L'été de la cigale : la mutation noire

Annie Montaut

Volume 5, numéro 2, hiver 1980

Yves Thériault

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200211ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200211ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montaut, A. (1980). *L'été de la cigale : la mutation noire*. *Voix et Images*, 5(2), 341–352. <https://doi.org/10.7202/200211ar>

L'été de la cigale: la mutation noire

Des cinq romans d'Yvette Noubert publiés entre 1965 et 1977, un seul, *L'Été de la cigale*¹, semble avoir été remarqué par la critique. Ce livre, où l'arrivée d'une Noire, Lorraine, trouble la conscience que les autres ont de leur identité et de leur insertion sociale, peut se lire comme une double métaphore; l'une, explicite, joue sur le contrepoint suivant: cigales périodiques / Lorraine; mutation zoologique / mutation spirituelle; l'autre, implicite et métatextuelle, suggère une relation entre le problème socio-historique des Noirs américains et celui des Canadiens français, relation confirmée par des textes extérieurs au corpus choisi, tels *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières. Les implications de cette superposition n'entrent qu'indirectement dans la méthode topoanalytique, mais peuvent sans doute en élargir la portée, car le rapport des personnages à leur espace met en jeu des attitudes aussi bien idéologiques qu'affectives.

Des deux groupes essentiels (Blancs, Noirs), les Blancs Bob et Cora Henderson-Fleming s'avèrent dans le roman impuissants à assumer la prise de conscience que leur impose leur belle-fille noire: à admettre que leur pratique affective et idéologique repose sur la création d'un espace de refuge imaginaire; après avoir fui la maison, Bob meurt dans un motel de crise cardiaque, tandis que Cora sombre dans l'alcool. Pour les domestiques noirs des Henderson, Sam et Abigail, le choc consécutif à l'intrusion de Lorraine dans un espace-prison qu'ils réussissaient à accepter par recours à l'imaginaire, déclenche un processus de révolte, et même, pour Abigail, le suicide. Seul le couple Lorraine-Tom parvient à se sauver, au double sens de l'expression.

Le roman s'organise un peu à la manière d'une tragédie classique, dans un temps restreint (deux semaines environ, découpées en « Journées ») et en un lieu central (la maison Henderson, d'où et vers laquelle rayonnent les espaces secondaires), autour d'une crise brutale qui force le potentiel secret de chacun à se manifester. Comme chaque personnage témoigne, dans son rapport à l'espace, d'une attitude originale et décrit même une sorte de position modèle vis-à-vis d'attitudes affectives et idéologiques, il m'a paru adéquat de les analyser successivement.

La séquence inaugurale du roman déclenche le processus catastrophique pour Bob Henderson, inscrit dans le lieu dramatique de « la grande maison » subvertie par l'intrusion de Lorraine. Ce processus est comme préfacé par un pressentiment de « peur (...) comme s'il s'était trouvé dans un village africain, pieds et poings liés devant la tribu assemblée » (p. 11). Or, l'espace familial de Bob s'édifie sur un passé sudiste, héritage ancestral qu'il inclut sous la forme d'un tableau espace dans l'espace intégré par un procédé de mise en abyme d'autant plus persuasif que discret (p. 61). L'image idyllique de « cette vie magnifique d'autrefois » (p. 57), « la grande maison blanche avec sa belle colonnade, au milieu d'un parc immense où fleurissaient les magnolias, le bassin où nageaient les cygnes parmi les nénuphars », peut rappeler la mère par son calme euphorique, sa blancheur d'éternel printemps fleuri, ses images d'eau heureuse ; mais cette utopie sécurisante est peut-être déjà minée par cela même qui la construit, une oppression historique contingente travestie sous les espèces d'un ordre immuable artificiellement légitimé. Bob édifie sa vie présente sur une régression spirituelle ; il n'a jamais admis l'expulsion de ses ancêtres, et le mythe — restitution magique du passé par le tableau — lui devient le seul lieu supportable. Mais, outre que ce refuge n'a que les deux dimensions de la toile (caractère illusoire marqué par la mise en abyme), il est la négation impuissante, car a-historique, de la réalité. Et la réalité est pour Bob « malsaine », « irrespirable », ce dont l'arrivée de Lorraine le rend brusquement conscient : « l'hostilité latente des choses » (p. 57) se fait patente. Victime d'un drame mûri hors de sa conscience et brutalement éclaté devant elle, Bob a la tentation de fuir, d'abord dans sa chambre ; mais « il sombre dans une nuit plus noire que le visage du nègre le plus noir de la terre » (p. 29).

