

Claremont Colleges

Scholarship @ Claremont

Pomona Senior Theses

Pomona Student Scholarship

2020

La Terreur insidieuse : Une Relecture de la logique de l'esclavage dans Ourika

Joslyn Gardner
Pomona College

Follow this and additional works at: https://scholarship.claremont.edu/pomona_theses



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Gardner, Joslyn, "La Terreur insidieuse : Une Relecture de la logique de l'esclavage dans Ourika" (2020). *Pomona Senior Theses*. 236.
https://scholarship.claremont.edu/pomona_theses/236

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Pomona Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Pomona Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

La Terreur insidieuse : Une Relecture de la logique de l'esclavage dans *Ourika*

By
Joslyn Gardner

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for a
Bachelor of Arts in
Gender and Women's Studies-French
Pomona College

Professor Margaret Waller, PhD
Professor Fazia Aïtel, PhD

May 9th, 2020

*"The master's fantasy is that the slave wants what the
master has."*

- Jared Sexton

Remerciements/Acknowledgements

Merci infiniment à mes lectrices, Peggy et Fazia. Merci à Peggy de m'avoir exposée à *Ourika* et de m'avoir encouragée à poursuivre mes idées. Je vous suis vraiment reconnaissante de la façon dont vous m'avez prise sous votre aile en tant qu'étudiante en études de genre et de français. Je remercie également Fazia pour votre soutien et de m'avoir montré comment je peux approfondir mes recherches. J'ai aimé recevoir des articles de votre part qui me font repenser à la façon dont j'aborde mes idées.

I would also like to thank politics professor, Roberto Sirvent, for exposing me to the works of Christina Sharpe and Saidiya Hartman. Your course, "Slavery and its Afterlives" inspired me to do this thesis topic. Thank you for thinking with me and for being a sounding board for ideas I was trying to work through.

Lastly, thank you to my friends and my family for giving a listening ear, for encouraging me, and for your unconditional support.

Table of Contents

Introduction.....	4
Le Plaisir blanc et le spectre du fouet.....	12
Peau blanche, masques noirs : le problème d'empathie.....	25
Fleeing the Myth of Inclusion.....	39
Works Cited.....	50

Introduction

“Living in the wake means living the history and present of terror, from slavery to the present, as the ground of our everyday Black existence; living the historically and geographically discontinuous but always present and endlessly reinvigorated brutality in, and on, our bodies while even as that terror is visited on our bodies the realities of that terror are erased.”

- Christina Sharpe, *In the Wake* (2016)

“Black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery – skewed life chances, limited access to health and education, premature death, incarceration, and impoverishment.”

- Saidiya Hartman, *Lose Your Mother* (2006)

We were heading to the mall. My brother, Jonathan, was driving. Our friend, Jack, was sitting in the passenger seat, and I was sitting in the back row. Then, we saw the intense blue and red lights. I held out hope that the lights weren't for us. We weren't speeding, and as far as I knew, nothing was wrong with our car. As my brother proceeded to move over to the shoulder, my heart sank. Jonathan rolled down Jack's window. The first thing the cop asked was, “what drugs are you on?” Shit. Where was this heading? We decided to go to the mall after school. What drugs? I heard the trembling in Jonathan's voice as he responded with a level of formality I had never heard him employ. She then asked him if he had ever received a ticket. He said no. She went back to her police car and returned even more pissed off. Instead of addressing my brother, she tried to appeal to the other white person in this situation, Jack. She asked him if my brother spoke English. I was incredulous. My heart was racing, and I was shaking out of fear, but also anger. I knew she was hassling my brother, and there was nothing I could do about it. Yes,

my brother had received a ticket before, but it had been thrown out in court. He was confused about how to answer the question.

My mind started reeling. So this is how it goes down. I see it in the media all the time but I had never imagined we could be in this situation. Two black teenagers against an aggressive, angry cop. Luckily, we had a white passenger there to de-escalate the situation. Jack started talking to the cop about how he and my brother played on the football team and how we were on our way to the mall because classes had just finished for the day. Now, the cop tried to act nice by asking what position my brother played. She explained that she was letting us go, even though there was nothing that should have held us there in the first place. She wished them good luck with their season.

The situation we were in is not unique. In the US, black people are constantly reminded of their status as Other, as outsider, through microaggressions, environmental racism, policing, and modern-day lynchings. The list can go on and on. So, as an African American woman, I could not help but ruminate on the question of belonging as I read Saidiya Hartman's work, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America* (1997) for my course, "Slavery and its Afterlives." In class, we discussed whether African Americans can be included within the nation given the US's history (and continuation) of slavery and the pervasiveness of antiblackness. For me, this line of thought on the relationship between blackness and belonging sparked connections to the French novel, *Ourika* (1823), written by Claire de Duras. It is a story about a Senegalese girl who is "saved" from slavery and grows up among French aristocrats only to choose a life in the convent. Her doctor, who takes care of her soon after, as she is dying, retells her story after her death. He describes the moment when Ourika overhears a conversation

that changes the course of her life by revealing that her blackness prevents her from being a part of the very society in which she was raised. Throughout the novel, Ourika wrestles with the realization of her position as outcast, which she concludes will condemn her to a life of solitude. The book is based on a true story of a Frenchman, Stanislas-Jean, le chevalier de Boufflers, who purchased a Senegalese child in 1786 and gave her as a gift to his aunt, la Maréchale de Beauvau, who raised her amongst the aristocracy in Paris (Kadish 111). I first read *Ourika* my sophomore year. I wrote two comparative essays about social death versus still-birth, and how Charles, Ourika's love interest, functions as a master. Although Duras writes the novel in a way that "covers up the horrors of the Atlantic crossing," by starting the novel from Ourika's "rescue," I understood that slavery still had a hold on Ourika (Miller 167). At that point in my undergraduate career, I could not thoroughly articulate the connection between *Ourika* and slavery. Thanks to Hartman's and Christina Sharpe's works on slavery and its afterlives, I now have the words to explain why I found this text so troubling.

Sharpe uses the image of the wake from a slave ship as a way to visualize the continuation of black captivity into the present. For the past six months, her book, *In the Wake* (2016), has had me meditating on the ways in which I, as a black woman, live in the afterlives of slavery. From white people touching my hair to my interactions with the police to experiencing the harm of medicine's assumption that the "strong black woman" can endure more pain, I am in the wake. What I found troubling about the discourse on *Ourika* was critics' assertions, such as those by Joan DeJean, Françoise Massardier-Kenney, and Adeline Koh that M. le Chevalier de B. "saved Ourika from the terrible fate of slavery" (Massardier-Kenney 191). DeJean praises the novel as a "masterpiece of abolitionist literature that also compares the suffering of slaves with that of

aristocrats during the Revolution; a work presenting the first fully drawn black character in European literature" (xiii). In their view, by being set in France, the novel detaches itself from slavery. Slavery happens elsewhere, in the French colonies, like the revolution in Saint-Domingue, which the book touches upon. Critics have normalized and reinforced the benevolence of Mme de B. and her salon, to the point that the violence Ourika endures is almost undetectable. Slavery's influence is disguised behind an inclusive discourse: "she is taken in as Madame de B.'s adoptive daughter, Ourika has a happy childhood" (Koh 17). Koh employs the language of rescue even though Ourika was bought and gifted to Mme de B. I will show that the semblance of belonging and happiness in the novel and in most critics' work on it disavows the violence. The goal of this thesis is to resurface the ways in which Ourika is in the wake, the ways in which the logic of slavery pervades this young life.

On the other hand, there are other critics who, like me, are skeptical of the disconnect between slavery and the novel. Christopher Miller asserts, "Ourika's enslavement ends *nominally*, the story is no longer supposed to be about slavery, the slave trade, or the Atlantic; rather it is, and has mostly been read as, an allegory of race, a dramatization of the color bar" (164). He continues, "rescued from the slave trade and from slavery, Ourika nonetheless finds herself subjected to a ruthless 'economic' system in which [in France] she loses all value merely because of the color of her skin" (Miller 165). Slavery continues in its lasting vestige of a brutal calculus that counts black bodies as insignificant. Even though Miller identifies the afterlife of slavery in *Ourika*, slavery goes beyond an economic arrangement. It is more fundamentally a system of domination, of "power, pleasure, and profit" (Hartman, *Scenes of Subjection* 20).

In 1777, with the *Déclaration pour la police des Noirs*, the French government of King Louis XVI banned all people of color from coming to continental France because “‘negroes are multiplying every day in France, and that, as a result, ‘their marriages are becoming more frequent’ and ‘bloodlines are being altered’” (DeJean x). The state instituted this policy because the Admiralty Court of France in Paris was granting freedom to too many slaves who petitioned for their liberation on the basis of the Freedom Principle (promulgated as early as 1571) (Peabody 6-7). During the period in which the real M. le chevalier de B. bought Ourika and brought her to France (1786), there was a high fear of miscegenation. As a banned body, Ourika is both the repulsive and exotic Other.¹ On one hand, *les salonnieres* (the women of the salon) want her for their entertainment. On the other, they exert their power of abjection to deny Ourika the possibility of rising above her station. She can be among them, but not one of them.

Using Hartman’s *Scenes of Subjection* as my theoretical framework, my analysis of *Ourika* highlights the reach of slavery into Mme de B.’s salon, which many critics do not see at all. Like Hartman, I focus on the insidious forms of violence where apparent benevolence makes actual domination hard to discern. I argue that this French aristocratic environment does not rescue Ourika from slavery. Instead, it subjects her to an adapted form of captivity, a benevolent type of domination that shrouds cruelty as love.

Chapter One, “White Enjoyment and the Specter of the Whip,” considers the ways in which Ourika’s dance functions as what Hartman calls a “scene of subjection.” Ourika represents Africa in a dance recital for Mme de B.’s salon. In the first section, I put the dance scene in *Ourika*

¹ Louis-Sébastien Mercier’s, *Tableau de Paris*, suggests that many exceptions to the *Déclaration pour la police des Noirs* were made. The article, « Petits Nègres, » details how it was trendy for aristocratic Frenchwomen to keep young African children as pets.

in conversation with Hartman's analysis of white enjoyment. In *Scenes of Subjection*, Hartman moves away from slavery's spectacular forms of violence such as whipping and lynching in order to focus on how the quotidian and the mundane also operate as the whip and other, different forms of terror. According to her, "it was often the case that benevolent correctives and declarations of slave humanity" such as music and abolitionist discourse "intensified the brutal exercise of power upon the captive body rather than ameliorating the chattel condition" (Hartman, *Scenes of Subjection* 5). Slavery is generally viewed as a dehumanizing institution, when in fact, humanizing the slave can also work as a type of brutality. Mme de B. supposedly ameliorates Ourika's condition by saving her as a two year-old child from the horrors of slavery, and making her an "adoptive daughter" (Koh 17). However, as I will show, the act of bestowing humanity can be violent.

In the second section, I do a counter reading of the dance scene. Ourika's blackness condemns her to a life of solitude, but I argue that during the dance she reconnects with her ancestors. Drawing heavily on Christina Sharpe's book, *In the Wake*, which has never been used to analyse Duras's novel, I trace how generational trauma and love are transmitted through the womb. Making correlations between Ourika's story and that of Phillis Wheatley, the first black poet to be published in the United States, I demonstrate how both the author and the Wheatleys make a black body an experiment in saviorism that is supposed to prove white benevolence.

