



**HAL**  
open science

# Écrire le folklore : subversions épistémiques chez Zora Neale Hurston et Toni Morrison

Carline Blanc

► **To cite this version:**

Carline Blanc. Écrire le folklore : subversions épistémiques chez Zora Neale Hurston et Toni Morrison. Littératures. Université Paris-Est, 2017. Français. NNT : 2017PESC0050 . tel-01909633

**HAL Id: tel-01909633**

**<https://theses.hal.science/tel-01909633>**

Submitted on 31 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIÉTÉS »

Laboratoire LISAA (EA 4120)

Thèse de doctorat en littérature américaine

Carline BLANC

**Écrire le folklore: subversions épistémiques  
chez Zora Neale HURSTON et Toni MORRISON**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Paul ROCCHI,  
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Soutenue le 8 décembre 2017

Devant un jury composé de :

Monsieur William DOW, Professeur des Universités, Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Madame Andrée-Anne KEKEH-DIKA, Maître de conférences, HDR, Université Paris 8  
Vincennes-Saint-Denis

Madame Monica MICHLIN, Professeure des Universités, Université Montpellier 3 Paul  
Valéry

Madame Claudine RAYNAUD, Professeure des Universités, Université Montpellier 3 Paul  
Valéry

Monsieur Jean-Paul ROCCHI, Professeur des Universités, Université Paris-Est Marne-la-  
Vallée

Monsieur Cyril VETTORATO, Maître de conférences, École Normale Supérieure de Lyon



## Remerciements

Les innombrables heures de lecture et d'écriture que représente la préparation d'une thèse en littérature en font une entreprise nécessairement individuelle. Pourtant, j'ai eu la chance de vivre mon doctorat comme un travail d'équipe et des années heureuses, sans que jamais ne pèse l'ombre de la solitude subie, grâce à tous ceux qui m'ont entourée.

En premier lieu, ma gratitude va à Monsieur Jean-Paul Rocchi, qui a rendu possible ce travail à de nombreux égards. Je ne me serais jamais engagée dans une telle aventure intellectuelle sans son impulsion et son soutien. Son analyse et son regard, qui m'ont guidée tout au long des années, avec une constance et une bienveillance dont je mesure l'importance et la rareté, m'ont donné confiance en mon travail ; son engagement m'a montré ce que l'université a de meilleur à offrir.

Elle m'est aussi apparue sous son plus beau jour à travers la passion des enseignants de Charles V qui ont accompagné de près ou de loin ma formation et qui, par leur chaleur et leur générosité, m'ont offert plus encore que du savoir (et du cheesecake). Ils m'ont notamment transmis l'envie d'enseigner à mon tour, ce que j'ai pu faire avec grand bonheur grâce aux collègues et aux étudiants de l'UPEM, toujours aussi formidables.

Je tiens à remercier l'Université de Floride, tout spécialement Sharon Austin du programme d'études africaines-américaines pour son invitation ainsi que Florence M. Turcotte et tout le personnel de la bibliothèque George A. Smathers qui m'ont accompagnée dans mes recherches archivistiques.

Ma mère, qui peut s'enthousiasmer d'une ampoule, m'a appris à toujours voir le merveilleux dans le minuscule sans jamais renoncer aux grands idéaux : merci à elle pour la parole, l'écoute, et l'enthousiasme, et tout le reste. Merci à mon père d'avoir été un si fidèle relecteur, mais aussi un incroyable conteur qui sait faire résonner la voix du guinarou et danser la cigogne jaune comme personne.

Je pèse mes mots lorsque j'écris que ce travail aurait été impossible sans mes amis doctorants, en particulier ceux qui m'ont tenue compagnie à la bibliothèque et ceux qui m'ont accueillie sur leur territoire. Que leur route continue sur le même chemin ou qu'ils aient pris de voies de traverse, je sais qu'ils resteront des interlocuteurs incroyables bien au-delà du cadre universitaire, qui ne nous a jamais arrêtés.

À ceux de mes amis et de ma famille qui n'ont rien à voir avec ce petit monde, merci de m'avoir accompagnée même sans toujours comprendre mon étrange activité et de m'avoir changé les idées dans tous les sens du terme. Nos discussions et nos aventures ont fait advenir bien des pages de ce volume car elles m'ont rappelé que la vie ne s'arrêtait pas à la thèse, mais qu'elle pouvait tout de même s'y glisser.

Merci à tous mes relecteurs du temps et de l'énergie consacrée bénévolement à ce travail, même dans l'urgence.

Et enfin, bien sûr, merci infiniment à Tobias pour bien plus que ne le disent les mots, mais surtout pour m'avoir apporté tant de joie durant toutes ses années.

Thèse préparée au Laboratoire LISAA (EA 4120)  
5, Boulevard Descartes, 77420 Champs-sur-Marne

*Au Professeur Génies.*

## Table Des Matières

<b>Introduction</b> .....	<b>11</b>
<b>Première partie - L'écriture de l'oralité : textes dicibles ?</b> .....	<b>39</b>
<b>Chapitre 1. Représentations de la langue orale</b> .....	<b>45</b>
1.1 Caractérisation linguistique et représentation graphique : une tension irrésolue.	46
1.2 Hurston et l'altérité dans la langue .....	53
1.3 Distribution des formes marquées.....	59
1.4 Langue du discours et langue de narration : la voix de l'écriture.....	67
<b>Chapitre 2. L'appel à la parole</b> .....	<b>75</b>
2.1 Les lacunes du textes : espaces d'écriture.....	75
2.2 La parole en réponse .....	87
2.3 Auralité et polyphonie .....	94
<b>Chapitre 3. L'oralité privilégiée</b> .....	<b>106</b>
3.1 Méfiance de l'écrit.....	106
3.2 Une écriture aux modalités orales.....	121
3.3 Reconnaissance et goût du récit.....	143
<b>Deuxième partie - Percevoir l'enchantement du monde</b> .....	<b>152</b>
<b>Chapitre 4. Réalisme magique et territoire</b> .....	<b>158</b>
4.1 Le merveilleux dans la jungle .....	161
4.2 L'île des aveugles .....	162
4.3 L'île des chevaliers, terre du réel merveilleux. ....	165
4.4 L'invitation au merveilleux : croire en une nature personnifiée.....	171
4.5 L'écueil du primitivisme? .....	174
<b>Chapitre 5. Hurston folkloriste empirique</b> .....	<b>182</b>
5.1 Curiosité formalisée.....	183
5.2 L'objectivité en question.....	191
5.3 La primauté empirique.....	197
<b>Chapitre 6. Croyance, confiance et autorité</b> .....	<b>214</b>
6.1 Les auteures : « All it needs is for you to do it in faith ».....	214
6.2 Personnages et fantômes : l'encouragement à la croyance .....	218
6.3 Narration et prise en charge de la croyance .....	227
<b>Chapitre 7. Expérience relationnelle contre illusion de neutralité</b> .....	<b>234</b>
7.1 Approche expérientielle de la croyance.....	234
7.2 Expérience du réel et vérité .....	241
7.3 Le merveilleux en réponse à l'exotique ?.....	252
7.4 Boulverser la hiérarchisation du langage : apports de la critique féministe .....	261

<b>Troisième partie - L'expérience de lecture : appel à une herméneutique</b>	
<b>spécifique .....</b>	<b>273</b>
<b>Chapitre 8. Un monde à déchiffrer .....</b>	<b>276</b>
8.1 Apprentissage.....	277
8.2 Prophétie et désir de signe .....	282
8.3 Le phénomène naturel.....	285
8.4 Médecine traditionnelle .....	286
8.5 L'Indien au savoir inné.....	290
<b>Chapitre 9. La religion : espace de choix herméneutique.....</b>	<b>294</b>
9.1 Littérarité et pluralité de la religion chez Hurston .....	295
9.2 Morrison et les faux semblants de la religion.....	310
<b>Chapitre 10. Le conte : rejet de l'eurocentrisme et construction d'alternative.....</b>	<b>325</b>
10.1 Table rase ou présence vive ?.....	326
10.2 La fausse route du conte européen.....	329
10.3 La préférence endogène ?.....	332
10.4 Personnages de l'entre-deux : êtres initiatiques ?.....	338
<b>Chapitre 11. Appartenance et authenticité.....</b>	<b>348</b>
11.1 Dozens .....	348
11.2 Authenticité et évaluation.....	356
11.3 Performance folklorique et ligne de genre .....	369
<b>Conclusion .....</b>	<b>393</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>405</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>435</b>
<b>1. Relevés des marquages de variations phonétiques.....</b>	<b>436</b>
1.1. <i>Song of Solomon</i> .....	438
1.2. <i>Beloved</i> .....	440
1.3. <i>Love</i> .....	441
1.4. <i>Mules and Men</i> .....	442
<b>2. Textes comparés .....</b>	<b>445</b>
2.1 Shove it over.....	446
1.5. Angeline .....	448
<b>Index.....</b>	<b>449</b>





It was the time for sitting on porches beside the road. It was the time to hear things and talk. These sitters had been tongueless, earless, eyeless conveniences all day long. Mules and other brutes had occupied their skins. But now, the sun and the bossman were gone, so the skins felt powerful and human. They became lords of sounds and lesser things. They passed nations through their mouths.

Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, p. 1.



# **Introduction**

[M]any people who are trying to show certain kinds of connections between myself and Zora Neale Hurston are always dismayed and disappointed in me because I hadn't read Zora Neale Hurston except for one little story before I began to write.<sup>1</sup>

Chloe Wofford, diplômée de littérature à l'université de Howard et de Cornell, a pourtant une culture littéraire considérable lorsqu'elle publie à trente-neuf ans son premier roman, *The Bluest Eye*, sous le nom de plume de Toni Morrison. Elle conservera son nom d'épouse (assorti de son prénom de baptême) pour signer les dix autres romans ainsi que les nombreux autres textes qui jalonnent sa carrière jusqu'à ce jour. Son troisième roman, *Song of Solomon*, est devenu en 1977 le premier ouvrage d'un auteur africain-américain à être sélectionné par le « Book of the Month Club » depuis *Native Son* de Richard Wright et son œuvre a été honorée d'innombrables titres et distinctions, dont le prix Pulitzer pour *Beloved* et le Nobel de littérature en 1993. Mais son rapport à la littérature a plus d'une facette : il passe aussi par l'enseignement, la recherche et l'édition, ce qui l'a conduite à s'exprimer considérablement, comme elle le fait ici, sur son écriture et celle des autres. Durant les années où elle travaillait chez Random House, elle a accompagné l'émergence d'auteurs comme Gayl Jones, Toni Cade Bambara ou Rendall Kenan : dans une relation plus directe, plus concrète cette fois, Morrison a contribué à faire découvrir les artistes qui s'inscrivent dans une généalogie littéraire où figure en bonne place Zora Neale Hurston, que l'on ait ou non lu son œuvre. Le temps, l'espace et la réception critique ne sont que quelques-unes des circonstances qui séparent les deux auteures : Morrison, originaire de l'Ohio a publié son premier roman dix ans après le décès de son aînée floridienne dont les œuvres étaient alors épuisées. Si Zora Neale Hurston fait aujourd'hui partie du panthéon littéraire outre-Atlantique où son roman majeur, *Their Eyes Were Watching God*, est étudié dans les lycées comme dans les universités et où la prestigieuse « Library of America » a édité deux ouvrages regroupant la majorité de ses œuvres, la fin de sa vie se déroule dans la pauvreté et un relatif anonymat, aucune maison n'a accepté son dernier manuscrit et sa tombe n'est longtemps marquée d'aucune stèle. Il n'est pas surprenant que Morrison n'ait lu qu'une nouvelle de celle qui fait à présent figure de précurseur à toute une génération d'auteures africaines-américaines car, comme le souligne Henry Louis Gates, Jr., la popularité posthume de Hurston fait suite à une longue période d'oubli :

---

<sup>1</sup> Denard, Carolyn C. (éd.), *Toni Morrison: Conversations*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008, p. 21.

Of the various signs that the study of literature in America has been transformed, none is more salient than the resurrection and canonization of Zora Neale Hurston. Twenty years ago, Hurston's work was largely out of print, her literary legacy alive only to a tiny, devoted band of readers who were often forced to photocopy her works if they were to be taught [...]. Last year at Yale alone, seventeen courses taught *Their Eyes Were Watching God*!<sup>2</sup>

La « résurrection » de l'œuvre de Zora Neale Hurston est devenue un récit incontournable, presque traditionnel, pour qui s'intéresse à cette figure inclassable, romancière, dramaturge et ethnographe qui a cherché toute sa vie à faire vivre le folklore africain-américain à travers ses travaux. Leur trajectoire dans l'histoire du canon littéraire africain-américain, du discrédit à la réhabilitation, signale une série de variations dans l'évaluation de l'œuvre sur des critères politiques, esthétiques et épistémologiques qui parfois s'enchevêtrent. Bien qu'elle ait connu une certaine renommée de son vivant, Hurston se trouvait déjà dans une position de marginalité à plusieurs titres par rapport à la Renaissance de Harlem, excentrée sur le plan géographique et intellectuel par ses origines du Sud et ses activités d'anthropologue. Ses recherches en Floride, en Louisiane, dans les îles de la Caraïbe et au Honduras l'éloignent pendant de très longues périodes des salons et des clubs de Harlem, alors centre névralgique de la production artistique et de la société intellectuelle noire<sup>3</sup>. La distance géographique se double d'une distance esthétique et idéologique entre la mondanité de ces vedettes littéraires et la rudesse de l'expérience de Hurston en tant qu'ethnographe. Là où W.E.B. DuBois défend la nécessité d'une élite intellectuelle pour représenter la communauté africaine-américaine, Hurston fait parler les illettrés, redonne de la voix à la sagesse populaire, aux traditions et coutumes que d'aucuns taxeraient d'obscurantisme. La volonté de détruire les mythes racistes en proposant des représentations plus justes de sujets africains-américains par des membres de la communauté unit la démarche de Hurston et l'ambition originellement affichée pour le projet « New Negro » de ses contemporains, mais la célébration des savoirs populaires que propose l'auteure rend son œuvre profondément incompatible avec l'idéal d'Alain Locke qui, dans son essai éponyme du mouvement, décrit l'Amérique rurale comme

---

<sup>2</sup> Gates, Henry Louis Jr. et Appiah, Kwame Anthony (éd.), *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*, New York : Amistad, 1993, p. xi.

<sup>3</sup> Son biographe commente en ces termes la cérémonie d'initiation au vaudou à laquelle Hurston participe à la Nouvelle-Orléans : « It is as far from a literary tea at Jessie Fauset's or a dinner at Charles S. Johnson's as one is likely to get ». Hemenway, Robert, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, Urbana : University of Illinois Press, 1977, p. 121.

« médiévale »<sup>4</sup> et l'accuse de cristalliser tout ce que le renouveau de la littérature noire se devrait de rejeter. L'orientation urbaine, masculine et marxiste de Locke disqualifie les travaux de Hurston : le « nouveau noir » est avant tout un homme issu de la Grande Migration vers les métropoles du Nord qui a suivi la fin de la guerre de Sécession, un citoyen rationnel débarrassé de la crédulité des populations rurales du Sud qu'il a laissée derrière lui<sup>5</sup>. Dès lors, la critique de *Their Eyes* par Locke est sans appel :

[W]hen will the Negro novelist of maturity, who knows how to tell a story convincingly—which is Miss Hurston's cradle gift, come to grips with motive fiction and social document fiction? Progressive southern fiction has already banished the legend of these entertaining pseudo-primitives whom the reading public still loves to laugh with, weep over and envy.<sup>6</sup>

Locke reproche à Hurston de ne pas s'inscrire dans le cadre prescriptif qu'il a lui-même imposé à travers ce qu'il définit comme étant digne d'intérêt et dont il délimite le périmètre esthétique et politique. Il est rejoint par d'autres auteurs, en particulier Ralph Ellison ou Richard Wright. La querelle entre ce dernier et Hurston reste l'une des plus emblématiques de l'époque, elle l'accusant de misérabilisme alors que lui critique *Their Eyes Were Watching God* comme étant politiquement et moralement répréhensible :

Miss Hurston voluntarily continues in her novel the tradition which was forced upon the Negro in the theater, that is, the minstrel technique that makes the "white folks" laugh. [...] The sensory sweep of her novel carries no theme, no message, no thought. In the main, her novel is not addressed to the Negro, but to a white audience whose chauvinistic tastes she knows how to satisfy. She exploits that phase of Negro life which is "quaint," the phase which evokes a piteous smile on the lips of the "superior" race.<sup>7</sup>

Un glissement critique s'opère ici entre politique et stylistique : les reproches initialement fondés sur le fait que le roman ne correspond pas aux ambitions du mouvement New Negro entraînent une dévalorisation globale de l'œuvre. Le conflit de valeurs politiques s'accroît tout au long de la carrière de Hurston, isolée par

---

<sup>4</sup> Locke, Alain LeRoy, « The New Negro » in Locke, Alain LeRoy (éd.), *The New Negro*, New York : Touchstone, 1997 c. 1925, p. 6.

<sup>5</sup> Voir Story, Ralph D., « Gender and Ambition: Zora Neale Hurston in the Harlem Renaissance » in Cronin, Gloria L. (éd.), *Critical Essays on Zora Neale Hurston*, New York : G.K. Hall, 1998, pp. 128-138.

<sup>6</sup> Locke, Alain LeRoy, « Review », *Opportunity*, 1<sup>er</sup> Juin, 1938.

<sup>7</sup> Wright, Richard, « Between Laughter and Tears », *New Masses*, 5 octobre 1937 in Gates et Appiah, *Critical Perspectives*, op. cit., p. 16.

l'individualisme et l'anticommunisme farouches dont elle fait preuve<sup>8</sup>. Les attaques à l'encontre de Hurston et de ses écrits jusque dans les années 1970 s'appuient davantage sur des arguments politiques et moraux qu'esthétiques, s'attachant à l'apparente incompatibilité entre ses travaux et la représentation alors souhaitée de la communauté africaine-américaine. De façon peut-être ironique étant donnée la distance esthétique et politique de l'auteure avec les ambitions de Locke, l'approche historiographique de la Renaissance de Harlem dans son ensemble que propose Frédéric Sylvanise montre un mouvement critique similaire, marqué par un « procès » du mouvement dans les années 1970, puis par une « amorce de réhabilitation » lors de la décennie suivante<sup>9</sup>. Il dégage un troisième mouvement, celui d'une « réhabilitation complète » qui considère les apports bénéfiques des relations interraciales, dont Ann Douglas est le moteur. Cette dernière met en avant la malhonnêteté des condamnations qui l'ont précédée : « It is hardly fair that later scholars of the Harlem Renaissance have questioned its political effectiveness as well as its artistic success, often condemning it for failing to achieve their own political goals [...] »<sup>10</sup>. Cette logique fallacieuse qui tient de la mauvaise foi ressemble en effet à celle dénoncée par Lewis Gordon comme processus typique de la « décadence disciplinaire »<sup>11</sup>.

La disgrâce dans laquelle a sombré Hurston à partir de la fin de sa carrière prend fin lorsque de nouveaux intérêts appellent d'autres critères. Sa réhabilitation constitue en elle-même un ensemble de récits dans lequel Alice Walker fait figure de protagoniste à qui est attribuée l'impulsion initiale<sup>12</sup>. Le premier texte de ce corpus est l'essai « Looking for Zora »<sup>13</sup>, dans lequel Walker relate son voyage en Floride sur les traces de celle qu'elle

---

<sup>8</sup> Hurston dénonce toutefois fermement le racisme et l'impérialisme américains en Asie (Hurston 1951) et montre alors un esprit d'internationalisme, reconnaissant certaines convergences dans les luttes des peuples opprimés. Voir Hurston, « Autograph Letter Signed to Jean Waterbury » Eau Gallie (13 septembre 1951). *Zora Neale Hurston Papers*. Gainesville, University of Florida : George A. Smathers Libraries, Special and Area Studies Collections.

<sup>9</sup> Sylvanise, Frédéric, « La Renaissance de Harlem fut-elle une dissidence inefficace ou une collaboration interraciale essentielle ? » in Rocchi, Jean-Paul (dir.), *Dissidence et identités plurielles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008.

<sup>10</sup> Douglas, Ann, *Terrible Honesty, Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York : Straus, Farrar & Giroux, 1995, p. 312.

<sup>11</sup> Gordon, Lewis R., *Disciplinary Decadence: Living Thought in Trying Times*, New York : Routledge, 2006, nous reviendrons sur ce concept à l'issue de ce travail.

<sup>12</sup> L'hommage que rend Walker à Hurston en lui offrant une épitaphe est évoqué dès la première page de la biographie littéraire que consacre Hemenway à cette dernière.

<sup>13</sup> Walker, Alice, « Looking for Zora », c. 1975 dans *Ms. Magazine*, reproduit dans *In Search of Our Mothers' Garden*, New York : Harcourt, 1983.



considère comme sa mère littéraire. Elle y apparaît comme une exploratrice qui se rend à Eatonville où Hurston a grandi (et qui sera le cadre d'une grande partie de ses écrits) mais est à présent si totalement oubliée que plus personne ne semble plus connaître ni l'auteure ni ses ouvrages, absents du programme scolaire local. Cette enquête de terrain rappelle nécessairement *Mules and Men* qui en a été à l'origine. Les textes, ancrés dans le même lieu, se présentent tous deux comme les outils d'un combat pour la préservation d'un art que l'auteure juge indispensable mais qui doit être sauvé de l'oubli et du dénigrement : le folklore local pour Hurston, l'œuvre de cette dernière pour Walker. Dans les deux cas l'attention est portée sur le processus de recherche plus que sur les résultats, à travers la mise en scène d'un personnage de chercheuse, alter-ego de l'auteure : le lecteur suit Alice Walker dans « Looking for Zora » tout comme il suivait « Zora » dans *Mules and Men*. Walker, qui se présente aux habitants de la région comme la nièce de Hurston, revendique une filiation littéraire par le processus de réhabilitation mais aussi de réécriture. Walker s'est tournée vers Hurston en quête d'un récit authentique, mais Hurston devient pour Walker un outil d'authentification de sa propre production littéraire, une porte d'entrée dans un canon qu'elle a elle-même amendé.

La canonisation de Hurston ne s'est ainsi pas faite sans une mesure de détournement du texte. Le présent travail n'a pas pour but de réhabiliter une nouvelle fois les écrits de Hurston ni de les renvoyer à une position figée qui ignorerait leur fécondité dans le temps et dans leurs échanges avec d'autres auteurs, mais part de ce constat pour compléter et amender le regard plus récent porté sur Hurston. Étant donné l'attachement quasi-exclusif de la réhabilitation à *Their Eyes Were Watching God* et *Mules and Men*, il était primordial dans la présente étude de considérer les écrits de Hurston dans leur intégralité, y compris les manuscrits et archives que nous avons pu consulter à l'Université de Floride, à Gainesville. L'œuvre se déploie alors dans sa complexité et le foisonnement des genres laisse à voir combien la transdisciplinarité informe sa pratique et doit guider la nôtre. Il serait stérile de vouloir dissocier l'anthropologie de la littérature chez Hurston, qui démontre au contraire à quel point les processus scientifiques et artistiques s'enrichissent et se transforment mutuellement. Nous aurons à cœur de ne pas simplement soumettre un texte littéraire à une lecture ethnographique, ou inversement, mais de mettre à contribution la pluralité des savoirs pour éclairer notre corpus et questionner les disciplines qui l'encadrent. L'évolution de la réception critique de Hurston, reposant

partiellement sur une reconfiguration disciplinaire, révèle aussi que la linéarité textuelle tient d'une reconstruction critique et théorique qui ne doit pas être prise au sens strict. Plutôt que de l'associer à sa descendance autoproclamée, nous avons choisi de faire dialoguer Hurston avec celle qui est peut-être la plus célèbre des auteures africaines-américaines du vingtième siècle et qui revendique bien moins fermement sa filiation. Loin d'être déçus par l'impossibilité d'établir l'intertextualité entre *Their Eyes* et les premiers romans de Morrison de façon littérale, nous avons choisi de suivre les conseils que donne cette dernière dans la suite de la citation avec laquelle nous avons commencé ce travail :

In their efforts to establish a tradition, that bothers them a little bit. And I said, "No, no, you should be happy about that." Because the fact that I had never read Zora Neale Hurston and wrote *The Bluest Eye* and *Sula* anyway means that the tradition really exists. You know, if I had read her, then you could say that I consciously was following in the footsteps of her, but the fact that I never read her and still there may be whatever they're finding, similarities and dissimilarities, whatever such critics do, makes the cheese moor binding, not less, because it means that the world as perceived by black women at certain times does exist [...].<sup>14</sup>

Si l'on en croit Morrison, le lien qui unit ses textes à ceux de Zora Neale Hurston n'est pas le livre mais une certaine vision du monde partagée par des individus qui ont en commun leur genre et leur couleur de peau. L'auteure emploie le terme de « tradition » mais désigne bien le processus d'écriture comme une force vive qui ne se subordonne pas à la linéarité d'un enseignement univoque : elle n'a pas besoin d'avoir lu Hurston pour partager avec son ancêtre littéraire des thèmes, des formes et des choix esthétiques. Cette forme de savoir traditionnel en mouvement permanent est exactement ce que Hurston désigne sous le terme de « folklore », le savoir populaire, dont la morphologie autant que les approches disciplinaires qu'il a suscitées permettent de dépasser la tendance passéiste de celui choisi par Morrison, c'est pourquoi nous allons le privilégier jusqu'à en faire la colonne vertébrale de ce travail. Il propose de déterminer comment ces deux auteures qui utilisent le matériau et la performance folkloriques participent à réinventer le texte littéraire et culturel africain-américain : qu'est-ce que le folklore fait advenir en littérature et comment permet-il de transformer la catégorisation des savoirs ? L'exploration du corpus a ici pour objectif d'appréhender les articulations entre folklore et littérature à la fois en tant qu'objets et que disciplines, puisqu'ils partagent cette particularité d'être aussi bien l'un que l'autre, de nommer tant le matériau que son moyen d'étude.

---

<sup>14</sup> Denard, *Toni Morrison: Conversations, op. cit.*, p. 21.

Cette nomination ne tient pas de l'évidence : l'histoire du folklore est au contraire marqué par la difficulté de sa définition dans ces deux acceptions. L'étude du folklore peut être considérée comme un champ disciplinaire assez récent, puisque le terme est proposé par Williams Johns Thoms en 1846, dans une lettre au journal *The Athenæum*, où il écrit préférer aux « antiquités populaires » un « bon mot composé saxon »<sup>15</sup>. Les collectes des arts et traditions populaires et, plus généralement, l'intérêt porté à ce qui est aujourd'hui désigné comme étant du folklore est bien antérieur à Thoms, sans même parler des objets eux-mêmes qui, pour la plupart, sont impossibles à dater. Toutefois cette appellation cristallise encore à l'heure actuelle les interrogations que soulèvent et qui animent la définition de l'objet d'étude, et donc de la discipline. Chaque élément de ce mot composé soulève des questions : une fois que l'on a dit examiner les traditions d'un peuple, on n'a encore rien dit puisqu'il s'agit de déterminer qui est le peuple, et ce que l'on entend par traditions. Dans sa lettre, Thoms donne un aperçu de ce dont il s'agit pour lui lorsqu'il explique l'importance qu'a la collecte à ses yeux :

No one who has made the manners, customs, observances, superstitions, ballads, proverbs, etc., of the olden time his study, but must have arrived at two conclusions:  
- the first, how much that is curious and interesting in these matters is now entirely lost  
- the second, how much may yet be rescued by timely exertion.<sup>16</sup>

Cette amorce de définition nous renseigne sur deux éléments majeurs et problématiques qui ont longtemps marqué les études de folklore, et persistent encore parfois. D'une part, son « et cetera » est typique des définitions de l'objet folklorique : Thoms tente d'explicitier le terme de folklore par une liste inachevée d'objets identifiables comme le font multitude de folkloristes qui ont essayé de déterminer précisément sur quoi porte leur champ d'études sans parvenir à l'exhaustivité ni à la systématisation. Il semble que tous soient à peu près d'accord sur ce qu'est le folklore, pourtant l'immense majorité des tentatives de définition de ce qui relèverait presque de l'évidence est un échec tant elle sont débordées de toutes parts par le foisonnement et l'hétérogénéité qui le constituent. D'autre part, Thoms insiste sur l'extinction imminente de ces objets et en fait

---

<sup>15</sup> « [A] good saxon compound ».

<sup>16</sup> Sous le pseudonyme Ambrose Merton. Thoms, William J. : « Folk-Lore », *The Athenæum*, 22 Août 1846, reproduit dans le *Journal of Folklore Research* Vol. 33, No. 3, Bloomington : Indiana University Press, 1996, pp. 187-189. Notons qu'il n'invente pas le mot mais le réhabilite, donnant une vie nouvelle à ce terme oublié qui devient alors bien plus qu'une antiquité.

la raison même de son intérêt pour eux. Le folklore se pare aisément de nostalgie et sa collecte est souvent motivée par une volonté de préservation, comme un rempart contre la disparition autrement inévitable de coutumes et traditions étudiées. Le folkloriste se place alors en conservateur, à l'étroite jointure entre futur et passé, mais jamais véritablement dans le présent.

La nature composite du folklore a conduit à l'émergence de deux approches majoritaires et divergentes, l'une anthropologique et l'autre littéraire<sup>17</sup>. Ceci est en partie lié à la répartition des folkloristes dans les départements universitaires : les départements de folklore n'émergeant que tardivement et en très petit nombre, les professeurs enseignent soit dans les départements de lettres soit dans ceux d'anthropologie. Les folkloristes se retrouvent donc encore une fois en position de charnière, ce qui les a conduit à établir activement le folklore comme discipline indépendante, permettant ainsi à la fois un processus de définition plus efficace et une communication plus égalitaire avec les autres champs disciplinaires. Les recherches de la fin du vingtième siècle sur le folklore vont clairement dans le sens d'un rejet de la fixité, et militent pour une conception dynamique des notions centrales au champ. Comme celle de groupe, l'idée de tradition a dû être pensée de façon à la fois plus moderne et plus opérante, pour enfin s'affranchir des listes d'objets plus ou moins cohérentes et complètes. Henry Glassie développe une vision de la tradition beaucoup moins statique que ce qui est classiquement perçu derrière ce terme. Il déclare en effet qu'il s'agit de « la création du futur à partir du passé [...], un processus continu situé dans le néant du présent, liant le disparu à l'inconnu » et conclut que « sa caractéristique n'est pas l'immuabilité mais la continuité »<sup>18</sup>. Cette réorientation vers le présent plutôt que le passé, qui permet de privilégier le processus à l'objet, est cruciale chez Hurston et le sera pour tout notre travail.

L'un des problèmes soulevés par de nombreux essais récents sur la définition du folklore, ou plus précisément du « lore », des traditions, est que trop souvent elle se

---

<sup>17</sup> Voir notamment Bronner, Simon J., *American Folklore Studies, an Intellectual History*, Lawrence : University Press of Kansas, 1986 et Lévy Zumwalt, Rosemary, *American Folklore Scholarship: a Dialogue of Dissent*, Bloomington : Indiana University Press, 1988.

