

1-1-2003

Re-présentant les *Lettres d'une Péruvienne* en 1752: illustration et illusion

Jonathan Mallinson

Recommended Citation

Mallinson, Jonathan (2003) "Re-présentant les *Lettres d'une Péruvienne* en 1752: illustration et illusion," *Eighteenth-Century Fiction*: Vol. 15: Iss. 2, Article 5.

Available at: <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol15/iss2/5>

Copyright ©2013 by Eighteenth-Century Fiction, McMaster University. This Article is brought to you by DigitalCommons@McMaster. It has been accepted for inclusion in Eighteenth-Century Fiction by an authorized administrator of DigitalCommons@McMaster. For more information, please contact scom@mcmaster.ca.

Re-présentant les *Lettres d'une Péruvienne* en 1752: illustration et illusion

Abstract

Françoise de Graffigny republia les *Lettres d'une Péruvienne*, roman à succès qui en cinq ans avait connu au moins 14 éditions en français, et avait suscité au moins quatre comptes rendus, deux suites, et deux traductions. Cette nouvelle édition différait à maints égards de l'édition originale. Graffigny fit précéder son texte d'une Introduction historique, qui, inspirée par le *Commentaire royal* de Garcilaso de la Vega, donnait au roman un certain prestige scientifique et historique; et elle y ajouta deux nouvelles lettres, dont l'une critiquait le goût des Français pour le luxe, et l'autre dénonçait la manière dont on négligeait l'éducation donnée aux filles. L'édition portait le nom de l'auteur dans le privilège du Roi; elle fut publiée par Duchesne, éditeur beaucoup plus coté que la veuve Pissot, responsable de l'édition originale; et elle était divisée en deux volumes, chacun orné d'une page de titre richement décorée, et d'une estampe en regard, dessinée par Charles Eisen (1720-1778) et gravée par Jean-Baptiste Delafosse (1721-1775).

Re-présentant les *Lettres d'une Péruvienne* en 1752: illustration et illusion

Jonathan Mallinson

Françoise de Graffigny republia les *Lettres d'une Péruvienne*, roman à succès qui en cinq ans avait connu au moins 14 éditions en français,¹ et avait suscité au moins quatre comptes rendus,² deux suites,³ et deux traductions.⁴ Cette nouvelle édition différait à maints égards de l'édition originale. Graffigny fit précéder son texte d'une *Introduction historique*, qui, inspirée par le *Commentaire royal* de Garcilaso de la Vega,⁵ donnait au roman un certain prestige scienti-

- 1 Voir D. Smith, «The Popularity of Madame de Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne*: the Bibliographical Evidence» *Eighteenth-Century Fiction* 3 (1990), 1–20.
- 2 Pierre Clément, *Les Cinq Années littéraires* [1748]; Élie Cathérine Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (1749); abbé Joseph de La Porte, *Observations sur la littérature moderne* (1749); abbé Guillaume-Thomas Raynal, *Nouvelles littéraires manuscrites* [c.1749]. Voir *Lettres d'une Péruvienne*, éd. J. Mallinson (Oxford: Voltaire Foundation, 2002), pp. 251–77. Les références renvoient à cette édition.
- 3 *Suite des Lettres d'une Péruvienne* [1748] que Graffigny et Devaux attribuent au chevalier de Mouhy (voir V.L. Grayson, *The Genesis and Reception of Mme de Graffigny's "Lettres d'une Péruvienne" and "Cénie," Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 336 (1996), 1–152 (p. 29); Ignace Hugary de Lamarche-Courmont, *Lettres d'Aza, ou d'un Péruvien. Conclusion des Lettres Péruviennes* [1748].
- 4 *Letters Written by a Peruvian Princess* (London: J. Brindley, 1748); *Briefe einer Peruanerin* (Breslau, 1750).
- 5 Le texte espagnol, *Comentarios reales de los incas*, avait été traduit en français dès le début du XVII^e siècle: *Le Commentaire royal, ou l'Histoire des Yncas, roys du Pérou, fidèlement traduite sur la version Espagnole, par I. Baudouin* (Paris: Courbé, 1633). Cette traduction fut republiée au moins cinq fois dans la première moitié du XVIII^e siècle. En 1644 parut une nouvelle traduction, par Thomas-François Dalibard: *Histoire des Incas, Rois du Perou, Nouvellement traduite de l'Espagnol de*

fique et historique; et elle y ajouta deux nouvelles lettres, dont l'une critiquait le goût des Français pour le luxe, et l'autre dénonçait la manière dont on négligeait l'éducation donnée aux filles. L'édition portait le nom de l'auteur dans le privilège du Roi; elle fut publiée par Duchesne, éditeur beaucoup plus coté que la veuve Pissot, responsable de l'édition originale; et elle était divisée en deux volumes, chacun orné d'une page de titre richement décorée, et d'une estampe en regard, dessinée par Charles Eisen (1720–1778) et gravée par Jean-Baptiste Delafosse (1721–1775).

