

## *Lust and Dust* : voyages de femmes, roman d'amour ou les enjeux d'une *fabula*

Julie Bettinotti et Marie-Françoise Trudel

Volume 30, numéro 1, automne 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501188ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501188ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bettinotti, J. & Trudel, M.-F. (1997). *Lust and Dust* : voyages de femmes, roman d'amour ou les enjeux d'une *fabula*. *Études littéraires*, 30(1), 59–69.  
<https://doi.org/10.7202/501188ar>

Résumé de l'article

Dans l'actuelle réévaluation du canon littéraire, les lectures plébiscitées par les femmes deviennent cruciales ; or, avec sa longévité et ses multiples migrations d'un média à l'autre, la *fabula* du désert est une des intrigues les plus productives du roman d'amour. Datant de l'époque où exotisme et sexualité féminine font leur entrée dans le genre en Angleterre - *le Cheik*, roman codant de Edith M. Hull date de 1919 - cette *fabula* a aimanté plusieurs sens réinventant des rapports de couple différents : nouveaux types de partenaires, instabilité introduite par le voyage. Initialement et apparemment histoire de captivité, elle s'avère en fait une histoire de contestation et d'émancipation féminines.



# LUST AND DUST

## Voyages de femmes, roman d'amour ou les enjeux d'une *fabula*

Julia Bettinotti et Marie-Françoise Truel

■ « The truth about women's most profound desires is not best located in their behavior or their self-description to an interviewer, but in their culture of escapism : in the stories they choose » (Wolf, p. 266).

Aux États-Unis, la bataille du canon a permis depuis les dernières années de redécouvrir et de remettre en valeur des productions féminines traditionnellement négligées. Les théoriciennes se penchant sur les lectures des femmes ont porté un intérêt particulier au roman d'amour. Parmi les diverses définitions existantes, nous retiendrons celle de Johanna Tunon car elle a le mérite de bien situer le genre :

Un roman d'amour n'est pas simplement une histoire d'amour. Un roman d'amour doit focaliser sur la relation entre les deux partenaires et montrer la lente progression et l'épanouissement de leur amour jusqu'à l'engagement réciproque final se concrétisant par un mariage ou une union qui scelle la relation et qui montre les partenaires vivant heureux ensemble (Tunon, p.n.n.).

Les deux paramètres du genre, la naissance et le développement du sentiment

amoureux d'une part et la fin heureuse, l'union consacrée de l'autre se retrouvent invariablement dans tous les sous-genres, si nombreux et variés qu'ils soient : romans d'amour historiques, contemporains, futuristes, policiers. Le rôle de la répétition demeure essentiel dans la formule stéréotypée du roman d'amour et révèle les *fabulae* gagnantes, celles qui jouissent d'une telle faveur auprès de leur public qu'elles ne se limitent plus au produit initial (le roman), mais migrent vers des horizons variés tels que la chanson, le cinéma et les vidéos, occupant ainsi le créneau plus vaste des productions culturelles médiatiques destinées au grand public. À l'origine, notre intérêt pour la *fabula* du désert naquit de ces multiples rencontres avec une même histoire sans cesse reproposée et actualisée dans des médias différents, puis de la découverte progressive de niveaux différents de lecture et d'interprétation de cette *fabula* à succès.

La *fabula* du désert est une des *fabulae* les plus fréquentées du roman d'amour. Elle a pris naissance en 1919 et poursuit depuis une fructueuse carrière. Le présent article a pour but d'en retracer la carrière intermédiaire, et d'en proposer des lectures successives. Les auteures de romans d'amour, toujours à l'écoute des désirs de leur lectorat, reproposent sans cesse les histoires les plus populaires : celle du *Mystery Child*, où l'héroïne a un enfant, et où le héros ne découvrira que tardivement sa paternité ; celle du *Wounded Hero / Héroïne*, où un des protagonistes, déçu par des expériences antérieures, refuse de s'engager dans une relation amoureuse, avant de succomber à l'amour.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un changement radical se produit dans le roman d'amour anglo-saxon, en ce qui a trait à la *fabula* et à l'héroïne qui l'incarne. Exotisme et sexualité féminine font leur entrée dans des textes destinés au public féminin préservé jusque-là de ces représentations. Alors qu'à la même époque, en France, les auteures de romans d'amour telles que Delly et Max du Veuzit présentent encore des histoires d'orphelines pures et désargentées qui épousent un tuteur dominateur et bien nanti<sup>1</sup>, les héroïnes d'Elinor Glyn et surtout d'Edith M. Hull découvriront le monde et la sexualité. Elinor Glyn, née en 1864 de parents canadiens, a exercé plusieurs métiers au cours d'une existence aventu-

reuse : successivement auteure de best-sellers, reporter de guerre (pendant la seconde guerre mondiale) puis productrice, metteuse en scène et scénariste aux États-Unis. Mais elle est surtout connue du public des romans d'amour pour avoir produit deux œuvres marquantes du genre, *Farouche Tamara* et *Inaccessible Zara*. Elle fut la première auteure de romans d'amour à choisir l'Égypte comme lieu de rencontre entre son héroïne Tamara et le héros, le prince Milaslavski.