In Chapter Two, "White Skin, Black Masks: the Problem of Empathy," I examine the author of *Ourika*'s limited understanding of black life. In the novel, Claire de Duras (1777-1828), a white aristocrat with colonial ties to Martinique, attempts to imagine what life would be like for a young black girl who is "saved" from slavery and then raised in one of the most prestigious salons in

Paris. John Fowles, the translator of *Ourika*, and a renowned novelist in his own right, refers to Duras' creation as the "first serious attempt by a white novelist to enter a black mind" (xxx). Here, he assumes blackness can be easily accessible by whites. In the novel, there is a character (Ourika's dance partner) who literally "puts on" blackness, in ways I will explore. However, the author herself does something similar: she has to put herself in the place of the real Ourika in order to imagine and convey what it was like for this young girl to grow up in French aristocracy.

The chapter examines how Duras's imagination cancels black suffering on two levels – kinship and religion. Ourika strongly believes that she will always be alone because of her skin color. At two years old, slave traders capture her with the intent to rip her from her homeland. When M. le chevalier de B. purchases her and brings her to France, she grows up assuming she is part of French aristocracy. She longs to call her benefactor "mother" and considers her benefactor's grandson, Charles, to be her brother. However, this familial illusion is also taken from her, when, at fifteen years old, she overhears a conversation. One of the women of the salon inquires as to what Mme de B. will do with her ward because only a man of an inferior condition who is willing to have black children would marry Ourika. In this moment, her world shatters. Throughout the novel, the heroine tries to make other kinship claims, but she never succeeds. This first section explores how Ourika's inability to belong may be related to a larger colonial discourse. The chapter's second and third sections consider from a historical and biblical perspective, how Duras uses religion to displace social responsibility onto the individual.

Chapter Three, "Fleeing the Myth of Inclusion," is distinctively different from the first two because it goes beyond the novel *Ourika*. This final, speculative chapter asks whether Ourika truly

wanted to be a part of French aristocratic society.² What happens if her desire for Charles is interpreted as a longing for a different world, one in which she did not have to adhere to the norms of a white, heteropatriarchal society that demeans and excludes her?

For my investigation of living otherwise, I look to *Wayward Lives, Beautiful Experiments* (2019) by Saidiya Hartman. She recovers minor, anonymous voices of women from the archive to revolutionize common ideas of freedom. “Explor[ing] the utopian longings and the promise of a future world that resided in waywardness and the refusal to be governed,” Hartman restructures what it means to live (Hartman, *Wayward Lives* xv). Her female characters may find themselves exploited, living in abject poverty in the ghettos of New York City and Philadelphia, but these women find glimpses of freedom through quotidian acts of refusal. The law considers them sinful and criminal but Hartman’s research and analysis reveal a beautiful, fleeting freedom that only the rebellious and the revolutionary can experience thanks to their “joyfully ungovernable” spirits (Brown 596).

² See epigraph to the thesis.

Chapitre Un Le Plaisir blanc et le spectre du fouet

Le Spectacle de la différence

Wade in the Water, wade in the water children. Wade in the Water. God's gonna trouble the water. Lorsque j'étais plus jeune, j'ai appris que les esclaves n'avaient pas seulement utilisé les spirituels noirs pour exprimer leur grande souffrance, mais aussi pour transmettre des messages qui aidaient les esclaves à fuir. L'abolitionniste américaine et l'ancienne esclave, Harriet Tubman (?-1913), a mené des esclaves à la liberté grâce à l'Underground Railroad. Elle a utilisé la chanson *Wade in the Water* "to communicate to fugitives escaping to the North that they should be sure 'to wade in the water' in order to throw bloodhounds off their scent" (Jones 51). L'allusion rappelle aussi l'image du sillage de Christina Sharpe : "the disturbance caused by a body swimming or moved, in water" (Sharpe 3). Dans le sillage, pourtant, le passé n'est pas encore passé. Bien que les esclaves aient employé la musique, le mouvement, les secrets, et l'eau comme des moyens pour s'échapper, Saidiya Hartman nous rappelle que le maître trouve toujours les moyens de récupérer les outils de ses captifs pour ses propres fins.

Dans le premier chapitre de *Scenes of Subjection*, "Innocent Amusements," Hartman montre comment humaniser les esclaves s'avère être une forme de violence. Elle affirme : "songs, jokes, and dance [on the part of slaves] transform wretched conditions into a conspicuous, and apparently convincing, display of contentment. As a result, this circumscribed recognition of black humanity itself becomes an exercise of violence" (Hartman, *Scenes of Subjection* 35). À travers le divertissement, les maîtres ont forcé leurs esclaves à montrer des sentiments de bonheur, ce qui est en désaccord complet avec leur statut de marchandise. Zakiyyah Iman Jackson développe l'idée de la violence de l'humanisation et le danger de ne pas

la voir en tant que telle : “Too often, our conception of anti-blackness is defined by the specter of ‘denied humanity,’ ‘dehumanization,’ or ‘exclusion,’ ... [in fact,] the process of making the slave relied on the abjection and criminalization of the enslaved’s humanity rather than the denial of it” (96). L’apparence du contentement sert à justifier l’esclavage selon la logique suivante : les Noirs ont donc le tempérament naturel pour servir et ils apprécient leur rôle. L’absence de violence physique neutralise la brutalité du contentement et la rend indiscernable. Dans ce qui suit, je considère comment la danse d’Ourika dans le roman de Duras fonctionne en tant que « amusement innocent ».

Ourika, racontant sa vie au médecin venu la guérir de sa maladie psychologique, se souvient de la danse :

J’ai été citée pour l’élégance et la beauté de ma taille.³ Mme de B. vantait souvent ce qu’elle appelait ma grâce, et elle avait voulu que je susse parfaitement danser. Pour faire briller ce talent, ma bienfaitrice donna un bal dont ses petits-fils furent le prétexte, mais dont le véritable motif était de me montrer fort à mon avantage dans un quadrille des quatre parties du monde où je devais représenter l’Afrique. On consulta les voyageurs, on feuilleta les livres de costumes, on lut des ouvrages savants sur la musique africaine, enfin on choisit une *Comba*, danse nationale de mon pays. Mon danseur mit un crêpe sur son visage : hélas ! je n’eus pas besoin d’en mettre sur le mien mais je ne fis pas alors cette réflexion. Tout entière au plaisir du bal, je dansai la *Comba*, et j’eus tout le succès qu’on pouvait attendre de la nouveauté du spectacle et du choix des spectateurs, dont la plupart, amis de Mme de B., s’enthousiasmaient pour moi et croyaient lui faire plaisir en se laissant aller à toute la vivacité de ce sentiment. (Duras 10)

Les critiques ont interprété la danse de diverses façons. Françoise Massardier-Kenney affirme que la performance a un double sens: “[it] can be read as an example of the patronizing European attitude toward black Africans, it can also be seen as an attempt to learn about Africa, to appreciate it, and to bring it in contact with the Parisian world of the salon” (191). Pour

³ « Ma taille » veut dire « ma ligne. »

Massardier-Kenney, la deuxième possibilité serait “the positive aspect of the incident, and reveals a more enlightened attitude toward Africa” (191). Pour ma part, j’évoque l’avertissement de Hartman dans *Scenes of Subjection* : on devrait se méfier des éclairés. Eux aussi ils sont capables de perpétuer la violence même si et surtout quand ils n’en ont pas l’air.

Il est possible de lire les actions de Mme de B. comme venant de la curiosité et une ouverture au monde, mais je me demande de quelles façons l’assujettissement fonctionne sous l’apparence de la bienfaisance. L’interprétation de Massardier-Kenney de la danse reste à la surface parce qu’elle s’en occupe comme d’un détail mineur. Elle tente d’innocenter les actions de Mme de B. au lieu d’explorer en profondeur son attitude condescendante et ses ramifications. Chez Massardier-Kenney, l’anti-noirceur est simplement une attitude personnelle (et assez éclairée) et non une forme de dominance enracinée dans l’imaginaire français.

En effet, l’éducation « parfaite » d’Ourika, dont la danse fait partie, est une forme de *jollification*. Hartman définit le terme de deux façons. Dans la première, les marchands forçaient leurs esclaves à feindre la gaité pour augmenter le prix de leurs « biens ». Dans la seconde, le maître utilisait des formes plus souples (*gentler forms*) de domination pour transformer « l’assujettissement en spectacle divertissant pour [lui-même] » (Hartman, *Scenes of Subjection* 42, ma traduction). Hartman décrit la violence douce du plaisir en citant Guion Griffis Johnson : ““One South Carolina planter who was having trouble disciplining his slaves supplied his people with fiddle and drums and ‘promoted dancing.’ To his gratification the ill temper of the slaves disappeared and the peace was once more established on the plantation”” (*Scenes of Subjection* 44). L’acte de bienfaisance, à savoir permettre aux esclaves de s’amuser, déguise l’intention malveillante de ce planteur ainsi que ces intérêts financiers : le propriétaire protège non

seulement la productivité de sa plantation mais aussi sa propre sécurité (ou au moins en garde l'illusion). En somme, les maîtres déployaient le « plaisir noir » pour discipliner leurs esclaves pour accomplir des besoins. À travers la *jollification*, Mme de B. rend Ourika docile d'une façon similaire.

Mais la *jollification* fait partie d'une discipline encore plus insidieuse. Selon Orlando Patterson, "it was the slave's isolation, his strangeness, that made him most valuable to the master ... the act of natal alienation: this is the social death of the slave" (38). La séparation de sa patrie, de sa mère et de sa communauté, fait partie de ce que Patterson appelle « la mort sociale. » Il faut remarquer que cette mort particulière aux Noirs est ce qui les exclut de l'humanité. Le Noir n'appartient à nulle part, comme Frantz Fanon le montre dans son fameux *Peau noire, masques blancs* (1952), « Sentiment d'infériorité ? Non, sentiment d'inexistence » (112). Le Blanc détermine et définit l'existence noire pour conserver son propre statut d'humain. Le Blanc crée le nègre, écrit Fanon : « Je suis fixé. ... je vois dans ces regards blancs que ce n'est pas un nouvel homme qui entre, mais un nouveau type d'homme, un nouveau genre. Un nègre, quoi ! » (Fanon 93). D'une façon encore plus puissante, le salon aristocratique de Mme de B. forme Ourika. Le salon devient son monde : « je ne connaissais pas autre chose ; mais, sans le savoir, je prenais un grand dédain pour tout ce qui n'était pas ce monde où je passais ma vie » (Duras 8). Elle prend plaisir à l'éducation guidée par sa bienfaitrice. « Ces douces études » semblent être inoffensives, mais, elle apprend à rejeter l'Autre ce qui veut dire sa propre différence (Duras 9).