Si l'idée de republier un texte épistolaire avec de nouvelles lettres n'était pas particulièrement remarquable,⁶ l'idée de (re)publier un roman dans une édition illustrée était beaucoup moins commune,⁷ et celle de le faire cinq ans seulement après la première édition, était sans précédent. L'édition illustrée de *Manon Lescaut* ne sortirait qu'en 1753, 22 ans après l'édition originale; et la nouvelle édition des *Lettres persanes* de 1754 ne serait pas illustrée. Faire une démarche tellement exceptionnelle était reconnaître la popularité non moins exceptionnelle du roman, et vouloir en tirer profit; c'était rendre le texte encore plus prestigieux, et faire de l'édition un objet de luxe.⁸

Le choix de l'illustrateur a sans doute aussi servi à rehausser le prestige du texte. Charles-Dominique-Joseph Eisen, né en 1720, était au début d'une carrière brillante. Au cours des années 40, il avait rempli plusieurs commissions prestigieuses:⁹ en 1745, les *Fêtes*

Garcilasso de la Vega, et mise dans un meilleur ordre [...] (Paris: Prault fils, 1744). Il a été établi que Graffigny connaissait les deux versions du texte (voir Grayson, pp. 8–10).

- 6 Voir, par exemple, d'Argens, *Lettres juives* (1736), republiées dans une *Nouvelle édition augmentée de XX nouvelles Lettres*, 6 vols (La Haye: Paupie, 1738).
- 7 *Les Illustres Françaises* de Challes, par exemple, furent publiées en 1713 avec deux gravures, signées D. Coster; une nouvelle édition illustrée, avec frontispice et six gravures par P. Yver, sortit à Utrecht en 1737. La première édition autorisée de *Télémaque* fut publiée en 1717 en deux volumes, avec deux frontispices et 24 gravures. Voir Nicholas Cronk, «Picturing the Text: Authorial Direction of Illustration in Eighteenth-Century French Fiction», *Eighteenth-Century Fiction* 14 (2002), 393–414.
- 8 Dans son compte rendu de cette deuxième édition, La Porte souligne justement la qualité prestigieuse du volume: «La forme du Livre, divisé en deux Parties, la beauté du papier et des caractères, les Estampes et les Vignettes dont il est orné, et la Pièce de Génie, qui le termine, tout concourt à rendre cette édition infiniment supérieure aux précédentes, indépendamment des augmentations qu'on y a faites». *Observations sur la littérature moderne*, t. 7 (Londres, Paris: Duchesne, 1752); dans *Lettres d'une Péruvienne*, p. 292.
- 9 Pour plus de détails sur la carrière d'Eisen, voir Vera Salomons, *Charles Eisen* (London: Bumpus, 1914).

Mallinson: Re-présentant les Lettres d'une Péruvienne en 1752: *illu publiques données par la ville de Paris, à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin les 23 et 26 janvier m. dcc. xlv*, à laquelle il avait contribué la page de titre, le frontispice et 15 gravures; en 1747, les *Œuvres de M Boileau Despréaux*, qui contenait un portrait du poète, et six gravures non signées. De plus, il avait illustré l'œuvre de quelques-uns des plus célèbres écrivains de l'époque: les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu en 1748, et les *Œuvres de M de Voltaire* en 1751. Il avait également dessiné en 1751, 13 planches pour les *Lettres anglaises*, traduction de la *Clarissa* de Richardson que Prévost avait dédiée à Graffigny.¹⁰ Eisen allait contribuer par la suite à de nombreuses éditions de luxe, dont *Le Temple de Gnide* de Montesquieu (1772), et l'*Histoire des deux Indes* de Raynal (1774). Dans l'édition des *Contes et nouvelles en vers* de La Fontaine (1762), pour laquelle il avait dessiné 80 planches, la tête de l'illustrateur figurait au début du deuxième volume, comme celle de La Fontaine avait orné le premier; et ses illustrations pour l'édition de *La Henriade* (1769–70) allaient lui valoir les éloges de Voltaire.¹¹

Mais republier les *Lettres d'une Péruvienne* dans une édition illustrée n'a pas simplement servi à décorer le roman, à le situer dans une tradition d'œuvres célèbres et populaires. À maints niveaux, cette nouvelle édition a servi aussi à souligner la particularité du texte: particularité métaphorique, parce que certains critiques avaient essayé de coloniser le texte, d'y imposer leur propre interprétation; mais particularité littérale aussi, puisque de nombreuses republications du texte de Graffigny avaient aussi contenu l'une ou l'autre des deux *suites* qui avaient paru très tôt après l'édition originale des *Lettres* en 1747.¹²

Deux tendances ont caractérisé les réactions au texte de 1747. D'une part, on a souvent privilégié le côté sentimental du roman;

10 À la même période, il a illustré les *Lettres turques* de Poullain de Saint-Foix (1750), dont la première édition date de 1730.