<sup>18</sup> « [It] is the creation of the future out of the past [...] a continuous process situated in the nothingness of the present, linking the vanished with the unknown » ; « its character is not stasis but continuity ». Glassie, Henry, « Tradition » in Feintuch, Burt (éd.), *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 2003, pp. 176 et 177. Nous traduisons.

concentre sur des aspects périphériques de l'objet étudié. Par exemple, l'expression de « tradition orale » est communément employée pour accompagner ou définir le folklore, mais les deux termes se révèlent problématiques : nous reviendrons dans la première partie sur le critère d'oralité, moins pour déterminer les limites de sa nécessité ou de sa pertinence dans une définition du folklore que pour voir comment les textes travaillent une esthétique qui y est liée. Dan Ben Amos est encore plus sévère avec le concept de tradition en tant que critère persistant, qu'il ne considère ni comme satisfaisant ni comme définitoire. Il déclare que cette conception « a réprimé la recherche scientifique dans le domaine et [est] partiellement responsable du fait que, alors que d'autres disciplines qui ont émergé au cours du dix-neuvième siècle ont progressé, le folklore souffre toujours de peines grandissantes »<sup>19</sup>. En tête de ces disciplines se trouvent bien sûr l'anthropologie, l'ethnologie et l'ethnographie, auxquelles nous allons largement recourir dans ce travail car elles sont toujours étroitement liées au folklore. Elles-mêmes font l'objet de réflexion quant à leur définition et nous reviendrons sur les évolutions théoriques et méthodologiques qui en ont marqué l'histoire. Toutefois, nous n'approfondirons pas l'épineuse question des différences entre elles et des distinctions d'avec les disciplines voisines comme la sociologie. Nous laisserons largement de côté l'anthropologie physique pour n'employer le terme qu'au sens d'anthropologie sociale et culturelle, qui correspond historiquement à son acception anglo-saxonne et se rapproche du sens usuel d' « ethnologie » tel que défini par Lévi-Strauss. Nous suivrons généralement les contours dessinés par ce dernier selon qui « l'ethnographie consiste dans l'observation et l'analyse de groupes humains considérés dans leur particularité [...], et visant à la restitution, aussi fidèle que possible, de la vie de chacun d'eux ; tandis que l'ethnologie utilise de façon comparative [...] les documents présentés par l'ethnologue »<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> “[It] held back scientific research in the field and [is] partially responsible for the fact that, while other disciplines that emerged during the nineteenth century have made headway, Folklore is still suffering growing pains ». Ben-Amos, Dan, « Toward a Definition of Folklore in Context » in Paredes, Américo et Bauman, Richard (éd.), *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin : University of Texas Press, 1972, p. 9.

<sup>20</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958, p. 4. Pour une réflexion à trois termes, voir les propositions de Françoise Héritier dans *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996, pp. 31 et 32.

Ben Amos attaque le rôle central de la tradition en disant que « le caractère traditionnel du folklore est une qualité accidentelle, qui y est associée dans certains cas, plutôt qu'un élément objectivement intrinsèque de celui-ci »<sup>21</sup>. Il adopte la définition du groupe formulée par George C. Homans : « un certain nombre de personnes qui communiquent entre elles, souvent sur une certaine période de temps, et qui sont suffisamment peu nombreuses pour que chacune soit capable de communiquer avec toutes les autres, non pas par l'intermédiaire d'autres personnes mais en face à face »<sup>22</sup>. La tendance actuelle dans le domaine du folklore, aux États-Unis tout du moins, semble se ranger derrière Dan Ben Amos qui définit le folklore comme « communication artistique en petit groupe »<sup>23</sup>. La réorientation théorique insiste donc principalement sur la communication, le contexte, et surtout la notion de performance, dont nous utiliserons la richesse sémantique que la langue anglaise lui confère, alliant la représentation (comme dans les « arts performatifs ») et l'accomplissement d'action dans le réel (comme dans la « parole performative »). Dwight Conquergood dégage quatre forces sur lesquelles s'appuie le concept : la poétique, car la performance est création ou construction, le jeu, car elle est expérimentale, le pouvoir, car elle interroge le rapport à l'idéologie, et le processus car ce « tournant performatif en anthropologie » a pour vertu de créer un projet alternatif au positivisme logique et à sa vision statique et stable de l'humain<sup>24</sup>. Ainsi, plutôt que de circonscrire l'objet et la discipline de façon définitive à une acception spécifique, nous tenons à conserver la richesse sémantique du terme « folklore » car la difficulté de sa définition est l'une des dynamiques qui informe ce travail en soulevant des problématiques aussi vastes que celles du savoir et de sa transmission, celle du groupe et donc de l'identité individuelle et collective et de l'altérité ou encore des institutions et des liens entre savant et populaire. Enfin, les connotations négatives du mot elles-mêmes soulignent plus largement les rapports de domination qui s'y jouent.

---

<sup>21</sup> « The traditional character of Folklore is an accidental quality, associated with it in some cases, rather than an objective intrinsic feature of it ». Ben-Amos, Dan, « Toward a Definition of Folklore in Context » in Paredes et Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>22</sup> « A number of persons who communicate with one another, often over a span of time, and who are few enough so that each person is able to communicate with all the others, not at second hand through other people, but face-to-face ». Homans, George C., *The Human Group*, New York : Routledge, 1951, p. 1. Nous traduisons

<sup>23</sup> Ben-Amos, Dan, « Toward a Definition of Folklore in Context », in Paredes et Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, *op. cit.*, p14.

<sup>24</sup> Conquergood, Dwight, « Poetics, Play, Process, and Power : The Performative Turn in Anthropology », *Text and Performance Quarterly* Vol. 9, Taylor & Francis, Ltd., 1989, pp. 18-95.

Avec le sens de la formule qui la caractérise, Hurston écrit en quelques mots dans *Tell My Horse* sa pratique de la recherche : « It is not in any open way that you come to know. You hear a little thing here and see a little thing there that seem to have no connection at first »<sup>25</sup>. Le présent travail propose de se placer dans cette dynamique qui exige l'ouverture aux disparités, et l'ambition de les faire se rencontrer dans leurs similarités pour y donner du sens. Malgré les nombreuses différences qui séparent les textes et les auteures, l'approche envisagée se concentrera sur l'un de leur point commun qu'est l'utilisation du folklore au cœur de la narration et de l'écriture ; les œuvres seront donc envisagées davantage dans une optique de complémentarité que de contraste ou d'opposition. Nous avons d'abord songé à utiliser les textes de Hurston comme un angle par lequel aborder la fiction de Morrison, mais le regard s'est décalé pour faire tenir le rôle de prisme à la notion même de folklore, nous permettant d'approcher conjointement les œuvres des deux auteures. Nous pensons propice ce chemin détourné et espérons que, selon la formule shakespearienne qui définit si bien le *Signifying* africain-américain, « en nous y prenant de biais, nous trouvons indirectement notre direction »<sup>26</sup>. Une œuvre répond à une autre dans un jeu de *call-and-response* sans que s'établisse de subordination entre elles, chacune pouvant permettre à l'autre de faire entendre son écho. L'objet de cette étude n'est pas en premier lieu les développements diégétiques de chaque ouvrage : les arcs narratifs passeront au second plan, derrière l'étude de passages choisis pour leur pertinence en regard de ces problématiques associées au folklore. Dans l'esprit du tournant performatif des études de folklore, nous nous attacherons à ces « scènes » qui sont les objets dynamiques de la collecte que nous avons menée dans les textes. Suivant l'exemple de Hurston, nous avons tâché de ne pas les séparer totalement de leur contexte et de prendre en compte le système textuel et culturel auxquels ils appartiennent, mais nous fondons nos analyses sur les résultats de cette collecte. Les textes sont ici comme les groupes humains étudiés par l'ethnographe durant ses recherches sur son terrain d'enquête, et nous y sommes retournés souvent pour y confronter un regard toujours modifié par l'appareillage analytique et critique que nous ont fourni toutes les sources secondaires dans les différents champs. Nous avons donc conçu le corpus, constitué des œuvres complètes de Hurston et de tous les romans de Morrison, en tant qu'un ensemble

---

<sup>25</sup> Hurston, *Tell My Horse*, p. 210.

<sup>26</sup> Shakespeare, William, *Hamlet*, trad. Victor Hugo, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1867-1872, II. i. 65.

relativement compact, bien que varié et hétéroclite, dans lequel nous avons puisé nos arguments en rendant parfois floues les lignes de démarcations entre ses composants. De ce fait, il est rare qu'un chapitre ne soit dominé par un ouvrage particulier ; chacun réunit fréquemment des références aux deux auteurs et à des textes différents, toutefois nous proposons ici de les laisser jalonner le cheminement de ce travail afin qu'ils servent de guide à son développement.

*Their Eyes Were Watching God* est tout entier construit sur une parole, celle de la protagoniste Janie racontant son histoire à son amie Phoebe alors qu'elle retourne à Eatonville après avoir enterré son dernier mari, le bien-aimé Tea Cake. Depuis son adolescence, Janie recherche le frisson provoqué par la découverte de la sensualité sous un poirier en fleur et entend l'appel de l'horizon qui l'encourage à découvrir le monde et à le comprendre par elle-même. Après deux mariages sans amour, elle découvre la passion et part travailler la terre de Everglades avec le jeune bluesman mais, dans l'ouragan qui s'abat sur la région, Tea Cake est mordu par un chien enragé. Pris par la maladie, il délire et attaque Janie qui se voit contrainte de l'abattre avec le fusil dont il lui avait appris à se servir. Le roman s'achève comme il a débuté, après le procès durant lequel Janie est acquitté sans jamais avoir réellement pu faire entendre sa voix : *Their Eyes* se lit comme une revanche sur ce silence plusieurs fois imposé. En suivant le développement d'une femme à travers ses relations amoureuses et sociales, le lecteur accède à la voix de ces personnages qui modifie la langue de l'écriture : Janie se raconte en laissant entendre la parole de ceux qu'elle a rencontrés et qui apportent chacun leurs inflexions orales, dialectales dans le discours direct qui forme la majeure partie du roman. Henry Louis Gates, Jr. a construit son concept de « texte dicible » (« speakerly text »<sup>27</sup>) à partir de cet ouvrage qu'il considère, comme beaucoup, être un jalon dans l'histoire de la représentation de l'oralité africaine-américaine par sa capacité à dépasser la simple transcription des variations de la langue vernaculaire pour agir tel un appel à la parole du lecteur, dont la participation active est requise. Cet aspect collaboratif de l'oralité en tant que pratique qui échappe aux institutions est si central à la fois dans le processus

---

<sup>27</sup> Gates, Henry Louis, Jr., « Zora Neale Hurston and the Speakerly Text » in Wall, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, New York : Oxford University Press, 2000.



constitutif du folklore et dans le corpus qu'il sera l'axe sur lequel se construira la première partie de ce travail.

Le premier chapitre propose un examen des modalités de représentation de la langue vernaculaire au delà de *Their Eyes* qui cristallise des controverses esthétiques, politiques et linguistiques. Dans un retour permanent aux matériaux textuels, nous tenterons de dégager les principes distributionnels de marquage de divergence de la langue par rapport à un standard : les critères sont-ils géographiques, raciaux, ou syntaxiques, existe-t-il une évolution diachronique ou en fonction des types de discours ? Le récit à la première personne offre un éclairage particulier sur les relations de la langue à l'identité dans ce cadre qui interroge la représentation dans la langue d'une forme d'altérité. Le premier roman de Toni Morrison laisse la part belle à la narration par l'un de ses personnages. Dans *The Bluest Eye*, la jeune Claudia raconte la tragédie de sa camarade d'école Pecola, enfant d'une famille sordide qui ne cherche plus qu'à obtenir des yeux bleus après avoir été violée par son père. Avec sa sœur Frieda, la narratrice tente de comprendre et d'apaiser cette petite fille brisée qui est recueillie chez elles et ne parvient pas à se défaire de la haine et du mépris que d'autres ont projeté sur elle et les siens à cause de leur identité sociale et raciale, et qui continuent à blesser de génération en génération tant ils sont intériorisés. La voix de la petite fille qui a croisé ces destins terribles demande au lecteur de s'arrêter un instant pour prendre au sérieux la peine endurée par un être que tout diminue, d'écouter les paroles et les questions de ces enfants. Morrison dit s'être inspirée de la rencontre réelle, à ses premiers jours d'école, avec une fillette de son âge qui disait vouloir avoir les yeux bleus : la parole de Claudia est donc un prolongement littéraire de celle de l'enfant que l'auteure se souvient être. Le texte sera ainsi une occasion singulière d'observer la façon dont la langue d'un référent qui partage des traits d'identités avec l'auteure est représentée, et donc le positionnement de celle qui façonne le texte face à l'altérité ou l'identité de la langue. Nous verrons que, bien qu'il existe des contrastes importants entre différents modes de discours, la plupart des textes encouragent à considérer un continuum entre les langues de l'écrit et de l'oral, entre le standard et le vernaculaire, plutôt qu'une opposition. Nous pourrons en effet observer les mêmes rapports entre personnages et représentations de l'instance actoriale dans d'autres écrits de Hurston où ses alter-egos mènent la danse, en particulier *Mules and Men*. Ce premier ouvrage de folklore publié par Hurston se présente comme le récit de

l'ethnographe Zora, en mission dans la Floride rurale de son enfance pour recueillir la parole de ceux qui l'habitent : la première partie se lit comme une compilation d'histoires racontées par les villageois d'Eatonville ou les travailleurs d'un camp de térébenthine dans le comté voisin, et donne ainsi à entendre une multitude de voix parlant d'oralité, dans un contexte de performance folklorique. L'entreprise ethnographique y est moins orientée vers la médiation claire d'une altérité culturelle et langagière radicale entre l'objet d'étude et le lecteur que vers une mise en contact intime avec la langue vernaculaire. La remise en cause d'une séparation insoluble entre identité et altérité, individualité et communauté, préfigure *Their Eyes* où le discours direct de Janie s'infléchit vers la troisième personne dans un jeu subtil porté par le style indirect libre qui agit comme une forme de réconciliation productive de l'opposition binaire entre écriture et oralité. Hurston met en place dans l'ensemble de ses productions un système complexe qui s'attache à reproduire les modulations contextuelles et syntactiques au sein de la langue vernaculaire et tente de l'extraire à un statut de subordination par rapport à un anglais standard que véhiculerait l'écrit et qui serait l'apanage de certaines identités culturelles et raciales. Si les textes des deux auteures ne donnent pas la même première impression sur la représentation de la langue vernaculaire, notamment parce que Morrison marque la divergence de façon moins systématique, ils ont en commun une force générative qui permet d'envisager ce type de parole comme une normalité potentielle, reconfigurant le standard.

Le deuxième chapitre s'attache à montrer comment le texte écrit laisse des espaces dans lesquels l'oralité peut émerger par la lecture. Contre tout ce que promet le genre, l'autobiographie de Hurston, commande intitulée *Dust Tracks on a Road*, affiche ses non-dits bien plus qu'elle n'apporte de réponses ou de certitudes sur la vie de l'auteure ; c'est aussi le cas dans ses ethnographies qui déclarent combien le secret y est crucial malgré l'ambition de dévoilement que l'on pourrait attendre d'une telle approche. Les fictions de Morrison ne sont pas en reste quant à ces silences, à ces lacunes si fortement perceptibles. *Paradise* nous fournira l'exemple d'une investigation que la lecture ne saura jamais entièrement résoudre. À l'écart du petit village de l'Oklahoma, fier de sa population exclusivement africaine-américaine, un petit groupe de femmes d'horizons divers ont trouvé refuge pour vivre entre elles dans un « couvent », loin de leurs origines auxquelles différentes persécutions les ont arrachées. Les hommes de Ruby se sentant menacés par

cette société féminine qu'ils ne peuvent contrôler décident d'attaquer ces femmes et de les tuer. Ainsi s'ouvre le roman, dans une brutalité extrême que tous les développements du récit ne parviennent totalement à expliquer. Les questions du lecteur restent nombreuses face à un texte qui insiste sur son propre caractère fragmentaire et lacunaire : nous montrerons en effet que Morrison construit des « textes à trous », ménageant des lacunes sur le plan diégétique que nous lirons comme une invitation à la performance du lecteur. Sa participation, conditionnée à sa sortie d'une acceptation passive d'une narration unique et totale, est encore plus fortement encouragée par d'autres romans où la fiabilité de l'instance narrative fait défaut. C'est le cas notamment de *Jazz*, qui nous propose lui aussi de revenir sur les circonstances qui ont mené à un acte violent. Harlem est sous le choc du geste de Violet qui a lacéré le visage de Dorcas, défunte amante de son mari Joe, à son enterrement. L'histoire du couple revient par bribes à partir de cette entaille : leur rencontre en Virginie, leur arrivée dans une New York vibrante du jazz des années 1920, la séduction nouvelle d'une femme que Joe tue par amour plutôt que de la laisser vivre les flirts de sa jeunesse, et qui refuse de le dénoncer alors qu'elle rend son dernier souffle, mais aussi l'histoire de Golden Gray, enfant métis que la grand-mère de Violet a aidé à élever dans le déni de ses origines. La voix de ce *Jazz*, à laquelle Morrison a donné la fluidité et la liberté de la musique qui l'intitule, est pourtant bien essentiellement une voix romanesque, c'est-à-dire faite d'écriture et de fiction, puisque le roman est un « livre parlant ». L'auteure utilise cette figure traditionnelle pour concilier oralité et écriture en conviant la première à vivre dans la seconde. Au delà de la parole, tout l'univers des sons représente un invité de choix dans le corpus, premier à pouvoir résonner dans les espaces créés par le texte, que le lecteur est invité à investir par l'auralité.

Nous verrons dans le troisième chapitre que l'oralité est parfois nettement préférée, dans sa forme et son esthétique, à l'écriture. Les dangers et travers de cette dernière sont dénoncés dans ce que nous analysons comme une étape dans le processus visant à laisser de la place à l'oralité pour parvenir à une reconfiguration épistémique globale. Contrairement à la plupart des romans précédemment cités qui se manifestent comme parlés, issus d'une impulsion orale, *A Mercy* expose un processus d'écriture qui en soutient la diégèse. Situé durant la période coloniale, il retrace le combat pour la survie, dans les conditions hostiles du Nouveau Monde, d'un groupe de personnes aux statuts et aux origines diverses. Joseph Vaark, entrepreneur déclarant ne pas aimer le commerce d'êtres

humains qu'il aide pourtant à financer, accepte en guise de paiement la petite Florens, fille d'une esclave africaine. Elle rejoint sur la ferme de Vaark sa femme Rebekka, l'étrange Sorrow qui ne se souvient que de l'océan et Lina l'amérindienne. L'homme prospère financièrement mais tombe gravement malade. Dans l'espoir de le sauver, Florens est envoyée à la recherche du capable forgeron, un homme libre d'origine africaine dont elle est éperdument amoureuse mais qui lui reproche d'avoir accepté sa propre servitude. Après la mort de Vaark, Florens recouvre les murs de la maison insensée et désolée de mots adressés au forgeron. Ce bref roman questionne les limites de la scription et de la lecture de la langue écrite, au-delà du contexte spécifique d'un dix-septième siècle américain car il problématise la tension entre pérennité et rigidité que génère l'écrit par rapport à une transmission orale, plus volatile mais également plus souple. Plusieurs situations dans le corpus qui tendent à indiquer une attitude de méfiance envers le médium écrit. Bien qu'il constitue ces textes, ceux-ci luttent contre son hégémonie et reprennent certaines modalités formelles de la langue orale. Il s'agira de voir comment le corpus met en place une proposition alternative qui laisse la part belle aux formes d'expression minorées et outrepassse le clivage entre oralité et écriture.

Le premier roman de Hurston, *Jonah's Gourd Vine*, est tant empli d'histoires populaires qu'il s'approche de la compilation d'oralité folklorique : les récits oraux qui sont présentés, réécrits et arrangés infléchissent nécessairement et profondément l'écriture qui fait alors bien plus que décrire la parole orale. Largement inspiré par le père de l'auteure, *Jonah's Gourd Vine* relate la vie de John, cet homme né du mauvais côté de la rivière, qui parvient à trouver sa voie et sa voix en devenant pasteur grâce au soutien de sa femme, qu'il maltraite pourtant au point de la laisser mourir et de se remarier avec une femme mauvaise, sous l'emprise d'un sort. Parmi les formes d'oralité performative, le sermon des prédicateurs, fréquemment étudié et célébré dans la culture populaire, constitue une trame sur laquelle se tissent de nombreux textes africains-américains. Le point culminant de ce roman est bien un tel sermon prononcé par John après sa chute, texte si fort et si cher à Hurston qu'il résonnera dans toute son œuvre. Nous verrons en effet comment la répétition avec variation, qui caractérise les récits oraux, se trouve au cœur du processus d'écriture dans les œuvres du corpus. Cela nous permettra d'observer des textes plus disparates de Hurston, comme des articles, collectes et interviews rassemblés de façon posthume dans *Go Gator, and Muddy the Water* ainsi que ses pièces de

théâtre, notamment *Polk County*, où la jeune Leafy Lee arrive dans un camp de travailleur en quête de chansons blues. Les motifs et les scènes qui émaillent la variété des textes y forment un réseau qui permet une certaine cohérence mais constitue aussi un miroir des processus de l'oralité, en tant que système esthétique et pratique culturelle, médiatisée dans son rapport à l'écriture par le lecteur.

Le point d'entrée, à la fois dans les textes et dans le folklore, est donc la langue : en tant que moyen d'expression artistique et identitaire, elle est un lieu où se joue la relation entre le sujet et l'autre, que ce soit sur le plan individuel ou collectif. Toutefois si la langue est le matériau primaire qui compose les textes et donc initie notre rapport aux univers qu'ils construisent, ce lien qui unit aux autres est vécu avant d'être exprimé, c'est pourquoi notre regard critique va se déplacer pour la seconde partie vers la façon dont l'expérience du réel est représentée et conditionne la représentation. Les écrits qui constituent notre corpus, qu'ils soient fictionnels ou non, sont littéralement et pleinement sensuels car ils mettent l'accent sur la perception, parfois synesthésique : ne serait-ce que dans le cadre du dialecte visuel, qui a été l'impulsion de départ de la première partie, la musique de la langue est portée par son image visuelle. Les personnages des romans sont des corps sensibles, sources d'un processus de médiation que les textes explorent plutôt que de les dissimuler. Les textes démontrent en ce sens une nouvelle fois une affinité avec une forme de relativisme, exprimant peu d'intérêt pour un réel stable, fini, entièrement explicable et totalement externe à toute subjectivité : à leur invitation, nous tâcherons donc de nous placer au niveau de la jointure. Le merveilleux et les questions qu'il soulève sur les interactions entre croyance, savoir et expérience formeront le point focal de la deuxième partie. Le point de départ de cette analyse est la présence d'éléments surnaturels correspondant à des croyances populaires, objets cruciaux dans la définition du folklore puisqu'ils en nourrissent les manifestations, et dont Morrison commente ainsi la présence dans ces romans :

I could blend the existence of the supernatural and a profound rootedness in the real world at the same time with neither taking precedence over the other. It is indicative of the cosmology, the way in which Black people looked at the world. We are very practical people, very down-to-earth [...]. But within that practicality we also accepted what I suppose could be called superstition and magic, which is another way of knowing things. But to blend those two worlds together at the same time was enhancing, not limiting. And some of those things were "discredited knowledge" that Black people had; discredited only because Black people were discredited therefore what they knew was "discredited".<sup>28</sup>

Grâce au terme de « savoirs discrédités », cette autre façon de dire folklore, avec à la fois toute la puissance et le dédain qui lui sont rattachés, Morrison rappelle la validité de la sagesse populaire, donnant le statut de connaissances à ce que d'autres nomment superstitions, mais aussi la centralité de l'identité de sujet ainsi que de son rapport à la hiérarchie, au pouvoir et à la subordination.

L'association harmonieuse entre le « monde réel » et le « surnaturel » que l'auteure mentionne ici a poussé la critique littéraire à rapprocher ses romans du réalisme magique. Le quatrième chapitre sera consacré en majeure partie à *Tar Baby*, qui correspond le plus manifestement à l'appellation à cause du cadre dans lequel il se déroule. Valerian Street, riche industriel blanc, et sa femme Margaret hébergent dans leur résidence de l'Isle des Chevaliers Jadine, la nièce du couple africain-américain employé à leur service. Au milieu des préparatifs de Noël, Margaret découvre caché dans sa chambre un intrus du nom de Son : alors que Jadine tombe amoureuse de ce jeune homme avec qui elle découvre l'île tropicale et sa nature emplie de mystères, les tensions entre les personnages s'aggravent jusqu'à la révélation des maltraitances dont Margaret a rendu son fils victime. Son et Jadine s'enfuient vers New York ; elle le suit dans son village natal d'Eloe mais la jeune citadine supporte très mal cette Floride rurale<sup>29</sup>. Jadine retourne auprès de son oncle et sa tante et Son part à sa recherche mais arrive trop tard et prend conscience qu'elle est le piège de goudron du titre sur lequel il s'engluie. La créole Thérèse le conduit alors vers les secrets de l'île habitée des esprits que perçoit son œil aveugle de descendante des chevaliers de légende. Le roman se clôt sur une image de Son courant dans la nature tropicale qui semble l'avoir adoptée comme un élément d'elle-même. Cette terre exotique est en effet l'une des forces majeures de l'ouvrage, si ce n'est son personnage principal, et

---

<sup>28</sup> Morrison, Toni, « Rootedness: The Ancestors as Foundation » in Evans, Mari, *Black Women Writers (1950-1980) : A Critical Evaluation*, New York : Anchor Books, 1984, p. 342.

<sup>29</sup> La petite commune à la population entièrement africaine-américaine n'est pas sans rappeler l'Eatonville de Hurston.

nous verrons qu'elle est le lieu de la magie comme l'est la jungle de Cuba sur laquelle Alejo Carpentier fonde sa définition du réel merveilleux. Pourtant l'enchantement qu'induit ce territoire est présent au-delà de la Caraïbe et émerge dans tout le corpus car c'est la manière dont une subjectivité appréhende le réel qui y est cruciale. Ils attirent l'attention sur la dimension relationnelle de la connaissance : les modalités de perception du monde extérieur ont une influence sur ce que le sujet peut accepter comme faisant partie du réel. Nous nous éloignerons donc progressivement de l'emprise spécifique d'un lieu pour nous focaliser sur la question de l'expérience vécue, qui détermine la possibilité d'acceptation de ces « savoirs discrédités » que sont les croyances populaires fréquemment rejetées hors du réel. Folklore et littérature fonctionnent ici ensemble pour résoudre la tension entre le magique et le réel plutôt que de les opposer ou de les séparer.

Le cinquième chapitre propose de se concentrer sur la façon dont Hurston appréhende le réel dans son ethnographie, à travers une orientation résolument empirique mais qui oscille perpétuellement entre science et art. Puisque les textes nous disent qu'une perception étendue du réel peut en révéler de nouvelles facettes, ils font émerger des savoirs résolument situés : il faut donc s'arrêter sur le positionnement singulier qui a caractérisé l'entreprise ethnographique de Hurston. Le second ouvrage de folklore publié par Hurston est lui aussi le fruit des îles caribéennes, cette fois bien présentes sur les cartes de géographie, où elle a mené un travail de terrain entre 1936 et 1937. À la Jamaïque, l'ethnographe, qui prend part à de nombreuses cérémonies et rituels mêle au récit de ces aventures des conseils pour se protéger des esprits, ainsi que de remarques sur l'organisation sociale des groupes qui l'accueillent et quelques considérations de politique nationale. La seconde partie est consacrée à Haïti, dont Hurston propose une chronique historique à travers ses figures célèbres, dans un texte mêlé de légendes, de récits d'informateurs et de commentaires personnels. Hurston écrit l'attentat mortel contre le président Leconte comme une intrigue romanesque et le soulèvement de 1915 est dépeint sur le mode de la nouvelle, dont la fin heureuse est l'arrivée des forces américaines inaugurant l'occupation. L'histoire de Celestina Simon, fille de président et grande prêtresse vaudou, annonce la troisième partie de l'ouvrage, consacrée à cette pratique magico-religieuse comme l'était seconde moitié de *Mules and Men* pour laquelle elle avait enquêté à la Nouvelle-Orléans. Ses recherches sur le phénomène à la fois secret et omniprésent de la zombification l'amènent vers les

pratiques les plus sombres des sociétés secrètes comme la Secte Rouge. Ce volume montre à la fois la tragédie et la force des habitants de la Caraïbe bien qu'il se laisse parfois aller à la mode du sensationnel et de l'exotique contemporaine de son écriture. Hurston est en effet le produit de son époque et des reconfigurations épistémologiques que connaît alors l'étude des groupes humains, en particulier de l'envie de science qui caractérise l'anthropologie culturelle de son mentor Franz Boas. Tout en s'appuyant sur la méthode de l'observateur participant, Hurston ne se restreint pas pourtant à la posture universitaire mais multiplie les moyens de réhabiliter les savoirs discrédités dans ses travaux variés, allant d'articles dans des revues spécialisées à des spectacles vivants en passant par des objets aussi composites que *Tell My Horse*. Le mélange des genres lui confère un positionnement inédit qui lui permet de s'adresser à la sensibilité de ses lecteurs aussi bien sur le plan rationnel qu'émotionnel et de dépasser la mise à distance imposée par le scepticisme de la science positiviste. Nous verrons comment les différents types d'écriture s'interpénètrent, rendent peu pertinents les clivages entre littérature et science et invitent le lecteur à la souplesse.

Le sixième chapitre s'intéressera à la manière dont les textes accompagnent le lecteur vers la croyance, l'incitant à accepter le merveilleux aussi naturellement que le reste. Probablement le plus célèbre des romans de Morrison, *Beloved* est aussi celui qui dépasse le plus radicalement la question du doute. La maison de Bluestone Road, dans les environs de Cincinnati, est hantée par l'esprit furieux et triste de la fille que Sethe a préféré tuer plutôt que de la voir retourner à l'esclavage qu'elle venait de fuir. Elle y vit seule avec son autre fille Denver depuis le départ de ses deux fils effrayés par le choix terrible de leur mère, et la mort de sa belle-mère Baby Suggs, dont le fils Halle a acheté la liberté par son travail acharné mais n'a jamais pu la rejoindre dans le Nord. Lorsqu'arrive Paul D, les souvenirs de la plantation dans laquelle ils étaient ensemble esclaves ressurgissent et recomposent l'histoire terrible des violences qu'ils ont subies. Le futur heureux que laissait espérer la possibilité de recomposer une famille est bouleversé par l'apparition d'une étrange jeune femme dont le nom n'est autre que l'inscription gravée sur la pierre tombale de l'enfant tuée. *Beloved* sature de plus en plus totalement l'espace du foyer, chassant Paul D et ostracisant Denver dans sa soif inextinguible de retrouver sa mère, jusqu'à l'étouffement. Sethe n'est sauvée que grâce à Denver qui demande de l'aide aux voisins dont elles vivaient isolées : par leur chant, les femmes de la communauté font



disparaître cet être mystérieux qui se présente enceinte à leurs yeux, mais dont l'existence est rapidement remise en question, jusqu'à n'être plus qu'une rumeur, une histoire que seul le roman peut encore nous raconter. Il s'agit du texte le plus fréquemment abordé sous l'angle du réalisme magique à cause de la place centrale qui est accordée au fantôme dans un cadre très fortement situé historiquement : comme certains des auteurs sud-américains qui ont fait la gloire du terme pour la critique littéraire, Morrison tisse de surnaturel un récit qui émerge des violences de l'Histoire nationale et questionne ainsi notre capacité à expliquer, à comprendre et à accepter aussi bien l'un que l'autre.

Toutefois ce roman n'est pas le seul à abriter des revenants et autres occurrences surnaturelles, qui constellent au contraire l'ensemble du corpus jusqu'à en devenir presque anodins tant les auteurs, les personnages et les instances narratives poussent le lecteur à étendre leur suspension volontaire d'incrédulité. Dans *Love*, ni les esprits malins qui livrent les jeunes amants à la mer, ni la présence en spectre du défunt Bill Cosey ne sont les éléments les plus difficiles à accepter pour le lecteur. Il s'interrogera plutôt sur les raisons qui ont motivé ce propriétaire d'un hôtel en vogue dans une station balnéaire du temps de la ségrégation à épouser Heed, la meilleure amie de sa petite-fille Christine, et sur la possibilité de survivre à la violence qui éclate entre elles. Lorsque Junior vient travailler pour Heed, dans la maison qu'elle habite avec celle dont est devenue la marâtre en même temps que l'ennemie jurée, l'adolescente soulève la poussière des histoires passées. Le récit nous fait voir la gloire passée, la misère qu'elle a cachée et la douleur dans laquelle une réconciliation reste tout de même possible entre deux enfants qui ont vieilli privées de leur grande amitié. Sous l'apparence de chronique d'une ville morte, Morrison construit un autre roman hanté qui échappe pourtant fréquemment à la comparaison avec le réalisme magique.