### **Le *Cheik*, une œuvre codante**

Il revient pourtant à Edith M. Hull « d'avoir établi le désert comme un lieu idéal pour la rencontre amoureuse »<sup>2</sup>. L'information que l'on possède au sujet de cette auteure est minimale, la notice que lui dédie Rachel Anderson est des plus laconiques : « Anglaise. Mariée. A vécu dans le Derbyshire. »<sup>3</sup> En 1919, Hull publie *le Cheik* ; ce roman, qui remporte aussitôt la faveur des lectrices, la fait connaître aussi bien en Europe que de l'autre côté de l'Atlantique ; il met en place la *fabula* moderne la plus intermédiatisée du roman d'amour populaire. À la suite de ce fabuleux succès, elle a continué à écrire des romans du désert, mais sans jamais retrouver la formule gagnante du premier<sup>4</sup>. Le détail le plus amusant au sujet d'Hull est qu'elle n'avait jamais visité le désert, ni quitté son Angleterre natale avant d'écrire son best-

1 Voir à ce propos Denis Saint-Jacques (1995), p. 9-19.

2 « [E. M. Hull] first put the desert on the map as a fine place for sexual encounter » (Anderson, p. 340).

3 « British. Married. Lived in Derbyshire » (*idem*).

4 Parmi ses titres : *The Shadow of the East* (1921) ; *The Desert Healer* (1923) ; *The Sons of the Sheik* (1926) ; *The Captive of Sabara* (1931).

5 Devenue riche et célèbre grâce à son *Cheik*, elle pourra enfin visiter le désert et même écrire un guide : *Camping in the Sabara*, London, Nash, 1926.

seller<sup>5</sup>. Elle n'en a pas moins imaginé une histoire qui connaît d'innombrables redites et répétitions, et un type de personnages que chaque lectrice initiée retrouve avec un plaisir sans cesse renouvelé. En voici un résumé : Diana Mayo, une jeune orpheline anglaise, a été élevée de façon non conventionnelle par son frère aîné. D'allure athlétique, elle tire au pistolet et monte à cheval à la perfection. Le mariage tel qu'il est pratiqué dans la Grande-Bretagne victorienne lui inspire le plus grand mépris. Habitée à n'en faire qu'à sa tête, Diana, faisant fi des mises en garde de son entourage, décide de se lancer seule dans une expédition dans le désert. Cependant, ce désert qui l'attire n'est pas sans danger : en effet, le Cheik Ahmed ben Hassan, séduit par le charme et la personnalité de la jeune Anglaise, a comploté son enlèvement. Captive, Diana vit de durs moments. Violée par le cheik malgré sa farouche résistance, elle continue à s'opposer de toutes ses forces à son ravisseur qu'elle tente de poignarder avant de fuir dans le désert. Cependant, Diana tombe amoureuse de son irrésistible compagnon. Ils partagent d'excitantes aventures : attaques de tribus rebelles, fuites éperdues sur de superbes destriers, lutte pour arracher Diana des bras d'un émir cruel et lubrique, terrifiantes tempêtes de sable où les amants risquent leur vie. Diana et Ahmed savoureront enfin leur amour réciproque, car, après avoir découvert la passion et l'aventure, Diana tournera définitivement le dos à la triste Albion pour rester dans le désert avec son beau cheik.

La longévité et la popularité de la *fabula* du désert posent inévitablement la question de ses possibles interprétations. Nous avons d'abord poursuivi une recherche sur

sa destinée prolifique de ses origines à sa migration dans différents médias. Devant l'abondance et la variété des œuvres rencontrées, nous avons opéré des lectures successives en variant les angles et les points de vue. L'historique des lectures de la *fabula* cheminera donc de la plus banale dérision à une tentative d'explication de son extraordinaire et très durable succès, qui se poursuit de nos jours. Pour comprendre la longévité de cette *fabula* et en saisir les manifestations successives, nous avons travaillé dans une double direction temporelle : avant 1919 pour élucider l'origine de cette histoire d' E. M. Hull et après 1919 pour vérifier sous quelles formes l'histoire continue à circuler. La dernière version, quoique schématique, que nous avons répertoriée est la vidéo de Shania Twain, vendue à plus de huit millions de copies *The Woman in Me* et couronnée meilleure vidéo western en 1996 lors de l'attribution des Grammy Awards. Les productions basées sur cette romance du désert sont nombreuses et variées : livres, films, parodies, vidéo se succèdent (voir annexe).