Son refuge le plus intime le renvoie donc à cela même qu'il tente de fuir, les Noirs dans leur intolérable réalité subversive, opposés à leur image idéale, tolérable, d'esclaves. Le motif du prisonnier de la tribu africaine inverse les rôles dominant/dominé. L'arrivée de Lorraine vient ainsi révéler l'invalidité de l'espace-refuge mythique formé par le tableau et abolir la construction utopique de Bob. Dans l'éclair de cette intuition africaine, s'analyse tout le défaut (au sens technique du défaut de la cuirasse) d'un certain système social. Si Bob n'en a pas une conscience explicite, il en vit le dénouement violent, lui-même lieu où vont s'affronter et s'annuler les espaces fictifs de la domination blanche.

La prise de conscience recouvre pour lui la sensation de désagrégation d'un être qui perd la maîtrise de son espace et la faculté de nommer (p. 13) ; « égaré dans sa maison » (p. 118), il se sait perdu, à tous les sens. À mesure que se définit l'antagonisme spatio-racial qui constitue la contradiction essentielle de l'espace fictif de Bob, le personnage se voit lui-même comme « un ensemble de pièces détachées » (p. 141), voué à la ruine car sans cohésion ; là est peut-être, au-delà de la mort réaliste par crise cardiaque, la raison première de sa mort dramatique, explicitée par la polysémie du texte.

Affolé par cette prise de conscience, Bob tente d'esquiver le piège et fuit la maison pour visiter une de ses locataires noires, à Harlem. Pour

conjuré le pressentiment de la première scène, et l'intrusion de Lorraine sur son territoire, il va s'affirmer en propriétaire et bourreau, double récupération de ses « droits ». Mais, dès le voyage vers Harlem, les métaphores révèlent l'issue catastrophique d'une telle tentative : les camions « troupeaux d'éléphants en route vers un coin de la jungle » renfoncent Bob au cœur même de l'objet à conjurer : la forêt africaine, labyrinthique et piégée, l'agressivité des véhicules comparés à des insectes, sont en relation implicite avec les cigales, et donc avec Lorraine. À partir du lasso minutieux de cette « gigantesque boucle » strangulatoire, tracée par les voitures, les notations descriptives et métaphoriques à la fois (« odeur infernale de soufre ») se gèlent autour d'un tableau fortement révélateur : les montagnes de charbon « voilant la lumière » dessinent un paysage industriel maléfique, en une sorte d'inversion maligne nature vs acier, montagnes vs charbon, arbres vs cheminées. La description de Harlem précise cette subversion diabolique par le jeu des métaphores : squares où végètent des arbres rabougris, opposés à la prolifération de la « haute futaie des maisons de rapport ».

C'est alors que s'ouvre devant Bob la gueule du Tunnel Lincoln comme l'orifice de l'Autre Monde dans les mythologies, derrière une falaise enfumée, un vortex, métaphore soulignée par la présence de naïades brunes percevant le péage : il s'agit bien, au niveau latent, d'un passage chez les Morts, manifesté par les allusions symboliques (« longue agonie », « sentinelles de la mort ») téléphonant « à l'au-delà », « univers surréel », « long couloir rempli de gaz mortels ». Tous ces signes funèbres décrivent le Tunnel comme une fausse matrice, un accès à la mort plutôt qu'à la re-naissance souhaitée.

Le second acte de cet itinéraire catastrophique conduit Bob dans une rue sordide de maisons « délabrées », perçues comme de « énormes cages », et stylisant un univers de la déréliction (homme « perdu », conversations de « sourdes ») et de la décomposition : pourriture, vermine, murs lézardés. Et c'est à ce degré absolu de la morbidité que Bob essaie d'inverser le processus mortel, dans l'appartement de Rolling Rose, forme paroxystique de l'abjection². À travers la vieille Noire, Bob fouette Cora — abolit sa vie conjugale délétère — et surtout Lorraine : il renverse son statut d'humilié en humiliant, mais pour sa perte définitive, car ce faisant il retrouve la contradiction initiale ; voulant dominer, il se rend dépendant de sa victime et rejoint l'espace de régression qu'est la maison coloniale mère :

il fouetta la femme comme ses ancêtres avaient jadis fouetté les esclaves indociles. Le temps recula ; la maison se releva de ses ruines, les cabanes des Noirs se redressèrent et les champs s'étendirent à perte de vue, à mesure que la chair se tuméfiait. (p. 144)

Bob est ramené au problème initial d'appartenance à un lieu utopique, donc non viable. Voulant se libérer, il est retombé dans le piège du tableau-mirage. Désormais sa mort est certaine.