Mme de B. a beaucoup d'influence sur la jeune Ourika. Celle-ci explique, « elle guidait mon esprit, [et] formait mon jugement » (Duras 9). Cette « bienfaitrice » a fait cultiver les talents

d'Ourika dans le chant, la peinture, et les langues selon les mœurs aristocratiques françaises pour faire d'elle sa négresse idéale, soumise et fidèle. Ourika dépend de l'admiration de sa bienfaitrice : « je ne pensais qu'à plaire à Mme de B. ; un sourire d'approbation sur ses lèvres était tout mon avenir » (Duras 9). Ourika lui est redevable parce que Mme de B. l'a « sauvée » de l'esclavage, donc elle joue le rôle de l'esclave reconnaissante. Plus tard, Ourika explique son obligation envers elle : « Mme de B. faisait tant pour mon bonheur qu'elle devait me croire heureuse. J'aurais dû l'être; je me le disais souvent; je m'accusais d'ingratitude ou de folie ; je ne sais si j'aurais osé avouer jusqu'à quel point ce mal sans remède de ma couleur me rendait malheureuse » (Duras 26). Le verbe modal, « devoir », indique la supposition du contentement. Au lieu de révéler sa peine, Ourika décide de la nier et de la cacher à sa bienfaitrice. En effet, Mme de B. croit sa performance du bonheur. Son plaisir n'est pas le sien, il appartient plutôt à Mme de B. Frank Wilderson III soutient que “not only is the slave's performance (dance, music, etc.) the property of white enjoyment – and this is really key – the slave's own enjoyment of his/her performance: that too belongs to white people” (Hartman and Wilderson III 188). Le corps d'Ourika devient une extension du corps impérial. Le regard blanc doit tout posséder – l'esprit, le plaisir, voire la noirceur elle-même.

Le processus d'apprendre la *Comba* fait voir la fongibilité de la noirceur. Techniquement, la fongibilité est un terme économique qui signifie l'interchangeabilité d'un bien pour un autre. Hartman emploie le terme pour décrire comment “the fungibility of the commodity” dans ce cas le corps captif, en fait “abstract and empty vessel vulnerable to the projection of others' feelings, ideas, desires, and values, and, as property” (*Scenes of Subjection* 21). Durant cette danse, Ourika est censée incarner l'Afrique, mais ayant quitté le Sénégal quand elle avait deux

ans, elle ne la connaît pas vraiment. Tous les Noirs n'identifient pas l'Afrique comme leur patrie. Dans le salon, les nobles blancs, approprient l'africanité et la font incarner par Ourika d'après les livres et les récits des voyageurs. Ceci est encore une autre étape dans son éducation parfaite. Rien de noir, même la noirceur n'appartient aux Noirs. Ainsi, le partenaire de danse d'Ourika met « un crêpe sur son visage » pour qu'il devienne ce qu'Adeline Koh appelle son « égal représentatif » (“representational equal”) (18). Mais s'il peut littéralement mettre la noirceur, il peut aussi l'enlever. Donc, contrairement à ce que dit Massardier-Kenney, l'inspiration pour la danse n'est pas innocente. La danse est plutôt un exemple de l'accès illimité des Blancs à la noirceur en tant qu'entité fongible.

Peut-être, la formation d'Ourika marche trop bien. Au lieu d'un échange monétaire, comme dans l'esclavage proprement dit, Ourika est un bien dans l'échange du capital social. Elle est la preuve qu'un Noir peut être civilisé. Comme dit une salonnière anonyme, Ourika est « 'pleine de talents, elle est piquante, naturelle' » (Duras 12). Toutefois, son habilité incite aussi la peur des spectateurs. Après la danse d'Ourika, Mme de ***, une amie aristocrate de Mme de B., se déclare soucieuse des possibilités maritales pour Ourika : « 'La philosophie ... ne peut rien contre les maux qui viennent d'avoir brisé l'ordre de la nature. Ourika n'a pas rempli sa destinée : elle s'est placée dans la société sans sa permission ; la société se vengera' » (Duras 13). L'emploi de « s'est placée » est troublant parce qu'il efface complètement la violence de la dépossession qu'Ourika a dû endurer pour arriver en France. D'après Mme de ***, sa présence dans le salon viole la loi « naturelle », et Ourika en sera punie. De plus, cette salonnière anonyme suppose que la société n'inclut pas Ourika, voire les Noirs en général, en ne qualifiant pas quelle société. Cela suggère que les Noirs n'ont pas de place dans la société tout court, rappelant ce que Fanon

appelle la zone de non-être quand le Noir n'est considéré même pas humain. Par conséquent, aucun aristocrate ne l'épousera. Son seul espoir est du côté de l'argent : « à force d'argent, [Mme de B. pourrait trouver] quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres [mais] ce sera un homme d'une condition inférieure' » (Duras 13).

Les aristocrates ont peur du métissage. Pour eux, la noirceur dans l'aristocratie est impossible, et malgré la possibilité d'épouser un homme d'une classe inférieure, le lexique de la permission, de la volonté dans le passage ci-dessus, indique que l'enfant (qui pourrait sortir d'une union métisse) à peau noire est indésirable. C'est un problème du frelatage qui détruirait la grandeur supposée de la blancheur. Malgré la hiérarchie sociale qui les distingue et les sépare, les Blancs s'unissent sur le fait qu'ils ne sont pas noirs. D'après W.E.B. du Bois, cette unité est un « salaire psychologique » (“psychological wage”). L'ouvrier ne gagne pas le même salaire que le planteur, mais ce salaire psychologique fait de l'ouvrier un égal dans le sens que les deux sont humains. En parlant de l'œuvre de Frank Wilderson III, Sabine Broeck comprend que “the human *is* because the Black is *not*. To [Wilderson], anti-blackness is anchored in the human's very sense of self; it is motorized by and within a libidinal economy [...] that needs black non-existence to be able to count itself as human” (“Inequality or (Social) Death”). Le Noir est construit comme l'antithèse du Blanc pour renforcer l'humanité « naturelle » blanche.

L'économie libidinale, un terme employé par Wilderson III, est la distribution du plaisir et du désir. Le public vante Ourika : « la nouveauté du spectacle et du choix des spectateurs, dont la plupart, amis de Mme de B., s'enthousiasmaient pour moi ... On m'applaudit, on m'entoura, on m'accabla d'éloges » (Duras 10-11). La danse soulève « un certain effet mêlé de beauté et d'effroi » (Foucault 10). Elle est éclatante et charmante, mais elle produit la peur du métissage –

le mélange de l'humain avec le non-être. Comme dirait Hartman, le public exige à la fois l'humanité d'Ourika à travers sa sentience et sa non-humanité à travers les sentiments anti-noirs. Ourika conclut qu'elle n'est qu'« un jouet, un amusement pour [sa] bienfaitrice » (Duras 12). Pour que Mme de B. garde sa propre humanité, il faut qu'elle soumette Ourika à son pouvoir d'interpellation. Ça veut dire son pouvoir de lui donner une identité. Elle n'est pas la seule. Considérez l'histoire de Susannah Wheatley et de son esclave célèbre, Phillis, née une génération avant la fille sur laquelle Ourika est basée.

Danser avec les aïeules : une contre-lecture

Maigre et faible, son corps incarnait les horreurs du négrier, *Phillis*, venant de l'Afrique de l'Ouest. Et pourtant, Merle A. Richmond, l'auteur de *Phillis Wheatley* écrit, "washed and polished," la cargaison était prête à être montrée aux acheteurs potentiels (21). Nue. Elle était debout devant eux avec un bout d'un tapis qui la couvrait partiellement. À sept ans, aux yeux des propriétaires d'esclaves, ils l'estimaient « indésirable » parce qu'elle ne pouvait pas travailler dur ni se reproduire. Cependant, elle avait du potentiel. Richmond affirme, "some slave owners considered young females a good investment because they could be easily trained to become quiet, obedient domestic servants and quickly instructed in the basic customs and practices of their masters' 'Christian civilization'" (22).

Parmi les acheteurs qui jugeaient la marchandise humaine se trouvait une vieille dame, Susannah Wheatley, la femme d'un marchand, qui cherchait une esclave, quelqu'un de fort et en bonne santé, qui pouvait la soigner. Ils regardaient les corps, et puis, ils ont vu le sien. Les Wheatley étaient "kind people. They were openminded and thoughtful," donc, ils ont décidé de

l'acheter malgré sa faiblesse (Sharpe 42). Ils avaient pitié d'elle et ils désiraient qu'elle soit en sécurité, mais seulement si elle restait toujours sous leur direction, sous leur contrôle, sous leur surveillance. Touchée par "the humble and modest demeanor and the interesting features of the little stranger," Mme Wheatley a trouvé l'occasion de former sa négresse idéale (Richmond 22). Elle a nommé cette « petite étrangère » « Phillis, » d'après le négrier sur lequel elle est arrivée à Boston en 1761. Depuis ce moment alors Phillis était légalement marquée par la logique de l'esclavage.

Comme Mme Wheatley, Mme de B. profite de la même opportunité – "from the Latin *ob*, meaning 'toward,' and *portu(m)*, meaning 'port,'" le remarque Sharpe (29). Le secours qu'elle a offert à Ourika est une continuation de la logique du négrier. « Sauvée » de l'esclavage à deux ans, elle est facilement formée : « J'étais heureuse à côté de Mme de B. : aimer, pour moi, c'était être là, c'était l'entendre, lui obéir, la regarder surtout : je ne désirais rien de plus » (Duras 8). Le remplacement du fouet par la bienfaisance la rend docile, disciplinée et satisfaite d'appartenir à Mme de B. Ici, Ourika évoque « l'orthographe du sillage » qui « rend la domination in/visible et non viscérale » dont parle Sharpe (21, ma traduction). "This orthography is an instance of what [Sharpe] call[s] the Weather; it registers and produces the conventions of antiblackness in the present and into the future" (Sharpe 21). Ourika « l'entend, » « lui obéit, » et « la regarde » car Mme de B. la forme pour faire exactement cela. L'anti-noirceur opère sous l'apparence d'un projet civilisateur bienveillant.

À ce propos, les Wheatley ont fait de Phillis leur projet, ou plutôt leur expérience : "They allowed and encouraged this Phillis, child of a 'bitterly anonymous man and a woman,' to 'develop,' to become literate, to write poetry, to become 'the first black human being to be

published in America” (June Jordan citée par Sharpe 43). Comme Phillis, Ourika est aussi une « expérience » : la première héroïne noire d’un roman qui se déroule en Europe, la première narratrice noire dans la littérature française, et le soi-disant premier personnage noir à trois dimensions écrit par un écrivain blanc. Oui, Duras crée un sujet parfait pour faire valoir un argument pour l’humanité des Noirs. Mais elle le fait d’une façon étroite et tout à fait ethnocentrique. Ils peuvent être éduqués, voire sophistiqués si les Français les saisissent à temps pour les faire s’assimiler et se conformer aux valeurs françaises et les « sauver » ainsi de ce qu’Ourika elle-même apprend à considérer « la barbarie » des Noirs non-civilisés, en l’occurrence ceux qui se révoltent contre l’esclavage (Duras 28).