### Les origines de la *fabula*

La piste du passé que nous avons tenté de remonter nous a été indiquée par une note de Barbara Cartland insérée dans l'édition Bantam (1976) de *Passions in the Sand*. Elle y écrit :

Jane Digby, petite-fille du comte de Leicester, est l'une des femmes les plus fascinantes de l'histoire [...] Après une vie aventureuse [...] elle mourut à l'âge de 74 ans, toujours aussi belle et aussi amoureuse de son cheik (Cartland, p.n.n.).

Avec ce souci de l'histoire dont elle nourrit ses meilleurs romans, Cartland mentionne également quelques titres de

biographies et de récits de voyages qui pourraient éclairer les lectrices sur la vie de l'aventureuse Jane Digby. Ainsi, d'un ouvrage à l'autre et de biographie en biographie l'histoire de Digby a jeté un nouvel éclairage sur la première héroïne de la *fabula*, Diana Mayo.

Aussi célèbre dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle que Lady Di ou Fergie peuvent l'être aujourd'hui, Jane Digby<sup>6</sup> a copieusement défrayé la chronique de son époque. Grande, blonde et belle, amazone parfaite et tireuse accomplie, elle appartenait à l'une des plus grandes familles de l'aristocratie anglaise ; sa vie aventureuse, qui a scandalisé les cours européennes, l'a conduite à 46 ans à Damas. Malgré les mises en garde de son entourage et notamment du consul anglais en Syrie, elle part pour une expédition dans le désert, elle y rencontre le Bédouin, qui deviendra le cheik Medjouel el Mesrab. Elle l'épouse et filera, pendant 25 ans, le parfait amour avec lui. Digby n'est revenue en Angleterre qu'une seule fois et s'est empressée d'en repartir : son pays natal n'ayant plus pour elle l'attrait du désert et de la vie aventureuse qu'elle y menait avec son chef bédouin. Elle mourut à Damas en 1881. Cette histoire fut l'un des plus grands scandales de l'époque victorienne : toute la société parlait alors de Jane Digby, de ses nombreux maris et amants, de son divorce retentissant d'avec Lord Ellenborough et de ses aventures avec un bandit grec. Les journaux de l'époque ont d'ailleurs profité de sa mort pour étaler tous les événements scabreux

de sa vie dont le plus retentissant était sans aucun doute son mariage avec un Arabe. Même si la date de naissance de Hull reste inconnue, on peut aisément supposer que les potins et comptes-rendus journalistiques ne lui ont pas échappé. Il s'agit donc d'une histoire vraie, qui a été adaptée une première fois par E. M. Hull dans son roman *le Cheik* et qui a connu une suite moins réussie en 1925 avec *les Fils du cheik*. Hull a pu enfin voyager en Afrique : devenue une véritable experte du désert et une autorité en la matière elle a publié des guides de voyages en particulier *Camping in the Sabara* en 1926.

Cependant, même si l'histoire d'amour et la typologie de l'héroïne sont sans conteste tirées de la vie scandaleuse de Jane Digby, celle-ci n'a certainement pas constitué la seule source d'inspiration de Hull. Dans son récent ouvrage : *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition* (1994), Karen R. Lawrence évoque ce que le continent africain représentait pour les Anglais du XIX<sup>e</sup> : « Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Afrique a été l'ultime frontière de l'imagination européenne — le Continent Noir inconnu, sorte de face cachée des lumières européennes et de négatif photographique de sa civilisation »<sup>7</sup>. Elle ajoute :

Au milieu du XIX<sup>e</sup> [...] toute l'imagerie de l'Afrique était avidement consommée par les lecteurs anglais. Le succès commercial des récits de voyage et d'exploration publiés au début du siècle inspira un foisonnement de récits de fiction au sujet de l'Afrique ; récits parfois produits par

6 Voir Fox Schmidt (1976). On pourra consulter aussi : Blanch, Lesley, *The Wilder Shores of Love*, London, 1954 et Oddie, E. M., *The Odyssey of a Loving Woman*, New York, 1936.