Ainsi, on pourrait analyser la maison coloniale non seulement comme objet d'un culte passéiste, toujours dangereux, mais comme celui d'un maléfice où la beauté magique, faussement harmonieuse, espace de l'illusion,

couvre une mort inéluctable. Cet espace fictif est comparable à un mirage extatique, mais prompt à se changer en ténèbres totales, cette fois irrémédiables, celles de la dernière chambre. Le corps même de Bob lui est alors devenu prison, et le monde réel tout entier lui apparaît « broyant la vie, semant la mort » (p. 145).

Sa dernière chambre, refuge-prison, est la cabine où il s'est arrêté pour passer la nuit, vert aquatique de plus en plus sombre, matrice lugubre et révélatrice du dénouement tragique : « C'est alors que Bob Henderson comprit qu'il mourait » (p. 199).

Si cette mort est la conséquence de l'intrusion de Lorraine, elle sanctionne l'impuissance à admettre autrui dans sa différence (dans le roman, la négritude est la forme majeure de la différence), et à le laisser pénétrer sur son territoire. Elle marque aussi l'échec d'une attitude socio-politique à caractère régressif, de type passéiste et idéaliste.

Cora, également incapable d'assumer la réalité présente, se réfugie dans une autre forme de passé ; elle ne reconnaît pas plus que Bob les choses ni les êtres dans leur altérité, et résoud cette intolérance en métabolisant l'autre en elle-même : en le dévorant. C'est une sorte de monstre mythique, à l'image de la « maison vorace », lieu qui la réalise dans ses pleines aptitudes de mante religieuse, lieu enchanté où autrui ne peut vivre qu'en devenant émanation de Cora — en lui obéissant. Ce travail de transsubstantiation ne s'opère qu'au prix de la vie autonome de l'Autre, de sa cadavérisation passive (les domestiques, pp. 10-11 ; Lorraine, p. 192 ; Tom dans son enfance, etc.) ou active (mort de Bob, suicide d'Abigail), ou encore de sa fuite (Tom adolescent, Sam). Ainsi Cora, pour parer à sa propre aliénation, aliène tout. Ce processus définit un périmètre de la mort : la maison est pleine de cadavres, « dangeureuse » comme son impératrice, la grande manducatrice, dont elle est une excroissance inattaquable mais morte³.

Cette métabolisation débute par un geste d'appropriation, de façon à contraindre l'autre à une sorte d'expansion de soi, par des gestes d'une douceur féroce : Cora étend son « charme » sur toute la maison, comme une patine d'homogénéité. Ainsi, sans rien admettre, elle possède tout, ne laissant rien la toucher qu'elle ne l'ait au préalable pénétré, consommé :

Cora transformait tout ce qu'elle touchait : les êtres subissaient son charme, les choses empruntaient sa personnalité (p. 117).

La relation d'osmose, facteur de sécurisation fondée sur le narcissisme, est pratiquée comme un rite magique : répétition de formules au passé composé (pp. 43-44) remarquables dans un récit au passé défini, imposition des mains (« Elle a caressé de ses doigts sensibles les meubles ») ; à l'issue de ce processus, la relation peut s'inverser, et la chaise Fleming, cœur de la chambre, lui transmettre sa force d'inertie pour lui permettre d'assimiler Lorraine. La réalité indigeste est ainsi intégrée par symbiose : « Lorraine devenait une acquisition Fleming » (p. 145). Or, ce mécanisme d'osmose, et

son support essentiel, la chaise Fleming, qu'on est bien tenté d'appeler la chaise à osmose, et même la chaise amniotique, dans laquelle elle se blottit, recouvre un mécanisme plus ou moins conscient de retour au milieu prénatal. Cela devient de plus en plus net au cours du roman quand on découvre, avec l'alcoolisme de Cora, qu'elle se réfugie consciemment dans son enfance, d'une façon morbide et secrète, et sans doute au-delà de son enfance inconsciemment.

Cora a réaménagé son espace en chambre de jeune fille, loin de la réalité conjugale rebelle à toute assimilation. Cet « antre secret », le monde « ténébreux, enchanté et terrifiant » des « conversations familières avec les esprits » (p. 84), figure au niveau manifeste « la jeunesse que Cora voulait à tout prix retenir ». Au niveau latent, il figure l'état prénatal (prééel) de symbiose idéale à l'abri de toute agression. Dans cette recherche de la matrice — la chambre obscure est interdite à tous sauf à la nourrice Abigail — Cora s'emmure dans une sorte d'étanchéité, où toute pénétration est transgression; l'intrusion de Lorraine dans la maison, première transgression, d'abord digérée par la magie de l'osmose thérapeutique, se réitère plus intimement jusque dans la chambre interdite. Mais là encore Cora commence à exercer son pouvoir d'appropriation, en ensorcelant sa bru: (l'esprit de Lorraine) « s'imprégnait de Cora Henderson; elle se sentait devenir elle-même une autre Cora » (p. 192). Le charme est brutalement brisé par Tom, qui annule ainsi toute la pratique osmotique de sa mère.