11 Voir sa lettre du 14 août 1767 (D 14362; ds Voltaire, *Correspondence*, 32, éd. T. Besterman, Oxford: Voltaire Foundation, 1974, p. 275): «Je commence à croire, monsieur, que la *Henriade*, passera à la postérité, en voyant les estampes dont vous l'embellissez. L'idée et l'exécution doivent vous faire également honneur. Je suis sûr que l'édition où elles se trouveront sera la plus recherchée».

12 Cette nouvelle édition contenait le texte de *Cénie*, comédie sentimentale qui avait eu, elle aussi, un succès triomphal et qui avait rehaussé encore la renommée de son auteur. Ce volume de 1752 souligne de cette façon le nom et l'identité de Françoise de Graffigny comme écrivain célèbre et connu.

d'autre part, on a eu tendance à négliger—à quelques rares exceptions près—la dimension philosophique et critique des *Lettres*. Et pourtant, en tant que roman sentimental, le texte de Graffigny n'a pas manqué de laisser perplexe, puisqu'il n'était pas conforme aux traditions bien établies du roman d'amour. Plus d'un critique s'avouait surpris, pour ne pas dire déçu par le dénouement qui, pour beaucoup, n'en était pas un; on avait l'impression que le texte n'était pas terminé, parce que l'héroïne n'avait épousé ni son amant péruvien, Aza, qui s'avère infidèle, ni son soupirant français, Déterville.¹³ Les deux *suites* ont essayé de remédier à ce défaut, de remettre le roman dans le droit fil de la tradition. Dans *Les Lettres d'Aza*, Lamarche-Courmont avait réécrit le roman du point de vue du héros inca, privilégiant son amour pour l'héroïne; inversement, la *Suite* anonyme avait souligné l'amour de Déterville pour Zilia, laissant à la fin de fortes indications que l'héroïne pourrait y répondre un jour. Il n'est pas surprenant que Graffigny ait peu apprécié ces ouvrages.¹⁴

On aurait pu s'attendre à ce que cette seconde édition satisfasse les ambitions amoureuses de Déterville ou d'Aza, et, par conséquent, qu'elle remplisse les attentes esthétiques du lecteur; mais on est vite déçu. Cette réédition n'est pas une *suite*, c'est une réaffirmation plutôt du texte original, une re-présentation de sa singularité.¹⁵ Graffigny souligne le côté intellectuel de son roman; les lettres qu'elle ajoute renforcent le caractère critique ou satirique du texte, mode d'écrire quasiment sans précédent pour les femmes écrivains de cette époque; si elle aborde le thème du mariage, ce n'est pas pour réunir l'héroïne à Déterville ou à Aza, mais pour critiquer la façon dont la plupart des femmes sont traitées par les hommes, surtout après le mariage. Autre chose encore, elle souligne tout ce qui distingue son

13 Pierre Clément avoue que «le dénouement ne m'avait pas satisfait»; Fréron note que «ce dénouement auquel je ne m'attendais pas, m'a fait une peine sensible»; et dans une lettre à Graffigny attribuée communément à Turgot, le critique s'avoue deux fois déçu; il aurait pu accepter un mariage avec Aza, ou avec Déterville, mais l'absence de l'un et de l'autre, le laisse sur sa faim: «La lecture du roman ne me laisse point satisfait. Je m'intéresse d'abord à Aza; on me le représente ensuite sous les couleurs odieuses de l'infidélité, du moins je vois que Zilia elle-même en est persuadée. Je m'intéresse ensuite à Déterville, et je vois son bonheur immolé à un caprice de Zilia». *Lettres d'une Péruvienne*, p. 282.

14 Au sujet des *Lettres d'Aza*, elle a écrit: «je crois que celui qui les a faites est un sot qui a de l'esprit. Le livre est mal fait quant au fond. Il a trop servilement imité mes phrases. Cependant, je le trouve assez bien pour le sentiment, fort sot pour les critiques des mœurs, et très faible imitateur». Grayson, *Genesis*, p. 29 (Graffigny Project 36:169-70).

15 Déjà dans son *Avertissement* de 1747, Graffigny parle de «ce singulier ouvrage».

Mallinson: Re-présentant les Lettres d'une Péruvienne en 1752: illustré par un roman du roman sentimental traditionnel; elle ne change pas la structure de l'intrigue, et la dernière lettre de Zilia est laissée tout à fait intacte.¹⁶

Les remaniements apportés au texte servent donc à réaffirmer l'indépendance du roman, et par conséquent celle de son auteur; il en va de même pour les illustrations. Nous savons que Graffigny a pris un intérêt certain au choix des sujets illustrés. Elle observe dans une lettre que les gravures sont «de mon imagination», et elle note avec satisfaction que chacune est «belle, bien faite».¹⁷ Elles offrent en effet un commentaire fascinant sur le roman, représentant sur le plan iconographique la façon dont elle le conçoit; elles contribuent aussi à l'effet de lecture qu'elle cherche à créer par son texte.