7 « Throughout the nineteenth century, Africa represented a kind of limit case for the European imagination — the unknown Dark Continent on the other side of the European enlightenment and the photographic negative of its civilisation » (Lawrence, p. 107).

ces mêmes voyageurs et explorateurs qui avaient réellement vécu cette expérience <sup>8</sup>.

Philip Cursing ajoute que, vers 1850, « [l'] image de l'Afrique s'est figée. On la retrouve dans les livres d'enfants, les récits de l'école du dimanche, la presse populaire. Les idées véhiculées devenaient le savoir commun des gens éduqués » <sup>9</sup>.

Étant donné la popularité de *Travels in West Africa*, de Mary Kingsley, autre grande et intrépide voyageuse anglaise, il est permis de supposer que Hull a eu l'occasion de le lire. Ce livre fut publié en 1897, année du jubilé de la reine Victoria, et Lawrence écrit à ce sujet : « L'incroyable succès des livres de voyages de Kingsley et la série de conférences qu'elle donna à son retour en Angleterre ont fait d'elle une importante figure politique et publique » <sup>10</sup>. Au demeurant, Digby et Kingsley n'ont pas été les seules voyageuses anglaises à parcourir l'Afrique. Comme on le sait, l'intérêt de la gynocritique se porte de plus en plus sur des textes de femmes ignorés par la tradition littéraire. Les récits de voyages des ladies de l'époque en font partie. Un grand nombre de dames anglaises de la bonne société quittant ou fuyant l'Angleterre victorienne sont parties à l'aventure sur tous les continents. Deux d'entre elles ont d'ailleurs été liées à Jane Digby : la première, Lady Burton, était la femme de Sir Richard Burton, le traducteur de *The*

*Arabian Nights* qui a cherché les sources du Nil ; la seconde, Lady Ann Blunt, a rencontré Jane Digby et Mesrab lors de sa lune de miel à Damas. Elle est devenue par la suite une des plus aventureuses voyageuses de l'époque. La dernière lecture de la *fabula* portera précisément sur la question des femmes et du voyage.

### Trois lectures de la *fabula*

La première interprétation de la *fabula*, tirée de ses propres adaptations, correspond à une première couche de lecture et se déplace des éléments de la *fabula* elle-même pour se concentrer sur ses lectrices, mouvement bien connu de la critique en ce qui concerne le roman d'amour. Selon J.A. Krentz, « [l]e verdict est toujours le même. La société désapprouve la lecture des romans d'amour. Elle déclare que ces livres sont des rebuts et que leurs lectrices sont inintelligentes, non éduquées non sophistiquées ou névrosées » (Krentz, intro. p. 1). Donc, au lieu de s'interroger sur les raisons de la popularité du roman d'amour et de ses *fabulæ* les plus connues, on affirme tout simplement que ses lectrices sont, selon les termes de la rectitude politique en vigueur de nos jours : *mentally challenged*. Il est d'ailleurs symptomatique que la *fabula* du désert ne semble jamais être tournée en dérision par les femmes, qu'il s'agisse des auteures de

8 « By mid-nineteenth century [...] images of Africa were eagerly consumed by the British reading public. The commercial success of nonfictional records published earlier in the century had inspired a burgeoning of fiction about Africa, sometimes produced by explorers and travelers with firsthand experience of the continent » (*ibid.* p. 109).

9 « [...] the image [of Africa] had hardened. It was found in children's books, in Sunday school tracts, in the popular press. Its major affirmations were 'the common knowledge' of the educated classes » (Cursing, Philip, *The Image of Africa : British Ideas and Action, 1780-1850*, Madison, University of Wisconsin Press, 1964, dans Lawrence, p. 109).

10 Traduit par les auteures, Lawrence, p. 129.

romans d'amour ou des critiques. Par contre, lorsque les hommes s'en emparent, cette même histoire se transforme facilement en parodie. Qu'il s'agisse du film de Fellini *Lo sceicco bianco* (1951), ou de son pastiche *The World's Greatest Lover* (1977) de Gene Wilder, l'histoire ridiculise toujours l'héroïne et ses attentes romantiques<sup>11</sup>. La jeune mariée touchante mais ridicule du film de Fellini est un *exemplum* (comme dans les biographies anciennes) de la lectrice des romans d'amour.