Nous verrons que d'autres outils théoriques, issus des études culturelles et de l'ethnographie, nous permettent en réalité de rendre compte plus finement des enjeux soulevés par la présence du surnaturel. L'« approche expérientielle de la croyance » proposée par David Hufford dans le cadre des sciences humaines se révélera particulièrement pertinente pour les objets littéraires qui nous intéressent ici car elle promeut un point de vue similaire, au niveau du récit de l'expérience et donc en amont de la résolution polarisée qui consiste à en valider ou en invalider la plausibilité. Une fois

l'expérience subjective remise au premier plan des processus qui conditionnent la croyance mais aussi l'ensemble du réel dans une perspective phénoménologique, il devient manifeste que l'enchantement est avant tout le résultat d'une perception élargie du monde et qu'il bouscule ainsi les prétentions normatives. La critique féministe, en particulier, a su développer des outils précieux pour déjouer l'illusion de neutralité qui les sous-tend. Un autre roman de Morrison dans lequel se glisse une présence spectrale interroge ouvertement les limites de la représentation de l'expérience vécue. *Home* reconstitue l'histoire de Frank Money, jeune soldat de retour de Corée, enjoint à traverser les États-Unis en direction de son Sud natal par une lettre l'avertissant du danger de mort que court sa sœur. La violence du racisme et la solidarité des hommes jalonnent son long trajet vers la Géorgie où Cee ne peut plus qu'attendre d'être sauvée. Pour quitter enfin le village où elle vivait sous la coupe de sa cruelle grand-mère, la jeune femme avait épousé le séduisant Prince qui l'a aussitôt abandonnée à Atlanta. Elle trouve chez le Docteur Beaugard dont le prestige l'aveugle tant qu'elle ne se rend pas compte de la gravité des sévices que lui fait subir cet eugéniste : elle est à l'agonie lorsque Frank arrive enfin et la transporte d'urgence à Lotus où les femmes guérisseuses lui administrent une cure qui la laissera vivante mais stérile. Tout au long du roman, Frank s'adresse épisodiquement à la figure de l'auteur et lui avoue finalement qu'il a tué une petite fille en Corée après l'avoir abusée sexuellement. Ces passages confrontent perpétuellement l'écriture à l'impossibilité de représenter le réel hors de la subjectivité et la met au défi de rendre compte d'une vérité qui ait du sens dans le cadre d'une expérience singulière. Les textes, dans leur ensemble, promeuvent une optique avant tout relationnelle qui cherche moins à définir ou à résoudre qu'à générer un sens : textes ouverts, ils évoluent à la lecture.

La troisième partie de la présente étude sera consacrée à l'interprétation, celle que les textes nous proposent pour le monde et pour eux-mêmes, ainsi que les enjeux littéraires et politiques que le processus fait émerger en corrélation avec le folklore et donc les identités culturelles, collectives et individuelles. Pour son dernier roman en date, Toni Morrison a choisi la Californie des années 2010, loin des îles caribéennes de *Tar Baby* et des explorations historiques qui ont marquées la plupart de ses autres récits. Bride, dans *God Help the Child*, est une femme d'affaire accomplie parce qu'elle a su mettre à profit dans l'univers de la cosmétique son teint très noir qui lui a valu d'être rejetée par sa mère. Pour ressentir enfin son approbation et sa caresse, Bride a commis une fausse

accusation de pédophilie envers une femme lorsqu'elle était enfant. Elle décide à présent d'accompagner sa sortie de prison, dans une tentative dérisoire de réparer les torts causés par son geste que ne peuvent accepter ni son amant Booker, dont le frère a été victime de pédophilie, ni la femme condamnée à tort qui la roue de coup et la laisse défigurée. Un accident de voiture l'oblige à vivre quelque temps du confort moderne chez le couple qui la recueille, comme ils l'avaient fait pour la petite Rain lorsqu'elle fuyait le lieu où sa mère la forçait à se prostituer. Le traumatisme conditionne le rapport au monde des personnages sur le plan individuel mais est aussi ce qui rapproche certains d'entre eux que d'autres critères (raciaux, géographiques, socio-économiques ou d'âge) auraient éloignés : le groupe hétérogène que forme ce roman est construit sur un réseau de partage d'expériences vécues. Si les objets folkloriques immédiatement identifiables sont moins présents que dans nombre des précédents romans, ni la brutalité des thèmes abordés ni son cadre urbain et moderne n'excluent la possibilité du surnaturel dans ce texte où la protagoniste voit son corps retourner à un état prépubère depuis que son amant lui a dit « T'es pas la femme que je veux »<sup>30</sup>, parole qui se fait performative. Les problématiques soulevées par notre étude restent donc porteuses dans cet ouvrage hors des conditions spatio-temporelles que les définitions passéistes du folklore invoquaient : les savoirs populaires ont bien encore quelque chose à apporter dans le contexte contemporain, ils sont toujours signifiants. L'étude soulèvera la question du (ou des) système(s) de référence dans lequel advient la signification de l'expérience, c'est-à-dire de la relation d'un sujet au monde, qui conditionne son savoir.

Dans le huitième chapitre nous verrons que l'univers dans lequel habitent les personnages des romans de Hurston et de Morrison se présente comme un ensemble de signes qu'ils doivent apprendre à déchiffrer pour parvenir à une compréhension satisfaisante du monde. L'un de ces signes est la tache de naissance que porte dans *Sula* le personnage éponyme et que ceux qui l'entourent interprètent selon leurs angoisses et leurs désirs. Shadrack, vétéran de la première guerre mondiale, se réveille à l'hôpital traumatisé, perdu et délirant et entraîne avec lui le lecteur dans le quartier du « Bottom », où se situe le roman et où grandit l'amitié entre deux fillettes, Nel Wright et Sula Peace. La grand-mère de cette dernière, Eva, dirige depuis sa chaise roulante une maison à laquelle s'ajoutent toujours des pièces, et où elle accueille son fils Plum à son retour de la guerre

---

<sup>30</sup> « You not the woman I want ». Morrison, *God Help the Child*, p. 8. Traduction p. 19.

mais décide de mettre fin à son lent suicide d'héroïnomane en le tuant elle-même par le feu. La même année, Nel et Sula contribuent accidentellement à la noyade d'un enfant qui accompagnait leurs jeux. Deux ans plus tard, les flammes emportent cette fois la fille d'Eva, impuissante à la sauver : la libre et séductrice Hannah meurt sous les yeux de Sula qui, elle, n'a pas cillé. Le mariage de Nel marque le départ de Sula, qui ne revient qu'au bout de dix ans, précédée d'une nuée d'oiseaux morts. Elle chasse sa grand-mère de son propre foyer en l'envoyant en maison de repos et couche avec le mari de Nel : pour cette dernière, la trahison est impardonnable. Sula meurt en paria, ostracisée par toute la communauté qui en a fait une sorcière, mais revient une dernière fois dans un souffle de vent chuchoter sa présence à son amie de toujours. Nombreux sont les personnages de *Sula* qui essaient de lire des signes pour expliquer le passé et prédire le futur mais tous ne parviennent pas à le faire avec suffisamment de discernement et tordent le cou à l'interprétation de leur environnement pour justifier l'exclusion de celle qu'ils ne peuvent comprendre. La capacité à percevoir les significations provient d'un apprentissage de la part des personnages de notre corpus qui doivent s'initier à être attentifs et rigoureux afin d'éviter le piège de la fausse prophétie issue du désir ou de révéler les vertus des plantes médicinales.

L'appel au recul critique contre une interprétation hâtive va de pair avec une réfutation de l'unicité des outils d'analyse : les auteures déploient la pluralité des possibles, y compris dans les champs les plus verrouillés par un discours dogmatique. Religion et spiritualité, qui seront le sujet central du neuvième chapitre, forment dans les textes des espaces de choix herméneutiques car ils convoquent plusieurs systèmes, comme le christianisme et le vaudou, sans que le second ne soit subordonné au premier et montrant au contraire qu'ils sont chacun régis par une cohérence interne équivalente. De plus, les textes bibliques qui y sont travaillés en tant que matériau littéraire prouvent toute leur souplesse et leur polysémie. L'entreprise la plus notable et la plus systématique dans ce domaine est *Moses, Man of the Mountain* : le troisième roman de Hurston est tout entier une réécriture de la vie de Moïse au filtre de la tradition orale et religieuse africaine-américaine. Dans cette version, les origines hébraïques du prophète ne sont qu'une légende née du mensonge de Miriam, qui a préféré dire que son frère avait été recueilli par la fille de Pharaon plutôt que d'avouer avoir perdu de vue par négligence l'embarcation sur lequel il avait été confié aux Nil. Le jeune égyptien est formé par Mentu,

sage palefrenier hébreu qui lui enseigne les mystères du monde à travers les contes et les proverbes, puis par Jethro, qui l'initie aux mystères du vaudou : source principale de son pouvoir, il lui permettra de mener le peuple hébreu hors d'Égypte vers la terre promise malgré les réticences et les querelles internes qui le secouent. Hurston crée dans cet ouvrage un personnage très humain, avant tout grand maître du vaudou ainsi qu'elle le caractérise constamment dans ses travaux. Le vaudou fonctionne plus largement dans le corpus comme une grille de lecture, y compris pour les romans de Morrison, qui jouent eux-aussi avec les faux-semblants de la religion.

La possibilité d'une lecture alternative à partir de sources africaines ou africaines-américaines est également en jeu dans l'utilisation par les textes des contes, objets folkloriques par excellence, autour desquels gravitera le dixième chapitre. *Song of Solomon* amène en effet le lecteur à s'éloigner de l'interprétation biblique que pouvait lui suggérer le titre et à y préférer le récit populaire de l'Africain volant, fil conducteur du roman. Milkman Dead grandit dans le Massachussetts au sein d'une famille bourgeoise et froide, mais, Milkman découvre à l'adolescence le foyer matriarcal de sa tante Pilate où il est accueilli avec bienveillance par elle, sa fille Reba et sa petite-fille Hagar, avec qui il vit ses premiers émois amoureux. Son père le convainc pourtant de dérober à Pilate un prétendu sac d'or qu'elle aurait volé alors qu'ils s'enfuyaient de la ferme où ils avaient grandi. Milkman parle à son ami d'enfance de cet or providentiel, sans mesurer l'intérêt délirant provoqué chez Guitar, qui a en effet désespérément besoin de fonds pour le projet qu'il mène au sein des « Seven Days », groupe secret dont les membres vengent la mort d'africains-américains en tuant des blancs. Après l'échec de leur cambriolage, Milkman qui décide de retourner sur les lieux du prétendu crime, dans le Sud : il n'y trouve pas de trésor mais découvre progressivement le véritable objet de sa quête en reconstruisant le récit de ses origines jusqu'à son arrière grand-père Solomon, l'Africain volant de la légende. Il revient chez Pilate pour partager avec elle ses trouvailles, sans savoir que Hagar est morte de désespoir en son absence. Il parvient à retourner avec sa tante en Virginie où elle peut enfin donner une sépulture à son père mais elle meurt dans ses bras de la balle que Guitar, mû par l'intime conviction que son complice essaye de le doubler en gardant pour lui tout l'or découvert, a voulu tirer sur Milkman : après avoir chanté une dernière fois à Pilate la chanson de Salomon qui a enfin retrouvé tout son sens, il se tourne vers son ami et lui offre son corps sans défense, s'abandonnant à l'air qui le porte.

Morrison tisse son roman de récits folkloriques mais ne fait pas équivaloir la pertinence de tous, privilégiant ceux qui appartiennent spécifiquement à la culture africaine-américaine dont elle se réclame et qui fonctionne comme contre-discours aux contes européens. Ce processus fait écho au débat autour des origines des contes dans lequel Hurston se positionne contre la théorie selon laquelle le Passage du Milieu aurait provoqué une table rase culturelle. La prise en compte d'éléments que l'eurocentrisme a pu voiler aux yeux des structuralistes nous conduira à envisager la figure majeure du conte africain-américain qu'est le « trickster » à l'aune de la fonction initiatique, qui permet de dépasser une distinction binaire entre systèmes endogènes et exogènes.

La reconnaissance de savoirs et d'attitudes internes à un groupe humain, indispensable à l'acceptation d'un individu par celui-ci, informe cette tension et se trouve au centre de la pratique du *Signifying* qui guidera le dernier chapitre. Dans l'acceptation qui correspond aux *dozens* il est une joute verbale que l'écriture transforme ici en un jeu de et par la langue auquel se prend le lecteur. Les questions d'appartenance et d'authenticité affleurent alors à la fois dans les textes et dans leur réception. Le dernier roman publié du vivant de Hurston, *Seraph on the Suwannee*, fait figure d'exception dans son œuvre car il est le seul dont les personnages principaux sont blancs. Toujours ancré dans la Floride rurale chère à son auteur, il met cette fois sur le devant de la scène Arvay Henson, jeune femme bigote et souffreteuse, qu'épouse Jim Meserve quitte à l'enlever et à la violer avant de faire établir les documents de mariage, sans que cela ne pose de problème à la famille de « white crackers » dont elle vient. Arvay reste persuadée de n'être jamais à la hauteur de son mari et vit comme une confirmation de son échec la naissance de leur premier enfant, Earl, qui souffre d'un retard de développement. Malgré leur prospérité financière, Arvay ne trouve pas le bonheur et se referme dans son deuil lorsque Earl est abattu par les hommes du village après avoir agressé sexuellement la jeune voisine. Incapable de renouer avec son mari et apathique même dans un moment où Jim risque sa vie, elle retourne chez ses parents pour y être témoin de la cruauté de sa sœur après la mort de leur mère. Elle rejoint finalement Jim sur le bateau de pêche dont il est à présent capitaine et le couple se réconcilie. Ce roman étrange et parfois laborieux est peuplé de personnages déconcertants par leurs réactions, ce qui peut expliquer sa relative absence dans la littérature critique. Néanmoins, il est possible que son angle racial divergeant contribue aussi à rendre son approche difficile dans un cadre analytique qui se fonde sur des

considérations identitaires comme les études africaines-américaines, de même que la soumission décourageante d'Arvey ne favorise pas une lecture féministe de Hurston. Nous essaieront de comprendre comment les textes travaillent et parfois déjouent les injonctions à l'authenticité par leur utilisation du folklore comme performance. Les textes, qui articulent oralité et pratique d'écriture, appellent le lecteur à médiatiser la langue et, en rappelant perpétuellement la richesse de ce qui se joue lorsque la subjectivité entre en relation avec une altérité, l'invite à réfléchir aux modalités de cette médiatisation, qui tient de la performance. Non seulement lui est-il demandé de donner de la voix mais le lecteur, pour habiter l'univers qui lui est décrit, est encouragé à entreprendre un véritable travail d'acteur qui, en endossant le rôle d'un autre, renonce à son propre monde et à son identité. Pour cela, les textes fournissent des clés de lecture en proposant des cadres interprétatifs. Les enjeux ne sont pas uniquement linguistiques mais aussi politiques : sans réduire les textes à leur dimension culturelle, nous voulons ne pas les en déposséder. Cette étude de textes, dans leurs particularités, est aussi une réflexion sur ce que la culture fait ou défait dans le lien entre soi et les autres. Comme la nature que les personnages doivent interpréter, le corpus regorge de savoir à découvrir, que le lecteur apprend à s'approprier par l'interprétation. Les œuvres sont aussi foisonnantes que les univers qu'elles décrivent sans pouvoir les contenir : nous tentons par ce travail d'en guider une lecture, sans prétendre à l'exhaustivité ni à la maîtrise totale, que les textes eux-mêmes interdisent.

## **Première Partie**

### **L'écriture de l'oralité : textes dicibles ?**





Au delà du champ des études africaines-américaines, l'oralité est un élément primordial de l'immense majorité des définitions du folklore comme objet (ou ensemble d'objets) d'étude. Le vecteur oral de transmission d'un récit est l'un des critères qui le détermine fondamentalement comme objet folklorique. La littérature écrite est considérée comme n'appartenant pas au domaine du folklore, ou bien seulement de façon marginale et dans les cas limites. Pour citer des exemples célèbres, il est admis que les *Contes de ma mère l'oye* de Perrault ou les *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm ne constituent pas des objets folkloriques à proprement parler bien qu'ils en soient issus<sup>31</sup>, car il s'agit des versions littéraires, remaniées dans une optique d'écriture. En revanche, ces textes peuvent être le point de départ d'un retour à l'oralité car des éléments peuvent se retrouver dans le folklore et cela également dans le cas d'ouvrages qui ne sont pas initialement fondés sur la tradition populaire. Bernadette Bricout propose par exemple que le petit prince de Saint Exupéry soit en passe d'habiter activement la littérature orale car son histoire se déploie dans des canaux qui dépassent largement l'ouvrage d'origine<sup>32</sup>.

Toutefois la condition d'oralité est problématique à plusieurs titres dans la définition du folklore : d'une part, tout ce qui est oral n'est pas folklorique, d'autre part tout ce qui est folklorique n'est pas oral au sens strict. La première remarque peut être contournée par une adjonction de critères définitoires en vue d'une spécification plus étroite de l'objet, comme la dimension traditionnelle, communautaire ou artistique de l'oralité folklorique, bien que tous ces termes aux sens complexes et multiples soient bien loin de résoudre le problème de la définition du folklore. La seconde contradiction résiste de façon plus tenace, empêchant l'oral, au sens de parole dite, de constituer *en soi* une caractéristique constitutive, nécessaire et définitoire du folklore. En effet, l'artisanat populaire ou les tenues vestimentaires traditionnelles, éléments pourtant assez centraux au concept de folklore puisqu'ils tiennent par exemple une place de choix dans les musées des arts et traditions populaires en France, ne sont pas des productions orales : l'oralité n'est présente que dans la transmission des savoirs, coutumes et savoir-faire sous-jacents et même dans ce cas l'oralité n'a pas le monopole puisque l'apprentissage d'une technique

---

<sup>31</sup> Particulièrement en ce qui concerne les Grimm qui ont mené une collecte dans les campagnes allemandes afin de recueillir directement les contes de tradition populaire.

<sup>32</sup> Voir par exemple « Le conte merveilleux, "une perle de parole" », entretien avec Bernadette Bricout par Nathaël Moreau <http://lamaisonduconte.com/wp-content/uploads/Interview-de-Bernadette-Bricout-2.pdf>

traditionnelle est souvent véhiculée plus fortement par un processus d'observation et d'imitation que par une parole explicative. De plus, certains éléments écrits font partie des objets considérés par les études de folklore comme par exemple les graffitis et messages inscrits sur les portes de toilettes publiques qui ont suffisamment attiré l'attention des folkloristes pour qu'Alan Dundes crée le terme de « latrinalia<sup>33</sup> ». Enfin, il est presque impossible de rejeter en bloc tout recours au texte : les contes populaires collectés par les ethnographes sortent-ils du champ en se trouvant couchés sur papier, c'est-à-dire au moment même où ils se constituent en tant qu'objets possibles à étudier dans un contexte universitaire ?

Pourtant, certaines caractéristiques de l'oralité semblent effectivement marquer de nombreux objets folkloriques de façon profonde et la fixité de l'écrit tend à faire sortir du spectre folklorique les objets (les récits, en particulier) parce qu'il en changerait la nature. Le processus de collecte folklorique est depuis longtemps déjà reconnu comme n'étant pas neutre et se place au cœur d'une véritable réflexion qui met en relief les spécificités de l'oralité et tente de comprendre comment les conserver ou, tout du moins, rendre compte de leur modification. Les textes du corpus ne sont pas des textes oraux ni des transcriptions brutes, mais ils présentent des affinités fortes avec une esthétique de l'oralité : ils la célèbrent thématiquement et en valorisent les caractéristiques, allant parfois jusqu'à les imiter formellement. La question de l'oralité est donc présente aux niveaux référentiel et dénotatif, structurel et performatif.

Si l'on en croit les mots de Morrison sur son propre travail, la dimension orale de son écriture est primordiale, à la fois en tant qu'impulsion originale et que but premier :

---

<sup>33</sup> Dundes, Alan, « Here I Sit—A Study of American Latrinalia », *Kroeber Anthropological Society Papers*, University of California : Berkeley, 1966. Les recherches à ce sujet le précèdent et le suivent, voir notamment : Read, Allen Walker, *The Merry-Thought or The Glass-Window and Bog-House Miscellany of 1731 Lexical evidence from folk epigraphy in western North America*, Paris : publication privée, 1935 (réédité sous le titre *Classic American Graffiti*, Waukesha : Maledicta Press, 1977) ; Longenecker, Gregory J., *Sequential Parody Graffiti*, *Western Folklore* Vol. 36, No. 4, Western States Folklore Society, 1977, pp. 354-364 et Birney, Adrian, *Crack Puns: Text and Context in an Item of Latrinalia*, *Western Folklore*, Vol. 32, No. 2, Western States Folklore Society, 1973, pp. 137-140.

To make the story appear oral, meandering, effortless, spoken—to have the reader *feel* the narrator without *identifying* that narrator, or hearing him or her knock about, and to have the reader work *with* the author in the construction of the book—is what’s important. [...] To construct the dialogue so that it is heard. [...] To use, even formally, a chorus. The real presence of a chorus. Meaning the community or the reader at large, commenting on the action as it goes ahead.<sup>34</sup>

Non seulement se déclare-t-elle comme objectif de créer ses sensations auditives chez son lecteur, mais bien aussi de l’amener à contribuer à l’objet artistique, à participer comme il le ferait dans une situation orale. La référence au chœur rappelle l’importance de la représentation au sens de spectacle vivant qui fonctionne en interaction avec son auditoire, le théâtre étant un des lieux privilégiés de l’oralité. Dans cette volonté de faire primer la dimension performative<sup>35</sup>, l’auteure propose de n’envisager le texte au sens graphique que comme second à la voix dont il est vecteur.

Partant de l’exemple d’une histoire racontée par Hurston, Claudine Raynaud caractérise ce « retour de la voix avant le texte » que propose la littérature africaine-américaine comme une forme de « nostalgie circulaire »<sup>36</sup>, qui émanerait de la résistance à l’écrit du maître qui servait d’entraves:

[T]he slave mimics his writing, “masters” it and gives it back to him as a mirror of writing’s own limits. [T]his signifying on the master’s (hand)writing goes together with a foregrounding of “voice,” as if it was necessary to found a counter-model, as if the “speakerly” had to be heralded as the sole solution [...], the hallmark of the black text in opposition to the “writerly” and the “readerly” [...].<sup>37</sup>

La voix parlée, ses attributs et l’esthétique qui y est rattachée sont en effet présents de façon presque systématique dans les textes littéraires africain-américains, par des références fréquentes et appuyées tant au niveau thématique que structural. Ils semblent demander la création d’outils analytiques spécifiques afin d’en rendre compte, tant et si

---

<sup>34</sup> Morrison, « Rootedness: The Ancestors as Foundation » in Evans, *Black Women Writer, op. cit.*, p. 341.

<sup>35</sup> Richard Bauman définit ainsi le terme « performance » : « an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience ». Bauman, Richard, « Performance » in Bauman, Richard (éd.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments : A Communications-Centered Handbook*, New York & Oxford : Oxford University Press, 1992, p. 41.

<sup>36</sup> Raynaud, Claudine, « Black Letters Unfettered » in Raynaud, Claudine (dir.), *Lettres noires : l’insistance de la lettre dans la culture afro-américaine*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 11. Nous traduisons.

<sup>37</sup> Raynaud, *ibid.*, pp. 10-11.

bien que certains sont devenus incontournables, comme c'est le cas en particulier du concept de texte « dicible » auquel fait ici référence Raynaud. Henry Louis Gates, Jr. théorise cette notion à partir des travaux de Hurston mais sa pertinence n'y est pas limitée puisqu'elle se révèle au contraire féconde pour l'analyse des textes de Morrison. Afin de comprendre comment les textes du corpus correspondent à cette appellation ou l'infléchissent, nous proposons dans un premier temps d'analyser le fonctionnement de l'oralité dans l'ensemble du corpus, comme un objet omniprésent ayant fait l'objet d'un travail de représentation complexe et auquel la préférence est accordée. Nous verrons ensuite comment l'oralité, en plus d'être valorisée, est imitée et suscitée par ces textes qu'elle nourrit.

## Chapitre 1. Représentations de la langue orale

*Their Eyes Were Watching God* (1937) is a transitional novel in the dialect tradition. Though a small work, it is not about a little world of dialect; it is a hypercharged little book which coordinates and resolves certain early dialect problems while initiating and anticipating many of the concerns and conceptions of contemporary writers.<sup>38</sup>

Comme le montre l'étude de Sarah Corse et Monica Griffin sur l'évolution des conditions d'évaluation de l'œuvre hurstonienne, la capacité de l'auteure à retranscrire fidèlement la langue vernaculaire des Africains-Américains de Floride constituait le point focal pour les critiques contemporaines de la publication de *Their Eyes Were Watching God* puisqu'elle a été presque systématiquement commentée, alors que les considérations stylistiques et littéraires restaient très marginales, la moitié seulement en faisant mention<sup>39</sup>. Si les travaux actuels ont pris un tournant résolument plus littéraire, l'usage par Hurston de l'*eye dialect*, c'est-à-dire d'une figuration graphique de la langue vernaculaire marquée dans sa différence, reste encore une question incontournable aujourd'hui, ne serait-ce qu'à cause de la place prépondérante de la parole orale dans le texte, composé pour moitié de discours direct<sup>40</sup>. C'est ainsi ce qui marque en premier lieu l'œil et l'esprit du lecteur découvrant ce roman que beaucoup considèrent, à l'instar de Gayl Jones, comme un jalon dans l'histoire de la représentation de la langue orale en littérature mais aussi dans celle de sujets africains-américains à travers le langage comme particularité.

---

<sup>38</sup> Jones, Gayl, *Liberating Voices, Oral Tradition in African American Literature*, Cambridge : Harvard University Press, 1991, p. 125.

<sup>39</sup> Corse, Sarah M. et Griffin, Monica D., « Cultural Valorization and African American Literary History: Reconstructing the Canon », *Sociological Forum*, Vol. 12, No. 2, Wiley, 1997, pp. 173-203.

<sup>40</sup> Cohen Minnick, Lisa, *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2004.

## 1.1 Caractérisation linguistique et représentation graphique : une tension irrésolue

L'histoire de la langue vernaculaire, de sa caractérisation dans sa différence par rapport à un standard mais aussi de sa représentation, demande à ce que l'on s'y arrête un instant. Il faut en effet commencer par définir l'objet dont la représentation est interrogée avant d'examiner comment elle est effectuée et les réactions qu'elle suscite.

### 1.1.1 Reconnaissance du vernaculaire

Les études menées autour de la langue parlée par les Africains-Américains, tour à tour dénommée « Black Speech » ou « African-American Vernacular English » (AAVE) se sont attachées à contredire l'idée d'une détérioration d'un standard par paresse ou manque d'éducation<sup>41</sup>. La conception de la langue africaine-américaine comme d'un parler « bâtard » ou inférieur<sup>42</sup> constitue la source des cours d'élocution auxquels il est fait allusion dans *Jazz* lorsque la jeune Dorcas brave les interdits conservateurs de sa tante pour goûter aux plaisirs plus subversifs de la danse et de la musique :

Dorcas recognizes her partner as Martin, who had been in her elocution class for a hot minute—which was as long as it took for the teacher to realize he would never relinquish “ax” for “ask.”<sup>43</sup>

Pour la protéger, Alice Manfred s'applique à effacer chez l'orpheline dont elle a la charge tout signe de divergence qui pourrait attirer l'attention et donc, dans sa logique, le danger. Le langage est le lieu premier de cette mise aux normes qui nécessite un apprentissage car le standard construit et désiré n'est pas naturel. Le jeune danseur est au contraire un esprit libre sur lequel se consume toute tentative de distorsion forcée. Pauline Breedlove, la mère de Pecola dans *The Bluest Eye*, illustre elle aussi l'échec

---

<sup>41</sup> Voir en particulier Burling, Robbins, *English in Black and White*, New York : Holt, 1973 ; Dillard, John L., *Black English. Its History and Usage in the United States*, New York : Random House, 1972 ; Fasold, Ralph W. et Wolfram, Walt, « Some linguistic features of Negro Dialect » in Fasold, Ralph W. et Shuy, Roger W. (éd.), *Teaching Standard English in the Inner City*, Washington, DC : Georgetown University Press, 1970, pp. 41-86 et Rickford, John R., *African American Vernacular English: Features, Evolution, Educational Implications*, Malden : Blackwell, 1999.

<sup>42</sup> Yang, James H., « Review of Rickford, John R. *African American Vernacular English: Features, Evolution, Educational Implications*. Malden: Blackwell, 1999 », *Language in Society*, Vol. 32, No. 1, Cambridge University Press, 2003, pp. 122-128.

<sup>43</sup> Morrison, *Jazz*, p. 66.

annoncé de cette rectification absurde lorsqu'elle s'impose d'effacer son accent du Sud afin de ne pas paraître trop provinciale aux yeux des femmes qu'elle rencontre et parmi lesquelles elle ne parvient pas à s'intégrer à son arrivée dans le Nord : « she stopped saying "chil'ren" and said "childring" instead »<sup>44</sup>. Cette hyper-correction ne convainc ni les autres personnages ni l'instance narrative qui signale un nouvel écart par rapport à la production attendue, celle qui serait « normale » ou « naturelle ».

Aujourd'hui conscients du caractère fallacieux du postulat qui vouait à l'échec toute entreprise du professeur de Dorcas garant de la langue normée, les linguistes s'accordent au contraire à définir l'AAVE comme un système cohérent et régulé tant au niveau grammatical que phonétique. Les caractéristiques majoritairement étudiées sont stables et peu sujettes à débat, en particulier le « be » invariable pour exprimer l'habitude, l'absence de copule, du <s> possessif, pluriel, ou de troisième personne, auxquelles s'ajoutent « be done », « steady », « come » et « been » accentué utilisés comme auxiliaires, l'emploi de « ain't » à la place de « didn't » en anglais standard<sup>45</sup>, ou encore l'absence de certaines prépositions (a picture X my sister), les propositions relatives sans pronom sujet (the people X live next door are...), la substitution de « there » par « it » (explétifs), la double négation, ou encore l'absence du marquage prétérit ou parfait<sup>46</sup>. Il faut noter que les caractéristiques de l'AAVE sont fréquemment énoncées par leur différence par rapport à l'anglais standard : l'absence de la copule (sous-entendu : alors que le standard l'exige), la *délétion* du « s » (qui aurait donc été présent avant qu'on ne l'enlève) le *remplacement* d'un marqueur par un autre (encore une fois sous-jacent, précédant à sa substitution). Malgré une orientation théorique parfois marquée vers l'acceptation d'une forme de bilinguisme, il semble difficile pour qui veut décrire le phénomène d'abandonner l'idée d'un référent prioritaire et dominant. L'entreprise même de caractérisation est

---

<sup>44</sup> Morrison, *The Bluest Eye*, p. 124. L'accent apparaît pourtant plus loin dans le monologue : « I don't make no noise, because the chil'ren might hear ». Morrison, *The Bluest Eye*, p. 129.