On peut imputer cet échec au narcissisme qui fonde toute la vie de Cora, flagrant dans la scène remémorée où, jeune fille, elle essayait devant le miroir de sa maison natale un collier en verre de Venise. Mais la Venise réelle, visitée pour ce collier, n'a été que déception; le narcissisme de Cora révèle son essentielle inaptitude à admettre la réalité sans préalable « traitement osmotique ». Osmose, régression et narcissisme sont liés: au terme de ce triple processus, Cora tente d'annuler la seule déperdition de soi, la naissance de ses enfants, en rêvant leur anti-naissance (p. 191). Comme la réalité refuse de se prêter au jeu — reste réelle et différente — elle n'a d'autre recours que l'alcool, avatar fictif et explicitement morbide des processus d'osmose.

L'examen des rapports de Cora à son espace corrobore donc les signes formels du texte, les « cadavres » pourrissant dans la « maison vorace » prophétisant l'attraction de la mort au terme de la tentative d'intégration de l'autre par traitement similarisant. Le « charme » de Cora, pareil au chant des sirènes, et sa chambre, lieu puissant du maléfice, actualisent en termes romanesques la pulsion de mort.

Si l'univers spatial des Blancs se ramène dans ce roman à une prison, celui des domestiques noirs Sam et Abigail s'élabore sur le carcan de leur peau, à l'image du personnage central, cigale symbolique en mutation:

« Nous, les Noirs, nous essayons de sortir de notre peau » (p. 41). Or, si rester dans sa vieille peau, c'est mourir, la quitter, c'est ne plus être soi-même. Une telle évasion est du reste condamnée d'avance, car elle impliquerait une mutation physique, du noir au blanc, d'ailleurs magiquement tentée par des ingestions répétées de lait, de crème, et par l'idéalisation d'animaux blancs.

Pour Abigail, l'espace initial est celui de l'angoisse, réduit obscur où s'étrangle la peur d'un souvenir d'enfance :

Le long cauchemar de la nuit pendant laquelle les Blancs ont lynché son père ne s'est jamais terminé. Chaque nuit, depuis 35 ans, Abigail retourne en Alabama (p. 24).

La fuite vers le Nord est le premier pas de la nuit vers la liberté souhaitée : la reconnaissance de l'identité noire. En fait Abigail retrouve au Nord une relation de dépendance, sinon d'esclavage précis ; l'humiliation chez les Henderson, la haine douceuse distillée par son statut d'altérité, ne sont qu'atténuations de la prison initiale. Le second pas vers l'évasion, c'est Lorraine, au nom symbolique (Hope) tant qu'elle n'est pas devenue Mme Henderson et n'a pas renié sa négritude. Depuis le jour où Lorraine est devenue étudiante chez les Blancs, Abigail vit par procuration la délivrance du ghetto de l'épouvante, à travers les coupures de journaux qu'elle collectionne (p. 25). Mais, du jour où Lorraine épouse un Blanc et s'assimile, au futur libre se substitue de nouveau le passé d'esclave : « elle est retournée en Alabama » (p. 72). Abigail condamne alors définitivement la porte de la liberté en jetant aux ordures, « derrière le garage », tout ce qui a alimenté son rêve d'évasion, sa « prière », son album de photos et de coupures de journaux, pacotille désormais illusoire. Dès lors, pour Abigail comme pour Bob, disparaître est la seule issue. Mais, avant d'échapper par la mort au piège de la maison Henderson, qui l'écrase de sa blancheur impériale, elle en a préparé soigneusement la ruine : en élevant Tom comme un Noir, elle qualifie ainsi le fils pour la mésalliance et dynamite, par procuration encore, la maison qu'elle hait. Son suicide, dans le lieu même où elle a jeté le dossier de l'évasion illusoire, correspond à la clôture maximale de son espace mental et au stade ultime de la régression, dont le caractère irréversible se marque par l'emploi du verbe (« elle est retournée en Alabama »). Toute la relation d'Abigail à l'espace semble donc se figer dans le ghetto alabamais : La monotonie insistante et dépouillée de ce substitut fictif (ce n'est qu'un souvenir) à l'inévitable espace réel et présent, n'a d'égale dans sa stylisation abstraite que l'abstraction même de la « porte de sortie », un être à demi rêvé, chargé d'ouvrir les portes, la Lorraine symbolique d'avant Tom. L'espace des Noirs est essentiellement tragique, au sens où l'entend Goldmann⁴ : on ne peut ni le vivre, ni le quitter, il n'y a d'autre libération que la mort.

