptation théâtrale, due cette fois à Jean Toussaint Merle et Frédéric de Courcy (*Ourika ou l'Orpheline africaine*), Ourika arrange le mariage d'Édouard, son amant, avec la blanche Anaïs et regagne le Sénégal. En somme, l'ajout d'un personnage et le retour d'Ourika à sa terre natale traduisent l'impossibilité du mariage mixte et du métissage, considéré comme impur. La femme noire, dans la société esclavagiste, est condamnée au mutisme : Y. Modestine démontre qu'elle n'a pas droit à la représentation théâtrale.

Jonathan LUÉ

MONTHERLANT (Henry de-), *Rhadidja*. Sulvi de *Sur une belle lépreuse*. Présentation de Guy Dugas. [Alger] : El Kalima éditions, coll. Djlb. Série Petits inédits maghrébins (PIM), n° 6, 2019, 103 p. – ISBN 978-9-93144-142-7.

Dans la jolie collection des « Petits inédits maghrébins » qu'il dirige aux éditions El Kalima, Guy Dugas s'est lui-même chargé de présenter et, on le suppose, d'éditer, ce court volume, aussi agréable à tenir en main que facilement glissable dans une poche. L'édition elle-même n'est pourtant pas sans reproche, en raison de quelques fautes qui ne sont pas toutes des coquilles et d'une gestion des blancs typographiques qui aurait pu être meilleure. Surtout, le lecteur en attendait davantage de l'introduction, s'agissant d'un écrivain qu'on ne lit plus guère aujourd'hui, sa consécration dans la Bibliothèque de La Pléiade ne signifiant pas forcément qu'il soit resté « actuel ». Guy Dugas, certes, rappelle aussi utilement que clairement les éléments essentiels de la biographie de Montherlant, ou du moins de cette partie un peu confuse, sinon agitée de sa vie pendant laquelle il a multiplié les voyages et les séjours au Maghreb, expériences dont il tirera notamment un récit de voyage (*Il y a encore un paradis*, 1935), et surtout le roman « marocain » *La Rose de sable*, parfois présenté comme anti-colonialiste mais qui ne donne pas non plus une image très positive des colonisés. Rappelons que ce roman, sans doute écrit au début des années 1930 dans le sillage de l'Exposition coloniale, n'a paru que sous forme très discrète en 1938, sous pseudonyme et dans une édition hors commerce ; il ne sera finalement publié qu'en 1968 sous son titre définitif.

Le présent volume des « PIM » propose, après cette contextualisation générale, divers textes brefs d'origine et de nature diverses, chacun étant précédé de quelques lignes d'introduction. Sans reprendre l'ordre (non expliqué) de la table des matières, évoquons d'abord rapidement les textes