Nous avons déjà proposé une deuxième lecture de la *fabula*<sup>12</sup> bien différente de la précédente en nous appuyant sur l'analyse des textes. Cette lecture était axée sur le cadre de la *fabula*, la tente dans le désert, et sur la désacculturation du héros et de l'héroïne. Comme le motel pour le touriste (dans l'analyse de James Clifford<sup>13</sup>), la tente propose à la fois la permanence et le mouvement, et, dans le cas des personnages de la *fabula*, le rapport de couple mais aussi un autre rapport, un rapport « différent ». En effet, l'hétérogénéité du couple de la lady anglaise et du cheik bédouin les dépouille de la dynamique culturelle entourant et sclérosant les rapports entre les *genders* et par là même les rapports de couple. La confrontation polémique, motif canonique du roman d'amour, se base ici sur un choc de cultures et de valeurs. C'est de ce contraste que jaillit le flot de

l'exotisme dont les manifestations physiques (désert, oasis, caravanes, *razzia*, tentes et purs-sang...) servent de toile de fond et de justification aux excès du héros et de l'héroïne. La lecture de ces romans est palpitante car elle allie érotisme et exotisme, transgresse les interdits et autorise une rêverie perverse exploitant la vision occidentale stéréotypée d'un orient un peu pacotille. Il faut reconnaître en effet que le garde-chasse de lady Chatterley manque de panache à côté du fils d'un cheik et que la campagne anglaise se prête moins bien que le désert à des amours torrides. Les deux héros sont transformés par leur rencontre : Diana découvre qu'elle n'est pas forcée d'endurer les rapports sexuels *lying on your back and thinking of England* ; de son côté, le cheik découvre en cette femme douée d'une grande volonté une vraie compagne au lieu d'une esclave sans personnalité.

Le voyage entrepris par Diana l'a conduite à des découvertes multiples : le désert, la liberté, l'amour et le plaisir. Elle déclarera d'ailleurs qu'elle aime à la fois le désert et la vie libre qu'elle y mène :

Le désert, enfin ! Ce désert qu'elle avait l'impression d'avoir toute sa vie souhaité connaître. Avant cet instant, elle n'avait jamais mesuré la profondeur de ce désir. Et elle découvrait en même temps qu'elle se sentait assez bizarrement chez elle — comme si l'immensité désertique l'attendait depuis toujours (Hull, p. 16-17).

11 On peut considérer que les films *The Sheik* (USA, 1921) ainsi que *The Son of the Sheik* (USA, 1926) ne sont que des moyens de mettre en valeur Valentino, pastichés par ailleurs dans *The Sheik Steps Out* (USA, 1937).

12 « Séries, suites et redites en culture médiatique », Colloque de l'ACFAS, UQAM, Montréal, juin 1995.

13 Voir Clifford, 1992, p. 96-112 : « Another problem with the hotel image : its nostalgic inclination. For [...] the motel would surely offer a better chronotope. [...] as Morris says " Motels, unlike hotels, demolish sense regimes of place, locale, and history. They memorialize only movement, speed, and perpetual circulation " » (Clifford, p.106). La citation de Morris est tirée de Morris, Meaghan, « At Henry Parkes Motel », *Cultural Studies*, 2 (1), 1988, p. 3.

[...] adossée à un palmier [...], elle se plongeait dans la contemplation du désert. Ici, elle allait échapper à tout ce qui peut troubler la joie de vivre telle qu'elle la comprenait. Ici, il n'y aurait rien pour gâcher son plaisir (Hull, p. 23).

Bien que cette lecture explique en partie l'attrait exercé sur les lectrices par la *fabula* du désert, l'ajout du voyage comme motif important du récit global permet une troisième lecture. De fait, les romancières anglaises du début du siècle ont été les premières à introduire dans le roman d'amour une héroïne en voyage, en liberté, à l'aventure : il ne s'agit pas ici du voyage *per se* mais de la décision personnelle de l'héroïne de partir, de voyager au loin, de tout quitter, de vagabonder. Il ne s'agit pas non plus d'un voyage orienté comme celui des explorateurs à la recherche de richesses, de terres, d'une nouvelle colonie, mais d'un voyage comme but en soi. L'observation des classiques du roman d'amour anglais avant Glyn et Hull, nous confirme qu'aussi bien Austen que les Brontë nous présentent des héroïnes sédentaires et des héros qui voyagent parfois très loin :

Pendant de longues années — raconte Rochester à une Jane Eyre éperdue d'admiration — j'errai d'une capitale à l'autre, vivant parfois à Saint-Petersbourg ; plus souvent à Paris, par occasion à Naples, à Rome ou à Florence. Abondamment pourvu d'argent, portant un nom ancien, je pouvais choisir mes relations : aucune porte ne m'était fermée. Je cherchai la femme idéale parmi les ladies anglaises, les comtesses françaises, les signoras italiennes et les graffinen allemandes... (Brontë, p. 318)

Avec Hull le schéma bascule : c'est soudain l'héroïne qui se déplace et qui vit l'aventure dans le désert. Le récit féminin traditionnel défini par Romines comme *The Home Plot* (l'intrigue domestique) intersecte un autre récit *The on the Road Plot* (l'intrigue vagabonde), qui constituait jusque-là l'apanage exclusif du voyageur de sexe masculin<sup>14</sup>.