Toutefois, à travers son poème, “On Being Brought from Africa to America,” Phillis nous démontre comment elle a subverti cette mission civilisatrice :

'Twas mercy brought me from my *Pagan* land,
Taught my benighted soul to understand
That there's a God, that there's a *Saviour* too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye,
"Their colour is a diabolic die."
Remember, *Christians, Negros*, black as *Cain*,
May be refin'd, and join th' angelic train. (poetryfoundation.org)

Les mots en italiques dans le texte original soulignent le fait qu’ils ne sont pas ceux de Phillis mais empruntés à ceux qui l’entourent. « *Saviour* » fait référence à Dieu qu’elle n’a pas connu avant son rapt. Mais « *Saviour* » peut aussi se référer à la logique « humanitaire » de l’esclavage qui tentait de « sauver » le nègre. Le mot « *Cain* » a aussi un sens ambigu. Cain, l’un des enfants d’Adam et d’Ève, est si jaloux de son frère, Abel, le préféré de Dieu, qu’il le tue. Son péché est profond, et ici, Phillis, suivant les préceptes des enseignements bibliques, déclare que même les pécheurs aussi mauvais que Caïn peuvent être sauvés par la grâce de Dieu. Toutefois, « *Cain*, »

est aussi un homophone de “cane” en anglais. Elle fait référence à une culture (la canne à sucre) très fondamentale pour la survie de l'économie esclavagiste. Selon moi, ce travail dur mène au « train angélique » (“angelic train”) ou plutôt à la mort noire. Un train angélique fait référence à une procession de personnes qui sont en train de mourir ou qui sont mortes dans le mouvement du sillage. Ainsi, Phillis apaise le regard blanc par son message de révélation spirituelle, mais derrière ce récit, elle cache un autre sens qui traite de la souffrance des esclaves.

En employant les double sens, elle rend in/visible l'anti-noirceur à travers l'orthographe du sillage. Elle rejette le secours spirituel et la violence d'être dépouillée de sa patrie et de sa famille. Ses écrits ne mentionnent guère ses origines, probablement parce que “her personal memories of Africa were apparently submerged beneath the trauma of her kidnapping” (Richmond 24). Sa mémoire était « submergée, » ou tenue par le sillage qui l'a séparée de tout ce qu'elle avait connu. Toutefois le sillage n'est pas silencieux – les corps jetés par-dessus bord hurlent alors qu'ils se noient. Phillis fait parler son traumatisme d'être « sauvée ».

Dans ce cadre, je voudrais méditer sur l'expression « train angélique » et les générations du passé qui n'est pas encore passé, les générations actuelles, et celles à venir qui ont vécu / vivent / vivront et qui sont mortes / meurent / mourront toujours dans le sillage de nos traumatismes. Pendant la danse d'Ourika, son traumatisme refait surface. Elle décrit la difficulté de la danse : « on y peignait l'amour, la douleur, le triomphe et le désespoir. Je ne connaissais encore aucun de ces mouvements violents de l'âme ; mais je ne sais quel instinct me les faisait deviner ; enfin je réussis » (Duras 11). Comme Phillis, sa mémoire du Sénégal est « submergée. » Pour elle, sa mémoire commence à refaire surface dans le salon de Mme de B. (Duras 7). Bien que ses traumatismes répriment sa mémoire, ils émergent pendant la danse. Elle connaît

l'amour, la douleur, le triomphe, et le désespoir. La première peine d'Ourika (ou au moins la première que Duras lui fait décrire) est une des premières choses qu'Ourika mentionne quand elle décide de raconter son histoire au médecin : la perte de sa mère : « un jour que [M. le chevalier de B.] voyait embarquer des esclaves sur un bâtiment négrier qui allait bientôt quitter le port : ma mère était morte, et on m'emportait dans le vaisseau, malgré mes cris » (Duras 7). Quoique Duras mentionne la mère d'Ourika une fois seulement, elle encadre l'histoire ainsi parce qu'elle est le premier traumatisme par lequel Ourika devait passer.

L'esclavage a changé la maternité pour les Africains. Pour les mères, Hortense Spillers propose qu'elles fonctionnent comme un autre passage du milieu : "slavery transformed the black woman, she 'became, instead, the principal point of passage between the human and the non-human world'" (Spillers citée par Sharpe 78). Dans la même veine, Sharpe résume comment le canal de naissance a la même fonction que la cale du négrier : "the belly of the ship births blackness ; the birth canal remains in, and as, the hold. The belly of the ship births blackness (as no/relation)" (74). L'utérus de la femme noire exécute le processus d'entrer dans la zone de non-être. Il fait de l'enfant un bien, un non-humain. Les enfants des esclaves ont hérité du non/statut de leur mère. On ne sait pas si la mère d'Ourika était esclave, mais, Ourika hérite de cette anxiété issue de la précocité de la mort maternelle. L'utérus de sa mère avait tenu la peur d'accoucher d'une vie noire qui sera toujours sous la menace de la mort, de la captivité, de la chosification. Bien qu'Ourika ne se souvienne ni de « la douleur » et ni du « désespoir, » ses sentiments sont submergés, refoulés par son traumatisme et le traumatisme hérité de ses aïeules. Cet instinct dont parle Ourika, vient de ses ancêtres. Elle sait ce qu'elle ne sait pas parce que sa mère et sa

grand-mère et son arrière-grand-mère ont éprouvé la précarité de la vie noire. Mais, elles ont éprouvé pas seulement la douleur mais aussi l'amour. C'est aussi cela dont Ourika hérite.

Comme Ourika, Phillis ne s'était pas beaucoup souvenue de sa vie avant son « secours, » mais elle gardait un souvenir vif “of her mother prostrating herself before the first golden beam that glanced across her native plains.’ This vivid memory suggests the Muslim ritual of welcoming the new day” (Richmond 24). Sa mère a insisté sur la vie noire en face de la menace de la mort. De même, à travers l'histoire de Phillis, je propose de faire ce que Sharpe appelle « une annotation noire » (“a black annotation”) pour l'histoire d'Ourika qui serait “a counter to abandonment, [the] effort to try to look, to try to really see” (117). Sans mère, sans mari, sans enfants, Ourika se croit condamnée à une vie de solitude, où elle est et sera « toujours seule ! jamais aimée » (Duras 15). À cause de la domination « bienveillante, » elle croit n'avoir jamais ressenti le sentiment de l'amour. Et pourtant, dans la danse elle peut transmettre cette émotion « violent[e] de l'âme. » Je propose que son passage par le canal de naissance transmet non seulement le traumatisme générationnel, mais aussi l'amour familial. Mon intervention critique récupère ainsi ce corps isolé et rejeté. Comme dans le *Song of Solomon* de Toni Morrison, les paroles funèbres de Pilate pour sa petite fille morte d'un amour non-partagé, on peut insister « et elle était aimée ! » (319, ma traduction). Ourika était aimée farouchement par une mère qui a osé accoucher, lui donner la vie sous la menace de la captivité. Ourika connaît l'amour, la douleur, le triomphe, et le désespoir car quand elle danse, elle ne danse pas en tant que « je, » mais en tant que « nous. » Dans ce bref moment, Ourika n'est pas seule. La danse lui fournit l'occasion de subvertir l'aliénation qui est enracinée dans l'institution de l'esclavage en trouvant un moyen d'entrer en contact avec ses ancêtres.

Chapitre Deux

Peau blanche, masques noirs : le problème d'empathie



Fig. 1 Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson. *Pygmalion et Galatée*. 1819. Huile sur toile, 254 X 202 cm. Le musée du Louvre. Louvre. Web. 5 avril 2020. Image numérique.

La Créatrice et sa création

La dixième histoire dans *Métamorphoses* d'Ovide traite d'un artiste, Pygmalion, qui est répugné par les vices des femmes. Rejetant l'institution du mariage, il décide de s'isoler et de se dédier uniquement à la sculpture. Quand il finit sa statue de femme, elle semble si réelle que Pygmalion ne peut déterminer s'il touche de la chair ou de l'ivoire. Il l'orne avec des bagues, un collier, et des chaînes d'or. Il l'étreint, l'embrasse, et l'appelle sa femme. Il s'éprend de sa création à tel point qu'il souhaite qu'elle soit animée. Pendant la fête pour célébrer la déesse, Vénus,

Pygmalion lui prie de lui accorder une femme douée de la beauté et de la pureté de sa statue. Vénus exauce son vœu en donnant vie à la sculpture de Pygmalion. De l'objet à la chair, l'histoire de Galatée (le prénom que les savants lui ont donné au dix-huitième siècle, DiMauro 190), devance celle d'Ourika, qui est achetée comme un bien et puis rendu humaine dans le salon de Mme de B. Cela ne veut pas dire que sa servitude s'arrête à cause de ce nouveau traitement, mais qu'il change tout simplement.

Comme le premier chapitre le montre, Mme de B. est le Pygmalion dans ce roman. Elle soumet Ourika à une bienfaisance qui lui permet de former sa négresse idéale qui épouse ses coutumes, ses croyances, et sa politique. Aux yeux d'Ourika, Mme de B. fait partie de son animation. Elle est reconnaissante du secours de M. le chevalier de B. et de l'abri du salon. C'est cela qu'elle compare à l'acte de Pygmalion : « Me sauver de l'esclavage, me choisir pour bienfaitrice Mme de B., c'était me donner deux fois la vie » (Duras 7). Dans cette phrase, Duras emploie l'infinitif sans sujet. Ce n'est pas clair qui sauve et qui choisit. Le sujet est là, mais il n'est pas visible tout comme l'omniprésence de Dieu. Cette interprétation reflète peut-être la position actuelle d'Ourika. En tant que religieuse, elle réfléchit à sa vie à partir de son enfance. Elle continue, « je fus ingrate envers la Providence en n'étant point heureuse ; et cependant le bonheur résulte-t-il toujours de ces dons de l'intelligence ? Je croirais plutôt le contraire : il faut payer le bienfait de savoir par le désir d'ignorer, et la fable ne nous dit pas si Galatée trouva le bonheur après avoir reçu la vie » (Duras 7). Ourika lie son bonheur à Dieu, et sa référence à Galatée révèle qu'Ourika se doute d'avoir trouvé le bonheur.

Une critique, Linda Marie Rouillard, affirme qu'à part ses similarités avec l'histoire de Pygmalion et de Galatée, celle d'*Ourika* s'en distingue parce que "this black Galatea gives voice

to her alienation from herself. Rather than merely reflect her creator as a mirror image, Ourika reflects on and about her white creator and her black self” (208). Ce que Rouillard néglige de remarquer est le méta-rapport entre Mme de B. et Duras. La créatrice derrière la créatrice est l’auteure, Claire de Duras. Comme mentionné précédemment, Fowles considère *Ourika* “[the] first serious attempt by a white novelist to enter a black mind,” mais pour ce faire, il faut avoir un certain niveau d’empathie (xxx). Duras a dû se mettre à la place de la vraie Ourika, et imaginer comment elle réagirait à la découverte des conséquences de sa noirceur dans ce monde censé être bienveillant.