<sup>45</sup> Myhill, John, « The Use of Features of Present-Day AAVE in the Ex-Slave Recordings », *American Speech*, Vol. 70, No. 2, Durham : Duke University Press, 1995, pp. 115-147.

<sup>46</sup> Linnes, Kathleen, « Middle-Class AAVE versus Middle-Class Bilingualism: Contrasting Speech Communities », *American Speech*, Vol. 73, No. 4, Durham : Duke University Press, 1998, pp. 342-343.



comparative, d'autant qu'il s'agit de décrire un système vernaculaire, par opposition à celui, institutionnel, qui est utilisé pour ce faire<sup>47</sup>.

### 1.1.2 Représentation écrite de la variation dialectale

La représentation écrite de la langue orale, ses modalités, sa validité et ses implications politiques et esthétiques sont en revanche beaucoup plus controversées. Les auteurs voulant toucher un public plus large que les seuls linguistes formés à l'alphabet phonétique international doivent choisir entre une standardisation de la langue, qui oblitérerait ses particularités, et la création d'un autre système de représentation, nécessairement approximatif. Dans le cadre d'une langue comme l'anglais où la concordance graphie-phonie est si peu systématique<sup>48</sup>, ce système de compromission est voué à être largement connotatif. L'écrit établit le standard encore plus fortement que l'oral à travers la bien nommée *orthographe*, norme d'où toute dérogation est fautive ; il s'agit pour la représentation d'une oralité vernaculaire de marquer une divergence par rapport à un standard.

Le débat fait rage bien après la mort de Hurston autour de ce que George P. Krapp a nommé *eye dialect*<sup>49</sup>, dont les défenseurs sont aussi passionnés que leurs opposants et ce tant dans le domaine de la littérature que des sciences sociales, comme en témoigne par exemple la confrontation par articles interposés de Dennis Preston et Elizabeth Fine dans le *Journal of American Folklore*<sup>50</sup>. Dans une logique qui peut sembler contre-intuitive, la défense de la validité du marquage à l'écrit de particularités d'une langue orale s'accompagne fréquemment d'une tentative de désacralisation de l'oralité. Le premier argument de Preston pour invalider l'usage de l'*eye dialect* dans les articles de folklore est

---

<sup>47</sup> Le cadre de ce travail nous amène à reproduire ce mécanisme, bien que nous tâchions d'en limiter la mesure.

<sup>48</sup> Par exemple, le même système est employé pour coder une langue rhotique et une langue non-rhotique et la réalisation phonétique de <ea> est imprévisible à partir de règles graphiques.

<sup>49</sup> Krapp, George Philip, *The English Language in America*, New York : The Century Co. au nom de the Modern Language Association of America, 1925.

<sup>50</sup> Preston, Dennis R., « 'Ritin' Fowklower Daun 'Rong: Folklorists' Failures in Phonology », *The Journal of American Folklore*, Vol. 377, No. 95, Champaign : American Folklore Society, 1982, pp. 304-326; Fine, Elizabeth, « In Defense of Literary Dialect: A Response to Dennis R. Preston », *The Journal of American Folklore*, Vol. 96, No. 381, Champaign : American Folklore Society, 1983, pp. 323-330.

en effet d'établir, dans la lignée saussurienne de la primauté du son dans la langue, la supériorité absolue de l'oralité en termes d'actions et d'événement concomitants par rapport à l'écrit, qui serait pauvre et incapable de reproduire la globalité de la situation d'oralité. La transcription devrait, selon lui, accepter ses limites et ne pas prétendre à moins de pâleur dans la copie ou, tout du moins, pas par ce biais. Le statut fondamentalement différent de la voix parlée par rapport à l'écrit rendrait absurde et vaine toute velléité de créer un troisième système qui ne pourrait en aucun cas réconcilier les deux autres puisqu'ils ne seraient pas sur un continuum.

Cette position semblerait être partagée par Morrison qui adopte à première vue une attitude différente de Hurston à propos de l'*eye dialect* lorsqu'elle déclare dans une interview :

I have always hated with a passion when writers rewrote what black people said, in some kind of phonetic alphabet that was inapplicable to any other regional pronunciation. There is something different about that language, as there is about any cultural variation of English, but it's not saying 'dis' and 'dat.' It is the way words are put together, the metaphors, the rhythm, the music—that's the part of the language that is distinctly black to me when I hear it.<sup>51</sup>

Morrison dit ne pas utiliser le marquage de différences phonétiques et privilégier une syntaxe particulière à l'oralité africaine-américaine, adossée à des choix lexicaux et stylistiques. S'il est vrai que, de façon significative, elle a moins recours à la première technique que Hurston, certaines notations différentielles sont pourtant présentes dans les passages au discours direct. La prononciation particulière des habitants des villages du Sud que traverse Milkman dans *Song of Solomon* est soulignée graphiquement : l'homme de Danville à qui le protagoniste demande son chemin dit « yella » alors que la voix narrative et Hagar emploient « yellow » et Mr. Solomon, au magasin du même nom, dit « Mebbe one a us can fix it », « yes, suh », « axed for ya » (pour « asked for you »), « what a matter » (« what's the matter ») ou « lemme see »<sup>52</sup>. La notation « 'em » pour « them », « -in » pour « -ing », « of » pour « have », ou encore la délétion de certaines syllabes initiales non-accentuées (« cause » pour « because », « 'bout » pour « about », etc.), qui sont une

---

<sup>51</sup> Morrison, Toni et Taylor-Guthrie, Danielle Kathleen (éd), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson : University Press of Mississippi, 1994, p. 96.

<sup>52</sup> « Ya » est aussi employé par Porter et « lemme » par l'amant de Reba menacé par Pilate ; tous deux sont dans le Michigan.

façon de rendre compte de spécificités phonétiques, sont étendues à la majorité des personnages principaux comme Milkman, Pilate ou Guitar. Ces caractéristiques apparaissent, dans des proportions variables, dans l'ensemble des romans de Morrison. Eva Boesenberg<sup>53</sup> relève une plus grande variété de notations représentant une variation phonétique : la nasalisation (weddin'), l'abandon de la syllabe initiale non accentuée (« 'bout », « 'stead ») la réduction d'agglomérats consonantiques (« jes », « lil », « ole »), la délétion de /r/ postvocalique (« yo' », « they » pour « there »), le rehaussement de certaines voyelles (« kin », « git ») ou encore la substitution de /v/ pour /ð/ (« brovver ») sont rendues graphiquement aussi bien dans *Their Eyes* que dans les textes de Morrison.

### **1.1.3 Histoire du dialecte visuel : source de connaissance, outil de moquerie, signe de définition identitaire**

Dans son étude à la jonction entre littérature et linguistique, Lisa Cohen Minnick retrace la longue histoire de la représentation écrite de la langue orale et de ses spécificités dialectales depuis l'antiquité et en défend la validité documentaire en diachronie<sup>54</sup>. Le marquage graphique des variations dialectales orales est en effet bien souvent le seul moyen qu'ont aujourd'hui les chercheurs d'accéder à des indices d'oralité du passé, à défaut d'enregistrements sonores. Toutefois, cette histoire est d'abord marquée d'utilisations d'*eye dialect* à des fins comiques et particulièrement pour tourner le locuteur en dérision<sup>55</sup>. L'essor de l'écriture réaliste donne ensuite un second souffle à cette technique qui devient, dans le contexte américain, un outil de la création d'une littérature nationale désireuse de se séparer du vieux continent par les spécificités régionales de sa langue<sup>56</sup>. Comme le fait remarquer Monica Michlin, le « geste fondateur » de Mark Twain donnant la parole à l'illettré Huckleberry Finn a modifié l'histoire littéraire

---

<sup>53</sup> Boesenberg, Eva, *Gender – voice – vernacular: The Formation of Female Subjectivity in Zora Neale Hurston, Toni Morrison and Alice Walker*, Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter, 1994, p. 176.

<sup>54</sup> « [E]verything scholars know about Old English, they know as a direct result of written sources ». Cohen Minnick, Lisa, *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2004, p. 1.

<sup>55</sup> Norman Page identifie Walter Scott comme le premier auteur à l'employer à des fins non-humoristiques.

<sup>56</sup> « The distinctiveness of late-nineteenth-century American literature lay largely in the generative role of dialect within it ». Jones, Gavin. *Strange Talk: The Politics of Dialect Literature in Gilded Age America*, Berkeley : University of California Press, 1999, p. 3.

en problématisant le rapport à l'écrit dans le roman, mais il a aussi changé de sens au fil des interprétations situées dans le temps:

Que la voix de Huckleberry ait longtemps été lue comme une voix démocratique, voire libertaire, et qu'elle soit aujourd'hui lue comme réactionnaire par certains critiques, ou comme une voix noire dont Twain aurait changé la « couleur » dans un chassé-croisé entre les personnages du garçon blanc et de l'esclave noir en fuite, Jim, avec qui il partagera son radeau, montre à quel point le sens idéologique de la voix ne se comprend que dans le contexte littéraire, politique, et social d'où on lit, et dépend fortement du prisme de lecture des auditeurs de cette littérature « oralisée » ou « aurale ».<sup>57</sup>

L'évaluation esthétique et morale de ce procédé est donc variable dans le temps et dans l'espace et non intrinsèquement lié à sa nature : s'il peut être utilisé comme attaque ou comme défense, s'il est autant capable de dégrader que de célébrer, c'est qu'il n'est bien qu'un outil, non pas totalement neutre ou transparent, mais dont l'effet dépend de son utilisation en contexte. Les variations historiques relevées par Cohen Minnick se retrouvent à plus petite échelle dans les textes du corpus qui mettent en œuvre toute la palette des valeurs de *l'eye dialect*. Dans le contexte littéraire africain-américain, l'histoire de son utilisation se développe continuellement en tension avec la crainte qu'il corresponde à une vision raciste et qu'il soit un outil de catégorisation interdisant aux auteurs de se faire entendre en langue standard, comme le déplorait Paul Laurence Dunbar<sup>58</sup>.

Morrison emploie à plusieurs reprises les codes de *l'eye dialect* dans des situations où ses personnages se moquent de traits de prononciation jugés rustres ou avilissants. Jadine, dans *Tar Baby*, ridiculise ce qu'elle perçoit comme un manque d'ambition chez Son en faisant de lui un stéréotype de paresseux, image construite en grande partie par une élocution marquée comme différente: « Ah got duh sun in duh mawnin and duh moon at night. [...] Oooooo, Ah got plenty of nuffin and nuffin's plenty fo meeeeeee. »<sup>59</sup>. « Suh » est

---

<sup>57</sup> Michlin, Monica, « Les voix interdites prennent la parole », *Sillages critiques* [En ligne], Vol. 7, 2005. <http://sillagescritiques.revues.org/1078>. Pour une étude approfondie de la question du dialecte en lien avec l'authenticité et la spécificité « noire » chez Morrison, voir Michlin, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 1996, chapitre 4 « la voix noire ? » (en particulier pp. 363 à 420).

<sup>58</sup> Pour un développement plus complet, voir notamment Vettorato, Cyril, « Blackness poétique et "altérité intime" : les enjeux de l'oralité dans les poésies africaines américaines », *Revue de littérature comparée*, Vol. 332, No. 4, 2009, pp. 444-446.

<sup>59</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 172.

employé comme signal d'un mode d'expression outrageusement servile. Heed, dans *Love*, l'utilise lorsqu'elle raconte à Christine comment elle a fait chanter le puissant fils du sheriff avec des photos de ses aventures, « en prenant l'accent des vieilles négresses et en roulant des yeux de vieilles négresses »<sup>60</sup>. Dans *Song of Solomon*, Guitar l'emploie en plaisantant après la leçon de vie administrée par Railroad Tommy alors qu'il s'était plaint de ne pas avoir été servi dans un bar : « "Mr. Tommy, suh," Guitar sang in mock humility, "we just wanted a bottle of beer is all." »<sup>61</sup> Enfin Pilate, lorsqu'elle vient chercher son neveu au commissariat, joue le rôle d'une vieille femme obséquieuse et faible en disant au policier « We was bony fide and legal wed, suh »<sup>62</sup> et Milkman commente ainsi sa performance : « She came in there like Louise Beaver and Butterfly McQueen all rolled up in one. 'Yassuh, boss. Yassuh, boss....' »<sup>63</sup>. Cette interjection est rejetée avec la prononciation qui la lie à l'esclavage et en fait un signe de la soumission imposée par la discrimination raciale. Les personnages dénoncent son emploi comme une forme d'autodépréciation du sujet qui aurait intégré son propre rabaissement et le système qui le produit : bien que les policiers de *Song of Solomon*, trop heureux de voir un stéréotype auquel ils acquiescent s'incarner sous leurs yeux, soient incapables de l'identifier comme tel, « suh » n'apparaît que dans des énoncés parodiques.

La représentation d'une variation, d'une divergence et donc d'une altérité par rapport à un référent est toujours au cœur de la question de l'écriture d'une langue dite dialectale, mais le rapport change en fonction de ce qui est choisi comme référent. Entre un dialecte utilisé pour caractériser un autre plus faible, ou moins bien éduqué, que l'auteur ou le narrateur d'une part et la représentation du dialecte comme originalité distinctive par rapport à un standard terne et redondant d'autre part, le positionnement de l'auteur est radicalement différent. S'agit-il de promouvoir la diversité, la multiplicité et le potentiel créatif de l'oralité, ou de réaffirmer la domination de l'unique et du normatif ? L'interprétation d'un dialecte visuel par le lecteur convoque des éléments divers, liés à la fois aux informations contenues dans le texte et à celles dont il dispose hors du texte. Elle dépend d'une part de ce que le lecteur sait du personnage, d'autre part des réalisations

---

<sup>60</sup> « Heed recounts the meeting in mammy accent with bulging mammy eyes. They chuckle ». Morrison, *Love*, p. 187. Traduction p. 285.

<sup>61</sup> Morrison, *ibid.*, p. 61.

<sup>62</sup> Morrison, *ibid.*, p. 207.

<sup>63</sup> Morrison, *ibid.*, p. 205.

orales qu'il associe aux individus partageant ses caractéristiques (genre, catégorie sociale, niveau d'éducation, appartenance ethnique, origine géographique, etc.), associations établies soit par expérience soit par construction mentale parfois fondée sur des clichés, des caricatures ou des imitations. Enfin entre en jeu ce que le lecteur sait de l'identité de l'auteur. Sumner Ives, dans son ouvrage à présent canonique *A Theory of Literary Dialect*<sup>64</sup>, souligne le fait que l'encodage varie selon les rapports que l'auteur entretient avec la langue représentée. Il est difficile et vain de faire le procès d'intention d'un auteur *in absentia*, mais nous proposons ici une tentative de déterminer à partir d'indices textuels une logique, une esthétique globale qui gouvernerait la représentation de la langue vernaculaire dans le corpus.

#### 1.1.4 Hurston et l'altérité dans la langue

Richard Wright a lu dans l'utilisation du dialecte visuel par Hurston dans *Their Eyes* une reproduction des structures de domination qui ont donné lieu au « minstrel show » et autres représentations dégradantes et racistes de la culture africaine-américaine<sup>65</sup>. Hurston a fréquemment été l'objet de telles critiques lui reprochant de perpétuer des attitudes racistes, critiques qu'il est parfois malaisé de discréditer totalement. Sa relation avec Charlotte Osgood Mason, qui finance ses recherches de 1927 à 1933, est particulièrement marquée par ce type de comportement tant elle semble se conformer au « pet negro system » qu'elle dénoncera dans un article ainsi intitulé une décennie plus tard<sup>66</sup> : le terme « pickanniny » que Hurston utilise pour se désigner elle-même dans les lettres adressées à Mason ne peut qu'ajouter de l'eau au moulin des accusations de Wright. Toutefois il ne faut pas s'arrêter aux gémissements imposés par la dépendance financière totale de Hurston envers cette riche mécène qui s'ingéniait à garder une position de domination à tous les plans sur ses protégés. La dotation pécuniaire accordée aux artistes qu'elle choisissait d'aider était subordonnée à un ensemble de règles à cet effet, qui allaient de l'obligation de l'appeler « marraine » (« Godmother ») à l'interdiction, dans le

---

<sup>64</sup> Ives, Sumner, « A theory of literary dialect » c. 1950 in Williamson, Juanita V. et Burke, Virginia M. (éd.), *A various language: Perspectives on American dialects*, New York : Holt, Rinehart & Winston, 1971, pp. 145-177.

<sup>65</sup> Wright, Richard, « Between Laughter and Tears ». art. cité, voir introduction.

<sup>66</sup> Hurston, « The "Pet Negro" System », *The American Mercury*, vol. 56, no 233, 1943, pp. 593-600.

cas de Hurston, d'utiliser le fruit de ses collectes sans dérogation expresse de Mason. Cette dernière conservait en effet contractuellement la propriétés sur le matériau. Richard Wright rejette la représentation de la langue vernaculaire de Hurston parce qu'il y voit la mise en scène d'une altérité inférieure à une norme fondée sur des conceptions racistes. Il s'agit donc, pour juger de la validité de cette attitude, de déterminer dans quelle mesure l'insistance est placée sur la notion d'altérité plutôt que de singularité.

### 1.1.5 Glossaires et traductions

L'une des implications du rôle d'ethnographe qu'occupe Hurston est une médiation culturelle qui suppose une forme d'altérité entre son sujet et ses lecteurs. Cette fonction d'aide à la translation (au sens de transfert) des matériaux collectés depuis leur source vers les destinataires étrangers est particulièrement perceptible à travers le processus de traduction explicitée. La distance linguistique dans *Tell My Horse* oblige Hurston à la traduction depuis les créoles jamaïcain et haïtien mais ses modalités fluctuent car, si la version en anglais est donnée directement et sans commentaire dans la majorité des cas, la langue originale affleure parfois. Elle est alors immédiatement accompagnée de sa traduction entre parenthèses, qui rappelle combien Hurston est indispensable au lecteur face à l'altérité de l'énonciateur. La discussion autour de la veillée mortuaire est particulièrement riche en exemples de ce type :

“One woman no make shirt for dead.” She accused the others with a look. “What for do?” (What can I do about it?) asked the efficient seamstress. “Them don’t help me.”

[...]

The eyes of a youngish matron flew wide open. “Eh, eh!” she exclaimed, “True sah?” (Is that true?)

“Sure, I see it myself,” said the narrator.

“Eh, eh,” the matron said sliding forward in her seat, “Tell, make see” (Explain to us).

“It was when I was a pickney (small child) (...)”

[...]

“It is a rude (wicked) person who sets duppies on folks.”

[...]“You see how I punish (how I suffer).<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Hurston, *Tell*, pp. 57, 60 et 61. Nous soulignons.

Les termes « rude » et « pickney » sont réutilisés ultérieurement, ce qui semblerait appuyer la pertinence de leur explicitation, mais celle-ci leur donne alors le statut de faux-amis : à en croire Hurston, le premier est employé en créole jamaïcain pour dénoter un degré bien plus fort que dans son acception étatsunienne, alors que le second perdrait ses connotations péjoratives. Certains passages montrent qu'il ne s'agit pas uniquement de saupoudrer le texte d'une couleur locale que pourrait apporter la langue des ethnographiés mais bien d'établir un contraste fort entre la position de ceux-ci et celle de Hurston à travers le langage :

The Three-leg-Horse manifests himself just before Christmas, a woman said that "him drag hearse when him was alive" (he was used to pull a hearse when he was alive) and that he did not appear until one in the morning.<sup>68</sup>

Cette citation entre guillemets dans le texte apparaît au sein d'une longue liste de croyances, coutumes et récits locaux dont la source était jusque là restée générique<sup>69</sup> et n'est pas justifiée par une quelconque singularité de la femme énonciatrice qui reste indéfinie. Précédemment Hurston jouait son rôle d'intermédiaire de façon implicite à travers l'écriture elle était le médium de la mise en narration, avec les décrochages de temps et de personne qui lui sont associés. L'apparition du discours direct établit un contraste avec la langue de la narration, qui fait ressurgir en creux le travail de transfert entre deux langues dont la différence est appuyée. La phrase, courte et sans vocabulaire spécifique à la région, présente des caractéristiques classiques de l'AAVE comme le prétérit non marqué ou l'usage du pronom objet là où l'anglais standard impose la forme sujet. Étant donné que ces mêmes formes sont représentées sans commentaire dans de nombreux autres ouvrages de Hurston, la compréhension devrait donc être aisée. La traduction redouble donc l'incongruité de cette citation, d'autant plus qu'elle insiste laborieusement sur le contraste en utilisant « pull » plutôt que de conserver « drag » et en compliquant le marquage verbal. De tels exemples sont nombreux dans le texte et fonctionnent comme un développement dans le langage de la différenciation sur laquelle insiste Hurston et qui donne à l'ouvrage une teinte d'exotisme<sup>70</sup>. Ce type de dispositif n'est pas limité à une ethnographie de l'étranger mais se retrouve dans la fiction, y compris lorsqu'elle a pour cadre les lieux dont Hurston est coutumière. L'une de ses premières

---

<sup>68</sup> Hurston, *ibid.*, p. 39.

<sup>69</sup> « [T]hings that are generally talked about in Jamaica », *idem*.

<sup>70</sup> Voir *infra* 4.5 L'écueil du primitivisme?



publications, *A Story in Harlem Slang*<sup>71</sup>, qui tient plus de la compilation des tournures vernaculaires que de la nouvelle à proprement parler, est accompagnée d'un glossaire conséquent qui est partie intégrante de l'œuvre. De façon plus surprenante, le même dispositif accompagne *Jonah's Gourd Vine*, roman du familier par excellence pour Hurston puisqu'il se déroule en Floride et est d'inspiration autobiographique. Qui plus est, certains termes sont suivis d'une parenthèse explicative au sein même du texte comme c'était le cas dans *Tell My Horse*<sup>72</sup>, et Hurston va jusqu'à fournir des notes sur le vocabulaire employé dans le texte de son autobiographie *Dust Tracks on a Road*. L'altérité est donc établie avant tout par rapport au lectorat potentiel qu'il faudrait guider dans une culture étrangère, et non entre Hurston et son sujet. Flannery O'Connor, dont Hurston est contemporaine, écrivait elle aussi à partir de la présupposition d'une altérité fondamentale d'avec son lectorat. Elle explique ainsi son usage du grotesque dans une formule désormais célèbre :

When you can assume that your audience holds the same beliefs you do, you can relax a little and use more normal means of talking to it; when you have to assume that it does not, then you have to make your vision apparent by shock—to the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large figure.<sup>73</sup>

O'Connor montre bien ici comment cette différence putative informe la langue utilisée, qui doit selon elle être exagérée non pour railler le sujet représenté mais pour s'assurer de la compréhension du propos par un public conçu comme bien mal informé, et potentiellement peu éclairé. Les traductions de Hurston, en ce sens, peuvent agir comme un guide presque condescendant criant à l'oreille d'un lecteur sourd et désorienté. La polarité hiérarchique est alors toute autre que celle dénoncée par Wright : l'ignorant n'est pas le locuteur mais le lecteur, désemparé dans son monolinguisme.

Le glossaire accompagnant *Mules and Men* est remarquablement succinct par rapport à l'ampleur du volume et à son ambition ethnographique. Selon Trudier Harris, Hurston entreprend dans *Mules and Men* une « africanisation du public ». Harris défend

---

<sup>71</sup> Hurston, « A Story in Harlem Slang » in Wall, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston: Novels and Stories*, New York : Library of America, 1995, pp. 1001-10. Publication originale en juillet 1942 dans *American Mercury*, Vol. 55, pp. 84-96.

<sup>72</sup> Par exemple : « Ned sat down by the crude fireplace where the skillets and spiders (long-legged bread pans with iron cover) sprawled in the ashes », Hurston, *Jonh's Gourd Vine*, p. 4.

<sup>73</sup> O'Connor, Flannery, *Mystery and Manners*, Fitzgerald, Sally et Fitzgerald, Robet (éd.), New York : Farber and Faber, 1972, p. 24.

l'idée que Hurston sait qu'elle s'adresse à des blancs mais essaie de faire passer ce qu'elle considère comme vital à la culture noire en utilisant une stratégie double : elle se construit une image facilement acceptable, qui répond à des attentes stéréotypées (la jeune fille du pays, innocente et naïve) tout en livrant un texte presque sans commentaires ou explication :

The process begins with immersion in language. Hurston's combination of standard English and Black Folk Speech throughout the text is the first signal that audiences must meet her on her own terms. [...] And they must accept the playing turf that Hurston has defined. She merely nods her obeisance to their unfamiliarity with African American culture by including a glossary of six phrases and proper names for a text of nearly two hundred and fifty pages. She basically leaves her audience on its own—but they are left on their own in a house of language and culture that Hurston carefully constructs.<sup>74</sup>

Dans cette perspective, l'altérité est marquée avant tout pour être réduite et dépassée de façon performative. Plutôt que de standardiser sa langue pour la rendre conforme aux normes d'un lecteur blanc, elle lui présente une différence existante mais pas insurmontable, qui revient à construire une pluralité de la forme sans réduction d'essence. Plus qu'une simple présentation, la langue vernaculaire de Hurston serait une invitation à participer à une autre parole.

### 1.1.6 La langue du référent

Le discours direct attribuable à l'ethnographe est très réduit dans *Tell My Horse* et ne présente aucun trait caractéristique de l'AAVE<sup>75</sup> mais c'est aussi le cas pour l'ensemble du discours rapporté, traduit dans une langue standardisée. *Mules and Men* offre en revanche un aperçu de la représentation de la langue de Zora Hurston par elle-même<sup>76</sup>. Si la proportion de discours direct attribuable à « Zora » est assez faible dans l'ouvrage (moins de 900 mots au total), ces occurrences permettent de constater que de nombreuses caractéristiques phonétiques et grammaticales de l'AAVE y sont marquées. Le pronom sujet de première personne est majoritairement noté « Ah », de même que la forme « -in' »

---

<sup>74</sup> Harris, Trudier, « "Africanizing the Audience": Hurston's Transformation of White Folks in *Mules and Men* », *Zora Neale Hurston Forum*, Vol. 8, No. 1, Baltimore : The Zora Neale Hurston Society, 1993, p. 46.

<sup>75</sup> Les seules exceptions sont les questions sans inversion auxiliaire-sujet, listées comme caractéristiques par Cohen Minnick, qui ne nous sont pas pertinentes ici car il s'agit plutôt d'échos des propos de l'interlocuteur.

<sup>76</sup> Ou plus exactement de la langue de Zora par Hurston.

prédomine largement sur «-ing», mais les formes alternatives restent présentes. Globalement, les formes marquées comme non standards sont utilisées pour quarante pour cent des occurrences, mais la distribution n'est pas lisse. Afin de dépasser la dimension affective et politique des études précédentes, Lisa Cohen Minnick propose une étude précise et méthodique des éléments à la fois grammaticaux et phonétiques de la langue vernaculaire dans *Their Eyes*<sup>77</sup>. Elle calcule la proportion de formes marquées comme phonétiquement divergentes de la norme pour chaque personnage, ainsi que la gamme de caractéristiques grammaticales qu'il utilise. Sa conclusion insiste sur la complexité et la variété de la palette utilisée par Hurston pour représenter la langue orale, qui démontrent l'application de l'auteure à la célébrer et lui faire honneur<sup>78</sup>.

L'application de cette méthode au texte de *Mules and Men* permet de mesurer le degré de différence entre la représentation du discours de l'ethnographe et de celui de ses ethnographiés. L'analyse des mêmes indicateurs dans le discours direct de Zora d'une part et de ses interlocuteurs à Eatonville de l'autre fait apparaître des différences dans les modalités et la fréquence du marquage. Au niveau phonologique, certaines formes présentes chez les seconds sont totalement absentes du langage de Zora (« kin » et « git » sont préférés à « can » et « get » respectivement dans 65% et 70% des cas pour les habitants d'Eatonville mais sont inexistantes chez Zora) et d'autres sont présentes de façon plus sporadiques. Si la proportion est parfois inversée pour quelques éléments, le ratio total de formes marquées est généralement plus élevé chez les villageois<sup>79</sup>. Toutefois les différences ne sont pas si importantes que l'on pourrait le penser et une prise en compte d'un plus grand nombre de formes tend à la diminuer. Le nombre de constructions syntaxiques caractéristiques de l'AAVE<sup>80</sup> différentes est plus faible dans le discours direct de Zora, mais elle parle presque quatre fois moins que les villageois.

---

<sup>77</sup> Cohen Minnick, Lisa, *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2004.

<sup>78</sup> « The sheer quantity and diversity of features that Hurston effectively and believably deploys in her text make it difficult to argue that her representation of the sounds and grammar of spoken language is anything but an artistic and linguistic tour de force », p. 128.

<sup>79</sup> Il est de 76% contre 58% pour les marqueurs repris à Cohen-Minnick, la différence est plus faible à l'ajout d'autres éléments relevés dans le texte, voir Annexe 1.4.

<sup>80</sup> Toujours selon les critères de Cohen-Minnick.

L'enfant d'Eatonville qui retourne au village poser des questions dans son meilleur accent de Barnard College<sup>81</sup> n'est donc pas si déconnectée de la parole qu'elle vient recueillir que ce qu'elle laisse entendre. L'existence même de cette remarque montre la langue standardisée du Nord universitaire comme potentiellement ridicule dans un contexte où elle n'est pas adaptée. Malgré de nombreuses concessions à la prise en compte d'un lectorat certainement en majorité blanc, il est difficile de soutenir que l'intention de Hurston s'apparente à la moquerie tant ses écrits constituent manifestement une célébration de l'oralité africaine-américaine sous toutes ses formes. Qui plus est, il ne faut pas négliger les interventions éditoriales visant à effacer les traces d'oralités et d'accent du Sud dans le discours de Hurston ou de ses alter egos : Claudine Raynaud montre par exemple que les « corrections » vers un anglais plus standard ont été effectuées de façon systématique par les éditeurs de *Dust Tracks on a Road*, jugeant les formes originellement choisies par Hurston inappropriées à l'image d'une jeune chercheuse accomplie<sup>82</sup>. Il semble que le souci de Hurston, dans son écriture de la langue orale, soit moins de présenter une déviance subordonnée à une norme que d'établir le caractère productif de la diversité, c'est-à-dire d'une multiplicité d'altérités conçues sans référence nécessaire à une identité.

## 1.2 Distribution des formes marquées

La critique de *Their Eyes Were Watching God* par Otis Ferguson pour the *New Republic* est représentative des analyses contemporaines à sa première publication par sa focalisation sur la représentation de la langue vernaculaire :

---

<sup>81</sup> « But, I went about asking, in carefully accented Barnardese, "Pardon me, but do you know any folk-tales or folk-songs ?" » Hurston, *Dust Tracks*, 1942, pp. 143-144.

<sup>82</sup> Raynaud, Claudine, « Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth? : Muted Voices and Editorial Constraints in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* » in Watson, Julia et Smith, Sidonie (éd.), *De/Colonizing Subject: Politics and Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, pp. 34-64.