### La femme vagabonde

Au cours des dernières années, les recherches sur le voyage au féminin se sont multipliées et en analysent plusieurs aspects. Elles portent d'abord sur les femmes qui ont voyagé (pour documenter leur histoire), puis sur leurs récits de voyage (pour en dégager les spécificités), et finalement sur la lecture qu'on peut en faire ou sur l'interprétation qu'on peut en donner. Quelques titres tels que *Spinsters Abroad : Victorian Lady Explorers* (1989) de Dea Birkett ou *Ladies on the Loose : Women Travelers of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (1981) de Leo Hamalian l'illustrent parfaitement. Selon la culturaliste Janet Wolff, le voyage a été pendant longtemps une activité réservée, une sorte de chasse gardée. Le discours sur le voyage faisait immédiatement référence à toutes sortes de disparités de classe, d'argent, de race et bien sûr de sexe, de sorte que le voyage et le discours sur le voyage étaient exclusivement associés à une sorte de classe moyenne occidentale mâle qui se déplace<sup>15</sup>. Un lien intrinsèque semble

14 « " Good travel " (heroic, educational, scientific, adventurous, ennobling) is something men (should) do. Women are impeded from serious travel. Some of them go to distant places, but largely as companions or as " exceptions " — figures like Mary Kingsley [...]. " Lady " travelers (bourgeois, white) are unusual, marked as special in the dominant discourses and practices » (Clifford, p. 105).

15 Voir Wolff, p. 116.



s'établir entre le voyage et les hommes : par intrinsèque nous ne voulons pas entendre ontologique mais un construit de la culture comme paradigme générique de l'homme, une sorte de « technologie » masculine. Georges Van Den Abbeele souligne que « [l]es idées occidentales sur le voyage et le corpus de littérature de voyage qui en résulte ont généralement transmis, inculqué et renforcé des valeurs et une idéologie patriarcales »<sup>16</sup>. Pourtant, les femmes ont voyagé. Le cas des femmes victoriennes est d'ailleurs, selon Wolff, le plus connu. Leurs voyages, faits à une époque où il était difficile pour tous de voyager, sont très bien documentés par elles-mêmes ainsi que par d'autres historiens. À une époque où l'idéologie de la mission domestique des femmes était prépondérante et particulièrement aiguë, l'exception qui semble la plus extraordinaire se produit et se reproduit en Afrique, en Asie et en Amérique. Comment s'empêcher alors de donner au voyage un sens bien précis de tension, de révolte ou du moins de protestation contre l'ordre établi et d'affirmation d'une liberté trop longtemps contestée ? Car force est d'avouer que depuis l'Odyssée, le topos du voyageur masculin qui revient avec son sac plein de nouveautés et d'anecdotes qui lui serviront à charmer, au retour au pays, un public largement féminin est largement exploitée par la littérature occidentale. Par contre le voyage au féminin est plus difficile à accepter, qu'on pense à la disparité des opinions dans la réception d'un film comme *Thelma*

*et Louise*<sup>17</sup> : devenu un *cult movie* auprès des femmes, il a été mal reçu par la critique masculine. De même, les chansons de Shania Twain, où cohabitent les désirs de s'échapper et ceux de faire la loi, sont considérées comme révolutionnaires dans les milieux de la musique western et expliquent l'adulation de son public féminin ; mais c'est plutôt sa séduction qui est à l'origine de son succès auprès des hommes, ces derniers l'interrogent cependant : « dans la chanson *Any Man of Mine*, n'êtes-vous pas un peu dure envers les hommes » ? La charge subversive du voyage et de ce qu'il entraîne (autre culture, autre type de mâle) ne s'est pas perdue avec le temps et elle n'a jamais été exempte de critiques. La liberté des femmes qui voyagent semble difficile à accepter.

Le récit de voyages, une des plus anciennes traditions de la narration occidentale, a longtemps été, comme nous l'avons vu, l'apanage des hommes qui en ont fixé à la fois les règles et les modalités : voyage de conquête, voyage d'exploration, de l'Odyssée aux colonies et de là à l'espace ; voyage de fuite d'un passé lourd à porter pour les aventuriers et les légionnaires de tout crin. Ainsi, cette structure anthropologique de l'imaginaire est remise en cause dès que ce sont les femmes qui voyagent et qui définissent d'autres modalités : fuite du patriarcat, désir de se laisser porter par les hasards et d'accueillir ce qui arrive, comme par exemple un cheik et le désert.