Tandis que Fowles vante Duras pour sa compréhension de l’expérience noire, je suggère que ce processus d’entrer « l’esprit noir » indique plutôt un problème d’empathie. Hartman explique cette idée en donnant l’exemple d’un abolitionniste blanc, John Rankin (1793-1886), qui a écrit des lettres à son frère au début du dix-neuvième siècle pour le convaincre de rejoindre sa cause. Dans l’une de ses lettres, il décrit la façon dont il est arrivé à sa haine de l’esclavage :

My flighty imagination added much to the tumult of [anti-slavery] passion by persuading me, for the moment, that I myself was a slave, and with my wife and children placed under the reign of terror. I began in reality to feel for myself, my wife, and my children – the thoughts of being whipped at the pleasure of a morose and capricious master, aroused the strongest feelings of resentment; but when I fancied the cruel lash was approaching my wife and children, and my imagination depicted in lively colors, their tears, their shrieks, and bloody stripes, every indignant principle of my bloody nature was excited to the highest degree, and I could not well avoid execrating the law that permitted such injustice and cruelty, and my soul detested all who either in theory or practice, gave it their sanction. (Rankin 55-56)

Alors, le danger de cette identification est que la souffrance ne peut être comprise que dans les limites de l’imagination de l’auteur. En fait, Rankin ne décrit pas la peine des esclaves, mais plutôt la sienne qu’il a créée à travers son imagination blanche qui n’a jamais connu cela. Il remplace

l'affliction noire avec la blancheur pour la rendre lisible à lui-même et ainsi à son frère pour valider le mouvement abolitionniste. Ce remplacement fait que Rankin se sent pour lui-même au lieu de souffrir pour les esclaves. L'Autre, le Noir, est oblitéré (Hartman, *Scenes of Subjection* 19). C'est-à-dire, "this empathetic response itself cancels Black suffering, as the relational empathy between Black victims and White spectators is only possible through the (dis)possession of the latter's experience" (Alves 150). Encore pire, cette forme d'empathie efface la complicité du Blanc. Il ne voit pas les façons dont il fait partie essentielle de la terreur raciale. Cela rappelle l'idée de la fongibilité du corps noir – les émotions ne sont pas les siennes, mais elles sont au Blanc qui a un accès illimité à la noirceur. Ce chapitre a pour but d'analyser les façons dont Claire de Duras supprime la souffrance noire en minimisant la complicité avec le système de soumission à deux niveaux – celui de la parenté et celui de la religion.

Le Refus de la parenté

L'enlèvement d'Ourika du Sénégal l'arrache à sa patrie, à sa culture, et à sa famille, tout comme l'aurait fait le négrier. Cependant, tout au long du roman, elle tente d'établir des liens familiaux. Mais elle échoue à chaque fois. Par exemple, dans le salon de Mme de B., les gens parlent de l'esclavage et de la rébellion des esclaves à Saint-Domingue (Haïti aujourd'hui) contre leurs maîtres et la France. (Celle-ci a duré de 1791 jusqu'au moment où les révoltés ont déclaré leur indépendance en 1804.) Bien sûr, Ourika s'investit dans ces conversations : « j'avais des semblables : comme ils étaient malheureux, je les croyais bons, et je m'intéressais à leur sort » (Duras 20). Au début, Ourika s'identifie aux esclaves car ils souffrent aussi des conséquences d'être noirs. Leur couleur et leur douleur la lient à eux. Elle continue, « Hélas ! je fus

promptement détrompée ! Les massacres de Saint-Domingue me causèrent une douleur nouvelle et déchirante : jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite ; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins » (Duras 20). Toutefois, elle regrette ce lien parce qu'elle trouve les esclaves de Saint-Domingue coupables et même monstrueux : ce sont des sauvages et des tueurs.

La façon dont Ourika parle de la rébellion montre à tel point sa perspective est toujours filtrée par les préjugés des gens qui l'entourent. Miller considère ce passage comme un exemple de la propagande française (166). Elle ne mentionne pas les atrocités des Blancs à Saint-Domingue ni la réussite des esclaves. Au contraire, ce sont des anciens esclaves et captifs qui sont des monstres. Duras efface la culpabilité des Blancs et la souffrance des esclaves en brossant ceux-là en victimes, et ceux-ci en meurtriers.

Plus tard, Ourika envisage un autre lien à l'Atlantique. Lorsqu'elle voit le bébé de Charles, le petit-fils de Mme de B., elle se fâche contre lui et contre tous ceux qui ont fait partie de son « sauvetage. » Elle s'imagine comme esclave. Selon sa vision, l'esclavage serait un doux état qui lui donnerait la seule chose qu'elle convoite – une famille :

Je serais la négresse esclave de quelque riche colon ; brûlée par le soleil, je cultiverais la terre d'un autre : mais j'aurais mon humble cabane pour me retirer le soir ; j'aurais un compagnon de ma vie, et des enfants de ma couleur, qui m'appelleraient : Ma mère ! ils appuieraient sans dégoût leur petite bouche sur mon front ; ils reposeraient leur tête sur mon cou, et s'endormiraient dans mes bras ! Qu'ai-je fait pour être condamnée à n'éprouver jamais les affections pour lesquelles seules mon cœur est créé ! O mon Dieu ! ôtez-moi de ce monde ; je sens que je ne puis plus supporter la vie. (Duras 38)

En essayant de représenter la psychologie complexe d'une négresse qui vient de découvrir le racisme, Duras présente une fantaisie romantique de l'esclavage dans laquelle Ourika peut traverser l'Atlantique sans obstacle.

Ce faisant, l'auteure réussit à effacer encore les horreurs du passage à travers l'Atlantique.

Olaudah Equiano, né au Nigeria vers 1745, décrit son expérience sur le négrier :

La puanteur de la cale, pendant notre mouillage à la côte, était si intolérablement répugnante qu'il était dangereux d'y demeurer tant soit peu, et plusieurs d'entre nous avaient été autorisés à demeurer sur le pont en quête d'air pur ; mais à présent que toute la cargaison du navire y était confinée, l'odeur devenait absolument pestilentielle. L'exiguïté du lieu et la chaleur du climat, ajoutées à la densité de population du bateau, si tassée qu'il restait à peine à chacun de quoi se retourner, nous coupaient presque la respiration. En conséquence de quoi l'on transpirait abondamment, si bien que l'air devint bientôt irrespirable, à force de pestilences diverses, et provoqua des maladies parmi les esclaves dont beaucoup moururent, victimes de l'avarice irréfléchie – c'est ainsi que je la qualifierais – de leurs acquéreurs. (28)

Duras met Ourika tout de suite sur une plantation sans tenir compte du voyage. Equiano accuse les acheteurs d'avidité tandis que Duras les innocente en renforçant l'idée que l'esclavage était une institution bienveillante qui a civilisé les Africains. Au lieu de souligner la violence de l'esclavage, encore moins la mentionner, elle dépeint la captivité des Africains comme si c'était simplement leur travail quotidien. Sa vie n'a rien d'extraordinaire; elle travaille et s'occupe de sa famille. Ses enfants trouvent la sécurité dans son étreinte comme s'il était impossible que l'on les arrache et les vende. Il est étonnant qu'Ourika ne fasse pas ce lien, étant donné qu'elle allait être rapportée du Sénégal à deux ans et a été rapportée en France. Miller trouve que Duras renforce un autre mythe aussi, celui de la fertilité. Il y avait un haut taux de mortalité et peu de naissances, donc les esclaves dans les colonies se sont reproduits relativement peu (Miller 168).

Je ne peux pas m'empêcher de penser au roman, *Rosalie l'infâme* de Évelyne Trouillot, publié en 2003. Il traite d'une esclave créole, Lisette, qui raconte sa vie, et la brutalité dont elle était témoin et a enduré dans une habitation à Saint-Domingue. Elle porte toujours un cordon à soixante-dix nœuds qui appartenait à sa tante défunte. Plus tard, elle arrive à apprendre l'histoire

de ce cordon. Sa tante était sage-femme et chaque nœud représente un bébé qu'elle a tué juste après l'accouchement pour le sauver de l'esclavage. Ce récit est inspiré par une histoire vraie d'une femme arada qui, en tant que sage-femme, tuait les nouveaux nés pour qu'ils n'endurent pas la torture des plantations. La vie aux colonies était un tel enfer que vivre c'était mourir et mourir c'était se libérer. La façon dont Duras décrit l'esclavage n'a rien à voir avec cela. Elle renforce plutôt l'image de l'esclave heureux. *Ourika* n'est pas un ouvrage non-fictionnel sur la vie des esclaves dans les plantations, mais, en définitive, "Ourika's dream [of a happy family life as a slave] is Duras's creation, and nothing in the tale contradicts its images" (Miller 170). Autrement dit, Duras supprime presque entièrement la souffrance noire et le rôle atroce des Blancs dans l'entretien de l'esclavage.

De plus, Duras oblitère plus spécifiquement l'affliction noire en ce qui concerne Ourika. À la fin du roman, la marquise de ***, la même salonnière qui a révélé le sort d'Ourika, remarque l'état mélancolique de la *négresse*. Elle lui demande ce qui lui fait du mal, et Ourika lui répond :

Je n'ai point de secret, Madame, lui répondis-je, ma position et ma couleur sont tout mon mal, vous le savez. ... Je persistai à lui dire ce que je lui avais déjà dit ; elle s'impacienta, éleva la voix ; je vis que l'orage allait éclater. « 'Est-ce là votre bonne foi, dit-elle ? cette sincérité pour laquelle on vous vante ? Ourika, prenez-y garde ; la réserve quelquefois conduit à la fausseté. ... C'est ce que vous ne me persuaderez jamais, répliqua-t-elle ; mais puisque vous me refusez votre confiance, et que vous assurez que vous n'avez point de secret, eh bien ! Ourika, je me chargerai de vous apprendre que vous en avez un. Oui, Ourika, tous vos regrets, toutes vos douleurs ne viennent que d'une passion malheureuse, d'une passion insensée, et si, vous n'étiez pas folle d'amour pour Charles, vous prendriez fort bien votre parti d'être négresse.' » (Duras 40-41)

La marquise invalide évidemment le « mal » d'Ourika. Sa noirceur dans un monde dominé par les Blancs n'est pas la raison pour laquelle elle se détériore. D'après cette salonnière, c'est un amour incestueux. Ourika a déjà établi qu'elle considère Charles son frère (Duras 17). Et plus tard, Ourika

pense que sa douleur la vieillit, donc elle se voit comme la mère de Charles (Duras 28). Être accusée d'aimer Charles d'une manière romantique comme la marquise le fait, est une tentative de pervertir les liens familiaux qu'Ourika a su créer. L'effet de cet égarement est de renforcer la peur du métissage. Quoique certains critiques aient vanté Duras pour son approche compatissante à l'égard d'un personnage africain, son roman ne condamne ni le racisme ni l'esclavage. Elle efface plutôt la cruauté de ces institutions et éclipse la peine d'Ourika en y insérant un leurre : l'amour interdit.

Cette imputation incite Ourika à se criminaliser : « j'avais une passion criminelle ! c'est elle qui, jusqu'ici dévorait mon cœur ! Ce désir de tenir ma place dans la chaîne des êtres, ce besoin des affections de la nature, cette douleur de l'isolement, c'étaient les regrets d'un amour coupable ! » (Duras 41). L'utilisation du mot « jusqu'ici » souligne l'idée que tout ce temps, le problème au sein du récit est une perversion de l'amour familial au lieu du racisme. Le sens de l'isolement provient d'un attachement immoral plutôt que de la discrimination. La criminalisation d'Ourika met le fardeau de la responsabilité qui appartient à la société sur elle. De la même façon, l'Église déplace la responsabilité sur Ourika pour sauver son âme.