Les gravures sont significatives d'abord pour le choix des scènes qu'elles illustrent. Graffigny aurait pu choisir des moments dramatiques ou sentimentaux, ce qui sera le cas pour d'autres éditions illustrées du roman. La *suite* de 1797, par exemple, attribuée à Mme Morel de Vindé, contient huit illustrations dont quatre représentent des scènes du roman de Graffigny (la mise à sac du Temple du Soleil; l'héroïne naïve, désorientée devant le miroir; Zilia, importunée dans le salon à Paris; la déclaration d'amour de Déterville dans le couvent),¹⁸ scènes qui, toutes les quatre, conçoivent Zilia comme une héroïne traditionnelle, objet d'amour ou de violence. De la même façon, l'illustration qui accompagne la première partie de la traduction anglaise de Francis Ashworth¹⁹ dépeint le moment où Zilia reçoit les clés de sa maison, moment qui semble annoncer une nouvelle identité française pour l'héroïne. Mais il n'en est pas ainsi pour le texte de 1752. Graffigny

16 Elle affirme sa détermination de garder le dénouement tel quel dans une lettre à Devaux du 7 septembre 1750: «Non, tranquillise-toi, Zilia ne sera pas mariée; je ne suis pas assez bête pour cela. Je n'ajouterai même rien à sa personne ni à ses sentiments, mais seulement je lui ferai remarquer des ridicules qui lui étaient échappés». Françoise de Graffigny, *Choix de lettres*, éd. E. Showalter (Oxford: Voltaire Foundation, 2001), p. 192.

17 Elles [Les *Lettres*] seront en deux petits volumes, bien jolis, une estampe à chaque, belle, bien faite, et de mon imagination. La première sera le moment où elle change d'habit à Marseille, la seconde quand elle vide les coffres de ses trésors du Pérou. GP.lv.224; cit. Grayson, *Genesis*, p. 33.

18 Chaque gravure porte une citation du texte de Graffigny: 1. «La crainte d'être aperçue arrêtaït jusq' à ma respiration» (lettre 1); 2. «J'ai couru à elle les bras ouverts» (lettre 10); 3. «Au cri que je fis, Déterville accourut» (lettre 14); 4. «Divine Zilia, suis-je le plus heureux des hommes?» (lettre 23).

19 *Letters of a Peruvian Princess, with the Sequel. Translated from the French of Madame de Graffigny, by Francis Ashworth, Esq. In two Volumes.* (London: Harrison, 1782).

choisit deux scènes où Zilia n'est une victime, ni des Espagnols, ni des Français, ni d'un quelconque soupirant.

La première représente le moment, tout au début de la lettre 12, où Zilia échange ses vêtements péruviens contre des habits français. Elle décrit la scène ainsi:

Le lendemain de ma visite chez la Pallas, Déterville me fit apporter un fort bel habillement à l'usage du pays. Après que ma petite China l'eut arrangé sur moi à sa fantaisie, elle me fit approcher de cette ingénieuse machine qui double les objets: quoique je dusse être accoutumée à ses effets, je ne pus encore me garantir de la surprise, en me voyant comme si j'étais vis-à-vis de moi-même.

Mon nouvel ajustement ne me déplut pas; peut-être je regretterais davantage celui que je quitte, s'il ne m'avait fait regarder partout avec une attention incommode.

Le Cacique entra dans ma chambre au moment que la jeune fille ajoutait encore plusieurs bagatelles à ma parure; il s'arrêta à l'entrée de la porte et nous regarda longtemps sans parler: sa rêverie était si profonde, qu'il se détourna pour laisser sortir la China, et se remit à sa place sans s'en apercevoir; les yeux attachés sur moi, il parcourait toute ma personne avec une attention sérieuse.

La seconde, tirée de la lettre 27 qui clôt la première partie du roman, dépeint Zilia retrouvant les objets pillés du Temple du Soleil par les Espagnols, et que Déterville avait récupérés:

Au moment où je l'écrivais, je vis entrer Céline suivie de quatre hommes accablés sous le poids de gros coffres qu'ils portaient; ils les posèrent à terre et se retirèrent; je pensai que ce pouvait être de nouveaux dons de Déterville. Je murmurais déjà en secret, lorsque Céline me dit, en me présentant des clefs: ouvrez, Zilia, ouvrez sans vous effaroucher, c'est de la part d'Aza. Je le crus. A ton nom est-il rien qui puisse arrêter mon empressement? J'ouvris avec précipitation, et ma surprise confirma mon erreur, en reconnaissant tout ce qui s'offrit à ma vue pour des ornements du Temple du Soleil.