[E]verything is more heard than seen. The speech is founded in observation and sometimes wonderfully so, a goldmine of traditional sayings. [...] But although the spoken word is remembered, it is not passed on. Dialect is really sloppy, in fact. Suggestion of speech difference is a difficult art, and none should practice it who can't grasp its first rule that the key to difference must be indicated by the signature of a different rhythm and by the delicate tampering with an occasional main word. To let the really important words stand as in Webster and then consistently misspell no more than an aspiration in any tongue, is to set up a mood of Eddie Cantor in blackface. The reader's eye is caught by distortions in the inconsequential, until a sentence in the supposedly vernacular reads with about this emphasis: "DAT WUS UH might fine thing FUH you TUH do."<sup>83</sup>

Ferguson reproche à l'auteure non pas le fait d'utiliser *l'eye dialect* mais sa manière de faire, qu'il déclare paradoxalement invalide parce que trop systématique tout en lui reprochant son manque de soin (« sloppy »). Il décrète une règle prescriptive de la représentation qui aurait préséance sur le fonctionnement interne à l'idiome représenté, pourtant ses règles ne peuvent être que décrites de façon déductive. La grammaire n'existe pas à l'extérieur de la langue, dont l'usage est nécessairement antérieur à la théorisation. Le critique fait ici preuve d'un zèle de grammairien sur la représentation du dialecte sans prendre en compte les particularités de la langue. Pour Hurston, la représentation écrite de la langue orale vernaculaire est, au contraire, le résultat de questionnements dans la lignée de ses recherches scientifiques. Elles donnent lieu à une formalisation, comme le montre cette lettre adressée à Langston Hughes en avril 1928, dans laquelle elle partage certaines des conclusions tirées de son travail de terrain :

Some laws in dialect. The same form is not always used. Some syllables/words are long before or after certain words and short in the same positions. Example: You as subject gets full value but is shortened to yuh as an object. Him in certain positions and 'im in others depending on the consonant preceding. Several laws of aspirate H.<sup>84</sup>

Ces observations ont donné lieu à la partie « dialect » de son article « Characteristics of Negro Expression » dans lequel elle dénonce des représentations qu'elle juge inadéquates et caricaturales parce qu'issues de préjugés plutôt que de la minutieuse analyse qu'elle propose. Elle défend une approche inductive du phénomène qui interdit la théorisation *a priori* et qui fonde la valeur du système dans l'observation et le respect des données dont il est supposé rendre compte. Notons que sa méthode n'est pas parfaite et ne lui garantit pas toujours d'être à l'abri d'erreurs de jugement puisque cela ne l'empêche

---

<sup>83</sup> Ferguson, Otis, « You Can't Hear Their Voices » *The New Republic*, (13 octobre 1937) in Cronin, *Critical Essays, op. cit.*, p. 276.

<sup>84</sup> Kaplan, Clara. (éd.) *Zora Neale Hurston: A Life in Letters*, New York, Anchor Books, 2003, p. 115.

pas d'avancer elle aussi des hypothèses fallacieuses comme celle de l'origine anatomique de la réduction de la diphtongue /aɪ/ :

If we are to believe the majority of writers of Negro dialect and the burnt-cork artists, Negro speech is a weird thing, full of "ams" and "Ises." Fortunately we don't have to believe them. We may go directly to the Negro and let him speak for himself. I know that I run the risk of being damned as an infidel for declaring that nowhere can be found the Negro who asks "am it?" nor yet his brother who announces "Ise uh gwinter." He exists only for a certain type of writers and performers. Very few Negroes, educated or not, use a clear clipped "I." It verges more or less upon "Ah." I think the lip form is responsible for this to a great extent. By experiment the reader will find that a sharp "i" is very much easier with a thin taut lip than with a full soft lip. Like tightening violin strings. If one listens closely one will note too that a word is slurred in one position in the sentence but clearly pronounced in another. This is particularly true of the pronouns. A pronoun as a subject is likely to be clearly enunciated, but slurred as an object.<sup>85</sup>

Hurston énonce ici un désir de scientificité, avec toutes les contradictions et les apories potentielles de son époque. Elle remet en question les représentations qu'elle identifie comme étant contradictoires avec les faits réels mais tente de justifier sa démarche radicale en proposant un nouveau système qui en rendrait compte, quitte à construire pour cela des spéculations fantaisistes mâtinées d'essentialisme. Son examen attentif de langue lui permet toutefois d'affiner l'analyse des variantes phonétiques en mettant l'accent sur la distribution, notamment au niveau syntaxique.

### 1.2.1 La place du signe : critères syntaxiques et géographiques

Pourtant certaines occurrences nuancent la rigueur d'une mise en œuvre univoque de cette théorie dans le texte, telle cette phrase de Zora dans *Mules and Men* : « He moves so fast till Ah don't remember much except seeing him turning somersault and shootin' up and down de Indian River like lightnin' thru de trees ». Il serait vain de tenter d'établir des règles distributionnelles étroites pour rendre compte de l'alternance entre le marquage et son absence ici puisque la notation « -ing » ou « -in' » ne peut être justifiée par un changement de locuteur, de fonction grammaticale ou de voisement du phonème suivant. Hurston ne fait pas de son écriture l'application littérale des règles qu'elle aurait dégagées

---

<sup>85</sup> Hurston, « Characteristics of Negro Expression » in Cunard, Nancy (éd.), *Negro*, New York : Negro Universities Press, 1969 c. 1934, p. 31.

des tendances générales observées dans la langue. D'un point de vue global, la notation n'est donc pas systématisée bien qu'elle soit le reflet d'un système cohérent.

L'analyse de Cohen Minnick montre qu'il existe très peu de variation quantitative entre les personnages de *Their Eyes* quant aux formes employées et à leur fréquence, alors même que des divergences notables d'âge, de milieu social ou d'instruction existent entre eux. En particulier, elle fait apparaître l'absence de différence significative entre la langue de Janie et celle des autres personnages, si ce n'est que sa quantité supérieure engendre un nombre de formes relevées plus grand. Pourtant cet échange entre Janie et Phoebe montre que le marquage n'est pas constant :

Pheoby dilated all over with eagerness, "Tea Cake gone?"

"Yeah, Pheoby, Tea Cake is gone. And dat's de only reason you see me back here—cause Ah ain't got nothing to make me happy no more where Ah was at. Down in the Everglades there, down on the muck."<sup>86</sup>

Ici Janie rétablit la copule omise par Phoebe, ce qui est cohérent avec la fonction de son énoncé : il s'agit d'affirmer la validation de la relation entre Tea Cake et « gone », ce qui mène à une accentuation du prédicat. Le reste de sa réponse montre qu'il ne s'agissait pas de corriger la grammaire de Phoebe puisque Janie emploie aussi des formes marquées, tant phonétiquement comme « Ah » que grammaticalement comme la double négation « ain't got nothing ». L'analyse quantitative, si elle est pertinente, doit être doublée d'une observation plus fine de la distribution des formes marquées, comme l'y encourage Hurston elle-même. Cette approche est d'autant plus essentielle pour les textes de Morrison où l'abondance de données est moindre.

Plusieurs hypothèses peuvent être émises sur les raisons qui président à l'augmentation de la part de formes vernaculaires dans les discours des personnages. Les exemples relevés précédemment dans *Song of Solomon* pourraient laisser penser à une différenciation régionale entre les locuteurs du Nord urbain et ceux du Sud rural où la langue serait plus fortement marquée par des variations dialectales, mais cette dichotomie entre zones géographiques ne tient pas tout à fait. Les habitants du Sud ont certes un discours fortement marqué dans ce roman : l'automobiliste qui raccompagne Milkman

---

<sup>86</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 7.

après son escapade à la grotte n'utilise presque que des structures marquées, tout comme les hommes de Shalimar. Toutefois Freddie s'exprime sensiblement de la même façon alors qu'il vit dans le Michigan et il est même le seul pour qui est marquée la labialisation d'une fricative interdente (/θ/ devient /f/), lorsqu'il appelle Ruth « Miss Rufie ». De même, le langage des personnages de *Jazz* ne varie pas en fonction de leur origine alors même que Harlem y est présenté comme un lieu où se rejoignent des individus du pays tout entier et celui de Sula n'est pas modifié par son séjour loin de Medallion. La ruralité des habitants d'Eloe dans *Tar Baby* n'est pas la seule cause de leur langage vernaculaire puisqu'Ondine, fière philadelphienne, peut elle aussi l'employer bien qu'il ne soit donné à voir que de façon détournée :

Son was less sympathetic to Ondine's plight because she had acted too shuffle-footed – keeping her white lady's secret “lak it wuz hern” and loving her white lady's baby “lak it wuz hern, too”.<sup>87</sup>

Ici l'emploi se rapproche des occurrences connotées négativement dont il a été fait mention plus haut et ce type de notation connote un langage de la servilité dénoncée comme méprisable pour Son. Le milieu social est, dans ce cas, une donnée complexe mais difficilement identifiable comme source de variation, comme ailleurs dans le corpus. Macon, de *Song of Solomon*, est l'un des personnages les plus déterminés par sa réussite financière et son ascension dans les classes sociales, pourtant son discours est aussi marqué que les autres, si ce n'est plus.

### 1.2.2 Marquage racial

Une seconde hypothèse, souvent considérée non pas comme telle mais comme postulat de départ à la représentation de la langue vernaculaire, est la distinction entre groupes ethniques. Celle-ci n'est pourtant pas valable non plus, bien que l'on relève les mêmes caractéristiques que celles décrites par les linguistes pour la langue vernaculaire africaine-américaine chez les deux auteures. Les personnages blancs de *Seraph on the Suwannee* parlent sensiblement de la même façon que ceux de *Jonah's Gourd Vine*, y compris lorsque l'oralité infiltre le récit comme dans cette scène où Jim vient chercher

---

<sup>87</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 227.



Arvey chez ses parents et la mère, ravie de la cour menée par le respectable jeune homme, l'accueille sans se douter qu'il s'apprête à violer sa fille :

She turned her head inside the door and called out to her daughter, then turned back to the young man standing impatiently on the porch and gave the opinion that Arvey would be along "tuhreckly." He knew how these courting gals was, she reckoned.<sup>88</sup>

La citation et le passage au discours indirect libre portent tous deux l'empreinte du dialecte visuel. Dans *God Help the Child*, la blonde Brooklyn s'exprime comme Bride qui construit toute son image sur la noirceur de sa peau, et l'identité de la « fille blanche » de *Paradise* ne peut être reconnue par sa syntaxe. Lorsque l'esclavagiste Garner, propriétaire de la plantation « Sweet Home » dans *Beloved*, se vante auprès d'autres fermiers blancs de son soi-disant humanisme, il le fait en ces termes :

"Y'all got boys," he told them. "Young boys, old boys, picky boys, stroppin boys. Now at Sweet Home, my niggers is men every one of em. Bought em thataway, raised em thataway. Men every one."

"Beg to differ, Garner. Ain't no nigger men."

"Not if you scared, they ain't." Garner's smile was wide. "But if you a man yourself, you'll want your niggers to be men too."<sup>89</sup>

Ces quelques lignes contiennent les mêmes divergences grammaticales que celles observées dans le discours de ses esclaves, auxquelles s'ajoute un marquage phonétique plus prononcé. La seule particularité blanche est lexicale : l'insulte est restreinte au discours de personnages blancs ou aux passages narratifs où ils sont les focalisateurs perceptifs, c'est-à-dire lorsque les événements sont décrits à travers leurs yeux. Il en va de même dans *The Bluest Eye* où les hommes blancs aux fusils qui surprennent le jeune Cholly lors de ses premiers ébats sexuels l'humilient dans une langue qui diverge fortement de celle de la narration :

"Get on wid it, nigger" [...] "I said, get on wid it. An' make it good, nigger, make it good. [...] Come on, coon. Faster. You ain't doing nothing for her." [...] "Thas them. Thas them. I know thas Old Honey." [...] "the coon ain't come yet."  
"Well, he have to come on his own time. [...]"<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Hurston, *Seraph*, p. 642.

<sup>89</sup> Morrison, *Beloved*, p. 12.

<sup>90</sup> Morrison, *The Bluest Eye*, pp. 146-147.

Il s'agit d'une des seules occurrences de ce marquage phonétique précis (l'utilisation du graphème <d> au lieu de <th> pour représenter une variante de /ð/) que dénonce Morrison dans la déclaration citée plus haut. Ce qui pourrait apparaître comme une entorse à sa propre règle est en réalité relativement cohérent avec sa critique de ce procédé comme stigmatisant une langue « noire » lorsqu'il est utilisé pour représenter la parole d'un blanc. Toujours sur le ton de l'insulte, le conducteur blanc de train dans *Sula* s'exprime ainsi:

"What you think you doin', gal? [...] What was you doin' back in there? What was you doin' in that coach yonder? [...] We don't 'low no mistakes on this train. Now git your butt on in there."<sup>91</sup>

Certains marqueurs traditionnellement utilisés pour représenter visuellement la langue vernaculaire africaine-américaine sont réservés au discours des personnages blancs, qui montrent aussi leur lot de divergences avec le standard ; certaines notations sont présentes sans distinction raciale. L'enjeu semble donc moins de représenter une façon de parler qui soit spécifique aux Africains-Américains, à travers la différence vis-à-vis d'un standard ou d'une norme externe, que de laisser affleurer les éléments constitutifs de l'oralité en tant que langage et mode d'expression. Le contexte apparaît comme la variable principale : dans *Song of Solomon*, Milkman emploie très peu de formes marquées lorsqu'il s'adresse à Circe ou à son père, beaucoup plus dans ses échanges avec Guitar. L'identité du locuteur ne résout donc pas la question de la distribution, c'est au contraire l'ensemble de la situation d'énonciation et la relation entre les personnages qui entrent en jeu. La dimension spatiale de ce repérage ayant déjà été écartée comme peu pertinente pour rendre compte des divergences dans la représentation de la langue parlée, il s'agit d'examiner celle du temps.

### 1.2.3 Diachronie

Le grand débat qui secoue la recherche en linguistique au sujet de l'AAVE est celui de son origine ainsi que de son évolution, en convergence ou en divergence par rapport à

---

<sup>91</sup> Morrison, *Sula*, pp. 20-21.

l'anglais standard<sup>92</sup>. La question de l'évolution diachronique de l'AAVE par rapport au standard n'est pertinente dans notre corpus que dans le périmètre de la représentation : existe-il des différences entre la langue des personnages âgés et celle des jeunes, ou entre les romans se déroulant à des époques éloignées dans le temps ? L'étude de Cohen-Minnick montre que Hurston a choisi une représentation relativement uniforme de l'AAVE dans *Their Eyes*, sans que l'âge entre en jeu : Nanny, Logan Killicks, Janie et Ezekiah parlent sensiblement de la même manière en termes grammaticaux et phonétiques malgré les différences générationnelles. *God Save the Child* et *A Mercy* étant les deux romans aux temps diégétiques les plus éloignés dans l'œuvre de Morrison, leur comparaison pourrait permettre de déterminer si l'auteure choisit une représentation différenciée selon les époques mais, d'une part, tous deux contiennent une quantité très réduite de discours direct<sup>93</sup> et, d'autre part, *A Mercy* se déroule à une époque trop ancienne pour que la comparaison soit réellement pertinente. Dans ce contexte colonial à la grande diversité linguistique, la problématique est décalée. Il n'y a pas de trace d'AAVE et la plupart des dialogues n'enfreignent pas les règles d'orthographe ni de grammaire de l'anglais standard ; seule la femme de l'esclavagiste portugais d'Ortega semble ne pas maîtriser l'anglais aussi bien que son époux et dit « We are there for four year »<sup>94</sup> pour indiquer depuis combien de temps ils sont restés en Angola, utilisant un temps et un aspect verbaux mal appropriés. Le plurilinguisme de l'époque coloniale se fait aussi entendre avec les mots « miña mãe » et « tue mãe », ainsi que par les paroles en français des hommes secourant Lina et ses compagnons rescapés de l'épidémie : « Calme, mes petits, calme. »<sup>95</sup>. Bien que les variations orales ou vernaculaires soient plus nombreuses dans *God Help the Child*, elles restent minimes et la différence ne saurait être prise comme significative. Le discours direct contient une plus grande proportion de ces marques dans *Beloved* que dans *Love*, ce qui laisserait penser à une orientation convergente de la langue vernaculaire vers le standard au fil des années, mais cela quelles que soient les ethnicités car ce sont les personnages blancs qui ont le taux de formes marquées le plus élevé. Baby Suggs et Sandler Gibbons utilisent plus de formes non-standards que leurs petits-enfants mais, si la différence est significative entre Denver et sa grand-mère, elle ne l'est pas

<sup>92</sup> Voir notamment Fasold, Ralph W. et al., « Are Black and White Vernaculars Diverging? Papers from the NWAVE XIV Panel Discussion », *American Speech* 62 : 3-80. 1987. Bailey et Labov soutiennent l'hypothèse de la divergence alors que Vaughn-Cooke défend celle d'une convergence.

<sup>93</sup> Même les passages à la première personne de *A Mercy* sont clairement établis comme de l'écrit.

<sup>94</sup> Morrison, *A Mercy*, p. 18.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 47.

véritablement dans le cas de Romen. L'âge du locuteur n'est globalement pas un critère très stable étant donné que Circe, si âgée que tous la croient morte depuis longtemps dans *Song of Solomon*, emploie presque uniquement une syntaxe standard. Les deux auteures semblent donc avoir largement ignoré la question et opté pour une neutralisation du gradient d'âge et d'éventuelles transformations historiques.

### 1.3 Langue du discours et langue de narration : la voix de l'écriture

Toutefois la discussion autour de l'évolution diachronique de l'AAVE a eu le mérite de donner lieu à des observations connexes qui peuvent être pertinentes pour notre étude. William Labov préconise une prise en compte des données linguistiques non pas en termes de fréquence comme nous l'avons fait jusqu'ici à la suite de Cohen-Minnick, mais en fonction de leur distribution dans le langage<sup>96</sup>. Selon ces recommandations, John Myhill analyse des enregistrements d'anciens esclaves afin de répondre à cette interrogation à partir de données diachroniques en temps réel<sup>97</sup>. Dans son étude, qui tend à montrer une évolution divergente car les marqueurs étudiés sont peu présents dans le discours des anciens, Myhill établit une distinction entre propositions narratives et non-narratives pour expliquer l'alternance entre la présence et l'absence de marquage « -s » sur les verbes à la troisième personne du singulier au présent chez un même locuteur. Cette distinction est pertinente pour *Their Eyes* ainsi que d'autres œuvres de Hurston dans lesquelles cette caractéristique suit les mêmes variations : le -s est présent dans le texte attribuable à la voix narrative, alors qu'il peut être absent du discours direct des personnages. Dans le corpus plus généralement, le marquage (quelle que soit la forme qu'il prend, les caractéristiques grammaticales ou phonétiques mises en avant) est présent en

---

<sup>96</sup> « Like most linguistic evidence, this is not based on FREQUENCIES but on DISTRIBUTIONS-not the number of /s/'s that occur in speech, but the absence of phonological conditioning of the variation, the presence of /s/ in other persons and numbers, the idiosyncratic distribution in the population, and the heavy stylistic effects on the /s/'s that are used ». Labov, William in Fasold et al., « Are Black and White Vernaculars Diverging? », art. cité, p. 8.

<sup>97</sup> Myhill répond ainsi à l'une des principales critiques formulées par Vaughn-Cooke envers Labov et ses disciples : l'absence de profondeur temporelle pour vérifier l'hypothèse d'une modification diachronique. Les enregistrements de la FWA permettent une étude contrastive à deux périodes différentes.

grande majorité dans le discours direct alors que le récit suit presque entièrement les normes de l'anglais dit « standard ».

### 1.3.1 Récit à la première personne et dédoublement de la voix

Dans *The Bluest Eye*, la narration de plusieurs chapitres est prise en charge par l'un des personnages, la jeune Claudia, dont la voix est donc représentée à la fois à travers le discours direct et par sa narration. Bien qu'une seule année se soit écoulée entre le temps des événements et le temps de la narration, les deux voix sont radicalement différentes. Claudia narratrice commente ainsi la poupée reçue en cadeau à Noël: « I was physically revolted by and secretly frightened of those round moronic eyes, the pancake face, and orangeworms hair. » Elle utilise ici une construction syntaxique complexe avec une triple complémentation, contenant des syntagmes nominaux à la qualification composite (« orangeworms » décrit plusieurs choses à la fois et est composé de deux noms). Cette petite fille a un langage bien ampoulé et remarquablement analytique, comme lorsqu'elle décrit ses émotions face à ce cadeau dont elle ne sait que faire : « It was a most uncomfortable, patently aggressive sleeping companion. To hold it was no more rewarding. The starched gauze or lace on the cotton dress irritated any embrace. I had only one desire: to de-dismember it. » La voix qui s'exprime ici à la première personne est littéraire, écrite, en tant que la langue utilisée correspond aux attentes classiques qu'un lecteur de roman en langue anglaise peut avoir au sujet d'une instance narratrice. En contraste, le personnage de Claudia s'exprime principalement en phrases simples au vocabulaire plus habituel pour son jeune âge et utilise parfois des formes caractéristiques de la langue vernaculaire<sup>98</sup>. L'aspect traumatique des événements rapportés, qui pourraient constituer un arrachement prématuré à l'enfance et donc à son mode de perception et de représentation, ne suffisent pas à rendre compte de ce changement entre ces deux voix qui semblent opérer de façon séparées, chacune constituant un système bien distinct de l'autre.

---

<sup>98</sup> Par exemple : « I ain't gonna break nothing », « **Lemme** take it out. I won't spill none », « What you crying for? » ou « We **wasn't** ! ». Nous soulignons.

La différence de langue entre narrateur et personnage constitue un déploiement à l'échelle de l'écriture romanesque (ou ethno-fictionnelle) d'une divergence entre récit et discours qui existe dans la langue parlée. La diminution de formes « dialectales » dans la langue narrative est en fait cohérente avec une logique interne de la langue vernaculaire. Pourtant les romans ultérieurs de Morrison démontrent une plus grande souplesse dans cette distinction entre la langue de l'écrit et celle de l'oral, certains aspects de cette dernière s'invitant parfois dans les narrations à la première personne comme pour Sweetness dans *God Help the Child*<sup>99</sup> ou Sethe dans *Beloved*. Cette porosité entre les formes de textes et de langues rend mieux compte du fait que cette différence distributionnelle tient de la tendance et non de la règle prescrite et rappelle constamment l'existence de la langue vernaculaire comme potentielle. En dépassant le cadre du discours direct et donc de la citation, elle informe le propos plus globalement.

### 1.3.2 *Their Eyes* : quand le vernaculaire dépasse le discours direct

La notation appuyée d'une divergence par rapport à un standard est principalement utilisée dans les dialogues de *Their Eyes*, mais affleure aussi dans d'autres circonstances, notamment dans certains passages au discours indirect libre, comme lorsque Sam et Lum s'adonnent à l'art du commentaire, continuant le cycle de jeux verbaux autour de l'insignifiante mule qui vient de mourir :

But way after a while [the mule] died. Lum found him under the big tree on his rawbony back with all four feet up in the air. That wasn't natural and it didn't look right, but Sam said it would have been more unnatural for him to have laid down on his side and died like any other beast. He had seen Death coming and had stood his ground and fought it like a natural man. He had fought it to the last breath. Naturally he didn't have time to straighten himself out. Death had to take him like it found him.<sup>100</sup>

Le contenu de leur propos est d'importance moindre que leur forme<sup>101</sup>, ainsi leurs expressions colorent le passage et influencent les choix lexicaux : l'adverbe « naturally »

---

<sup>99</sup> « ain't nobody in my family anywhere near that color », p. 3 ; « I never did convince him that I ain't never, ever fooled around with another man », p. 5 ; « she's got a big-time job in California but she don't call or visit anymore », p. 43.

<sup>100</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 59.

<sup>101</sup> La voix narrative qualifie ainsi les incessantes querelles entre Sam Watson et Lige Moss : « It was a contest in hyperbole and carried out for no other reason ». Hurston, *ibid.*, p. 63.

est une citation de Sam, en réponse à l’assertion « that wasn’t natural », qui est à attribuer à Lum, et on retrouve des tournures comme « like a natural man ». Il s’agit bien d’une citation à peine camouflée derrière un passage à la troisième personne et au passé qui la fait se couler dans le repérage en décrochage de la narration.

Cependant une autre forme d’inflexion du langage apparaît au paragraphe précédent : l’emploi transitif direct de « talk » dans « [t]he town talked it for three days »<sup>102</sup> est un exemple de tournure vernaculaire que l’on peut rencontrer dans la bouche de l’un des personnages<sup>103</sup> mais qui n’est ici attribuable à aucun d’eux en particulier. Il ne s’agit pas de discours indirect libre mais bien de récit. C’est donc la voix narrative cette fois qui présente des caractéristiques de l’idiome, mais uniquement aux niveaux syntaxique et lexical, et non à travers la représentation phonétique des mots. La scène de joute verbale entre Sam et Lige au sujet de la prévalence de la prudence sur la nature, citée en exemple de leur goût pour la manipulation de la langue, est introduite ainsi :

But if the town was there like on Saturday night, Lige would come up with a very grave air. Couldn't even pass the time of day, for being so busy thinking. Then when he was asked what was the matter in order to start him off, he'd say, "Dis question done 'bout drove me crazy. And Sam, he know so much into things, Ah wants some information on de subject."<sup>104</sup>

L’auxiliaire modal « would » sous sa forme pleine dans la première phrase est réduit à la troisième, après une élision du pronom sujet dans la deuxième : la langue de narration glisse progressivement vers celle du jeu oral. La scène qui suit fonctionne comme une démonstration du caractère artistique d’une langue manipulée pour sa forme puisque le sujet n’est que prétexte<sup>105</sup>. La voix narrative commente :

---

<sup>102</sup> Hurston, *ibid.*, p. 58.

<sup>103</sup> Par exemple Janie : « Naw, dey didn't talk dat part of it atall », p. 10 ; Dave : « Me and Daisy done talked dat over, but if you just got tuh know, Ah'd buy Daisy uh passenger train and give it tuh her », p. 69 ; Tea Cake : « But dis time it's gointuh be nothin' but tough men's talkin' all kinds uh talk so it ain't no place for you tuh be, but 'twon't be long befo' you see me » p. 125. Rappelons que le récit cadre pose la voix de Janie comme source d’énonciation pour l’ensemble du roman : bien que la narration ne soit pas effectuée à la première personne, il est possible d’envisager une influence de sa façon de parler sur la voix narrative.

<sup>104</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 63.

<sup>105</sup> « "Askin' me what? You ain't told me de subjick yit." »

“Don't aim tuh tell yuh! Ah aims tuh keep yuh in de dark all de time. If you'se smart lak you let on you is, you kin find out.”

The porch was boiling now. Starks left the store to Hezekiah Potts, the delivery boy, and come took a seat in his high chair.<sup>106</sup>

L'absence de marquage du prétérit sur « come » (ou du <s> de la troisième personne au présent simple si le temps grammatical a changé) est un trait hérité de la langue du dialogue et l'utilisation de « come » en auxiliaire est un trait de l'AAVE relevé par certains linguistes<sup>107</sup>. Plus loin, la narration interrompt la joute verbale par ce commentaire : « But here come Bootsie, and Teadi, an Big 'oman down the street making out they are pretty by the way they walk. »<sup>108</sup> Le déictique « here » et le présent simple ne marquent pas le décrochage constitutif de la majeure partie de la narration. La tournure est orale, et la prononciation généralement admise pour le surnom de la troisième femme est rendue par l'élision du <w>, marquée par une apostrophe. Immédiatement après cet interlude aux airs de didascalie, le tournoi de parole reprend avec Charlie Jones qui s'exclame « Heah come mah order right now. » La tournure est identique mais le rendu est différent, le contraste entre les deux versions étant accentué par leur proximité sur la page. La séparation entre discours direct et narration n'est donc pas totalement hermétique et l'utilisation, bien que plus sporadique, de structures caractérisant le premier dans le second semble suggérer au lecteur la validité générale de l'ensemble du système d'oralité. Cette invitation à lire la langue vernaculaire comme une norme potentielle est construite chez Morrison à travers un marquage moins systématique mais néanmoins présent.

### 1.3.3 Production d'une normalité potentielle

La mère de Claudia et Frieda MacTeer dans *The Bluest Eye*, lorsqu'elle doit recueillir Pecola après l'incendie de sa maison, se plaint du peu de cas fait de la peine qu'elle se donne dans un long monologue adressé à elle-même et dont le lecteur aperçoit un extrait :

---

“Yuh skeered to lemme know whut it is, 'cause yuh know Ah'll tear it tuh pieces. You got to have a subjick tuh talk from, do yuh can't talk. If uh man ain't got no bounds, he ain't got no place tuh stop.”

By this time, they are the center of the world ». Hurston, *ibid.*, p. 64.

<sup>106</sup> Hurston, *ibid.*, p. 66.

<sup>107</sup> Voir par exemple Spears, Arthur K., « The Black English Semi-Auxiliary *come* », *Language*, 1982, pp. 850-72.

<sup>108</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 67.



I guess I ain't supposed to have nothing. [...] Look like nothing I do is going to keep me out of here. [...] As if I don't have trouble enough trying to feed my own and keep out the poorhouse, now I got something else in here that's just going to *drink* me on in there. Well, **naw**, she ain't. Not long as I got strength in my body and a tongue in my head. [...] I ain't got nothing to just throw *away*. Don't nobody need *three* quarts of milk. Henry Ford don't need three quart of milk. [...] Bible say watch *as well* as prey. Folks just dump their children off and and you go and go on **'bout** they business. Ain't nobody even *peeped* in here to see whether that child has a loaf of bread. Look like they would just *peep* in to *see* whether I had a loaf of bread to give her. But **naw**. That thought don't cross they mind. That old trifling Cholly been out of jail *two* whole days and ain't been here *yet* to see if his own child was **'live** or dead. She could be dead for all he know. And that *mama* neither. What kind of something is that ?<sup>109</sup>

De nombreuses caractéristiques grammaticales de l'AAVE sont présentes dans le discours de Mme MacTear, comme les fréquentes négations multiples, l'absence de marquage de la troisième personne du singulier au présent ainsi que de la copule *be*, l'emploi de *been* comme auxiliaire, ou l'emploi du pronom personnel « they » là où la grammaire normative de l'anglais standard demande le possessif « their ». À cela s'ajoute la déletion de « of » et de « as ». Ces traits sont cohérents avec ce qui apparaît dans le discours de ses amies auparavant. Le marquage de l'oralité s'intensifie au fur et à mesure qu'elle se laisse entraîner par son flot de parole : la fréquence de ces traits grammaticaux augmente et la phonétique s'invite dans le processus avec l'apostrophe marquant la déletion d'une syllabe non accentuée en début de mot (« 'bout », « 'live »). Les plaintes de la mère, qui mettent si mal à l'aise ses enfants, rendent ce samedi insupportable pour elles, presque autant que les dimanches emplis de « set'cha self downs », selon les termes de Claudia. On voit ici une nouvelle fois la représentation graphique d'une prononciation particulière, puisque l'orthographe habituelle est jugée ne pas rendre compte de l'effet. En plus de la citation directe, la place de la langue vernaculaire est rendue de façon générative par l'évocation de discours potentiels comme lorsque Claudia décrit l'arrivée de Mr. Henry dans leur maison :

Frieda and I were not introduced to him—merely pointed out. Like, here is the bathroom; the clothes closet is here; and these are my kids, Frieda and Claudia; watch out for this window; it don't open all the way.<sup>110</sup>

Il ne s'agit pas de paroles citées mais d'un discours reconstruit comme typique, des mots que la mère de Claudia aurait pu prononcer. L'absence de marquage verbal de la

<sup>109</sup> Morrison, *The Bluest Eye*, pp. 22-23. Nous soulignons les formes pertinentes.

<sup>110</sup> Morrison, *ibid.*, p. 13.

troisième personne du singulier au présent simple (« it don't ») est donc assimilé comme la norme du discours, ou tout du moins une possibilité parfaitement envisageable sans produire aucune dissonance. Morrison ne se limite pas à une forme de transcription de la langue parlée mais la suggère au lecteur, à qui il revient d'interpréter ses inflexions et ses sonorités en fonction de ses connaissances et des indices textuels. Les commentaires sur la mélodie de l'oralité émaillent les textes, comme celui de Claudia qui écoute parler les amies de sa mère sans parvenir à distinguer leurs propos : « un son rencontre un son, fait la révérence, hésite et se retire. Un autre son entre dans la danse, mais un autre lui prend la vedette : les deux sons tournent l'un autour de l'autre et s'arrêtent. »<sup>111</sup> Plutôt que de tenter de retranscrire les sonorités par la graphie des mots prononcés, Morrison utilise un métadiscours du côté de l'auditeur, et non du locuteur. Ces remarques ne sont pas fondées sur une logique différentielle et n'invoquent aucun standard comme outil de comparaison. La langue normative est au contraire montrée comme absurde à travers le manuel de lecture (où Dick and Jane vivent la vie de famille parfaite dans leur maison rouge) dont le texte est répété en perdant à chaque fois des éléments comme la ponctuation et les espaces jusqu'à constituer une masse incohérente de caractères.