Le Piège de l'au-delà

L'accusation de la marquise rend Ourika malheureuse à tel point qu'elle se trouve au bord de la mort. Pendant quinze jours, elle lutte pour survivre. Un prêtre lui rend visite pour la confesser : « Il commença par me rassurer sur cette passion dont j'étais accusée : 'Votre cœur est pur, me dit-il : c'est à vous seule que vous avez fait du mal ; mais vous n'en êtes pas moins coupable' » (Duras 43). Le prêtre blâme Ourika pour son « mal » (qu'elle avait identifié comme

sa race quand elle avait parlé avec la marquise anonyme) qui selon lui est un péché moral. C'est elle qui fait le mal, et il n'y a aucune allusion au racisme de l'aristocratie qui, à la fois, a peur d'Ourika et a besoin d'elle pour renforcer sa propre humanité. Le prêtre continue, « 'Dieu vous demandera compte de votre propre bonheur qu'il vous avait confié ; qu'en avez-vous fait ? Ce bonheur était entre vos mains, car il réside dans l'accomplissement de nos devoirs ; les avez-vous seulement connus ? Dieu est le but de l'homme : quel a été le vôtre ?' » (Duras 43). Encore une fois, Ourika est criminalisée dans le récit, mais cette fois au niveau religieux. Elle se rend compte que sa recherche de la jouissance d'appartenir et d'aimer la mène à cet état misérable (Duras 44). Son mal est un péché dont elle doit se débarrasser en poursuivant le seul et l'unique bonheur – Dieu. Celui-ci lui donne la responsabilité de maintenir sa propre joie. Duras met ainsi l'accent sur l'individu et ses devoirs, ce qui efface la responsabilité et la culpabilité collectives.

Le but est Dieu parce qu'il promet le soulagement au paradis. Le seul moyen d'y arriver est à travers lui. Ourika accepte l'injonction du prêtre. Elle déclare :

Dieu, en me jetant sur cette terre étrangère, voulut peut-être me prédestiner à lui ; il m'arracha à la barbarie, à l'ignorance ; par un miracle de sa bonté, il me déroba aux vices de l'esclavage, et me fit connaître sa loi : cette loi me montre tous mes devoirs ; elle m'enseigne ma route : je la suivrai, ô mon Dieu ! je ne me servirai plus de vos bienfaits pour vous offenser, je ne vous accuserai plus de mes fautes. (Duras 44-45)

Elle fait un lien entre son secours et son salut. Dieu l'a sauvée de l'esclavage pour qu'elle puisse être rachetée. Elle l'explique d'une façon racialisée qui reflète l'idée de « la mission civilisatrice » de Mme de B. Même si la religion tente de sauver les âmes, pour Ourika, il faut avoir un certain niveau de civilité pour accéder au salut : l'humilité, l'autopunition, la soumission. De plus, cette civilité considère les Noirs inférieurs, condamnés « à la barbarie, à l'ignorance. » Alors, quand Ourika parle des vices, il ne s'agit pas de la cruauté des maîtres et des marchands. Elle condamne

plutôt « une race de barbares et d'assassins. » La route qu'elle suit l'oblige à être soumise à l'ordre de Dieu comme si les esclaves avaient besoin de ce Dieu et son peuple civilisé pour vivre. Ce que Duras présente est une rêverie coloniale qui se justifie à travers l'idée du sauveur blanc.

Caroline Oudin-Bastide, l'auteure d'un article sur la christianisation à la Guadeloupe et à la Martinique du dix-septième au dix-neuvième siècles, explique que l'administration, le clergé et les planteurs étaient en train de s'accorder sur les objectifs de la christianisation pendant les années 1820 :

Il serait à désirer, [...] remarque le baron Delamardelle, que les prêtres voulussent se donner la peine de leur [les esclaves] insinuer quelques principes d'instruction première, de morale et d'une religion douce qui, en affaiblissant en eux la superstition, dont il faut cependant tirer parti [sic] faute de mieux, les fit entrer par des idées justes dans la route du bien. [...] La direction à donner aux curés serait de prêcher secrètement aux blancs la douceur, et publiquement aux esclaves la patience et la soumission. (Oudin-Bastide 398)

En somme, les défenseurs de l'esclavage ont vu le christianisme comme un outil pour maintenir cette institution brutale. Il était un moyen par lequel ils élimineraient les « fausses » croyances des esclaves pour les faire conformer à la seule vérité, celle de la fantaisie du maître. Le maître veut que le nègre soit soumis. En 1771, le roi, Louis XV, a expliqué le lien entre la religion et l'assujettissement du Noir : « [la religion] l'est encore plus dans les colonies, peuplées d'esclaves qui ne peuvent être contenus que par l'espérance d'une meilleure vie » (Oudin-Bastide 397). Dans ce cas, l'au-delà n'est rien qu'une illusion pour soutenir l'esclavage aux colonies et pour maintenir l'empire français. La christianisation a eu pour but d'endoctriner les esclaves pour leur faire croire que leur souffrance en valait la peine car ils deviendraient dignes des trésors de l'au-delà. De la même manière, Duras apporte ce que l'on appelle la logique de la trans-Atlantique à *Ourika*.

Tout le monde souffre

Dans la Genèse, on apprend l'idée chrétienne du début du monde. Dieu crée l'homme de la terre et la femme de la côte de l'homme. Le premier homme, Adam, et la première femme, Ève, sont nés sans péché. Ils ont flâné librement dans le jardin d'Éden. Dieu leur donne une seule admonition : « Ne mangez pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. » Le diable sous la forme d'un serpent convainc Ève de manger le fruit interdit et puis elle le donne à son mari. Immédiatement, ils ont honte de leur nudité. Le péché originel a mené à la honte, et la punition de la désobéissance d'Adam et Ève a fait que tous les humains naissent désormais pécheurs. Ainsi, les humains sont entrés dans un monde où il faut ressentir la douleur et la mort. Cette idée que tout le monde souffre rappelle les effets du péché originel.

Donc, quand le prêtre déclare à Ourika que pour Dieu, « 'il n'y a [...] ni nègres ni blancs : tous les cœurs sont égaux devant ses yeux, et le vôtre mérite de devenir digne de lui,' » il communique une image d'un Dieu aveugle à la couleur de la peau (Duras 43). C'est cela qui attire Ourika au christianisme – elle a trouvé un refuge où sa couleur de la peau n'a pas d'importance. Dans ce contexte religieux, pour se purifier de la nature intrinsèquement immorale de l'humain, le but n'est pas le corps, mais le salut de l'âme qui n'a pas de couleur. Tandis qu'Ourika ne peut jamais devenir blanche, elle peut devenir digne de Dieu. Pour Duras, il s'agirait peut-être de réduire ce corps différent, le cacher, lui et ses désirs. Elle fait voir le début de cette réduction corporelle à travers le racisme intériorisé. Après avoir entendu la conversation entre Mme de B. et la marquise, Ourika se couvre : « J'avais ôté de ma chambre tous les miroirs, je portais toujours des gants ; mes vêtements cachaient mon cou et mes bras, et j'avais adopté, pour sortir, un grand chapeau avec un voile, que souvent même je gardais dans la maison » (Duras 27). Son refus de

se regarder sert de présage qu'elle est prête à s'annihiler à travers l'isolement du couvent. Là, comme le médecin remarque, son corps est entièrement couvert par un « grand voile noir » (Duras 3). Sa première tentative a échoué car elle reste toujours dans une société où la race est significative.

Suivant l'idéologie chrétienne encore plus loin, Duras oblitère le deuil spécifique d'Ourika en comparant sa peine avec la souffrance des autres malheureux. Duras fait dire à sa protagoniste que sa peine n'en était pas une et que la solution était à la portée de main de tous. Elle ne consistait pas à protester mais à résigner et se dévouer à l'humanité :

Je vis qu'en effet je n'avais point connu mes devoirs : Dieu en a prescrit aux personnes isolées comme à celles qui tiennent au monde ; s'il les a privées des liens du sang, il leur a donné l'humanité tout entière pour famille. La sœur de la charité, me disais-je, n'est point seule dans la vie, quoiqu'elle ait renoncé à tout ; elle s'est créé une famille de choix ; elle est la mère de tous les orphelins, la fille de tous les pauvres vieillards, la sœur de tous les malheureux. (Duras 44)

Pour Ourika, la vie religieuse lui offre les liens familiaux qu'elle a tant désirés tout au long du roman. Mais cette « solution » masque la vérité : que la famille des croyants pouvait tout de même faire du mal à Ourika, comme sa famille « adoptive » a déjà fait. Cette strate des malheureux ne peut pas être innocentée à cause de leur malchance. Le conglomérat des malheurs généralise la souffrance. Cela mène à la perte de la particularité du racisme. Le fait que c'est Ourika qui « crée », cette famille des pauvres et d'autres, donne l'impression qu'elle est inoffensive. Au lieu d'aller plus loin et de contester cette illusion, Duras réalise Ourika pour vivre cette fantaisie qui innocente une société qui dépend de la soumission des Noirs.

Il faut rappeler que Duras communique sa fantaisie coloniale à travers le médecin qui raconte l'histoire d'Ourika. En d'autres mots, Ourika semble avoir sa propre voix mais en fait tout ce qu'on sait vient du docteur. Son choix de narrateur pour encadrer l'histoire donne l'impression

que Duras ait l'esprit « objectif » qui fait autorité. En principe, les médecins sont obligés de s'occuper des malades quel que soit leur race, leur genre, leur classe, ou leur religion. Cela suggère que le lecteur devrait avoir confiance en lui, un homme blanc, car il semble neutre et bien formé pour soulager la souffrance d'Ourika. Cependant, comme Fanon le montre dans son article, « Le Syndrome Nord-Africain », et maintes autres spécialistes de la politique de la médecine, les docteurs échouent souvent à faire leurs devoirs à cause de leurs idées préconçues. Mais dans *Ourika*, la profession du médecin lui donne une intimité particulière avec Ourika ainsi que son caractère le rendent crédible. Il l'écoute et lui pose des questions et semble compatissant envers son « mal. » Finalement, il conclut, « 'c'est le passé qu'il faut guérir ; espérons que nous en viendrons à bout : mais ce passé, je ne puis le guérir sans le connaître' » (Duras 4). Il abandonne sa formation en médecine en se rendant compte que la connaissance de sa patiente, une noire, est plus valide que la sienne (Rosello 92).

Pourtant, les préjugés du docteur dévoilent que sa compassion et sa compréhension restent à la surface. Avant de voir Ourika, il suppose savoir la situation de sa patiente : « je me figurais que j'allais contempler une nouvelle victime des cloîtres ; les préjugés de ma jeunesse venaient de se réveiller, et mon intérêt s'exaltait pour celle que j'allais visiter, en proportion du genre de malheur que je lui supposais. Elle se tourna vers moi, et je fus étrangement surpris en apercevant une négresse ! » (Duras 4). Ses idées préconçues auxquelles il fait référence évoquent les jours révolutionnaires lorsque l'Église était abolie. Il présume qu'il va voir une religieuse qui était de force cloîtrée ou qui était endoctrinée, ou une personne qui a une souffrance surtout physique. Il s'attend à voir une religieuse et une patiente blanche. Il associe des problèmes à elle, mais en voyant une négresse, il comprend qu'il ne sait rien. Un nouveau défi, on ne peut

s'empêcher d'interroger le lien entre son intérêt et la curiosité de la couleur de peau d'Ourika. Il entre dans le cadre du secours : « Touché au delà de l'expression, je résolu de tout tenter pour la sauver » tandis qu'Ourika emploie un lexique de guérison (Duras 4).