La même conscience tragique, vécue sur un tout autre mode, définit la relation à l'espace de Sam, jardinier et chauffeur ; il perçoit sans guère l'analyser une situation qu'il accepte d'abord sans la mettre en question. C'est à peu près le seul personnage, au début du roman, dont la relation à l'espace se fonde sur des affinités affectives et semble positive, notamment avec le

jardin, nocturne et brumeux le plus souvent. Pour comprendre ce rapport au jardin, nature intime, il faut l'opposer à l'espace antithétique de la rue, architecture urbaine et angoissante. Au commencement, pour Sam, est l'abîme, traduit en termes religieux : « l'enfer », c'est-à-dire le lieu de l'hostilité raciale. Il en a été sauvé par la musique et le recours à des valeurs mystiques qui lui font chercher la porte d'évasion, non en termes d'espace comme Lorraine ou Abigail, mais en termes religieux, négation même des termes spatiaux : le saxophone pour lui « était comme une résurrection après la damnation » (p. 87). La musique l'a « fait sortir de l'enfer » : Sam ne perçoit plus les limites contraignantes qui l'assignent à un espace réduit et humilié ; peut-être est-ce pour cela qu'il ne voit son jardin que la nuit (p. 90) ou le matin par une brume laiteuse (p. 103) qui en efface les contours et le fond dans un lyrisme heureux. La nuit dissolvante, la « mer de vapeur » et la lune voilée, en abolissant la netteté des dessins, annulent les facteurs d'altérité pour tout réduire dans une homogène eurythmie et catalyser la médiation cosmique :

« Ses grands yeux bruns absorbaient et projetaient à la fois un rayon de lune » (p. 90.)

Mais, plus encore qu'une évasion par la dissolution des marques de clôture, le jardin propose l'évasion par l'imaginaire, le rêve :

Tous les matins, Sam se voyait sur sa ferme pendant dix minutes (...). C'était un rite matinal telle la prière d'un croyant pp. 103-4.

Comme la musique ou la foi, ce rêve-prière joue le rôle de soupape de décompression : il rend supportable la prison et par là empêche de chercher une porte réelle. Mais l'intrusion de Lorraine, liée aux cigales périodiques, en qui il lit les signes de la malédiction (pp. 107-8), ébranle tout le système de rachat de Sam, et en révèle à son insu l'artifice essentiel : un Noir ne sort pas de sa prison en fantasmant. L'arrivée de Lorraine et le suicide d'Abigail marquent la fin des issues de secours imaginaires : le rêve-prière disparaît chez Sam à partir du moment où la perception lucide d'un univers intolérable prend le relai de l'acceptation. Privé de son opium — « l'espoir incommensurable » —, le chauffeur opère un retournement spirituel dont la voiture est le lieu réel et symbolique : la voiture des maîtres devient le lieu de sa révolte après avoir été celui de son oppression. « Sam roule avec certitude vers la colère et la vengeance » (p. 208). L'auto est alors pour lui, sinon un espace viable, la préposition qui l'extirpe de l'invivable, le « hors de » absolu, sans objet.

Dans la mesure où il n'a pas de destination, on serait tenté de lire comme un échec ce voyage absolu, aboutissement « pur » (sans insertion spatiale) d'un itinéraire de l'acceptation à la révolte, de l'amour à la haine. Mais le corollaire de la prise de conscience suppose la fin des fausses malédictions, symbolisées par les cigales : « Elles ont fini, les maudites (...) On va pouvoir s'écouter penser », et la reconnaissance de l'aliénation réelle. Depuis la fictive rédemption musicale et le jardin du rêve, l'itinéraire spatial de Sam définit le rejet brutal des expédients utopiques propres à rendre

illusoirement supportable une réalité qui ne l'est pas : c'est l'itinéraire même de la prise de conscience socio-politique.

Lorraine doit sa double appartenance à une double aspiration : s'affirmer dans sa différence en luttant pour la libération des Noirs, et se mêler aux Blancs en se blanchissant (par exemple, par l'absorption magique, dès son enfance, de crème fouettée). Au commencement, pour elle, est l'esclavage, vécu à travers « l'histoire de sa propre famille (...) écrite avec la sueur et le sang des esclaves dans les plantations de coton et de tabac » (p. 53). C'est bien de là que Lorraine essaie de s'échapper par étapes successives, dans le but explicite de muer, et même de muter : « je sortirai de ma peau et je serai aussi blanche que toi » (p. 41). Les lieux que choisit Lorraine pour mener ce combat, car la mue est une lutte vitale⁵, précisent tous sa relation à sa peau, refusée jusqu'à la toute dernière étape.