Cette approche permet à Morrison de dépasser les limites de la simple transcription, qui ne correspondrait qu'à un affaiblissement. En effet, elle est le produit de l'effacement de la situation d'énonciation comme moment de communication aux circonstances déterminées, avec ses attributs de matérialité : le texte transcrit est dépouillé de lieu, de temps et de corps. Pour Jeff Todd Titon, « bien que le texte soit un concept extrêmement important pour le folklore, le texte folklorique apparaît par nature comme un document secondaire, une transformation ou une transcription d'une chose plus originelle : une performance »<sup>112</sup>. Cela fait écho à la remarque de Bruce Rosenberg qui caractérise le folklore comme « tout ce qui disparaît lorsque la performance est transcrite »<sup>113</sup>. Ce serait

---

<sup>111</sup> « [S]ound meets sound, curtsies, shimmies and retires. Another sound enters but is upstaged by still another: the two circle each other and stop ». Morrison, *ibid.*, p. 13. Traduction p. 21.

<sup>112</sup> « Although text is an exceedingly important concept for folklore, the folklore text by nature appears as a secondary document, a transformation or transcription of something more original – a performance » Titon, Jeff Todd, « Text » in Feintuch, *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, *op. cit.*, p. 69. Nous traduisons.

<sup>113</sup> « Folklore, to cite an old aphorism, is everything that gets left out when the performance is transcribed ». Rosenberg, Bruce, *Can These Bones Live: The Art of the American Folk Preacher*, Urbana : University of Illinois Press, 1988, p. 12.

donc le cœur même de l'objet, son essence, qui subirait un effacement dans l'acte de transcription. Barthes caractérise lui aussi la transcription comme une perte :

Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps—du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sort d'accrocher l'autre [...] et de le maintenir dans son état de partenaire.<sup>114</sup>

La fonction phatique tenue par le corps dans une situation d'oralité est bousculée par la modification, la dépersonnalisation du destinataire et les imperfections gommées, tant et si bien que le transcrit n'est pour Barthes qu'une diminution artificielle d'un acte originel plus riche. Toutefois, défend-il, « [r]este possible, bien sûr, une troisième pratique de langage [...]: *l'écriture* proprement dite, celle qui produit des textes »<sup>115</sup>. En ne se cantonnant pas à une entreprise mimétique mais en proposant au contraire une pratique dynamique et productive, Morrison fait acte d'écriture et non de transcription. Elle suggère les particularités de la langue orale et vernaculaire comme une possibilité toujours présente, que le lecteur fait advenir par son acte de lecture.

---

<sup>114</sup> Barthes, Roland, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris : Seuil, 2015, p. 11.

<sup>115</sup> Barthes, *ibid.*, p. 13.

## Chapitre 2. L'appel à la parole

Les textes de Hurston et de Morrison ont en commun une qualité lacunaire et irrésolue. Ce sont des textes à trous, qui tour à tour se signalent comme tels ou se dissimulent derrière une apparente abondance et une fausse exhaustivité. Le secret, nécessairement en tension avec le dévoilement et l'exposition, constitue à la fois l'un des thèmes et des enjeux centraux dans le corpus.

### 2.1 Les lacunes du textes : espaces d'écriture

#### 2.1.1 Secret et dévoilement dans l'ethnographie de Hurston

À travers sa recherche, Hurston participe du dévoilement et de la communication d'un certain nombre d'objets, de savoirs et de pratiques qui étaient initialement voués au secret. L'étude du vaudou constitue par exemple une profonde contradiction dans les termes : comment révéler sans trahir ? Le crédit que Hurston apporte à cette pratique constitue l'impulsion même de son travail mais implique que toute transgression aurait des conséquences graves et dangereuses. Il s'agit pour sortir de cette impasse de laisser des silences et d'omettre des informations tout en donnant l'illusion d'une complétude : Hurston utilise à plusieurs reprises la forme de la recette ou du guide pratique qui paraît accompagner le lecteur pas à pas dans l'accomplissement d'une tâche mais dont la réussite dépendrait de la présence d'un élément improbable tel qu'un serpent d'eau magique transportant un diamant<sup>116</sup>. Sans que ce ne soit jamais précisé dans *Mules and Men*, elle déclare dans la recension d'un ouvrage sur le vaudou à la Nouvelle-Orléans qu'elle y a modifié les noms de ses interlocuteurs<sup>117</sup>.

Mais au delà du cas particulier de ce type de connaissances fondamentalement liées au mystère et à l'ésotérisme, le folklore résiste à l'exhaustivité par sa nature même,

---

<sup>116</sup> Hurston, « Uncle Monday » in Cunard, *Negro, op. cit.*, p. 44.

<sup>117</sup> Hurston, « Review of "Voodoo in New Orleans – Robert Tallant" », *Journal of American Folklore*, 1947, p. 437.

changeante et dynamique. L'introduction à *Mules and Men* révèle l'ambiguïté du positionnement de Hurston sur le sujet de l'exposition et de la transmission du folklore :

Folklore is not as easy to collect as it sounds. The best source is where there are the least outside influences and these people, being usually underprivileged, are the shyest. They are most reluctant at times to reveal that which the soul lives by. And the Negro, in spite of his open faced laughter, his seeming acquiescence, is particularly evasive. You see we are a polite people and we do not say to our questioner, "Get out of here!" We smile and tell him or her something that satisfies the white person because, knowing so little about us, he doesn't know what he is missing. The Indian resists curiosity by a stony silence. The Negro offers a feather bed resistance, that is, we let the probe enter, but it never comes out. It gets smothered under a lot of laughter and pleasantries. The theory behind our tactics: "The white man is always trying to know into somebody else's business. All right, I'll set something outside the door of my mind for him to play with and handle. He can read my writing but he sho' can't read my mind. I'll put this play toy in his hand, and he will seize it and go away. Then I'll say my say and sing my song."<sup>118</sup>

Derrière l'apparence candide de ce passage se met en place un message presque paradoxal. À travers le jeu des pronoms, Hurston brouille les pistes et remet en questions les dichotomies entre observateurs et observés, général et particulier, « eux » et « nous ». Les premières phrases correspondent à ce que l'on peut attendre dans l'introduction d'un ouvrage sur le folklore. Il s'agit de généralités, exprimées à l'aide du présent de vérité générale, d'adverbes globalisants et d'emplois génériques des groupes nominaux. Ces considérations portent sur le processus de collecte (la méthode) et le groupe étudié (l'objet), ce qui amène à penser une partition entre ce dernier et l'auteure identifiée comme chercheuse et donc observatrice. Les difficultés exposées semblent avoir été celles que Hurston a rencontrées puisque c'est elle qui effectue la collecte. Pourtant rien n'indique formellement que cette interprétation soit justifiée car le rôle du collecteur n'est pas instancié : « to collect » n'a pas de sujet, tout le contenu informationnel est centré sur les ethnographiés. Cela permet à Hurston de mettre en place immédiatement après et sans cassure un autre paradigme qui vient bouleverser la première supposition du lecteur sans qu'elle ait à se contredire : Hurston se range du côté de ses ethnographiés en utilisant le pronom « we », qu'elle oppose au « you ». Il ne faut cependant pas nécessairement comprendre ce contraste comme un rejet qui établirait une différenciation essentielle du lecteur par rapport au groupe désigné par « we », ce qui impliquerait que le lectorat construit soit uniformément blanc (ou en tout cas pas identifié comme « Negro »). La séparation fondamentale réside ici entre observateur et acteur du folklore : Hurston se

---

<sup>118</sup> Hurston, *Mules*, pp. 2-3.

déclare faire partie de la seconde catégorie plus que de la première, ce qui est parfaitement cohérent avec la mise en scène du personnage de Zora, collectrice bien peu conventionnelle et immodérément participante<sup>119</sup>. L'effet de ce retournement est d'indiquer au lecteur qu'elle est capable de faire ce qu'elle décrit : dans un mouvement qui se donne l'apparence du dévoilement parce qu'il explicite une stratégie, Hurston met en garde sur le fait qu'elle est peut-être en train de l'utiliser. Le lecteur serait alors dupe de son tour de prestidigitation dans lequel elle détourne son regard de la véritable action en lui mettant entre les mains un jouet, un objet, qui ne serait autre que le livre lui-même.

*Mules and Men*, au même titre que les autres ouvrages de Hurston, n'est pas un simple tour joué à ses lecteurs mais bien l'expression d'une volonté toujours réitérée de partager le folklore africain-américain qu'elle admire tant. Cependant, les modalités de ce partage sont rendues plus complexes encore par la conception que défend Hurston d'un folklore toujours en mouvement et se refusant à l'exposition. Le refus de considérer le folklore comme un ensemble limité d'objets finis qui pourraient être archivés dans de poussiéreuses bibliothèques ou figés dans des musées est l'une des plus grandes forces de son œuvre. Elle écrit à Langston Hughes en 1928, dans une lettre pleine de l'exaltation de ses premières recherches de terrain :

Discovery 7. Negro folk-lore is still in the making  
a new kind is crowding out the old.<sup>120</sup>

Cette première « découverte », qui n'est donc pas une évidence admise par ses contemporains mais bien une cause à défendre, donne lieu à une reprise et à un approfondissement dans deux des textes publiés en 1934 dans l'anthologie de Nancy Cunard, *Negro* :

Negro folklore is not a thing of the past. It is still in the making. Its great variety shows the adaptability of the black man: nothing is too old or too new, domestic or foreign, high or low, for his use.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Voir *infra* 5.3 La primauté empirique.

<sup>120</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 116. En post-scriptum d'une lettre datée d'avril 1928.

<sup>121</sup> Hurston, « Characteristics of Negro Expression » in Cunard, *Negro*, *op. cit.*, p. 27.

Hurston reprend la formule de sa lettre mais dépasse l'idée de vagues successives d'objets distincts dont les nouveaux viendraient prendre la place laissée par les anciens devenus obsolètes : la production continue, le fait qu'il est perpétuellement *en train de se faire* devient un trait définitoire du folklore qui défie le temps en se situant dans un présent continu. Dans « Spirituals and Neo-Spirituals » elle oppose les spectacles de Broadway écrits à l'avance, fruits de nombreuses répétitions et reproductibles, à ce qu'elle nomme les vrais « spirituals », folklore à proprement parler dans leur contexte de production qui laisse une place essentielle à l'improvisation :

The nearest thing to a description one can reach is that they are Negro religious songs, sung by a group, and a group bent on expression of feelings and not on sound effects. [...] No two times singing is alike, so that we must consider the rendition of a song, not as a final thing, but as a mood.<sup>122</sup>

Voilà qui pourrait résumer les traits essentiels de sa définition du folklore en tant que processus : une humeur, des variations, et un groupe. Avec plusieurs décennies d'avance sur ses contemporains, elle définit le folklore comme performance.

Dans cette perspective, l'objet livresque est nécessairement peu adapté. Hurston a par ailleurs consacré une partie très importante de sa carrière à la mise en place de productions scéniques aujourd'hui largement oubliées, mises de côté ou négligées. Dans la veine romanesque qui caractérise l'entreprise biographique autour de Hurston n'est bien souvent retenue de ces travaux que la querelle qui l'opposa à Langston Hughes autour de la pièce *Mule Bone* qu'ils avaient entrepris d'écrire ensemble<sup>123</sup>. L'aspect tragique de la destruction d'une amitié profonde et apparemment inébranlable entre deux artistes renommés, chahutant les allégeances dans les cercles de la Renaissance de Harlem et des mécénats associés, et donnant lieu à des déclarations enflammées a fait de cette affaire un symbole du caractère ardent de Hurston et de sa vie rocambolesque, éclipsant au passage les nombreux autres spectacles qu'elle a travaillé à monter<sup>124</sup>. Cet effacement de son

---

<sup>122</sup> Hurston, « Spirituals and Neo-Spirituals » in Cunard, *Negro*, *op. cit.*, pp. 223-224.

<sup>123</sup> Un ouvrage édité par George Houston Bass et Henry Louis Gates, Jr. rassemble les textes qui sont eux-mêmes devenus la pomme de discorde entre les deux auteurs ainsi que le passage de l'autobiographe de Hughes à ce propos et le récit du conflit par les biographes de chacun des partis : Hughes, Langston et Hurston, Zora Neale, *Mule Bone*, New York : Harper Perennial, 1991.

<sup>124</sup> Voir Cole, Jean Lee et Mitchell, Charles (éd.), « Introduction: Zora Neale Hurston—a Theatrical Life » in *Zora Neale Hurston: Collected Plays*, New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 2008.

travail de production scénique est redoublé dans le cadre de la première publication de son autobiographie puisqu'un chapitre à ce sujet, initialement d'ampleur similaire à ceux sur sa recherche et son écriture littéraire, y a été réduit à un simple paragraphe. Comme le montre Claudine Raynaud dans sa comparaison entre le manuscrit et le texte publié chez Lippincott en 1942, il ne s'agit en réalité que l'une des multiples altérations notables et conséquentes effectuées par les éditeurs<sup>125</sup>. La fascination qu'a pu susciter la vie de Hurston n'est pas uniquement due à son contenu, tout inhabituel et passionnant qu'il est, mais aussi au fait que son autobiographie, lieu attendu du dévoilement, est peut-être le texte le plus lacunaire et trompeur sur sa vie personnelle et intime. Elaine J. Lawless propose de lire *Dust Tracks on a Road* comme un sortilège jeté aux curieux, les « dust tracks » étant associées à l'ensorcellement dans *John Redding Goes to Sea* :

Her autobiography might well be her way of saying "I'll give you a little but not a lot." Perhaps those who encouraged her to write an autobiography wanted details, truth, the juicy stuff no one could quite pin down on Zora. Yet, like the trickster, Hurston only reveals what she intends to reveal. Her silences are so profound, they resonate loudly in their resistance to probing into her private life.<sup>126</sup>

L'autobiographie, en tant qu'objet, serait donc l'équivalent du jouet mis dans les mains des indiscrets que l'introduction à *Mules and Men* évoquait, de la poudre aux yeux comme la poussière dans laquelle elle l'inscrit. Toutefois Lawless signale la visibilité du tour, qui rend l'artifice flagrant. Pour Claudine Raynaud, « le caractère éphémère des traces laissées sur la route, la fugacité de la poussière annoncent les silences et les omissions volontaires »<sup>127</sup> qui la pousse à analyser l'ouvrage comme une « lyin' session », jouant sur le double sens de « lie » dans le contexte hurstonien, à la fois mensonge et histoire racontée. Cette image permet de voir combien Hurston fait tendre son autobiographie vers la forme fictionnelle par le biais du folklore et subvertit par là le mode autobiographique<sup>128</sup> et son rapport à la vérité.

---

<sup>125</sup> Raynaud, Claudine, « Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth? », « Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth? », in Watson et Smith, *De/Colonizing Subject.*, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>126</sup> Lawless, Elaine J., « What Zora Knew: A Crossroads, a Bargain with the Devil, and a Late Witness », *The Journal of American Folklore*, Vol. 126, No. 500, Champaign : American Folklore Society, 2013, p. 167.

<sup>127</sup> Raynaud, Claudine, « Autobiography as a 'Lying' Session: Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* » in Weixlmann, Joe et Baker, Houston A. (éd.), *Studies in Black American Literature: Black Feminist Criticism and Critical Theory*, Vol. 3, Greenwood : The Penkevill Publishing Company, 1988., p. 112. Nous traduisons.

<sup>128</sup> Raynaud, *op. cit.*, p. 131.



## 2.1.2 Les non-dits de la fiction

Selon Umberto Eco, « [...] un texte se distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité. Et la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il est un tissu de *non-dit* »<sup>129</sup>. La fiction de Hurston signale elle aussi ses non-dits : l'ouverture de *Their Eyes* fait à plusieurs reprises mention d'actes de parole dont le contenu n'est pas dévoilé. Dans la scène inaugurale, Janie revient à Eatonville et suscite les commentaires des habitants :

"What she doin coming back here in dem overalls? [...] Where she left dat young lad of a boy she went off here wid?—Thought she was going to marry?—Where he left *her*?—*What* he done wid all her money?—Betcha he off wid some gal so young she ain't even got no hairs—why she don't stay in her class?—"

When she got to where they were she turned her face on the bander log and spoke. They scrambled a noisy "good evenin' " and left their mouths setting open and their ears full of hope. Her speech was pleasant enough, but she kept walking straight on to her gate. The porch couldn't talk for looking.<sup>130</sup>

Après l'agrégat des remarques des villageois, données comme signes bruts sans détermination des locuteurs individuels, la parole de Janie est présentée à l'exact opposé, comme un acte de parole dont le contenu serait second, remettant en avant l'individualité du sujet et la situation d'énonciation repérée sur le plan spatio-temporel. Le contraste entre les deux occurrences de parole aiguise la curiosité sur les mots prononcés par Janie et rend d'autant plus perceptible leur omission. Le roman tout entier va se consacrer à la parole déployée de Janie mais certains discours restent tus, évoqués par leurs contours qui en rendent mystérieuse la substance. Cela ne concerne pas uniquement Janie puisque Phoebe décide d'aller voir cette dernière en laissant derrière elle toutes les « questions non posées<sup>131</sup> » des commères d'Eatonville. Le procès de Janie après la mort de Tea Cake est une instance particulièrement remarquable de voix supprimée puisque jamais le lecteur n'a accès aux paroles de Janie alors même que le tribunal est supposé être un espace où les mots comptent puisqu'ils constituent l'essence même de sa défense et déterminent son futur. La version de son histoire qui nous est donnée à lire est celle que

---

<sup>129</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1985, p. 65.

<sup>130</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 2.

<sup>131</sup> « Unasked questions », Hurstin, *ibid.*, p. 4. Traduction p. 18.

Janie délivre à une oreille amie et non à ceux qui l'accusent et pourraient corrompre ses propos.

Les romans de Morrison contiennent eux aussi des occurrences de ces paroles non élucidées. Dans *Love*, le jeune Romen, ne pouvant se résoudre à violer à son tour Pretty-Fay, la délivre de ses entraves et s'expose ainsi aux insultes des autres garçons présents, qui résonnent encore alors que les amies de la jeune femme la questionnent sur ce qui lui est arrivé :

He heard their shrieks, their concern, as cymbal clashes, stressing, but not competing with, the trumpet blast of what Theo had called him: the worst name there was; the one word whose reverberation, once airborne, only a fired gun could end. Otherwise there was no end—ever.<sup>132</sup>

Le mot si assourdissant pour Romen n'est pas donné à lire, comme si le signe se saturait et se dépassait lui-même, devenant indicible une fois entendu. À chaque fois que la même insulte est répétée, le son de trompette revient pour le couvrir aux oreilles de Romen et du lecteur, comme lorsqu'il tente de renouer ses amitiés masculines lors d'une partie de basket : « If he made a rebound they fouled it away from him and the trumpet spat before he could see who blew it. »<sup>133</sup> Le texte se superpose alors à lui-même, remplaçant un signifiant par un autre qui vide l'occurrence de son sens mais pas de son intensité. Ce phénomène n'est pas limité au seul personnage de Romen mais s'étend au contraire dans le roman. À la suite de leur bataille finale dans les combles de l'hôtel de feu Bill Cosey, sa petite fille Christine et sa femme Heed parviennent enfin à la discussion apaisée qu'une vie d'incompréhension les a empêchées d'avoir. Elles reviennent sur l'événement qui les a irrémédiablement séparées, c'est-à-dire les raisons qui auraient poussé cet homme à épouser la meilleure amie de sa petite fille encore enfant :

“Sorry?” Heed bristled. “What makes you say that?”  
“Well, not ‘sorry.’ I didn’t mean that. I meant he must have known you’d be all alone.”  
“Of course he did. But that wasn’t pity. It was, it was . . .” She couldn’t say it, and after 1947, she never heard him say it either. Not to her, anyway, and she listened for twenty-four years. The screams that shot from her mouth when he died were in recognition that she would never hear the word again.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Morrison, *Love*, p. 47.

<sup>133</sup> Morrison, *ibid.*, p. 48.

<sup>134</sup> Morrison, *ibid.*, p. 130.

Même dans ce moment de révélation et de parole ouverte, le mot est défini dans et par son absence alors même qu'il s'agit probablement du titre du roman : l'amour, décliné sous toutes ses formes mais finalement grand sacrifié dans ce réseau de relations brisées par la perte. Dans l'énigme que constitue le véritable nom de L, le mot-titre est encore le meilleur candidat, mais on le tait résolument :

Anybody who remembers what my real name is dead or gone and nobody inquires now. Even children, who have a world of time to waste, treat me like I'm dead and don't ask about me anymore. Some thought it was Louise or Lucille because they used to see me take the usher's pencil and sign my tithe envelopes with L. Others, from hearing people mention or call me, said it was El for Eleanor or Elvira. They're all wrong. Anyway, they gave up.<sup>135</sup>

Dans un entretien accordé à Pam Houston à la parution de ce roman, Morrison déclare avoir méthodiquement effacé toutes les occurrences du mot hors du discours de L., afin qu'il retrouve la richesse de ses significations<sup>136</sup>. Plus largement, *Love* laisse au lecteur de nombreuses questions irrésolues : Celestial, la maîtresse de Bill Cosey, revient tout au long du roman comme une figure mystérieuse mais puissante, pourtant le lecteur n'a jamais accès à sa voix, à son point de vue ou à son histoire. Il est impossible de déterminer catégoriquement si L, dont on entend pourtant directement la voix dans les passages en italiques, est morte ou juste oubliée à Maceo's Café —ria, lieu dont le nom réitère le signe d'un effacement. Quant au lien unissant Junior et Bill Cosey, le lecteur est forcé de le spéculer, tout comme il est contraint de laisser à l'imagination ou à l'interrogation les raisons profondes qui ont motivé cet homme âgé à épouser une enfant.

Les textes de Morrison soulignent le manque de certaines informations et font ainsi sentir le vide au lecteur, constituant un appel d'air pour sa propre imagination. L'auteure elle-même déclare que « ce qui est omis a autant d'importance que ce qui est présent »<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Morrison, *ibid.*, p. 65.

<sup>136</sup> Houston, Pam, « Pam Houston Talks with Toni Morrison », c. 2005 in Denard, *Toni Morrison: Conversations, op. cit.*, p. 233. Morrison y plaisante aussi sur le fait qu'elle-même ait des informations inconnues de son lecteur

<sup>137</sup> « What is left out is as important as what is there ». Morrison, « Rootedness: The Ancestors as Foundation » in Evans, *Black Women Writer, op. cit.*, p. 340. Cela rappelle la théorie sur laquelle Hemingway dit avoir fondé l'omission du suicide du protagoniste de sa nouvelle « Out of Season » : « you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood ». Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, New York : Scribner, 1964, p. 75.

Ses romans ne sont pas clos mais au contraire fortement marqués par l'irrésolu. Des questions restent en suspens dans toute son œuvre : par exemple, qu'est-il arrivé à la jambe d'Eva Peace dans *Sula* ? La légende veut qu'elle l'ait volontairement mutilée afin de toucher l'argent d'une assurance et ainsi subvenir aux besoins de sa famille, mais Eva réfute cette version. Elle-même propose des versions diverses et toute plus fantaisistes les unes que les autres, brouillant ainsi les pistes et ne permettant pas de décider :

Unless Eva herself introduced the subject, no one ever spoke of her disability; they pretended to ignore it, unless, in some mood of fancy, she began some fearful story about it—generally to entertain children. How the leg got up by itself one day and walked on off. How she hobbled after it but it ran too fast. Or how she had a corn on her toe and it just grew and grew and grew until her whole foot was a corn and then it traveled on up her leg and wouldn't stop growing until she put a red rag at the top but by that time it was already at her knee.<sup>138</sup>

Le lecteur n'en saura pas plus que les enfants qu'Eva veut divertir car elle conserve son secret et se dérobe à la question. Les romans laissent parfois au lecteur des incertitudes plus profondes sur l'identité et les motivations des personnages, qui le poussent à mener une recherche active d'indices.

### 2.1.3 Paradise : l'enquête inaboutie

*Paradise* commence par ces mots : « they shot the white girl first ». L'ouverture *in medias res*, qui plus est avec une forte charge de violence, invite le lecteur à accepter une approche dans laquelle peu de place est laissée à la présentation explicite mais qui l'amènera plutôt à collecter les informations par la suite afin de stabiliser les références. Il n'est pas surprenant que l'identité de la fille blanche ne soit pas déterminée dans l'incipit, d'autant que le roman est en partie circulaire : l'essentiel de la diégèse se situe avant le temps de la scène initiale et constitue une sorte de faisceau d'événements conduisant à cette attaque, par neuf hommes armés, d'une maison où vivent cinq femmes, recluses. Pourtant le texte ne se construit pas comme une explication véritable de cette violence, qui n'est ni excusée ni rationalisée. Il ne s'agit pas de dévoiler les étapes ayant mécaniquement conduit au crime comme le ferait un roman policier et le lecteur doit mener lui même l'enquête, qui prend des airs de Cluedo alors que chaque homme, non

---

<sup>138</sup> Morrison, *Sula*, pp. 30-31.

encore nommé, se rend dans une pièce du couvent. L'identité des agresseurs se dessine par recoupements successifs à partir des informations disséminées dans le texte. Il est fait allusion très tôt à deux frères et leur neveu, dont on apprend qu'il a gagné une course de chevaux : cela permet d'identifier rapidement trois des hommes comme les jumeaux Steward et Deacon Morgan et leur neveu K. D. Mais il faut attendre l'antépénultième chapitre pour savoir que le père et le fils chargés de visiter la « chapelle » du couvent sont Harper et Menus Jury et non, comme on aurait pu le croire, Arnold et Jefferson Fleetwood (qui se rendent à la cuisine). Wisdom Poole et Sargeant Person sont finalement identifiés comme les hommes envoyés à l'étage, sans que le lecteur ait véritablement pu le déterminer auparavant. La narration permet donc de résoudre cette partie de l'investigation de façon définitive, mais ce n'est pas le cas du côté des femmes. Qui est celle qui baisse la tête en s'enfuyant<sup>139</sup> ? Et surtout, qui est la fille blanche ? Le fait que tous les habitants de Ruby sont africains-américains est établi très tôt et la noirceur de leur peau largement commentée car elle fait leur fierté, mais aucune des femmes du couvent présentes lors de l'assaut n'est explicitement décrite comme étant blanche. Le lecteur est conduit à émettre des suppositions pour identifier celle qui est différente, c'est-à-dire qui sort de la norme des personnages du roman sur ce point, or l'indice majeur laissant à penser qu'il s'agit de Pallas est la façon dont la norme s'établit pour elle. L'environnement dans lequel sa mère évolue est en effet décrit comme étant composé de « toutes sortes d'artistes : des Indiens, des New-Yorkais, des gens âgés, des hippies, des Mexicains, des Noirs »<sup>140</sup>. Le discours indirect libre donne au lecteur l'occasion de voir un temps à travers les yeux de Pallas, qui semble ici lister plusieurs catégories déclinant des formes d'altérité parmi lesquelles se trouve « noirs » alors que la blancheur redevient une catégorie non-marquée, sous-jacente à « New-Yorkais », « gens âgés » ou « hippies » sans qu'elle doive être explicitée. Pourtant jamais la voix narrative ne résout explicitement cette question, restée en suspens depuis le début. Morrison déclare à ce propos :

---

<sup>139</sup> « The heads of two of them are thrown back as far as their necks will allow; fists tight as their arms pump and stretch for distance. One has her nappy head down, butting air and time wide open, one hand reaching for a winner's wire nowhere in her future ». Morrison, *Paradise*, p. 18.

<sup>140</sup> « [A]ll kinds of artists: Indians, New Yorkers, old people, hippies, Mexicans, blacks » Morrison, *ibid.*, p. 168. Traduction p. 196.

Well, my point was to flag raise and then to erase it, and to have the reader believe—finally—after you know everything about these women, their interior lives, their past, their behavior, that the one piece of information you don't know, which is the race, may not, in fact, matter. And when you do know it, what do you know?<sup>141</sup>

Cette absence de résolution définitive traverse le roman tout entier au delà de la scène d'ouverture. Les raisons pour lesquelles Jean s'en va brutalement, abandonnant sa petite sœur Seneca à son sort, ne sont jamais élucidées car le lecteur n'accède pas à la lettre laissée par l'aînée. Lorsque Seneca est enfin capable de déchiffrer le message, les lettres tracées au rouge à lèvres ne sont plus qu'une tache illisible et la narration ne fournit pas l'information manquante, laissant le lecteur dans la même position que le personnage à cet égard.

Plus généralement, le texte morrisonien ne déclare pas la résolution comme ambition, la clôture n'est pas la finalité de cette écriture. Il revient au lecteur de décider du sens de l'envol de Milkman à la fin de *Song of Solomon* et, en conséquence, le choix de le laisser vivre ou mourir est sien. Ces interstices, ces irrésolus, sont un espace dans lequel peut s'engager l'imagination pour les remplir, créer un contenu choisi en fonction du texte mais non univoquement déterminé par le texte. C'est ce que propose Morrison lorsqu'elle explique que son écriture repose justement sur une construction lacunaire : « My language has to have holes and spaces so the reader can come into it ... The we [you, the reader, and I, the author] come together to make this book »<sup>142</sup>. L'ouvrage est alors participatif et dialogique, chaque lecture un espace de création où le lecteur peut actualiser un texte particulier, un sens dont il serait partiellement source. Il est aussi possible de ne pas choisir, d'envisager les textes comme espaces de potentiels jamais fixés, comme processus sans produit. Le texte scriptible, pour Roland Barthes, est défini par sa pluralité inhérente, en ce qu'il s'oppose aux textes lisibles qui « sont des produits (et non des productions) » :

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Interview avec Elizabeth Farnsworth pour *PBS News Hour* le 9 mars 1998. [http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-jan-june98-morrison\\_3-9/](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-jan-june98-morrison_3-9/)

<sup>142</sup> Tate, Claudia, « Toni Morrison », *Black Women Writers at Work*, New York : Continuum, 1983, p. 125.

<sup>143</sup> Barthes, Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, pp. 10-11.

Les interstices sont le moteur du texte scriptible parce qu'ils lui permettent de ne pas être résolu une fois pour toute, ils sont la respiration qui le rendent vivant. Ils sont le lieu où le lecteur peut se faire auteur en écrivant le texte, mais aussi la condition pour que ce texte fonctionne comme étant toujours en train de s'écrire sans qu'une voix d'autorité ne le détermine complètement.

#### 2.1.4 Fiabilité de la voix narrative ?

Le lecteur est amené à sortir d'une position passive lorsqu'il doute de la confiance qu'il peut accorder à celui ou celle qui raconte. *Jazz* et *Home* sont les romans où sont mis en avant le plus fortement les limites de la fiabilité de la voix narrative. Sans qu'elle soit attribuable à l'un des personnages en particulier, son apparente omniscience est mise en cause. Dans les brefs chapitres en italiques de *Home*, Frank Money s'adresse directement à une instance chargée de raconter son histoire. Il lui révèle les informations petit à petit, lui ment et met l'accent sur l'impossibilité de la représentation : la narration est dépendante d'une source hautement subjective et peu fiable. Dans *Jazz*, la mise en garde provient de la voix elle-même qui suggère au lecteur ses doutes tout en ne cessant de distiller ses commentaires, ce qui rend sa subjectivité d'autant plus évidente. Anne-Marie Paquet-Deyris<sup>144</sup> et Philip Page<sup>145</sup> font par exemple remarquer que les différences entre les deux versions de l'histoire de Golden Gray racontées successivement remettent en question la validité de l'ensemble des propos de la voix narrative. Cette instance admet elle-même le fait qu'elle imagine et parfois se trompe au sujet des personnages :

What was I thinking of? How could I have imagined him so poorly? Not noticed the hurt that was not linked to the color of his skin, or the blood that beat beneath it. But to some other thing that longed for authenticity, for a right to be in this place, effortlessly without needing to acquire a false face, a laughless grin, a talking posture. I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am.<sup>146</sup>  
[...]