Finalement, ses soins sont inutiles parce qu'il ne comprend pas la souffrance d'Ourika, et par extension, Duras ne la comprend pas non plus. Elle ne comprend pas comment vivre dans un corps noir. Dès la troisième page de l'histoire, la mort imminente menace le récit. Le médecin remarque, « je ne sais quel triste pressentiment m'avertissait qu'il était trop tard et que la mort avait marqué sa victime » (Duras 5). Écrire une négresse qui a le droit à la vie civile était si inimaginable que Duras signale dès le début que son état est invivable. Même l'exclusion du couvent ne suffit pas. En l'exterminant, Duras souligne qu'il n'y a pas de place pour Ourika.

Chapter Three Fleeing the Myth of Inclusion

For, if we are lucky, we live in the knowledge that the wake has positioned us as no-citizen. If we are lucky, the knowledge of this positioning avails us particular ways of re/seeing, re/inhabiting, and re/imagining the world. ... I want *In the Wake* to declare that we are Black peoples in the wake with no state or nation to protect us, with no citizenship bound to be respected, and to position us in the modalities of Black life lived in, as, under, despite Black death: to think and be and act from there.

- Christina Sharpe, *In the Wake* (2016)

The undoing of the plot begins with her runaway tongue, with her outstretched hands, with songs shared across the unfree territory and the occupied lands, with pledges of love that propel struggle, with the vision that *this bitter earth may not be what it seems*.

- Saidiya Hartman, "The Plot of Her Undoing" (2019)

Refusing the Master's Fantasy

The master's fantasy is that the slave wants what the master has. What does Ourika desire? – to not be alone, to marry, to have a family, to love and be loved. The white, aristocratic milieu into which she finds herself denies her the basic staples of a heteronormative life because of the color of her skin. As the critic, Adeline Koh, remarks, historically speaking, Ourika's dance of the *Comba* in the beginning of the novel signifies the announcement of her marriageability: "[her] dance accordingly denotes her potential to enter into French society through the institution of marriage. In this manner, her dance embodies a rite of initiation into a feminine form of citizenship, or the possibility of her becoming a French *citoyenne*" (19). So, according to Koh, Ourika's yearning to find a place in this community is inherently bound with the nation. However, in order to gain acceptance, she must embody whiteness. According to Koh, "if Ourika were to marry, she would become 'white': she would assimilate into French society" (21). Thanks to Mme de B.'s instruction, Ourika can imitate aristocratic, white femininity. However, given the

institutionalization of anti-blackness in eighteenth century French society, Ourika will never become her master.

According to Koh's interpretation, Ourika truly wants to be included in the French empire. However, as Christina Sharpe reminds us, citizenship has been a violent institution for descendants of African peoples who have been forcibly displaced due to slavery. The master's world is so limited and solipsistic that the owner believes that their slaves aspire to be them.

But what of a contrary desire? Are there glimpses of Ourika's desire to live otherwise, outside the master's/Duras's/her aristocratic readers' fantasy? In this chapter, I draw on Hartman's newest book, *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, to speculate how we might read the novel in search of Ourika's dreams of other worlds. I would like to begin with the last sentence that the doctor attributes to Ourika in the novel, which is addressed to Charles, Mme de B's grandson with whom, the Marquise de *** claims, Ourika is « folle d'amour » ("madly in love") : « Laissez-moi aller [au couvent], Charles, dans le seul lieu où il me soit permis de penser sans cesse à vous » (Duras 45).

*

In the first essay I wrote on *Ourika* as a sophomore, I argued that Charles functions as a master because although he seems to be her friend and she seems smitten with him, he is nevertheless complicit in a system that depends on the subjection of black people. His freedom depends on the non-freedom of the oppressed. The violence on which his privilege relies has been so naturalized that for him, the reality of Ourika's suffering never even occurs to him, or as Hartman would say, her suffering remains in the position of the unthought. His race, gender, and class allow him the mobility to travel, to marry, and to have children without contestation (as long as

he marries within his social class). Charles believes himself to be Ourika's confidant, but she confesses to the doctor that there was one "secret" she could not share with him. Charles expresses his wish to enjoy the same level of trust with his future wife as he has with Ourika. Shocked, she states: « comme la nôtre ! Ce mot me fit mal ; il me rappela que Charles ne savait pas le seul secret de ma vie, et il m'ôta le désir de le lui confier » (Duras 30-1). She cannot confess *le chagrin* (the affliction) of being black. While Charles experiences no impediment to reveling in his future, the effects of racism render her silent. She suffers an aphasia of sorts where she struggles to name her « mal, » her secret.

So, going back to the last sentence attributed to Ourika in the novel, I originally read it as unfortunate. It seemed to indicate that she originally left the salon for the convent to constantly think of Charles, presumably her unrequited desire for him or her desire to have her own equivalent of what he enjoys. The oppressor's reach goes beyond the confines of the salon and reaches inside the hallowed space of the convent, where she had earlier declared she was free of jealousy and envy.

Now, I understand this sentence another way. The fact that Ourika views the convent as the only place (« le seul lieu ») where she can think of Charles indicates that the aristocracy does not permit this relationship, let alone the fantasy of it. The aristocracy's fear of mixing with the Other and a resulting contamination preclude the possibility of a marriage between Ourika and Charles. The ability to constantly think of Charles in the convent means that these systems of domination do not pertain there. Although, as the second chapter of this thesis reveals, religion disguises the harm it does behind a color-blind discourse, I believe that the reason Ourika gives for her leave

taking in the last line she speaks is a glimpse into her vision of an otherwise world that lies outside the hegemonic idea of belonging to which rich, white, benevolent society subjected her.

Experimenting with Freedom

Saidiya Hartman's *Wayward Lives, Beautiful Experiments* explores how black women employed otherwise strategies to subvert the extension of the plantation into the "ghettos" of Philadelphia and New York in the beginning of the twentieth century. Through the intimate, anonymous lives that Hartman recovers from the archive, she theorizes how practices of waywardness reflect a fundamental black anarchy. This allows these characters to have beautiful experiments with freedom despite the social and political domination to which they were subject. She defines waywardness as "the avid longing for a world not ruled by master, man or the police. The errant path taken by the leaderless swarm in search of a place better than here. ... the everyday struggle to live free" (Hartman, *Wayward Lives* 227).

Like Hartman's historical figures, Ourika too seeks a better life. Her desire for a world void of prejudice catalyzes her flight from the salon to the convent. As she says, she found peace in the priest's assurance that God does not see color, everyone is equal and this is what spurs her to become a nun (Duras 43). But equal is one thing, free is another.

An unresolved question at the end of the novel is, how does one become free? The priest who continues to visit Ourika after she comes back from the brink of death, convinces Ourika that Catholicism is color-blind: « il n'y a pour [Dieu] ni nègres ni blanc: tous les cœurs sont égaux devant ses yeux » (Duras 43). This spurs her to become *une religieuse* (a nun). Although Ourika's hopes for the convent do not come to fruition. The convent does *not* in fact provide the refuge

that she imagined and sought. But to consider her escape, which was catalyzed by these hopes, as a failed project is to ignore the potential of new world building. To assume failure in this sense is to fall back into the colonial fantasy that black people will never truly be free: “to live free is to at least insist that one is unavailable for servitude” (Hartman, *Wayward Lives* 299). Ourika’s departure from the convent is an act of resistance. She removes herself from the white, aristocratic world that shaped her. She is no longer available to serve as a spectacle for the salon. We might read Ourika’s last statement to say that she believes in the convent she would be able to circumvent a racist, socioeconomic structure that prevents even the thought of a possible interracial relationship. Maybe through this interpretation, Duras provides an opportunity to consider Ourika’s flight as an experiment with freedom. The author kills her heroine off at the termination of the novel, so there is no way to know what kind of otherwise worlds Ourika might have been imagining.

I therefore ask in this chapter how black people (as opposed to problematic black heroines) have in fact subverted the confines of hegemonic ways of living.

In *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, Hartman tells the story of Mamie Shepherd (also known as Mamie Sharp). She had been married to an abusive man at the age of fifteen. Within two years, she left him. By the age of nineteen, she had “married” another man, James Shepherd. In order to rent an apartment together, Mamie and James told their landlord, Helen Parrish, that they were man and wife. Helen is a member of Philadelphia’s white elite and her grandfather had been a surgeon who supported the abolition of slavery. Coming from a family that encouraged helping the negro, Helen started a career in housing reform to improve the slums. Her method

was to impose her own moral standards, by spying on her tenants and reporting them to the police.

Then, Mamie came along. Because Helen believed that Mamie looked too refined to live amongst the prostitutes, the drunkards, and the destitute, and decided that Mamie deserved better, and Helen made it her mission to protect her: “Helen intended to do what was within her power to shield Mamie from the others. She would not lose her as she had Ida Haines and Katy Clayton. She would try hard to influence her and keep her out of danger’s way, and she vowed to protect Mamie from her surroundings, especially with her husband away from home most of the week” (Hartman, *Wayward Lives* 134). Helen occupies a similar position to the one of Mme de B. Both want to mold their charges and have them embody their ideals of propriety.

When Helen figures out that Mamie is leading an adulterous life, she expects Mamie to be remorseful, but the latter refuses to apologize. Not only had she never been faithful to James, she was not even married to him. Helen decides to convince Mamie to move to the countryside without James as a way to break him. It was not right for a woman to marry and then take up with another man. He was no good for her.

When she confronts the couple, James implies that she could not understand their situation because she has never known love. In retaliation, Helen crushes him by announcing that Mamie is to follow her to the countryside to keep James out of sight and mind. Hartman affirms, Helen “intended to rescue the girl, to train and manage her, to mold Mamie’s life in accordance with her designs” (*Wayward Lives* 150). Like Mme de B., Helen is forming her ideal negro - one who appeals to middle/upper class whiteness. She wants to tame the Black’s insatiable sexual

appetite. What Helen did not know is that Mamie could not be controlled. She always did what pleased her.

As Mamie explains to Helen, “maybe I have been bad, but you can’t understand what I need” (Hartman, *Wayward Lives* 141). In effect, Mamie explains that she rejected the law and white morality in the name of pleasure. In my opinion, appearing acceptable and non-threatening works as a strategy that allows her to enjoy the security of escape from the real danger, falling into the hands of this woman. Hartman writes, “who could fail to understand seeking a way out, inhabiting a loophole of retreat, and escaping the imposed life as anything else, anything *but* beautiful?” (*Wayward Lives* 236). Through wayward acts, such as adultery, Mamie finds a way to do more than survive. Her needs surpass the basics required to sustain herself. Therein lies beauty - the need for gratification fueled her desire not only to live, but to enjoy being alive. Ourika too desires to live. The premise of the novel is that Ourika is dying, and she consults a doctor because she hopes to recover. During their first encounter, she explains, « à présent je désire guérir, mais je ne l’ai pas toujours souhaité » (Duras 4). She confides even more fully in him as the story goes on, presumably because he understands that her suffering is at its root psychological not physical. Therefore, Ourika’s story is a testament of beauty. In a world that sustains itself on black death, she clings to life.