Selon Dea Birkett, le statut de ces célibataires victoriennes voyageant en solitaire

---

16 « Western ideas about travel and the concomitant corpus of voyage literature have generally — if not characteristically — transmitted, inculcated, and reinforced patriarchal values and ideology » Van Den Abbeele, Georges, *Travel as Metaphor : From Montaigne to Rousseau*, University of Minnesota Press, 1992, (dans Wolff, p. 125).

17 *Thelma et Louise*, réalisé par Ridley Scott, USA, 1991.

« transforme le voyage en l'antithèse non seulement de la domesticité mais encore de la relation hétérosexuelle » (Lawrence, p. 104). Cette fuite au féminin de l'oppression patriarcale s'inscrit donc en opposition avec le sens de l'Aventure masculine qui, selon Mary Gordon, permet aux hommes de fuir les femmes (qui de ce fait restent confinées à la maison) (Gordon, p. 17).

À l'encontre de Jane Eyre et de tant d'autres auditrices admiratives des récits de voyages au masculin, l'héroïne qui voyage prend finalement la parole pour raconter ce qu'elle a vu et qu'elle a expérimenté différemment : entre autres le désir d'assujétion et de conquête du territoire et de l'autre est absent du récit féminin. Au contraire Diana Mayo épousera la culture et les valeurs du cheik Ahmed Ben Hassan. En effet, selon Katherine Frank, « [à] de très rares exceptions, toutes les femmes qui voyagent ont rejeté le racisme virulent qui aveugla la majorité des récits africains écrits par des hommes » (Lawrence, p. 105). Il n'est pas étonnant que ces femmes qui voyagent s'identifient davantage aux peuples conquis qu'à leur conquérants, car elles sont chez elles aussi colonisées que les indigènes qu'elles côtoient.

Donc, si les romans d'amour du désert sont lus d'abord et avant tout comme des récits de voyage, le sens de leur écriture même s'impose ; la *fabula* du désert, tout comme les récits des voyages des *ladies on the loose* brise à la fois trois tabous qui semblaient infranchissables par les femmes :

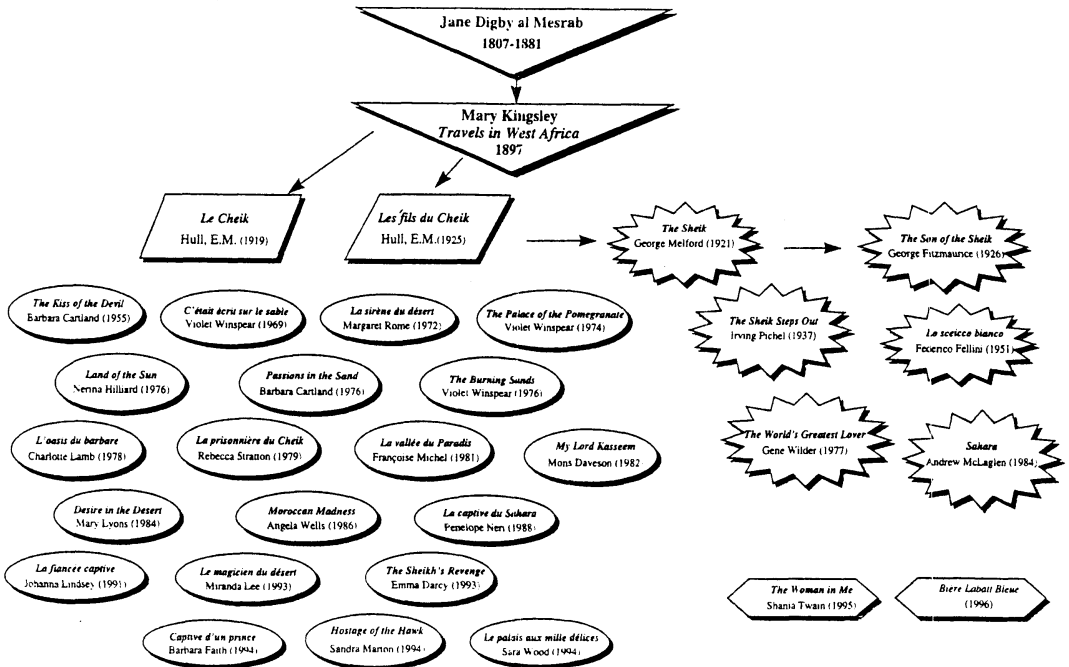
1. le fait de voyager, sans que ce voyage soit une nécessité, un passage d'une protection à une autre, d'un homme à l'autre,
2. le fait de raconter ce voyage et de prendre ainsi la parole,

3. le fait de refuser, par la *fabula* elle-même du mariage interracial, le racisme dominant dans la littérature de voyage masculine.