---

<sup>144</sup> Paquet-Deyris, Anne-Marie, « Toni Morrison's Jazz and the City », *African American Review*, Vol. 35, No. 2, Bloomington : Indiana State University, 2001, pp. 219-231.

<sup>145</sup> Page, Philip, *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*, Jackson : University Press of Mississippi, 1995. Cité dans l'article de Paquet, *ibid.*

<sup>146</sup> Morrison, *Jazz*, p. 160.

They knew how little I could be counted on; how poorly, how shabbily my know-it-all self covered helplessness. That when I invented stories about them—and doing it seemed to me so fine—I was completely in their hands, managed without mercy.<sup>147</sup>

La mise en garde sur le manque de fiabilité de la voix narrative supposée servir de guide, de point d'entrée pour le lecteur sur les événements et les personnages, n'est pas sans rappeler l'avertissement de Hurston dans l'introduction de *Mules and Men*. Plus loin, la qualité parcellaire du récit et la faillibilité de la narration sont présentées comme un outil de défense contre une domination qui passerait par une connaissance totale, tout comme l'étaient la résistance souple et le jouet dans la main de l'observateur pour Hurston<sup>148</sup> : « I haven't got any muscles, so I can't really be expected to defend myself. But I do know how to take precaution. Mostly it's making sure no one knows all there is to know about me »<sup>149</sup>. L'absence de muscle évoquée ici est totale et non l'exagération d'une simple faiblesse, tout comme la maîtrise des mots est littéralement la seule arme de cette entité narrative qui donne ici un indice de ses qualités si particulières.

## 2.2 La parole en réponse

### 2.2.1 Talking book

Le narrateur de *Jazz* n'est en effet ni un personnage du roman, ni une entité omnisciente ou focalisée qui se donnerait des apparences de neutralité : il se révèle être le livre lui-même, dans sa matérialité. Il est constitué de fiction, c'est-à-dire à la fois d'imagination et de curiosité envers les personnages et les événements qu'ils vivent, mais sa raison d'être se trouve dans sa relation avec le lecteur : il n'advient que parce qu'il est lu. C'est pourquoi il lance des appels éperdus au lecteur, dans la crainte permanente que celui-ci ne le délaisse et ne le force ainsi à la solitude et au mutisme, qui ne sont qu'une seule et même chose dans son cas. Sa position se confond avec celle d'un amant souvent délaissé, son discours sur lui-même fait croire à une relation amoureuse entre humains. C'est pourquoi il se fourvoie sur les personnages : il croit pouvoir partager leurs émotions, avoir ressenti des sentiments semblables.

---

<sup>147</sup> Morrison, *ibid.*, p. 220.

<sup>148</sup> Voir Hurston, *Mules*, pp. 2-3, cité *supra* en 2.1.1 Secret et dévoilement dans l'ethnographie de Hurston.

<sup>149</sup> Morrison, *Jazz*, p. 8.



I lived a long time, maybe too much, in my own mind. People say I should come out more. Mix. I agree that I close off in places, but if you have been left standing, as I have, while your partner overstays at another appointment, or promises to give you exclusive attention after supper, but is falling asleep just as you have begun to speak—well, it can make you inhospitable if you aren't careful, the last thing I want to be.<sup>150</sup>

Il se signale en tant qu'objet tenu entre les mains du lecteur dans son adresse amoureuse qui clôture le roman, ses derniers mots finissant de le définir : « Regarde où sont tes mains. Maintenant »<sup>151</sup>. Morrison explique l'importance technique et thématique qu'a eu pour elle d'écrire cette voix comme étant celle de l'ouvrage physique :

I know everybody refers to "I" as a woman (because I'm a woman, I guess), but for me, it was very important that the "I" would say what a typical book would limit itself to, what a physical book would say. The book uses verbs—"I think," "I believe," "I wonder," "I imagine," "I know"—but it never sits down, it never walks, because it's a book. The voice is the voice of a talking book. [...] This is a love song of a book talking to the reader.<sup>152</sup>

Nous avons affaire à livre imprimé qui exprime un désir de variabilité<sup>153</sup>, refusant la fixité à l'intérieur même d'un médium qui semble pourtant la dicter, et pour cela il fait appel au lecteur. La fluctuation n'est en effet possible que dans un espace relationnel avec une subjectivité qui, elle, est mouvante dans l'espace et dans le temps. La relecture permettra de relire le passage précédent en l'interprétant différemment après avoir compris la nature de l'instance narrative. L'image du partenaire somnolant dans le sommeil dès les premières paroles (« just as you have begun to **speak** ») est radicalement modifiée et devient le lecteur endormi sur son livre. De là, et c'est peut-être le plus important, l'acte de parole est à reconsidérer comme processus déclenché par la lecture : le lecteur fait parler le texte, qui se conçoit lui-même comme une voix. C'est sa qualité vocale, comme un mouvement vers l'oralité compatible avec la musicalité de son titre, qui permet en effet de qualifier *Jazz* de « livre parlant », le faisant entrer dans la tradition du « talking book » identifiée et théorisée par Henry Louis Gates, Jr. Il relève une scène récurrente dans différents témoignages d'anciens esclaves : ces derniers, non encore lettrés, tentent

---

<sup>150</sup> Morrison, *ibid.*, p. 9.

<sup>151</sup> « Look where your hands are. Now ». Morrison, *ibid.*, p. 229 Traduction p. 249.

<sup>152</sup> Carabi, Angels, « Nobel Laureate Toni Morrison Speaks about Her Novel *Jazz* » (1993) in Denard, *Toni Morrison: Conversations, op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>153</sup> « Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you », Morrison, *Jazz*, p. 229.

d'approcher par la parole l'objet livre, qui semble *dire* des choses à leurs maîtres ou autres lecteurs, mais ils se retrouvent alors confus face au mutisme du papier. Gates définit à partir de ces observations le concept du « livre parlant » dont il fait la figure majeure et initiale<sup>154</sup> de toute la littérature africaine-américaine :

The trope of the Talking Book, of double-voiced texts that talk to other texts, is the unifying metaphor within [*The Signifying Monkey*]. This compelling trope appears in James Gronniosaw's 1770 slave narrative, and then it is revised in at least four other texts published between 1785 and 1815. We might think of this as the ur-trope of the tradition.<sup>155</sup>

Si la primauté du motif est sujette à débat, son importance est indéniable dans un contexte, colonial ou postcolonial, où l'écrit constitue à la fois la technologie de l'opresseur et l'outil de libération de l'opprimé. Pour Gates, le livre parlant est une forme de réappropriation de l'écriture qui défend un dépassement de la littérarité en remettant en avant l'oralité dans le matériau écrit. Les auteurs africains-américains, jouant sur cette déception première du livre muet, se proposeraient de rendre la parole, orale, à leurs ouvrages. Dans le cas de *Jazz*, le livre parlant est l'objet tenu par le lecteur et correspond donc de façon étroite au motif repéré dans la tradition littéraire mais la relation entre le livre et la parole est forte dans l'ensemble des romans de Morrison et peut être mieux appréhendée grâce au concept de texte dicible (« speakerly text »), développé par Gates à partir de l'écriture de Hurston en jouant sur le concept barthésien du texte scriptible. Il défend que la place accordée à l'oralité dans *Their Eyes* constitue un appel à l'oralité du lecteur qui est amené à construire un texte oral à partir du roman. Cet appel à la parole est aussi lancé dans les textes de Morrison par la demande d'une participation active du lecteur doublée d'une préférence claire donnée à l'oralité. L'auteure signale en effet la parole comme étant l'impulsion primordiale à son écriture lorsqu'elle déclare à propos de *The Bluest Eye* : « Quand je vivais à Syracuse sans personne à qui parler, l'écriture de ce roman était un moyen de parler. »<sup>156</sup> Elle fait donc de son écriture sa parole de vive voix et invite le lecteur à utiliser l'oralité plutôt que la « scription » pour combler les trous.

---

<sup>154</sup> Gates, Henry Louis, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of African-American Literary Criticism*, New York : Oxford University Press, 1988, p. xxv.

<sup>155</sup> Gates, *ibid.*, p. 345.

<sup>156</sup> « I had to write something new, and I wrote what became part of *The Bluest Eye*. Years later when I lived in Syracuse and didn't have anyone to talk to, **I wrote it as a way to talk** ». « "I will always be a writer," Interview with Jessica Harris » (1976) in Denard, *Toni Morrison: Conversations, op. cit.*, p. 7. Nous soulignons et traduisons.

## 2.2.2 Exercices de prononciation

Les romans de Morrison lancent parfois des appels à l'oralisation, où les mots se rappellent à l'oreille du lecteur. L'importance des noms propres et du processus de nomination chez Morrison a été soulignée à plusieurs reprises en particulier dans leur dimension référentielle et symbolique<sup>157</sup>. Mais les noms propres sont aussi le point de départ de remarques phonétiques quant à leur prononciation.

Dans *Beloved*, lorsque Sethe, qui s'est enfuie seule et enceinte de la plantation où elle était esclave, se trouve tant à bout de forces qu'elle espère la mort pour ne plus avoir à marcher, des souvenirs de son enfance reviennent à elles. Elle se rappelle être entourée d'un groupe de femmes qu'elle appelait toutes « Ma'am », dont sa mère faisait partie sans qu'elle puisse seule la distinguer des autres, si ce n'est qu'une enfant plus âgée lui a indiqué qu'il s'agissait de la seule femme au chapeau de tissu et non de paille. Les paroles qui surgissent alors dans sa mémoire sont tout aussi peu distinctes :

“Seth—thuh.”  
“Ma'am.”  
“Hold on to the baby.”  
“Yes, Ma'am.”  
“Seth—thuh.”  
“Ma'am.”  
“Get some kindlin in here.”  
“Yes, Ma'am.”<sup>158</sup>

À l'image de Sethe pour qui le groupe et les individus se confondent, le lecteur est incapable de déterminer qui parle, s'il s'agit d'une seule source ou de plusieurs, de la mère de Sethe ou non. Mais de ces mots sans repères émergent des sons, qui enseignent la prononciation de ce prénom peu commun. L'interpellation est ici autant adressée au personnage (qui se trouve défini par la nomination en même temps qu'appelé) qu'au lecteur : en le guidant dans son interprétation phonétique du mot écrit, Morrison le pousse à faire l'effort de l'oral, à investir le nom d'un son pour le faire sortir du mutisme du graphème.

---

<sup>157</sup> Voir par exemple : Chavanelle, Sylvie « Les noms, traces du passé, dans *Song of Solomon* et *Beloved* » in Fabre, Geneviève (éd.), *Toni Morrison. Profils américains No. 2*, Montpellier : Paul Valéry, 1992 ; ou Fletcher, Judith, « Signifying Circe in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *The Classical World*, Vol. 99, No. 4, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 405-418.

<sup>158</sup> Morrison, *Beloved*, p. 37.

Ce phénomène n'est pas limité à un seul roman puisque *Home*, en particulier, présente plusieurs remarques sur l'oralisation des noms. Dès son arrivée chez son futur employeur (et tortionnaire), la jeune Cee est confrontée aux limites de sa connaissance de l'écrit face à « [u]ne pancarte sur laquelle figurait un nom, dont elle n'arrivait pas à prononcer une partie »<sup>159</sup>. La voix narrative suggère la complexité du nom sans le donner, empêchant ainsi le lecteur d'évaluer s'il saurait mieux le prononcer que le personnage et le privant de la possibilité même d'imaginer le son correspondant à l'écrit. Ce n'est qu'en discutant avec Sarah, qui travaille pour le même docteur, que Cee peut établir la correspondance graphie-phonie pour ce mystérieux nom :

Dr. Beau—that's what everybody calls him—is very gentlemanly.”  
“Dr. Beau?”  
“His full name is Beauregard Scott.”  
Oh, thought Cee, that's how to say the name on the lawn sign.<sup>160</sup>

En entrant dans le discours de Sarah, ce mot long aux origines étrangères devient pour Cee associé à une suite de sons, ce qui amène une réponse à son questionnement initial. Le lecteur cependant est en décalage par rapport à Cee car il n'a accès qu'à l'écrit du discours : il a une phase de retard et se retrouve, en termes d'informations, dans la même position que la jeune femme devant le panneau, avant d'avoir entendu Sarah. Pour parvenir à la prononciation, à deux reprises problématisée, il faut que le lecteur puise dans ses connaissances, soit qu'il ait déjà entendu ce mot prononcé, soit qu'il ait des notions de français, sans quoi il sera condamné à la même impasse que Cee avant son échange oral. Ainsi le texte insiste moins sur le handicap que représenterait la faible alphabétisation pour le personnage, puisqu'il est finalement surmonté au niveau diégétique, que sur l'incapacité de l'écrit à retransmettre tout ce que contient la parole. Le déficit informationnel du lecteur est le signe des limites inhérentes à la transcription. Le lecteur présumé, étant défini par sa capacité même de lecture, ne peut être envisagé que comme plus à l'aise avec l'écrit que Cee qui en reste à la couverture des livres dans le bureau du docteur. Toutefois, même s'il est attendu du lecteur qu'il sache prononcer ce mot parce qu'il est plus lettré que le personnage, il n'est pas dit que deux lecteurs réels

---

<sup>159</sup> « A sign with a name, part of which she couldn't pronounce, identified her future employer ». Morrison, *Home*, p. 58. Traduction p. 65.

<sup>160</sup> Morrison, *ibid.*, p. 61.

associent exactement la même forme sonore à ce mot, et ils ne peuvent qu'imaginer l'occurrence particulière telle que dite par Sarah. En cela la lettre, tout maîtrisée qu'elle soit, ne peut totalement se substituer à l'oral : l'écrit n'est qu'une partie de la langue et non sa totalité.

Morrison décrit une expérience auditive comme étant la source d'un autre de ses romans :

I began to write my second book, which was called *Sula*, because of my preoccupation with a picture of a woman and the way in which I heard her name pronounced. Her name was Hannah, and I think she was a friend of my mother's. I don't remember seeing her very much, but [...] what I remember most is how the women said her name: how they said "Hannah Peace" and smiled to themselves, and there was some secret about her that they knew, which they didn't talk about, at least not in my hearing, but it seemed loaded in the way in which they said her name. And I suspected that she was a little bit of an outlaw but that they approved in some way.<sup>161</sup>

La référence imaginée par ce nom mais surtout la manière dont il est dit, c'est-à-dire la charge sémantique et affective contenue dans son oralisation par d'autres femmes, donne lieu au personnage de Hannah Peace, la mère de Sula dans le roman du même nom. Le lien qui unit les deux Hannah est de l'ordre de la connotation. *Home* reprend le processus auquel Morrison fait allusion pour en faire un événement de la diégèse. Frank Money, dans un passage à la première personne explique l'origine de l'étrange prénom de sa sœur Ycidra :

*It was there [in line at Church of the Redeemer] that Mama heard the woman ahead of her explain to the volunteer how to spell and pronounce her name. Mama said it was the sweetest thing and the sound of the name was like music amid the argue and heat of the crowd. Weeks later, when her baby, delivered on a mattress in Reverend Bailey's church basement, turned out to be a girl, mama named her Ycidra, taking care to pronounce all three syllables. [...] Everybody but Mama calls her "Cee."<sup>162</sup>*

La musicalité du nom plutôt que son sens est à l'origine de l'affection qu'Ida lui porte. Le processus de nomination de Frank, qui porte le nom de son père, est traditionnel et référentiel dans le cadre familial (patrilinéaire) alors qu'il est émotif, musical et externe pour Cee. Le métadiscours dont le nom est la source contraste avec l'aspect sordide de la

---

<sup>161</sup> Morrison, Toni, « The Site of Memory » in Zinsser, William (éd.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Boston Houghton Mifflin, 1998, p. 196.

<sup>162</sup> Morrison, *Home*, p. 40.

situation : plus calme, il remet en avant l'humanité, l'individualité de cette femme qui n'est alors plus uniquement un visage quelconque dans la foule des nécessiteux mais une personnalité singulière dont le nom vaut d'être chéri. La femme doit expliquer à la fois l'orthographe et la prononciation de son nom, ce qui implique non seulement la rareté et donc le caractère unique et précieux de celui-ci, mais aussi le fait que la correspondance entre les deux ne va pas de soi. En plus d'insister thématiquement sur l'importance du son, le texte donne à son lecteur des indices pour le recréer en indiquant le nombre de syllabes et la position de l'accent tonique : le surnom « Cee » permet de déduire qu'il correspond à la syllabe accentuée dans l'original, dont la voyelle n'est pas réduite (<i> se réalise en /i:/).

Le nom de la tante de Milkman dans *Song of Solomon* est au cœur d'un jeu de mot filé tout au long du livre. Lorsque Macon Dead, premier du nom, doit nommer sa fille qui vient de naître, il choisit un mot au hasard dans la bible et le copie sans savoir qu'il s'agit de Pilate. Illettré, il demande à la sage-femme de le prononcer :

"I want that for the baby's name. Say it."

"You can't name the baby this."

"Say it."

"It's a man's name."

"Say it."

"Pilate."

"What?"

"Pilate. You wrote down Pilate."

"Like a riverboat pilot?"

"No. Not like no riverboat pilot. Like a Christ-killing Pilate. You can't get much worse than that for a name. And a baby girl at that."<sup>163</sup>

Le rejet de la sage-femme est antérieur à la prononciation du mot car elle sait lire et n'a donc pas besoin de passage par l'oral pour établir un lien entre le sens et les symboles sur le papier. Ceux-ci forment pour elle un signifiant alors que ce n'est pas le cas pour Macon, qui insiste donc pour qu'elle en produise un qu'il puisse interpréter. Mais le passage par un autre medium amène Macon à l'associer à un autre signifié (il ne confond pas les signifiants : à l'oral, ils sont identiques). L'explicitation qui s'en suit met en place les associations permettant de distinguer entre les deux sens, et de justifier l'opposition de la sage-femme. La confusion entre "Pilate" et "pilot" est renouvelée lorsque Milkman mène son enquête généalogique auprès des habitants de Shalimar :

---

<sup>163</sup> Morrison, *Song of Solomon*, pp. 18-19.

“I had an aunt live down this way too. Name of Pilate. Pilate Dead. Ever hear of her?”  
 “Ha! Sound like a newspaper headline: Pilot Dead. She do any flying?”  
 “No. *P-i-l-a-t-e*, Pilate.”  
 “*P-i-l-a-t-e*. That spell *Pie-late*,” Small Boy said.  
 “Naw, nigger. Not no *Pie-late*. Pilate like in the Bible, dummy.”<sup>164</sup>

Le passage est presque rocambolesque tant il met en scène un aller-retour répété entre l’écrit et l’oral : Milkman épelle le mot pour le différencier de son homophone, mais Small Boy recompose une prononciation différente à partir des lettres proposées, ce qui est traduit à l’écrit dans le roman par une troisième orthographe. Le lecteur est invité à reconstruire le son produit par Small Boy en additionnant la prononciation attendue de deux autres mots. Le mot se donne ainsi à entendre. L’oralisation du nom donne lieu à l’interprétation la plus pertinente par rapport au personnage : bien plus que juge, Pilate est guide et loin de se laver les mains elle prend la mesure et la responsabilité de ses actions, quitte à transporter des ossements par sens du devoir. Pilate elle-même oriente vers l’oralité à travers ses incessants mouvements de bouche qui donnent l’impression qu’elle est toujours en train de parler. L’oralité est donc suggérée comme solution privilégiée pour combler les interstices et faire vibrer les espaces laissés ouverts dans les textes, ce qui donne à ceux-ci une qualité de textes dicibles.

## 2.3 Auralité et polyphonie

Dans *Tell My Horse*, Hurston évoque ainsi une veillée mortuaire jamaïcaine :

Inside the room the old ones kept the duppy entertained with Anansi stories. Now and then they sang a little. A short squirt of song and then another story would come. Its syllables would behave like tambour tones under the obligato of the singing outside. It fitted together beautifully because Anansi stories are partly sung anyway. So rhythmic and musical is the Jamaican dialect that the tale drifts naturally from words to chant and from chant to song unconsciously.<sup>165</sup>

Hurston fait l’éloge de la musicalité de la langue créole, mais par dessus tout de la langue orale, dans laquelle les frontières entre parole et chant, discours et mélodie, conte et chanson sont souples et poreuses. Dans l’ensemble des textes, l’audition est sollicitée à travers la parole mais aussi tout un réseau de références aux sonorités et à la musicalité. Les musiciens peuplent les ouvrages du corpus au delà de l’annonceur *Jazz*. *Tea Cake*,

<sup>164</sup> Morrison, *ibid.*, p. 283.

<sup>165</sup> Hurston, *Tell*, p. 67.

Poland ou Pilate chantent le blues dans *Their Eyes*, *The Bluest Eye* et *Song of Solomon*, et les instrumentistes ne sont pas en reste, même si Guitar n'a que le nom de ce dont il n'a jamais appris à jouer dans ce dernier roman. L'incontrôlable batteur de *Home* doit être emmené de force hors de scène tant il est possédé par le jazz et Kenny, le second fils de Jim et Arvay dans *Seraph on the Sewanee*, devient musicien professionnel grâce aux cours de guitare dispensés par Joe Kelsey, l'employé africain-américain de son père. Jazz commence par un bruit de bouche et le fredonnement de L se fait entendre tout au long de *Love*, comme le souvenir des musiciens qui ont fait vibrer l'hôtel Cosey durant ses belles années et dont les notes habitent encore les murs :

*No matter the outside loneliness, if you look inside, the hotel seems to promise you ecstasy and the company of all your best friends. And music. The shift of a shutter hinge sounds like the cough of a trumpet; piano keys waver a quarter note above the wind so you might miss the hurt jamming those halls and closed-up rooms.*<sup>166</sup>

La nature chante elle aussi : la tempête de *Their Eyes* se transforme en terrifiant concert<sup>167</sup>, l'océan de *Love* a une voix de ténor<sup>168</sup> et Milkman, lors de la partie de chasse de *Song of Solomon*, apprend à écouter les bruits de la forêt qui l'entoure, aptitude indispensable au point qu'elle lui sauvera la vie<sup>169</sup>. Cette richesse sonore invite le lecteur à tendre l'oreille et le sensibilise ainsi à une esthétique aurale.

### 2.3.1 Chant

Si les hommes tiennent le devant de la scène musicale chez Hurston, ce sont majoritairement les femmes qui chantent dans les romans de Morrison. Certaines, comme la mère de Claudia dans *The Bluest Eye*, chantent seules et pour elles-mêmes, se construisant leur propre accompagnement musical pour les tâches quotidiennes. D'autres

---

<sup>166</sup> Morrison, *Love*, p. 7.

<sup>167</sup> « Sometime that night the winds came back. Everything in the world had a strong rattle, sharp and short like Stew Beef vibrating the drum head near the edge with his fingers. By morning Gabriel was playing the deep tones in the center of the drum. [...] It woke up old Okechobee and the monster began to roll in his bed. Began to roll and complain like a peevish world on a grumble ». Hurston, *Their Eyes*, p. 158.

<sup>168</sup> « *The ocean is my man now.[...] If I'm real still and listening carefully I can hear his voice. You'd think with all that strength, he'd be a bass. But, no. My man is a tenor* ». Morrison, *Love*, p. 106.

<sup>169</sup> Voir *infra* 8.1 Apprentissage.



chants se font cérémoniels, comme celui de Pilate qui, avant même d'être nommé, apparaît en premier lieu par sa voix chantée. En effet, au premier chapitre de *Song of Solomon*, au moment où une partie de la petite ville est rassemblée au pied de l'hôpital et regarde Robert Smith sur le point de se suicider, c'est son chant qui focalise les attentions après la perturbation des roses en velours échappées du panier des jeunes filles Dead :

[A] woman suddenly burst into song. The singer, standing at the back of the crowd, was as poorly dressed as the doctor's daughter was well dressed.[...] Her head cocked to one side, her eyes fixed on Mr. Robert Smith, she sang in a powerful contralto:  
O Sugarman done fly away/ Sugarman done gone/ Sugarman cut across the sky/Sugarman gone home...  
A few of the half hundred or so people gathered there nudged each other and sniggered. Others listened as though it were the helpful and defining piano music in a silent movie.<sup>170</sup>

Cette musique agit comme une bande-son qui fait écho aux émotions portées par l'arrangement pictural des fleurs rouges et des ailes bleues sur fond de neige blanche. Le chant a ici une fonction de commentaire, apportant une aide sensorielle plutôt que rationnelle ou explicative à la compréhension de la scène. Les paroles chantées donnent un sens à l'acte incompréhensible de cet agent d'assurance dont personne ne soupçonnait les envies suicidaires, par une sublimation artistique et un ancrage dans une tradition. Il ne s'agit plus de désespoir mais de beauté, plus d'un suicide mais d'un envol, référence directe à la légende du *Flying African* qui se libère de sa condition d'esclave en s'envolant vers l'Afrique. Le sens de son geste est alors totalement transformé par un réajustement des codes et des références. Les mentions du chant de Pilate et de ses modulations continuent tout au long de la scène jusqu'au saut de Robert Smith :

The singing woman quieted down and, humming the tune, walked through the crowd towards the rose-petal lady [...]Mr. Smith had lost his balance for a second, and was trying gallantly to hold on to a triangle of wood that jutted from the cupola. Immediately the singing woman began again:  
O Sugarman done fly  
O Sugarman done gone...  
Downtown the firemen pulled on their greatcoats, but when they arrived at Mercy, Mr. Smith had seen the rose petal, heard the music, and leaped into the air.<sup>171</sup>

Par son chant, Pilate accompagne cette performance suicidaire, modulant son intensité en fonction de l'intensité dramatique de la situation. La syntaxe de la dernière

---

<sup>170</sup> Morrison, *Song of Solomon*, pp. 5-6.

<sup>171</sup> Morrison, *ibid.*, p. 9.

phrase laisse planer le doute sur le rapport de causalité entre la musique et le saut de l'employé d'assurance : impossible de décider si Pilate l'accompagne jusqu'à la mort ou si elle l'y amène, si son chant encourage ou non Smith à aller jusqu'au bout de son acte à la fois revendicatif et poétique. Le chant a donc ici une incidence sur les événements et une importante fonction sociale. Les funérailles de Hagar sont elles aussi accompagnées par la voix de Pilate, à laquelle vient s'ajouter celle de Reba dans un *call-and-response* funéraire :

[Pilate] was answered in a sweet soprano: "I hear you" [...]Reba had entered and was singing too. Pilate neither acknowledged her entrance nor missed a beat. She simply repeated the word "Mercy", and Reba replied. The daughter standing at the back of the chapel, the mother up front, they sang:

In the nighttime  
Mercy  
In the darkness  
Mercy  
In the morning  
Mercy  
At my bedside  
Mercy  
On my knees now  
Mercy. Mercy. Mercy. Mercy.<sup>172</sup>

La parole chantée occupe une place de choix dans le corpus. Par ses spécificités formelles, elle attire l'attention sur les qualités rythmiques et mélodiques des mots et du texte tout en encourageant le lecteur à apporter l'air qui ne peut se transcrire sur la page, en l'inventant ou en allant le puiser dans sa mémoire lorsqu'il s'agit de chants connus. À force de rencontrer la chanson de Salomon, le lecteur se fait compositeur, et la musique familière lui arrive aux oreilles lorsqu'il voit les femmes de *Jazz* chanter « Go down, go down, way down in Egypt land... »<sup>173</sup>. Le *call-and-response* qui se joue entre les fenêtres ouvertes de Harlem implique le lecteur en tant que destinataire de cet appel auquel il peut répondre.

---

<sup>172</sup> Morrison, *ibid.*, p. 317.

<sup>173</sup> « The heat was relentless, insinuating. Like the voices of the women in houses nearby singing "Go down, go down, way down in Egypt land..." Answering each other from yard to yard with a verse or its variation ». Morrison, *Jazz*, p. 226.

### 2.3.2 Vers la polyphonie

Nombreux sont les exemples où le chant constitue une invitation à une création ou une récréation communautaire. L'appel à une dynamique de groupe qui peut être dialogique, comme à l'exemple précédent, ou polyphonique comme dans cette scène de veillée mortuaire de *Tell my Horse*, où Hurston laisse voir ce processus d'harmonisation improvisée de plusieurs voix :

The "treble" raised the song. He had a dramatic falsetto with uncanny qualifications. It could not be called a good voice, but it did things to those who could sing. I seemed to search out the hidden roads to harmony so the others could find them. The night song had begun. It kept up hour after hour. The monotony varied only by the new inventions in melody and harmony on the same song.<sup>174</sup>

La qualité spécifique de la voix du premier chanteur n'est pas individuelle, c'est pourquoi les guillemets sont nécessaires pour le terme de « soprano » : l'ambition n'est pas celle d'un soliste, toute sa valeur réside au contraire dans son aptitude à engendrer une dynamique de groupe à travers les harmoniques qu'elle rend possible. La voix singulière, en faisant vibrer une corde chez chacun de ses auditeurs, les change en participants et produit un chant collectif. Les modulations viennent bien d'individus, mais elles n'existent que dans le cadre du chant à plusieurs voix car les variations sont nécessairement relatives au thème.

Une telle évolution d'un chant soliste vers une harmonisation polyphonique ne se limite pas aux contextes funéraires puisqu'une dynamique semblable est présente par exemple à la cérémonie d'inauguration de l'éclairage public dans *Their Eyes*<sup>175</sup> ou lorsque les trois générations de femmes chantent chez Pilate, sous l'oreille curieuse et charmée de Macon dans *Song of Solomon*<sup>176</sup>. Qui plus est, la polyphonie s'invite hors du cadre

---

<sup>174</sup> Hurston, *Tell*, p. 66.

<sup>175</sup> « As the word Amen was said, he touched the lighted match to the wick, and Mrs. Bogle's alto burst out in: We'll walk in de light, de beautiful light / Come where the dew drops of mercy shine bright / Shine all around us by day and by night / Jesus, the light of the world. They, all of them, all of the people took it up and sung it over and over until it was wrung dry, and no further innovations of tone and tempo were conceivable. Then they hushed and ate barbecue ». Hurston, *Their Eyes*, p. 46.