La première, l'accès à « l'Université blanche en Géorgie » (p. 21) a été télévisé par le monde entier et reproduit dans tous les journaux comme victoire absolue, affirmation triomphale d'une Noire dans sa différence, qu'on la magnifie (Abigail) ou qu'on l'abomine (Bob). Mais pour elle, qui veut quitter sa négritude, est-ce la sortie de la prison essentielle ? La « répétition de la haine » qui l'a préparée à cette journée marque en elle le souvenir des insultes et des crachats de ses amis noirs, haineux « comme si, pressentant l'avenir, ils voyaient devant eux une Blanche véritable » (p. 112). Cette certitude qu'ils sentent en elle la possible assimilée suffit à miner la lutte de Lorraine : si c'est pour devenir blanche qu'elle se bat, le combat est perdu d'avance.

De fait, les étapes ultérieures de la libération sont autant de victoires ambivalentes, pour finalement aboutir au simple échec.

Certes, elle pénètre dans la maison Henderson « par la porte principale », mais est-ce pour s'y faire reconnaître comme Noire, ou tolérer comme épouse du Blanc Tom ? Loin de « forcer la porte » (p. 39) qui ouvrira sa prison, elle devient au contraire « prisonnière de la minute où elle a (...) franchi le seuil de cette demeure » (p. 34). L'échec est patent sur le plan conjugal aussi, et l'amour devient « une lutte acharnée » où les membres s'emprisonnent et se défendent (p. 38) ; le rapport libération / emprisonnement s'inverse, et consacre l'échec final de l'assimilation : « elle s'est elle-même reniée et toute sa race en épousant Tom » (p. 174).

Peu s'en est fallu en effet pour que Lorraine se laisse assimiler et dévorer par la maison Henderson, c'est-à-dire métaboliser en Cora ; réfugiée dans la chambre de sa belle-mère, elle cesse un moment de résister : « dans un sentiment dissolvant de bien-être (...), oubliant même qui elle était (...), elle se sentait devenir elle-même une autre Cora » (p. 192). Mais, outre que Tom interrompt ce processus d'intégration, les rejets successifs qui depuis quelque temps la renvoient à la prison de sa peau ont amorcé à son insu une nouvelle démarche : d'abord prendre davantage conscience de sa « noirceur », puis cesser de vouloir se blanchir.

À Victoria House, où Cora l'emmène une première fois, elle franchit le seuil du magasin d'antiquités au rez-de-chaussée avec facilité.

Mais du rez-de-chaussée au premier étage le salon de thé, il y a toute la différence qui existe entre l'acceptation et le refus. (p. 76)

À partir de ce moment, l'assimilation apparaît de plus en plus irréalisable à Lorraine. Au contraire, la conscience de sa couleur, croissant à chaque rejet, d'abord négative, évolue vers une affirmation positive :

elle sentit sa peau s'assombrir davantage : elle était plus noire que lorsqu'elle vivait dans le ghetto noir (...), plus noire enfin que le jour où elle était entrée à l'université blanche. (p. 97-98)

Les échecs successifs imposés par tous les espaces qu'elle s'était donnés à franchir pour se libérer lui révèlent, au-delà de l'impression passagère d'écroulement, une réintégration progressive de soi « dans sa couleur » (p. 99). La portée de ces refus — la faillite de l'intégration — lui est signifiée par un rêve : sa mère vient la mettre en garde contre les Blancs ; elle git dans « une mare de lait », ayant heurté la voiture du laitier. Sam et Abigail épongent le lait avec de grands draps noirs. Tom, au lieu de secourir Lorraine et sa mère, bombarde de boules blanches « une tête grimaçante de nègre pendue à une branche d'arbre ». Lorraine alors constate qu'elle a elle-même blessé, à la jambe, sa mère, qui lui fait cette révélation : « depuis que tu appelles une Blanche "mère", ma jambe s'appesantit ». Et la jambe, sous laquelle a glissé Lorraine, l'asphyxie (p. 147-50). Le symbolisme trop évident du lait épongé par les Noirs sert surtout à dicter à Lorraine une ligne de conduite : renoncer à l'assimilation par fidélité à sa race (ici représentée par la mère), sous peine d'asphyxie.