When James is shot under uncertain circumstances, Helen realizes to what extent she had been duped. Mamie is still living in the apartment and has no intentions of going to the countryside. She and James are still together. She visits him at the hospital every day, posing as his wife. She fears being widowed. The State and those who could never comprehend black

freedom would not recognize their union, but it was strong. For Hartman, this was Helen's mistake:

It was her fault for trying to rescue a girl who didn't want to be saved. Had Helen taken notice of the fierce desire in that wide-open face or really looked into those suppliant eyes, she would have known that Mamie Sharp wasn't meant for a sheltered life in the country or the cut-down-to-size respectable poverty that was all Helen had to offer. In the end, Mamie turned out to be no different from Katy and the others. She, too, refused to be governed. (*Wayward Lives* 153)

Mamie abandons the world that Helen had constructed for her. She does not want what Helen has – her naivety, her sense of superiority, or her moral compass. Mamie longs to be free, to love whom she wants to love, and in order to have that, she has to flee. Flight does not necessarily involve movement from one place to another. Mamie stays within the confines of the ghetto and finds a retreat in refusing to let rules dictate her life. By rejecting Helen's world, Mamie builds her own through the quotidian practice of living otherwise.

As Hartman points out, an individual cannot in fact create a new world; the chorus does. In *Wayward Lives, Beautiful Experiments* Hartman shows how the stories she tells are part of a larger movement of people who want to be free. She notes, the etymology of the Greek word *chorus* signifies “dancing within an enclosure” (*Wayward Lives* 347). Even though the very existence of the ghetto was an extension of slavery, Mamie's ingenuity and inventiveness allow her to escape capture. Mamie's struggle is not unique, but rather she is a part of a chorus of “anonymous”⁴ women in Philadelphia who are trying to live and find beauty (Hartman, *Wayward Lives* xvii).

⁴ This is the word Hartman employs to describe those who are overlooked and forgotten in the archives.

Hartman sees the chorus as “the vehicle for another kind of story, not of the great man or the tragic hero, but one in which all modalities play a part, where the headless group incites change, where mutual aid provides the resource for collective action ... The chorus propels transformation. It is an incubator of possibility, an assembly sustaining dreams of the otherwise” (*Wayward Lives* 348). Living otherwise requires collective solidarity. In order to maintain this way of life for oneself and others, one should remain unknown. The absence of a figurehead makes it more difficult to be targeted by the state. For Hartman, the practice of stealth is imperative to “the undoing of the plot ... It is almost never recognized as anything at all and certainly never as significant. ... It unfolds when [the person] is not much noticed, it advances at a snail’s pace, it is stoked by quiet persistence” (Hartman, “The Plot of Her Undoing” 5). In order to dismantle systems of domination, the chorus must act covertly. Their rebellion is quiet as to make their new world building undetectable by mechanisms that aim to subject and destroy them.

Duras created Ourika as a perfect, blameless subject in order to garner sympathy from the aristocracy (for whom the work was originally intended) who presumably might deign to “free” Ourika. Mamie and the chorus’s stories of waywardness as a path to freedom refute Duras’s logic. Freedom that claims to be given or bestowed is not freedom. Rather, freedom must be fought for and reimagined.

Queer New Worlds

The chorus’s acts of refusal are queer in that they deny and defy social norms. These wayward girls and women did not want to conform to a world where they were never meant to survive. They understood that to do so would mean recapture. Instead, they found beauty in

fleeting, momentary glimpses of freedom. The queer theorist, Jack Halberstam, asserts that *Wayward Lives, Beautiful Experiments* will transform sexuality studies: “After this book, the history of sexuality can no longer only cluster around gay and lesbian and transgender bodies and communities; it will have to be told by way of narratives of errancy and straying, revolution and free love” (Halberstam, “Minor Revolutionaries”). In other words, queer studies will also have to focus on desire that is not necessarily sexual but queer as in these examples of some twentieth-century black women’s longing to be free from prescribed ways of being by pursuing “errancy and straying,” terms that recall his book, *The Queer Art of Failure*.

In this book, Halberstam reconceptualizes the meaning of success and failure. The latter is usually understood to occur when something does not meet certain standards or expectations. Reconfiguring the conventional definition of what failure and success are, he argues that embracing failure can open a plethora of possibilities for living otherwise (Halberstam, *Queer Art of Failure* 2). “Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (Halberstam, *Queer Art of Failure* 2-3). As in my early thinking about *Ourika*, I read the heroine’s flight from the salon to the convent as a failure because claiming that she did so to incessantly think about Charles means that she did not or could not escape her master. However, with Halberstam’s alternative definition of failure, perhaps *Ourika* fails in a subversive way. She refuses to continue to be *un jouet, un amusement* (a toy, an amusement) in Mme de B.’s salon. The point that Hartman’s characters highlight is that these glimpses of freedom are found in contexts of domination. In other words, fleeing to yet another institution of subjection and being free, no matter how fleetingly, can and do coexist.

In these otherwise worlds, however, there must be a new value system that redefines the human so that racist forms of domination no longer relegate the Other to the margins of humanity. Literature can be a critical site for reimagining the human.⁵ It gives glimpses into not-yet-here worlds and helps us to visualize the worlds in which we would like to live. When Ourika is “saved” from slavery, many critics have not made a rigorous critique of what she is saved for and for whom. Rather than presume that Ourika wants nothing more than to belong to a society that rejects her, we should pay more attention to what might be her longing for a different world entirely.

⁵ For more on this, read Sylvia Wynter’s article, “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument.”

Works Cited :

- Alves, Jaime Amparo. "Neither Humans nor Rights: Some Notes on the Double Negation of Black Life in Brazil." *Journal of Black Studies*, vol. 45, no. 2, Mar. 2014, pp. 143–162. SAGE, <https://doi-org.ccl.idm.oclc.org/10.1177%2F0021934714524777>.
- Broeck, Sabine. "Inequality or (Social) Death." *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, no. 29, 2016. <https://doi.org/10.20415/rhiz/029.e11>.
- Brown, Jayna. "A World on Fire: Radical Black Feminism in a Dystopian Age." *South Atlantic Quarterly*, vol. 117, no. 3, July 2018, pp. 581–97. <https://doi.org/10.1215/00382876-6942171>.
- DeJean, Joan. "Introduction." *Ourika*. The Modern Language Association of America, 1994, pp. vii-xiii.
- DiMauro, Damon. "'Ourika', or Galatea Reverts to Stone." *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 28, no. 3/4, 2000, pp. 187–211. JSTOR, www.jstor.org/stable/23538222.
- Duras, Claire de. *Ourika*. New York: The Modern Language Association of America, 1994.
- Equiano, Olaudah. *La Veridique histoire d'Olaudah Equiano, Africain, esclave aux Caraïbes, homme libre*. Traduit par Claire-Lise Charbonnier. Éditions caribéennes, 1987.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- Foucault, Michel. « La vie des hommes infâmes. » *Archives de l'infamie*, modifié par le Collectif Maurice Florence, Les Prairies ordinaires, 2009, pp. 7-30.
- Fowles, John. "Foreword." *Ourika: An English Translation*. The Modern Language Association of America, 1994, pp. xxvii-xxxii.
- Girodet de Roussy-Trioson, Anne-Louis. *Pygmalion et Galatée*. 1819. Le musée du Louvre, Paris. Louvre. Web. 5 avril 2020.
- Halberstam, Jack. "Minor Revolutionaries: A New Chapter in Queer Studies." *Los Angeles Review of Books*, July 21 2019, <https://www.lareviewofbooks.org/article/minor-revolutionaries-a-new-chapter-in-queer-studies> (accessed December 15 2019).
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011, <https://doi.org/10.1215/9780822394358>.
- Hartman, Saidiya V., and Frank B. Wilderson III. "The Position of the Unthought." *Qui Parle*, vol. 13, no. 2, 2003, pp. 183–201. JSTOR, www.jstor.org/stable/20686156.

- Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in the Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Hartman, Saidiya V. "The Plot of Her Undoing." *Notes on Feminisms*, no. 2, 2019, pp. 1-6. <https://feministcoalition.org/essays-list/saidiya-hartman>.
- Hartman, Saidiya V. *Wayward Lives, Beautiful Experiments : Intimate Histories of Social Upheaval*. New York: W.W. Norton and Company, 2019.
- Jackson, Zakiyyah Iman. "Losing Manhood: Animality and Plasticity in the (Neo)Slave Narrative." *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, vol. 25, no. 1, 2016, pp. 95-136. *Project MUSE*, muse.jhu.edu/article/639967.
- Jones, Arthur C. *Wade in the Water : The Wisdom of the Spirituals*. Maryknoll, N.Y. : Orbis Books, 1999. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/wadeinwater00arth>.
- Kadish, Doris Y. "Voices of Daughters and Slaves: Claire De Duras." *Fathers, Daughters, and Slaves: Women Writers and French Colonial Slavery*, by Doris Y. Kadish, Liverpool University Press, 2012, pp. 103–126. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt18mbcpw.9.
- Koh, Adeline. "Marriage, Métissage, and Women's Citizenship: Revisiting Race and Gender in Claire De Duras's *Ourika*." *French Forum*, vol. 38, no. 3, 2013, pp. 15-30. *ProQuest*, <http://ccl.idm.oclc.org/login?url=https://search-proquest-com.ccl.idm.oclc.org/docview/1515718552?accountid=10141>.
- Massardier-Kenney, Françoise. "Duras, Racism, and Class." *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing 1783-1823*, edited by Doris Y. Kadish and Françoise Massardier-Kenney, The Kent State University Press, 1994, pp. 185-193.
- Miller, Christopher L. "Duras and Her *Ourika*, 'The Ultimate House Slave.'" *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*, by Christopher L. Miller, Duke University Press, 2008, p. 158-173. <https://doi.org/10.1215/9780822388838>.
- Morrison, Toni. *Song of Solomon*. New York: Penguin Books, 1987.
- Oudin-Bastide, Caroline. « Pouvoir dominical et christianisation (Guadeloupe, Martinique, XVIIe-XIXe siècles) ». *Guyane – Histoire et mémoire*, Ed. Jean-Pierre Bacot, Ed. Jacqueline Zonzon, Ibis Rouge Éditions, 2015, pp. 395-418. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/claremont/detail.action?docID=4412963>.
- Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death: a Comparative Study*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982. *ACLS E-Book*, <https://hdl-handle-net.ccl.idm.oclc.org/2027/heh.03237>.

Peabody, Sue. *"There are no slaves in France": The Political Culture of Race and Slavery in the Ancien Régime*. New York: Oxford University Press, 1996.

Rankin, John. *Letters on American Slavery, addressed to Mr. Thomas Rankin*. Boston: Garrison & Knapp, 1833. *Gale*,
http://find.gale.com.ccl.idm.oclc.org/sas/infomark.do?&source=gale&prodId=SAS&userGroupName=claremont_main&tabID=T001&searchType=&docId=CY101576981&type=multipage&contentSet=ECCO&version=1.0&relevancePageBatch=CY3801576981&docLevel=FASCIMILE.

Richmond, Merle A. *Phillis Wheatley*. New York : Chelsea House Publishers, 1987.
Internet Archive, <http://archive.org/details/ Philliswheatley00rich>.

Rosello, Mireille. "Ourika's Mal." *Approaches to Teaching Duras's Ourika*, edited by Mary Ellen Birkett and Christopher Rivers, The Modern Language Association of America, 2009, pp. 91-96.

Rouillard, Linda Marie. "The Black Galatea: Claire De Duras's 'Ourika.'" *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 32, no. 3/4, 2004, pp. 207–222. *JSTOR*,
www.jstor.org/stable/23538004.

Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016.

Wheatley, Phillis. "On Being Brought from Africa to America." *Poetry Foundation*, Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45465/on-being-brought-from-africa-to-america>.