Un sentiment confus, mêlé de tristesse et de joie, de plaisir et de regret, remplit tout mon cœur. Je me prosternai devant ces restes sacrés de notre culte et de nos Autels; je les couvris de respectueux baisers, je les arrosai de mes larmes, je ne pouvais m'en arracher, j'avais oublié jusqu'à la présence de Céline; elle me tira de mon ivresse, en me donnant une Lettre qu'elle me pria de lire.

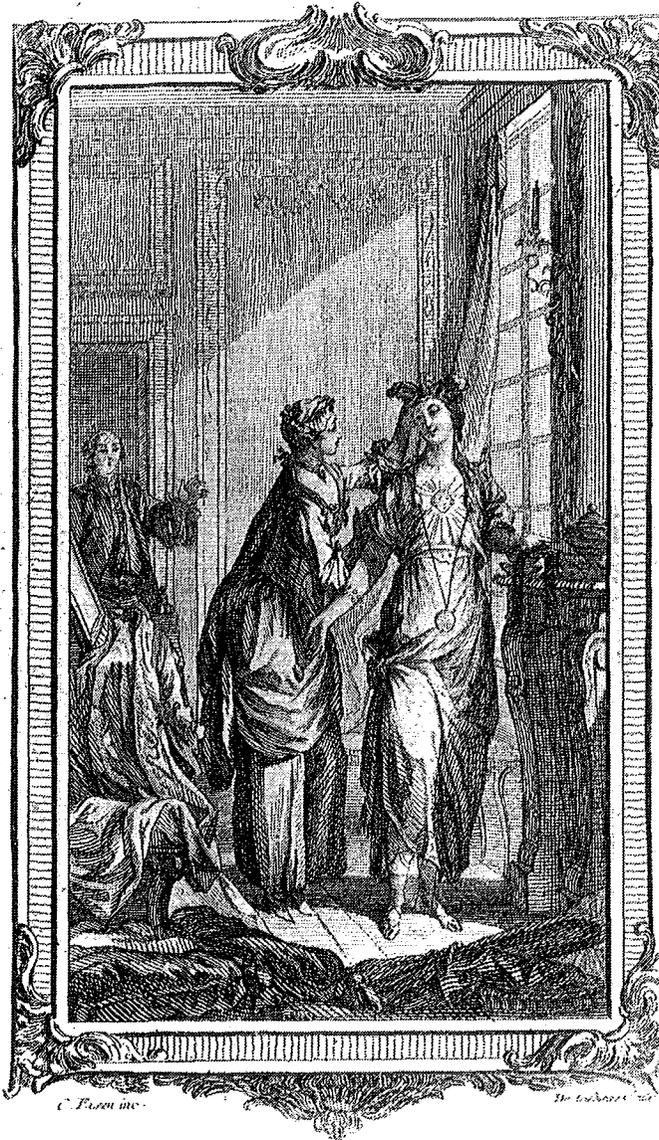
Ce n'est pas l'amour qui caractérise ces deux gravures. Déterville, le soupirant, est présent dans la première, mais il est à l'arrière-plan, tenu à l'écart. Dans la seconde, il ne figure même pas. Il a été remplacé par les valets qui ont apporté les coffres, comme pour souligner le fait qu'il est réduit maintenant à agir en amant par

personne interposée; et ces deux hommes qui l'ont quasiment remplacé ne font attention ni à Zilia ni à la scène qui se déroule. Au premier plan, dans une gravure comme dans l'autre, se trouve Zilia, l'objet des regards de Déterville, de sa servante, d'elle-même dans la première, de Céline dans la deuxième. Notre attention est fixée sur l'héroïne, mais l'héroïne que nous regardons n'est pas un être simple. Ni amante, ni victime, son identité est équivoque, le point de rencontre de deux cultures. Dans la première, Zilia est partagée métaphoriquement entre la France et le Pérou, comme elle l'est, plus littéralement, entre deux costumes. Elle porte une robe française, mais sa coiffure, ses souliers, et ses bijoux ont un aspect plutôt exotique; la servante n'a pas encore fini de la transformer—«elle ajoutait encore plusieurs bagatelles à ma parure». Il en est de même pour la deuxième gravure. Zilia est habillée à la française, mais elle est entourée de tout ce qui la lie au Pérou. Ses liens intimes avec ces trésors péruviens sont même suggérés graphiquement; la ligne du couvercle du coffre est continuée par celle du dos de l'héroïne.