La volonté d'être autre s'inverse alors en affirmation de soi ; le jour même, Lorraine retourne à Victoria House, sans la protection décolorante d'une Blanche, pour y annuler sa précédente tentative d'assimilation (p. 173). Elle passe outre aux interdictions et aux cruautés verbales, grâce au souvenir de « la répétition de la haine » ; cette petite mise en scène était, on s'en souvient, à la base de sa « trahison ». À Victoria House II, Lorraine conjure en quelque sorte le premier faux-pas qui a orienté sa démarche d'assimilée. Dorénavant, « elle portera les fruits de leur étrange enseignement » (« leur » désignant ses amis noirs, sa collectivité, p. 156), enseignement comparable à celui du rêve : résister à la voracité de la maison blanche. Le départ du couple à la fin du roman est la vraie libération de Lorraine, après les retrouvailles avec la mère et la collectivité noire.

Alors, en un mouvement infinitésimal, la cigale s'arrache de sa peau et de toutes ses ailes enfin libres, elle s'envole vers la lumière. (p. 156)

Il est bien clair que la peau abandonnée n'est pas la négritude, puisqu'elle est allée la revendiquer publiquement, mais plutôt l'ancien rêve de blancheur. En partant sur ces nouvelles bases avec Tom, non seulement Lorraine quitte « le carcan Fleming-Henderson » mais elle convertit « l'alliage » primitivement

envisagé en alliance véritable ; quant au succès de cette alliance, on n'en peut rien présumer, car le personnage de Tom, également en quête d'une identité bien hésitante, ne semble pas évoluer aussi favorablement.

Comme la plupart des personnages du roman, Tom vit dans sa relation à l'espace une tentative plus ou moins réussie d'évasion. Tous ses gestes depuis son adolescence s'inscrivent contre la maison Henderson et la volonté paternelle : goût pour la littérature française, symbole d'une révolte contre l'éducation traditionnelle, fugue et choix d'une université géorgienne (« le reniement » p. 119), mariage avec une Noire ; tous ces actes visent à détruire le mythe proposé par le père (et synthétisé par le tableau de la maison coloniale). Rejetant donc sans discrimination l'espace patriarcal, Tom se définit, a contrario, à partir de son père. Formé par Abigail et ses principes de transgression spatiale, il fonctionne comme « un être révolté qui s'affirm(e) par des coups de tête » (p. 119). Mais, si la dépendance à l'égard de l'espace du père est refusée, elle n'est pas dépassée : Tom revient à la maison Henderson dont il n'est, au fond, qu'imparfaitement désolidarisé. Il n'a pas plus réussi à renier réellement le lieu qui l'emprisonnait qu'à s'intégrer dans un nouveau lieu (le Sud, Lorraine) ; il est devenu lui-même le lieu de la contradiction essentielle où s'opposent les influences d'Abigail et de Bob : sa chambre le sécurise mais en même temps « la maison lui devient hostile » (p. 51).

Cette ambivalence de Tom reflète la faiblesse d'un personnage qui pour se définir n'a recours qu'aux autres ; car Lorraine aussi est pour lui « l'instrument de la révolte » (p. 174), l'objet apte à lui « découvrir (...) sa propre personnalité » (p. 69). À la différence de celle-ci, il ne va guère au-delà de cette utilisation prosaïque ; pas plus qu'il n'admet l'autonomie de sa femme (l'incident de Victoria House II, en particulier), il ne se réalise à travers elle, car elle refuse d'être pour lui le simple instrument à travers lequel contester un espace aliénant : « il ne délivrerait pas Lorraine, ne se libérerait pas lui-même » (p. 177). Produit de deux influences contradictoires qu'il ne parvient ni à assumer ni à annuler, Tom semble voué à l'exil :

« Il n'appartient plus à la race blanche, et il ne pourra jamais être noir. »
(p. 177)

On ne peut présumer si sa fuite finale est une ébauche de libération réelle, tant le personnage est faiblement dessiné, bloqué dans une attitude de contestation permanente et finalement stérile. À la limite, on pourrait ne voir en lui que le réalisateur de Lorraine, ou l'instrument d'Abigail dans ses visées contre les Henderson : une sorte d'utilité littéraire.

*
* *
*

Du reste, le titre même du roman invite le lecteur à focaliser son attention sur Lorraine, seul personnage qui parvienne à une libération réelle, en contrepoint avec les cigales périodiques, qui comme elle ne laissent, en

muant, personne indemne. La cigale seule parvient à la maturité affective et intellectuelle d'une part, à une attitude socio-politique viable d'autre part : à un comportement lucide vis-à-vis de sa communauté et de l'« autre ». Est-ce à dire que, telle la mauvaise conscience de cette cellule familiale, elle développe les virtualités latentes et met à jour régressions affectives et idéologiques ?