En conclusion, la popularité et la longévité de la *fabula* du désert invitent à refuser la dérision de certaines adaptations cinématographiques et à établir des couches d'interprétation successives : d'abord le désert, le bel étranger et la tente qui autorisent un rapport de couple différent, puis le voyage, qui transforme le récit canonique du roman d'amour en introduisant l'instabilité au cœur même de l'intrigue domestique. D'un glissement à l'autre, d'une lecture à l'autre, la *fabula* du désert se transforme : ce qui paraît être à l'origine une histoire de captivité et d'esclavage se révèle finalement être une histoire de contestation et de libération féminines. En effet, même le mariage, dénouement forcé de l'histoire d'amour, ne constituerait pas une preuve de soumission spécifiquement féminine à un ordre établi, mais bien plutôt, comme Eco le signale, une manifestation usuelle de la doxa dominante, l'adhésion à une solution acceptable que l'on retrouve dans toutes les œuvres littéraires, une forme de catharsis :

Tendez au maximum l'arc narratif, afin que lecteurs et spectateurs éprouvent pitié et terreur à la fois. Quand la tension aura atteint son maximum, faites entrer en action un élément qui vienne dé mêler le nœud inextricable des faits et des passions en résultant. Que ce soit un prodige, une intervention divine, une révélation ou un châtement inopiné, il faudra que cela donne lieu à une catharsis — dont on ne sait clairement si, chez Aristote, il s'agit d'une purification de l'auditoire, soulagé du poids que la série insoutenable des événements avait imposé, ou d'une purification de l'histoire elle-même, laquelle trouve enfin une solution acceptable cohérente avec l'idée que nous avons de l'ordre logique (ou fatal) des événements humains (Eco, p. 14).

annexe



---

Références

- ANDERSON, Rachel, « Edith M. Hull » dans Henderson, Lesley (éd.), *Twentieth-Century Romance and Historical Writers*, Chicago & London, St.James Press, 1990.
- BIRKETT, Dea, *Spinsters Abroad : Victorian Lady Explorers*, New York, Basil Blackwell, 1989.
- BRONTE, Charlotte, *Jane Eyre*, trad. par Diane de Margerie, Paris, Flammarion, 1990.
- CARTLAND, Barbara, *Passion in the Sands*, New York, Bantam, 1976.
- CLIFFORD, James, « Traveling Cultures » dans L. Grossberg, C. Nelson et P.A. Treichier (éd.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p. 96-112.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.
- FOX SCHMIDT, Margaret, *Passion 's Child. The Extraordinary Life of Jane Dig by*, New York, Harper & Row, 1976.
- GLYN, Elynor, *Farouche Tamara*, Paris, J'ai lu, 1981 [*His Hour*, 1910].
- — —, *Inaccessible Zara*, Paris, J'ai lu, 1982 [*The Reason Why*, 1911].
- GORDON, Mary, « Good boys and dead girls » dans *Good Boys and Dead Girls and Other Essays*, New York, Viking, 1991.
- HAMALIAN, Leo, *Ladies on the Loose. Women Travelers of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, New York, Dodd & Mead, 1981.
- HULL, Edith M, *le Cheik*, Paris, J'ai lu, 1981 [*The Cheik*, 1919].
- KINGSLEY, Mary H, *Travels in West Africa : Congo Francais, Corisco, and Cameroons*, Boston, Beacon Press, 1988.
- KRENTZ, Jayne Ann (éd.), *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers and the Appeal of the Romance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.
- LAWRENCE, Karen R, *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1994.
- ROMINES, Ann, *The Home Plot. Women. Writing & Domestic Ritual*, Amherst, The University of Massachussetts Press, 1992.
- SAINT-JACQUES, Denis, « Amours, Delly et orgues » dans J. Bettinotti et P. Noizet (dir.), *Guitmauve et fleurs d'oranger : Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.
- TUNON, Johanna, « A Fine Romance. How to Select Romances for Your Collection », dans *Wilson Library Bulletin*, New York, H.W. Wilson Co., Mai 1995.
- WOLF, Naomi, *Fire with Fire*, Toronto, Random House, 1993.
- WOLFF, Janet, *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*, New Haven & London, Yale University Press, 1995.