Cet équilibre délicat entre deux identités culturelles est suggéré aussi par le contexte narratif de ces scènes, qui sont en fait, toutes les deux, des scènes de transition et d'instabilité. Dans la première, Zilia est sur le point de changer de lieu; elle part pour Paris à la fin de la lettre, où la mère de Déterville va l'obliger à reprendre ses vêtements péruviens. Dans la seconde, elle est sur le point de quitter le couvent, pour aller vivre chez Céline; elle sera séparée justement des objets péruviens qu'elle vient de redécouvrir. À de tels moments, l'identité de l'héroïne est donc fragile, ambiguë même, et les illustrations dépeignent ce qui la caractérise dans le texte: Zilia est à mi-chemin entre deux identités, elle est à la fois Française et Péruvienne, familière et étrangère, comme elle l'expliquera à Déterville dans sa dernière lettre:

Je vous laisserai voir avec une égale franchise le regret de n'être point née en France, et mon penchant invincible pour Aza; le désir que j'aurais de vous devoir l'avantage de penser; et mon éternelle reconnaissance pour celui qui me l'a procuré. (lettre 41)

C'est ce drame de l'identité qu'explore le roman de Graffigny, et c'est cet équilibre que les deux *suites* ignorent ou simplifient, quand elles transforment, trop facilement, Zilia en héroïne traditionnelle, que ce soit en jeune Française, convertie tout à fait à la culture de Déterville, ou en



Frontispiece, vol. 1, Mme de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne* (Paris: Chez Duchesne Libraire, 1755). Engraved by C. Eisen. Reproduced by permission of McMaster University Library.



Frontispiece, vol. 2, Mme de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne* (Paris: Chez Duchesne Libraire, 1755). Engraved by C. Eisen. Reproduced by permission of McMaster University Library.

amante péruvienne, qui donne à la fidélité d'Aza sa digne récompense. À un certain niveau, ces deux gravures se complètent. Chacune suggère ce fragile équilibre entre deux cultures. Dans chacune, deux soleils sont juxtaposés: le soleil français, qui brille par les fenêtres, et le soleil métaphorique, péruvien, qui répand sa propre lumière, que ce soit sur le costume de Zilia ou dans le coffre qu'elle examine. Mais à un autre niveau, les gravures s'invertissent. Dans la première l'héroïne découvre la France, elle semble même se découvrir, et avec joie, en tant que Française. À la différence de la célèbre scène de la lettre 10, scène dépeinte plus tard dans la *suite* de Mme Morel de Vindé, où Zilia se voit pour la première fois dans un miroir, mais sans comprendre que c'est elle qu'elle contemple, ici l'héroïne fait preuve d'une compréhension plus mûre. Ce n'est pas l'Inca naïve et docile qui est représentée; au contraire, Zilia se reconnaît dans ses nouveaux habits, elle accepte ce qu'elle est, elle s'en réjouit—«Mon nouvel ajustement ne me déplut pas». Inversement, dans la deuxième gravure, la même joie accompagne sa redécouverte d'une autre identité, de son identité inca. Nous ne voyons pas son visage, mais nous voyons sa fascination. Si dans le texte, elle s'avoue avoir «oublié jusqu'à la présence de Céline», il en est de même dans la gravure; le dos en partie tourné au spectateur, elle est tout à fait absorbée par les trésors péruviens qu'elle redécouvre. La culture dominante dans une gravure devient la culture secondaire dans l'autre. Dans la première, Zilia la Péruvienne découvre un présent français, dans la seconde, Zilia la Française renoue avec son passé péruvien; si elle regarde son image française dans la première gravure, elle regarde le Soleil tout aussi attentivement dans la deuxième. Prises ensemble, ces deux illustrations créent un équilibre qui reflète l'équilibre délicat à l'intérieur de chacune.

Mais d'autres caractéristiques encore relient ces deux scènes. On voit dans l'une comme dans l'autre un personnage quasiment ensorcelé. Le texte décrit Déterville tout à fait ébloui par le spectacle de Zilia, habillée à la française, au point qu'il oublie où il est:

il s'arrêta à l'entrée de la porte et nous regarda longtemps sans parler: sa rêverie était si profonde, qu'il se détourna pour laisser sortir la China, et se remit à sa place sans s'en apercevoir; les yeux attachés sur moi, il parcourait toute ma personne avec une attention sérieuse. (lettre 12)

Il voit devant lui une héroïne idéale, qui s'admire dans le miroir, ravie de porter ses nouveaux habits français. Ses gestes, caractéristi-

ques du héros sentimental, reflètent cette joie; la scène qu'il contemple semble présager un avenir heureux. Il en est de même pour Zilia dans la deuxième gravure: «Je me prosternai devant ces restes sacrés de notre culte et de nos Autels; je les couvris de respectueux baisers, je les arrosai de mes larmes, je ne pouvais m'en arracher, j'avais oublié jusqu'à la présence de Céline; elle me tira de mon ivresse» (lettre 27). Lorsqu'elle retrouve avec tant de joie tous ses ornements du Temple, elle croit que leur retour préfigure le retour d'Aza, et que c'est lui justement qui les a envoyés. On voit dans la gravure que Zilia a déjà trouvé le vase dont elle va parler quelques lignes plus tard, ce vase qui semble incarner son amant et son amour,²⁰ trésor dont elle se considère «plus riche [...] que de tous ceux qu'on me rendait». L'avenir, qui va bientôt les réunir, n'est pas loin; et ainsi que Déterville dans la première gravure, elle se perd dans ce moment d'extase. Ils contemplent tous les deux l'image de ce qu'ils désirent le plus, ce qui semble même les définir, quelque chose d'inaccessible qui leur semble pourtant tout proche.