La chambre aux illusions de Cora, semblable au bar-paquebot de Hans dans *La Dormeuse éveillée*, définit clairement une régression, comme son vampirisme peut fort bien dériver de la succion infantile⁶. La chaise Fleming d'autre part, lieu central de la régression, représente tout l'acquis Fleming, les « voix » de Cora (l'oncle abolitionniste, le grand-père missionnaire, etc.), l'acceptation sans conditions des données imposées par la tradition familiale, c'est-à-dire ici la clôture de la grande bourgeoisie. À « l'extrême sévérité du surmoi dans les états régressifs » qu'a révélée Freud, correspond l'extrême impact des données traditionnelles sur Cora.

Le même phénomène apparaît chez Bob : à la fois plus violent et moins rigoureusement fondé, son conservatisme de « parvenu », qui ne s'innocente pas de paternalisme ni de pseudo-libéralisme, et son sadisme à la fois raciste et sexuel (de maître à esclave) manifestent également une régression, par ailleurs suggérée dans sa relation à l'espace. Ses positions idéologiques ressemblent aux options de Cora, en beaucoup plus chimériques et passées, car pareillement bornées à un refus de l'échange, figées sur un univers clos protégé par des données d'origine parentale et jamais remises en question.

L'opposé de ce couple en régression conservatrice semblerait être Tom, dont la pratique conteste les données des parents point par point ; mais, révolté plus que révolutionnaire, il ne semble pas toutefois les remettre en question lucidement. Peut-être en outre a-t-il « introjecté » un autre parent et fonctionné avec le surmoi donné par Abigail.

Celle-ci ne parvient pas plus que Cora ou Bob à dépasser une régression indiquée par la référence constante au logement de son enfance, où du reste elle se mure définitivement après l'arrivée de Lorraine. La demande messianique qu'elle adresse à celle-ci, appuyée sur le refus de l'autre, ne peut qu'introduire une relation de totale dépendance, autre forme d'aliénation (aliénation au chef, si on veut lire le texte comme métaphore de positions idéologiques). Sam décrit également, dans un premier temps, une forme de l'aliénation, par la musique et surtout par l'imaginaire, soupape de sécurité qui bloque toute libération réelle. Cette soupape disparue avec le suicide d'Abigail, naît le terroriste, suicidaire comme le terroriste des *Pierre-fendre*, Roland.

Lorraine trouve la seule ouverture non fictive, après un long combat dans sa relation à sa peau, grâce au rêve qui lui donne le conseil et l'appui de sa « tribu » ; mais cet appui ne devient pas prétexte pour déléguer sa libération à un individu singulier incarnant la collectivité, à la différence d'Abigail. Au

lieu de fonder le sort collectif sur le sort individuel, Lorraine fonde l'individu sur le destin de sa race, utilisant la famille (et le surmoi, au sens large) comme guide, et non comme but ou instance dédouanante sur laquelle se reposer de toute action; en quoi elle prophétise les personnages des *Pierrefendre*. Envisagés comme métaphore d'une attitude idéologique, les rapports de Lorraine à l'espace représentent une sorte de dialectique, de la révolte militante au risque d'assimilation, dépassé en dernière étape par la revendication de son altérité. Le lieu de cette identification reste à définir: la route à la fin du roman a un sens de vectorisation plus que de destination, et le texte dans son ensemble privilégie les personnages qui peuvent formuler les questions plutôt que donner les réponses. La fin de l'« histoire », appelant un futur extérieur au texte, la construit toute entière comme question, et par ce statut d'ouverture reflète une vision problématique de la réalité.

Annie MONTAUT
Université Queen's

-
1. Voici dans l'ordre chronologique les romans d'Yvette Noubert: *La dormeuse éveillée*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, 184 p. *Contes de la solitude I*, Montréal, C.L.F., 1967, 146 p. *L'été de la cigale*, Montréal, C.L.F., 1968, 209 p. *Les Pierrefendre*, Montréal, C.L.F., 1972, 316 p. *Contes de la solitude II*, Montréal, C.L.F., 1972, 181 p.
 2. Murs « plus que lézardés », plafond troué, toile cirée en lambeaux et tachée, vaisselle ébréchée, etc. (pp. 141-2).
 3. « Non, la maison ne s'écroulera pas, même si les cadavres pourrissent à l'intérieur » (p. 24).
 4. Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1972.
 5. On voit les cigales « lutter pour naître péniblement, acharnées à vivre, impatientes de voler; mais aussi mourir, prisonnières d'elles-mêmes, incapables de franchir l'espace qui les sépar(e) de la liberté » (pp. 68-9).
 6. Voir « la régression », étude de Paula Heimann, in *Développements de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1966. Le sujet narcissique, qui rejette l'extérieur, peut recourir à l'introjection de l'objet extérieur et le transformer en « soi » pour l'admettre de cette façon, non comme objet, mais comme « soi ». Un exemple limite de cette introjection est « l'incorporation cannibalique ».