Mais ce n'est pas que le ravissement qui les unit, car les deux personnages se méprennent, l'un comme l'autre, sur la signification de ce qu'ils voient, et leur joie va vite se transformer. Déterville va bientôt vivre un moment de confusion et de désespoir. Tout juste après cet instant saisi dans la gravure, Zilia essaie de le remercier de ses dons; ne sachant comment s'exprimer, elle se sert des seuls termes français qu'elle connaisse, des déclarations d'amour que Déterville lui a apprises sur le navire, mais dont la signification lui est inconnue—son ignorance est manifeste, et la scène d'amour à laquelle Déterville aspire est vidée de sa force et de son sens:

ses yeux s'animent, son visage s'enflamma, il vint à moi d'un air agité, il parut vouloir me prendre dans ses bras; puis s'arrêtant tout à coup, il me serra fortement la main en prononçant d'une voix émue. *Non ... le respect ... sa vertu ...* et plusieurs autres mots que je n'entends pas mieux, et puis il courut se jeter sur son siège à l'autre côté de la chambre, où il demeura la tête appuyée dans ses mains avec tous les signes d'une profonde douleur. (lettre 12)

De la même façon, tout juste après le moment dépeint dans la deuxième gravure, Zilia découvre que son bienfaiteur est Déterville,

20 «Je mis promptement à part un vase, que le hasard plus que la cupidité a fait tomber dans les mains des Espagnols. C'est le même, mon cœur l'a reconnu, que tes lèvres touchèrent le jour où tu voulus bien goûter du *Aca* préparé de ma main» (lettre 27).

et non Aza; la suite des événements qu'elle a envisagée ne se déroule pas tout à fait comme elle se l'était imaginée.

Ces illusions subsistent, pourtant, pour Zilia comme pour Déterville, jusqu'aux dernières lettres. Zilia attend pendant longtemps encore le retour d'Aza et sa réunion avec cet amant parfait; et Déterville continue d'espérer qu'un jour son amour fidèle aura la récompense qu'il désire. Mais ils vont découvrir que ces dénouements tant souhaités, et qui semblent même sur le point de devenir réalité dans les scènes dépeintes dans les gravures, n'ont pas d'existence réelle. Dans sa dernière lettre à Aza, Zilia exprime, sans s'en rendre compte, le caractère profondément, essentiellement illusoire de son désir. Attendant à tout moment le retour de son amant, elle continue quand même à lui écrire; l'Aza qui va revenir, l'Aza qui l'aime toujours, vit dans un monde virtuel, le produit de son imagination, de ses lettres. Zilia croit qu'elle va bientôt le revoir; mais elle sait aussi qu'au moment d'écrire, elle ne le voit pas:

Tu es plus près de moi, il est vrai; mais ton absence en est-elle moins réelle que si les mers nous séparaient encore? Je ne te vois point, tu ne peux m'entendre, pourquoi cesserais-je de m'entretenir avec toi de la seule façon dont je puis le faire? Encore un moment, et je te verrai; mais ce moment n'existe point. (lettre 36)

Ce sont ces moments de bonheur imminent, mais à jamais différé, ces moments qui n'existent point, que pourtant les gravures saisissent.

Mais si les illustrations dépeignent ainsi les désirs et les méprises de Déterville et de Zilia, elles peuvent éveiller aussi chez le lecteur certaines attentes quant au dénouement du texte. En fait, bien que ces gravures n'illustrent pas des scènes d'amour, l'intrigue sentimentale y transparait quand même, et elles semblent promettre, l'une comme l'autre, le dénouement heureux de rigueur. Elles suggèrent deux façons de terminer le roman, des dénouements que les deux *suites* ont essayé d'apporter: un mariage avec Déterville, ou avec Aza. Mais voir dans les gravures deux représentations d'un dénouement heureux, c'est se tromper de la même façon que se trompent les personnages, c'est investir un moment présent d'une signification prévisionnelle, métaphorique. Si le lecteur est pris au piège, tout comme Déterville et Zilia, c'est parce que ce genre de dénouement est ce qu'il attend, ce qui correspond à ses espoirs. C'est qu'il lit le texte et les illustrations à la lumière de ses propres désirs, de ses préjugés même, selon lesquels tout roman écrit par une femme est

nécessairement un roman sentimental, tout roman sentimental doit finir par un mariage, tout héros noble, vertueux et français doit inspirer l'amour, et toute héroïne cède finalement à ses sentiments.

Considérées séparément, les deux gravures peuvent bien créer de telles attentes; mais, considérées ensemble, dans leur contexte, elles représentent la singularité du texte qui ne va pas se terminer de façon traditionnelle, donc prévisible. Les deux scènes se suivent dans la structure narrative du texte, mais l'ordre des gravures ne suggère aucune des structures thématiques que les lecteurs ont tendance à imposer au roman, aucun développement de l'héroïne que ce soit sur le plan intellectuel, sentimental ou culturel. Cette absence de structure est manifeste aussi dans la tension établie entre chaque gravure et le texte qui la suit. La première, dominée par l'image de Zilia en train de se franciser, est située au début du roman où c'est l'identité inca de l'héroïne qui est la plus évidente; et pour ce qui est de la seconde, où c'est Zilia la Péruvienne qui est au premier plan, la lettre qui la suit, 28, évoque son intérêt accru pour la France.²¹ Au lieu de représenter en quelque sorte le début et la fin de l'intrigue, les gravures suggèrent plutôt la juxtaposition neutre, on dirait même provocatrice, de deux dénouements possibles, et contradictoires. Les deux images se complètent, mais cette symétrie même sert à embrouiller le lecteur, puisqu'aucune des deux ne représente une situation finale, définitive, aucune des deux n'est privilégiée. Elles créent ainsi un effet de suspense, mais elles préparent aussi un choc, puisque ni l'une ni l'autre ne préfigure ce qui va se passer. La même déception qu'éprouvent Déterville et Zilia attend aussi le lecteur qui a pu se laisser tromper, lui aussi, par les apparences; l'illustration cache (mais finalement révèle) une illusion, et derrière la représentation des personnages du roman, le lecteur est obligé de se reconnaître lui-même.

Trinity College, Oxford

21 «Quel art, mon cher Aza! Quels hommes! Quel génie! J'oublie tout ce que j'ai entendu, tout ce que j'ai vu de leur petitesse; je retombe malgré moi dans mon ancienne admiration» (lettre 28).

JOURNAL OF MODERN LITERATURE

The *Journal of Modern Literature*, edited by Morton P. Levitt and published four times a year by Indiana University Press, is widely recognized as the journal of record for modern literature and addresses all literature written in the twentieth century.

Global Freud: Psychoanalytic Cultures and Classic Modernism

Daniel T. O'Hara, Editor

Daniel, T. O'Hara, Introduction

Marie Rose Logan, Antique Myth and Modern Man:
Lacan's Version of Actaeon

Catherine A. Wiley, "One learns nothing from him, but one becomes something":
Formations of Relational Identity in Pater's "Winckelmann"

Donald E. Pease, Psychoanalyzing the Narrative Logics of Naturalism:
The Call of the Wild

Keith Gumery, Repression, Inversion and Modernity:
A Freudian Reading of Henry Blake Fuller's *Bertram Cope's Year*

Robin Nilon, Trespass as Theater of Passion:
Lady Chatterly's Lover and *The Man Who Died*

Brad Buchanan, Oedipus in Dystopia:
Freud and Anti-Freudianism in Aldous Huxley's *Brave New World*

Jean-Michel Rabaté, Loving Freud Madly:
Surrealism between Hysterical and Paranoid Modernism

Daniel T. O'Hara, Modernism's Global Identity:
On the Dogmatic Imagination In Yeats and Freud

Tina Barr, "Queen of the Niggerati" and the Nile:
The Isis-Osiris Myth in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*

Carol M. Bové, Revisiting Modernism with Kristeva:
DeBeauvoir, Truffaut, and Renoir

Christopher Lane, Psychoanalysis and Colonialism Redux:
Why Mannoni's "Prospero Complex" Still Haunts Us

Ricardo Miguel-Alfonson, The Sublime Taboo of Criticism;
or, Harold Bloom Reading Freud and Emerson

Volume 25, Numbers 3 + 4 • \$18.95

Visit our web site at iupjournals.org

SUBSCRIPTIONS:

Individuals, \$37.50
Institutions, \$97.50
Foreign surface postage, \$12.50
Foreign airmail postage, \$28.00

SINGLE ISSUES:

Shipping and handling: \$5.00 for one,
\$1.00 for each additional

SEND ORDERS

with payment or credit card information to:
Journals Division, Indiana University Press,
601 N. Morton St., Bloomington, IN 47404.

FAX credit card information to 1-812-855-8507

CALL 1-800-842-6796 or 1-812-855-9449

EMAIL to journals@indiana.edu

Visit our website and enter discount code KPRF to receive a 20% discount
off the single issue price.