<sup>176</sup> « They were singing some melody that Pilate was leading. A phrase that the other two were taking up and building on. Her powerful contralto, Reba's piercing soprano in counterpoint, and the soft voice of the girl, Hagar, who must be about ten or eleven now, pulled him like a carpet tack under the influence of a magnet ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 29.

purement musical pour gagner la parole, montrée comme collective dans de nombreux passages où les voix de tout un groupe s'entremêlent sans qu'il ne soit plus possible d'en distinguer la source singulière. Sethe ne parvient pas à distinguer la voix de sa mère de toutes les injonctions des femmes formant un indiscernable collectif dans *Beloved*, et tous les adultes de Lotus semblent parler en même temps à Cee pour lui donner des ordres dans *Home*<sup>177</sup>. Le restaurant où s'arrête Frank Money dans le même roman est le cadre d'un festival d'anecdotes sur les rigueurs de la grande dépression proche des « concours d'hyperbole »<sup>178</sup> des habitants d'Eatonville ou de Polk County :

Up and down the counter there was laughter, loud and knowing. Some began to compete with stories of their own deprived life in the thirties.  
 Me and my brother slept in a freight car for a month.  
 Where was it headed?  
 Away, was all we knew.  
 You ever sleep in a coop the chickens wouldn't enter?  
 Aw, man, shut up. We lived in a ice house.  
 Where was the ice?  
 We ate it.  
 Get out!  
 I slept on so many floors, first time I saw a bed I thought it was a coffin.  
 You ever eat dandelions?  
 In soup, they good.  
 Hog guts. They call it something fancy now, but butchers used to throw them out or give them to us.  
 Feet too. Necks. All offal.  
 Hush. You ruining my business.<sup>179</sup>

L'effacement des verbes de parole ainsi que de toute la typographie habituelle du dialogue brouillent les pistes pour le lecteur qui ne peut savoir le nombre de participants à cette conversation qui inclut tout le « comptoir » dans une voix de groupe où l'individualité n'est pas pertinente. L'instance narratrice disparaît totalement et ne joue plus son rôle de médiation, d'explicitation ou de différenciation si bien que le texte ressemble alors à la transcription brute d'une prise de son qui serait l'enregistrement du

---

<sup>177</sup> « Watched, watched, watched by every grown-up from sunrise to sunset and ordered about by not only Lenore but every adult in town. Come here, girl, didn't nobody teach you how to sew? Yes, ma'am. Then why is your hem hanging like that? Yes, ma'am. I mean no, ma'am. Is that lipstick on your mouth? No, ma'am. What then? Cherries, ma'am, I mean blackberries. I ate some. Cherries, my foot. Wipe your mouth. Come down from that tree, you hear me? Tie your shoes put down that rag doll and pick up a broom uncross your legs go weed that garden stand up straight don't you talk back to me ». Morrison, *Home*, p. 47. Voir *infra* 11.3.2 La coopération féminine.

<sup>178</sup> « [A] contest in hyperbole » Hurston, *Their Eyes*, p. 63. Traduction p. 74.

<sup>179</sup> Morrison, *Home*, p. 28-29.

chœur voulu par Morrison<sup>180</sup>. De la même manière, les commérages des habitants d'Eatonville au retour de Janie dans *Their Eyes* s'agrègent pour ne plus former qu'une parole, celle du groupe désigné métonymiquement comme la « véranda » (« porch ») d'où partent « des Mots se promenant sans maître ; se promenant de concert, comme les harmoniques d'un chant »<sup>181</sup> :

“What she doin coming back here in dem overhalls? Can't she find no dress to put on? Where's dat blue satin dress she left here in? Where all dat money her husband took and died and left her?—What dat ole forty year ole 'oman doin' wid her hair swingin' down her back lak some young gal?—Where she left dat young lad of a boy she went off here wid?—Thought she was going to marry?—Where he left *her*?—What he done wid all her money?—Betcha he off wid some gal so young she ain't even got no hairs—why she don't stay in her class?”<sup>182</sup>

La typographie accentue l'impression d'un bloc massif de parole dont les constituants se superposent plutôt qu'ils ne se déroulent. Dès le début de son roman, Hurston suggère une façon de contourner les impératifs de linéarité, d'avancement par étalement, succession de mots orientée spatialement et temporellement, qui découlent de l'écriture dans le cadre de l'objet livre. Mais il ne s'agit que d'une introduction à ce qui constitue le cœur du roman, à savoir le récit oral de Janie à Phoebe, formule qui appelle nécessairement à une superposition des voix. Certains passages correspondent à un chevauchement de quatre énonciateurs comme lorsque Tea Cake cite un autre homme en racontant à Janie les événements de la nuit qu'elle a passée sans nouvelle de lui : si l'on considère que, dans la partie centrale du roman, il est donné à voir le récit de Janie par l'intermédiaire de la voix narrative, l'on a ici cette voix narrative qui dit que Janie dit que Tea Cake dit que l'homme dit quelque chose<sup>183</sup>.

Le style indirect libre permet plus généralement ces mélanges de voix dans le corpus. Il s'agit d'un procédé littéraire visant à dépasser les limitations évoquées plus tôt en suggérant la concomitance. Comme le fait remarquer Claudine Raynaud, Hurston va jusqu'à introduire ce type de discours dans son autobiographie et remet en avant la parole

---

<sup>180</sup> Voir *supra*, introduction à la parite 1.

<sup>181</sup> « Words walking without masters; walking altogether like harmony in a song ». Hurston, *Their Eyes*, p. 2. Traduction p. 15.

<sup>182</sup> Hurston, *ibid.*, p. 2.

<sup>183</sup> Hurston, *ibid.*, p. 123.

de sa mère et celle de la communauté toute entière<sup>184</sup> alors même que l'on pourrait attendre une voix unique et clairement identifiable dans ce contexte d'identité entre auteur, narrateur et protagoniste<sup>185</sup>. Gates signale bien que cette forme de troisième voix, qui n'est ni citation ni remise en récit, est une création de l'écriture et non pas de la reproduction fidèle d'un phénomène qui lui serait extérieur et appartiendrait à l'oralité :

Free indirect discourse is not the voice of both a character and a narrator ; rather, it is a bivocal utterance, containing elements of both direct and indirect speech. It is an utterance that no one could have spoken, yet which we recognize because of its characteristic « speakerliness, » its paradoxically written manifestation of the aspiration to the oral<sup>186</sup>.

The speakerly diction of *Their Eyes* attempts to render these pictures through the imitation of the extensively metaphorical medium of black speech, in an oxymoronic oral hieroglyphic that is meant only for the Printed page. [...] Hurston conceived of it as a third language, as a mediating third term »<sup>187</sup>

Le style indirect libre, omniprésent aussi dans les romans de Morrison comme moyen privilégié pour accéder à l'histoire des personnages, est donc à envisager comme une création permettant de dépasser la mimesis restrictive en place dans le discours direct, présenté comme citation, tout en conservant le désir de la parole en tant que vecteur premier de la subjectivité. Pour Bakhtine, la polyphonie est une forme de subversion de la hiérarchie des discours puisqu'elle repose sur une égalité de traitement entre le discours de l'auteur et celui du personnage<sup>188</sup>.

### 2.3.3 Pouvoir du mot

Le dernier chapitre de *Love* s'ouvre sur une scène où Christine et Heed, les deux éternelles rivales, se trouvent seules face à face dans le grenier de l'hôtel Cosey qui fut le décor de leur amitié puis de leur détestation. Dans le calme qui suit leur lutte physique et précède immédiatement leur première vraie discussion en tant qu'adulte, leurs voix et celle de la narration se mélangent, abolissant la nécessité de les différencier pour ne se

---

<sup>184</sup> Raynaud, Claudine, « Autobiography as a 'Lying' Session », in Weixlmann et Baker, *Studies in Black American Literature*, op. cit., pp. 110-138.

<sup>185</sup> C'est ainsi que Philippe Lejeune définit le genre dans *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1997.

<sup>186</sup> Gates, Henry Louis, Jr., « Zora Neale Hurston and the Speakerly Text », in Wall, *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, op. cit., p. 103.

<sup>187</sup> Gates, *ibid.*, p. 200.

<sup>188</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.

concentrer que sur ce qui les rapproche, c'est-à-dire la parole, intense et au pouvoir immense :

They both had expected a quarrel. Who's to blame? Who started it all by hiring a thief and who made it necessary by consulting a lawyer? Whose fault is it they are abandoned seven miles from humanity with nobody knowing they are there or caring even if they do know? No one is praying for them and they have never prayed for themselves. Still, they avoid rehearsing accusations, a waste of breath now with one of them cracked to pieces and the other sweating like a laundress. [...] Language, when finally it comes, has the vigor of a felon pardoned after twenty-one years on hold. Sudden, raw, stripped to its underwear.<sup>189</sup>

L'anéantissement de la hiérarchisation des voix ne doit pas être confondue avec l'affaiblissement de la parole. Au contraire, le verbe oral est puissant, voire dangereux. Les ethnographiés de Hurston ne s'y trompent pas lorsqu'ils mettent en place une stratégie de résistance à la collecte : comme le nom véritable qui doit être gardé secret sans quoi l'on s'expose à la magie dans certaines traditions, certaines paroles sont réservées à un auditoire restreint, qu'il soit intime ou cérémoniel. Le texte dicible de *Their Eyes* n'est pas un texte éthéré ou seulement ludique : il contient des signaux sur la force et le pouvoir des mots, affirmés du premier chapitre au procès final comme l'arme redoutable, potentiellement létale, des opprimés<sup>190</sup>. Dans le cadre du magasin de Joe et Janie, la parole publique est terrible parce qu'elle expose et met en jeu la réputation, l'intimité devant un auditoire trop large. Les villageois d'Eatonville reconnaissent le caractère blessant des critiques publiques que Joe adresse à sa femme :

"I god almighty! A woman stay round uh store till she get old as Methusalem and still can't cut a little thing like a plug of tobacco! Don't stand dere rollin' yo' pop eyes at me wid yo' rump hangin' nearly to yo' knees!"

A big laugh started off in the store but people got to thinking and stopped. It was funny if you looked at it right quick, but it got pitiful if you thought about it awhile. It was like somebody snatched off part of a woman's clothes while she wasn't looking and the streets were crowded.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Morrison, *Love*, p. 184.

<sup>190</sup> « They made burning statements with questions, and killing tools out of laughs. It was mass cruelty ». « They were there with their tongues cocked and loaded, the only real weapon left to weak folks. The only killing tool they are allowed to use in the presence of white folks ». Hurston, *Their Eyes*, pp. 2 et 185. Voir aussi, dans *Mules and Men* : « Her tongue is all de weapon a woman got », p. 30.

<sup>191</sup> Hurston, *ibid.*, p. 78.

Le rire se tait devant la cruauté de l'humiliation mais Janie s'empare du pouvoir que représente cette mise à nu verbale en public lorsqu'elle rétorque à Joe :

Humph! Talkin 'bout me lookin' old! When you pull down yo' britches, you look lak de change uh life."<sup>192</sup>

Joe ne se remettra jamais de cette attaque que le texte nous présente comme finalement meurtrière, bien que née de la légitime défense, tout comme le coup de feu qui abattra finalement Tea Cake. Lige Moss réagit en affirmant qu'il préférerait ce type d'attaque physique à l'irréparable blessure d'égo infligée par Janie à son époux<sup>193</sup>, blessure d'autant plus grave qu'il aime à se définir lui-même par son image publique. Une fois sa pathétique fragilité révélée, Joe frappe Janie puis se replie sur lui-même pour « lécher ses blessures »<sup>194</sup> mais, si Janie se relèvera du coup qu'il lui porte par revanche, lui mourra de cette injure en refusant l'aide de sa femme et en s'empoisonnant de haine.

Hurston donne ici l'exemple d'une parole qui a des conséquences majeures dans la sphère extralinguistique, un énoncé qui agit directement sur le réel par le fait même d'être produit. Une autre occurrence, encore plus directe, se trouve dans la pièce *The First One* alors que Noé maudit son fils et les descendants de ce dernier : il lui est impossible de se dédire et d'annuler sa malédiction bien que celle-ci ait été formulée sous l'emprise de l'alcool. Le mot prononcé oralement nous échappe et prend son indépendance, sans que nous puissions l'effacer ou le contrôler. Il s'agit d'une parole performative, au sens austinien du terme<sup>195</sup>. La parole magique a la particularité d'être plus performative car plus puissante que la parole quotidienne, en ayant la faculté notamment de s'appliquer aux événements à venir. « En sorcellerie, l'acte, c'est le verbe », comme le souligne Jeanne Favret-Saada : « la sorcellerie, c'est de la parole, mais une parole qui est pouvoir et non savoir ou information ».<sup>196</sup> Il n'est pas question de polarité morale au sujet de la parole, qui ne porte en elle-même ni le bien ni le mal mais la puissance. Comme dans le conte où la

---

<sup>192</sup> Hurston, *ibid.*, p. 79.

<sup>193</sup> « Ah ruther be shot with tacks than tuh hear dat 'bout mah- self," Lige Moss commiserated ». Hurston, *ibid.*, p. 79.

<sup>194</sup> « He had crawled off to lick his wounds » Hurston, *ibid.*, p. 81. Traduction p. 91.

<sup>195</sup> Austin, John Langshaw, *How to do Things with Words*, Cambridge : Harvard University Press, 1962. Un énoncé performatif est typiquement à la première personne au présent simple.

<sup>196</sup> Favret-Saada, Jeanne, *Les Mots, la morts, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977, pp. 25-26.



sorcière et la fée ne sont que les deux facettes de la même femme surnaturelle<sup>197</sup>, c'est le contexte et l'intention qui déterminent l'effet d'un pouvoir qui impose le respect.

À la fin de la partie consacrée à la Jamaïque, Hurston décrit une cérémonie appelée Koo-Min-ah, qui se tient dix-huit mois après la mort d'une personne et marque le départ définitif de son esprit ou « duppy ». L'esthétique diverge significativement de celle de la veillée mortuaire détaillée dans les pages précédentes car cette occasion est plus solennelle. Alors qu'elle semblait jusqu'alors disposer pleinement de la distance de l'ethnographe qui garde la tête froide, Hurston se laisse submerger par cette scène, qu'elle décrit au présent, renonçant à toute prétention de médiation ou de prise en charge :

I wonder about the bowl and the calabash but the time is past for asking questions, because the drummers are pounding the drumheads with hammers and turning pegs in tuning their instruments.

There is the thunder of drums subtly rubbed with bare heels, and the ferocious attack of the rackling men. The thing has begun. They are "making house for duppy." The hands of the drummers weave their magic and the drums speak of old times and old things.<sup>198</sup>

La différence de nature et de tonalité du rituel vient aussi de la participation de ceux qui sont appelés les « Africains », et dont la langue vient s'ajouter au créole jamaïcain. La danseuse principale, désignée comme une « lionne », dialogue ainsi avec les percussionnistes devenus « hommes de la tribu » :

"Ah minnie wah oh, Ah minnie wah oh!" And the men at the instruments reply: "Saykay ah brah ay."

She makes some liquid movements of her upper body and cries again:

"Yekko tekko, yekko tekko, Yahm pahn sah ay!" The men: "Ah yah yee-ai, Ah yah yee-ai, ah say oh!" She danced thru one furious movement and cried again: "Yekko tekko, ah pah ahah ai!"<sup>199</sup>

Donnée dans une forme brute, sans traduction ni médiation, comme un script ou une pièce parsemée seulement de quelques didascalies pour en faciliter le rendu performatif, la langue se montre dans une altérité totale. Les mots ne sont pas du créole et dépassent probablement les compétences linguistiques de Hurston qui se défait entièrement de sa fonction de traductrice. Le signifiant est rapporté sans le signifié, uniquement pour sa

---

<sup>197</sup> Voir *infra* 10.4 Personnages de l'entre-deux : êtres initiatiques ?

<sup>198</sup> Hurston, *Tell*, p. 71.

<sup>199</sup> Hurston, *ibid.*, p. 71.

forme, en l'occurrence le son et le rythme qu'il soutient. Le lecteur est dans la même position que Milkman dans *Song of Solomon* qui entend les enfants de Shalimar chanter « Come booba yalle, come booba tambee [...] Come konka yalle, come konka tambee »<sup>200</sup> et se demande un instant s'il s'agit de Yoruba sans pour autant jamais essayer de déterminer le sens possible de ces mots inconnus. Devenus partie intégrante de la comptine, ils se vident de leur valeur référentielle et servent à signifier l'autre continent, celui des origines auquel l'accès est brouillé. Le chapitre de *Tell My Horse* consacré à cette cérémonie se termine ainsi :

The drums went on and on. They sang on and on.  
Hand a' bowl.... Cocks crowing raucously.... Day a' light.  
... Night took on a deathly look.... Want ingwalla.... The spirit went out of the drums.... Fum  
dee ah.... The sun came up walking sideways.<sup>201</sup>

Les discours et les langues s'entremêlent finalement, outrepassant le niveau dénotatif qui établissait la dichotomie entre identité et altérité, pour agir au niveau performatif, laissant le langage dans une forme de transe. L'action de mots dont le sens est inconnu sur celui à qui ou devant qui ils sont prononcés est de l'ordre de la formule magique, tout comme la formulette de fin de conte « Ah Bo Bo! » qui clôture plusieurs chapitres de *Tell My Horse*. Par cet usage d'une parole performative et stylisée, Hurston place son lecteur dans la sphère de l'oralité. La parole orale n'est donc pas en reste face à l'écriture, sa richesse et sa puissance sont assertées et démontrées dans l'ensemble du corpus qui montre une affinité forte avec son fonctionnement et ses qualités.

---

<sup>200</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 303.

<sup>201</sup> Hurston, *Tell*, p. 74.

## Chapitre 3. L'oralité privilégiée

Dans un essai sur sa propre pratique d'écriture, Morrison déclare ainsi ses intentions quand au lien qu'elle espère créer avec son lecteur :

I want my fiction to urge the reader into active participation in the non-narrative, nonliterary experience of the text. I want him to respond on the same plane as an illiterate or preliterate reader would. I want to subvert his traditional comfort so that he may experience an unorthodox one: that of being in company of his own imagination.<sup>202</sup>

Morrison attend de son lecteur qu'il réagisse à son texte écrit sur un plan oral : dans ce souhait se lit tout un processus de transformation de l'écriture, où la lettre est mise à distance pour laisser la place aux mécanisme de l'oralité de faire texte. L'état pré-littéraire que l'auteure recherche chez son lecteur est le témoin d'une certaine défiance envers l'objet littéraire, posture qui peut sembler paradoxale pour une écrivaine. Le corpus laisse pourtant apparaître à plusieurs reprises des critiques ou des mises en garde par rapport au medium écrit qui serait trompeur ou despotique.

### 3.1 Méfiance de l'écrit

Les travailleurs de Polk County, avec l'ingéniosité du récit populaire, disent l'impuissance de la transcription face à l'étendue des sons de l'oralité dans l'histoire d'un homme dictant une lettre à sa fille revenue de sept années d'études :

'Our mule is dead but Ah got another mule and when Ah say (clucking sound of tongue and teeth) he moved from de word.'  
"Is you got dat?" he ast de girl.  
"Naw suh," she tole 'im.  
He waited a while and he ast her again, "You got dat down yet?"  
"Naw suh, Ah ain't got it yet."  
"How come you ain't got it?"  
"Cause Ah can't spell (clucking sound)."

---

<sup>202</sup> Morrison, « Memory, Creation and Writing », *Thought*, Vol. 59, No 4, p. 387.

"You mean to tell me you been off to school seven year and can't spell (clucking sound)? Why Ah could spell dat myself and Ah ain't been to school a day in mah life. Well jes' say (clucking sound) he'll know what yo' mean and go on wid de letter."<sup>203</sup>

L'éducation formelle est raillée parce que les compétences qu'elle apporte ne permettent pas à la jeune fille de rendre compte d'un élément du réel si simple et si quotidien que le son que l'on fait pour appeler sa mule. Hurston, en représentant ce son de façon descriptive et non mimétique comme elle aurait pu le faire avec une onomatopée, démontre elle-même l'inaptitude de son outil.

L'alphabétisation, interdite durant l'esclavage, a été la condition même d'existence d'une tradition littéraire africaine-américaine reconnue dans un système qui assimile littérature et écriture. Pour les anciens esclaves comme Frederick Douglass, dont l'autobiographie est une œuvre primordiale pour la littérature africaine-américaine, l'écriture se fait doublement outil dans la lutte pour l'abolition en permettant de partager son témoignage et ses opinions au plus grand nombre mais aussi en devenant preuve d'humanité. Henry Louis Gates décrit l'enjeu presque ontologique de ces écrits :

What was at stake for the earliest black authors was nothing less than the implicit testimony to their humanity which they thought to demonstrate through the very writing of a text of an ex-slave's life. [...] To redress their image as a negation of all that was white and Western, black authors published as if their collective fate depended on how their texts would be received.<sup>204</sup>

Toutefois les textes du corpus entretiennent avec le médium écrit une relation plus circonspecte et proposent une critique de l'idée selon laquelle le fait de savoir lire et écrire serait salvateur. Monica Michlin montre la façon dont le texte de *The Bluest Eye* agit en ce sens car « comme le dit la narratrice, l'histoire qu'elle nous raconte, elle ne l'a pas lue, mais entendue, bribe par bribe, et elle la reconstruit sur le corps mort de la littérature enfantine officielle » représenté par le manuel de lecture « Dick and Jane » :

---

<sup>203</sup> Hurston, *Mules*, p. 41.

<sup>204</sup> Gates, « Zora Neale Hurston and the speakerly text » in Wall, *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, op. cit., p. 60.

la manière dont ce texte est malmené [...] renforce dans l'acte de lecture lui-même la critique agressive de ce qu'on apprend à lire [car elle permet] de placer le lecteur en situation de lecture malaisée, de le remettre dans la situation de l'enfant qui déchiffre péniblement l'écrit. Ainsi la critique opérée par Toni Morrison est-elle performative.<sup>205</sup>

Le refus de présenter l'écrit comme forme ultime et dominante d'expression agirait comme un acte de résistance à ce qui la rend si nécessaire chez les auteurs que mentionne Gates. Ils remet en question du médium écrit comme preuve d'humanité car les prémices sont réfutés : cette humanité n'a pas à être prouvée, la logique de cette démonstration n'étant contenue que dans un discours raciste. Par son interdiction à une certaine partie de la population, l'écriture est un outil du système d'oppression ; en cela, sa maîtrise est à double tranchant car elle semble promettre la sortie de la position d'opprimé, mais seulement en restant dans les codes établis pour et par les oppresseurs.

À plusieurs reprises, Morrison montre combien l'idée selon laquelle le fait de savoir lire et écrire permettrait de se défaire d'une oppression et serait en soi une protection est à la fois attrayante et erronée. Étant donnée la nature même de son art, il serait illogique qu'elle s'oppose frontalement à la lecture et à l'écriture, mais elle distille une mise en garde contre une toute-puissance de l'écrit, à la fois panacée et instrument de domination. Dans *Song of Solomon* se tisse une controverse autour de la mort du bien-aimé Macon Dead, premier du nom, anciennement Jake. Le père de Macon (II) et Pilate, grand-père de Milkman, a en effet été assassiné par des propriétaires terriens blancs qui l'ont abattu au fusil sur la ferme qu'il refusait de leur céder. Macon est persuadé que son père aurait pu avoir la vie sauve s'il avait su lire et écrire, mais rien n'est moins sûr :

Papa couldn't read, couldn't even sign his name. Had a mark he used. They tricked him. He signed something, I don't know what, and they told him they owned his property. He never read nothing. I tried to teach him, but he said he couldn't remember those little marks from one day to the next. [...] He should have let me teach him. Everything bad that ever happened to him happened because he couldn't read. Got his name messed up cause he couldn't read.<sup>206</sup>

La dernière remarque est une référence au fait que l'agent de Freedmen's Bureau, ivre lorsqu'il a consigné l'identité de Jake nouvellement libéré, a commis une erreur administrative : il a inscrit le nom de sa ville natale (Macon) à la place de son prénom, et la

---

<sup>205</sup> Michlin, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, op. cit., p. 148.

<sup>206</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 53.

réponse quant au statut de son père (mort : « Dead ») dans la case prévue pour son nom de famille. Milkman apprend cependant plus tard que son aïeul a sciemment choisi de conserver ce nom que sa femme lui a dit aimer et qui représentait certainement, comme pour nombre d'hommes et de femmes débarrassés des chaînes de l'esclavage, l'identité nouvelle de la liberté. Il n'est ainsi pas devenu Macon Dead parce qu'il était analphabète, mais parce que ce nom lui parlait, en déclarant la mort de son statut d'esclave<sup>207</sup>. Jake/Macon l'illettré est l'une des figures les plus positives du roman, un père aimant, un ami fidèle, un voisin agréable, un travailleur courageux, dont tous se souviennent avec tendresse, y compris son fils pourtant apparemment incapable de ce sentiment pour quiconque. Mais Macon n'a, semble-t-il, rien appris de son père et est incapable de le comprendre. Il critique son illettrisme comme une faiblesse, sous-entendant même une part de paresse chez un homme qui s'est occupé seul de ses deux enfants et de sa ferme, sans voir que la violence raciste ayant mené à son meurtre fait fi des contrats et des signatures.

### 3.1.1 Cee : écrits eugénistes

Cet aveuglement se retrouve chez Cee, dans *Home*, qui conçoit elle aussi non seulement l'analphabétisme comme une tare dont elle est affligée et qui la rend faible mais aussi le fait de savoir lire et écrire comme une compétence si forte qu'elle protégerait de toute situation. Elle néglige ainsi l'aspect systémique de l'oppression raciste dont elle est victime. La jeune femme, abandonnée par son Prince avec qui elle s'était échappée de son village natal et n'osant y retourner, se fait embaucher par le Docteur Beauregard sans connaître précisément la nature du travail qu'elle est supposée effectuer. Cet aristocrate à la science douteuse et aux pratiques barbares mène sur elle des expériences hors de tout contrôle ou même d'intention thérapeutique qui la laisseront si près de la mort que Frank arrivera tout juste à temps pour la sauver. Mais Cee est initialement subjuguée par

---

<sup>207</sup> Sur l'importance des surnoms voir Michlin, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, op. cit., pp. 156-159. La richesse de ceux-ci est tout aussi délectable chez Hurston, qui en use dans tous ses ouvrages et semble les égrener non seulement pour démontrer sa familiarité avec les habitants d'Eatonville dans *Mules and Men* par exemple, mais aussi pour le plaisir langagier et figural qu'ils procurent.

l'apparente érudition du docteur, dont les livres qui remplissent le cabinet sont le signe tangible et évident :

Now she examined the medical books closely, running her finger over some of the titles: *Out of the Night*. Must be a mystery, she thought. Then *The Passing of the Great Race*, and next to it, *Heredity, Race and Society*.

How small, how useless was her schooling, she thought, and promised herself she would find time to read about and understand "eugenics."<sup>208</sup>

Le premier ouvrage correspond selon toute vraisemblance à celui du généticien H. J. Muller, Nobel de médecine en 1946 et fervent partisan de l'eugénisme<sup>209</sup>, et non à un roman policier<sup>210</sup>, et le second est le traité eugéniste de Madison Grant qui a connu un succès important lors de sa parution. Le dernier livre est plus généraliste et propose une critique de l'eugénisme mais qui reste très mesurée, ne dénonçant pas frontalement l'idéologie. Même dans cet écrit d'apparence modérée, les auteurs ne peuvent s'empêcher de produire des remarques comme celles-ci : « certaines mutations donnent lieu à des maladies héréditaires aussi sévères que l'hémophilie, la peau pie, les cheveux crépus »<sup>211</sup>. Ces textes que Cee désire connaître sont des outils d'oppression et de haine contre elle en tant qu'Africaine-Américaine, des constructions racistes visant à la rendre indésirable et à anéantir son humanité. L'érudition est ici donc à double tranchant en ce qui concerne Cee car elle lui aurait certes permis d'être sur ses gardes si elle avait pu reconnaître les intentions du docteur à partir de ces titres, mais les écrits accessibles ici en indiquent le potentiel néfaste : si la vertu de l'éducation scolaire est d'assimiler et de produire des textes eugénistes, elle est fortement critiquable et ne peut être souhaitable pour Cee.

De retour à Lotus où Frank l'a emmenée pour que les femmes la soignent, Cee apprend que les sévices infligés par le docteur ont atteint leur but eugéniste en la rendant stérile. L'un des objectifs de cette pratique mêlant une justification pseudo scientifique du racisme et une ambition de forcer la main à l'Évolution en outrepassant la sélection naturelle était en effet de s'assurer de l'infertilité des individus considérés comme

---

<sup>208</sup> Morrison, *Home*, p. 65.

<sup>209</sup> Muller, H. J., *Out of the Night: A Biologist's View of the Future*, New York : Vanguard Press, 1935.

<sup>210</sup> Un autre ouvrage du même titre, plus célèbre car il fut un bestseller en 1942, ressemble davantage au genre pressenti par Cee : l'autobiographie de Richard Julius Hermann Krebs écrite sous le pseudonyme Jan Valtin.

<sup>211</sup> Dunn, Leslie C. et Dobzhansky, Theodosius G., *Hérédité, race et société*, trad. R. Graulich, Bruxelles : Charles Dessart, 1964, p. 108.

porteurs de gènes « faibles » ou « néfastes » pour l'humanité, et en premier lieu les Africains-Américains<sup>212</sup>. La très jeune femme, ne sachant encore comment accueillir la nouvelle, s'en remet alors à sa réaction par défaut qui est de blâmer son manque d'érudition :

Anger wasn't available to her—she had been so stupid, so eager to please. As usual she blamed being dumb on her lack of schooling, but that excuse fell apart the second she thought about the skilled women who had cared for her, healed her. Some of them had to have Bible verses read to them because they could not decipher print themselves, so they had sharpened the skills of the illiterate: perfect memory, photographic minds, keen senses of smell and hearing. And they knew how to repair what an educated bandit doctor had plundered. If not schooling, then what?<sup>213</sup>

L'action thérapeutique des femmes illettrées de Lotus qui savent réparer ce que le savant n'a fait que détruire force la patiente à reconnaître combien il est absurde de confondre l'écrit et le savoir. Elles qui apportent à Cee l'affection profonde, brute et sans apprêt, de la solidarité féminine<sup>214</sup> ont au contraire acquis des facultés supérieures à ceux qui pourraient compter sur la lecture. Heed, dans *Love*, a elle aussi développé cette acuité sensorielle associée à l'illettrisme :

With the necessary prowess of the semiliterate, Heed had a flawless memory, and like most nonreaders, she was highly numerate. She remembered not only how many gulls had come to feed off a jellyfish but the patterns of their flight when disturbed. Money she grasped completely. In addition she had hearing as sharp and powerful as the blind.<sup>215</sup>

Dans son cas, il s'agit presque de modifications physiologiques s'apparentant à la magie. L'activité sensorielle et mnésique si intense chez ces personnages vivant dans l'oralité semble affaiblie par la lecture et l'écriture qui les rend moins indispensables : en réduisant l'usage de l'ensemble de sens et des facultés mentales par la prépondérance de la seule vue qui déchiffre un alphabet, support d'une mémoire sans effort, c'est leur maîtrise qui diminue.

---

<sup>212</sup> Voir Davis, Angela Y., *Women, Race, & Class*, New York : Vintage, 2011 et McCann, Carol R., *Birth Control Politics in the United States : 1916-1945*, New York : Cornell University Press, 1994.

<sup>213</sup> Morrison, *Home*, p. 128.

<sup>214</sup> Voir *infra* 11.3.2 La coopération féminine.

<sup>215</sup> Morrison, *Love*, p. 75.



En cela, l'écriture peut être envisagée comme un système dont il faut se méfier à cause de sa tendance hégémonique qui met en péril les valeurs et les vertus de l'oralité. Walter Ong, dans son ouvrage *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, rejette le terme de « littérature orale », symptôme selon lui de l'hégémonie du scriptural dans la conception du langage chez les chercheurs lettrés<sup>216</sup>. À l'argument de la possible extension sémantique des termes « littérature » ou « textes » par le fait qu'y soient conceptuellement inclus les événements d'oralité, il oppose le caractère prioritaire de l'écrit, qu'il présente comme un système essentiellement hégémonique qui dénaturerait irrémédiablement notre approche de ce qui n'est pas lui<sup>217</sup>. L'introduction de l'écriture modifie fondamentalement le récit :

Apprendre à lire et à écrire handicape le poète oral, ainsi que l'a découvert Lord : cela introduit dans son esprit le concept d'un texte contrôlant le récit et gêne les mécanismes de composition orale, qui n'ont rien à voir avec les textes mais sont « le souvenir de chants chantés » (Peabody 1975, p. 216).<sup>218</sup>

Sixto semble répondre à la même logique dans *Beloved* lorsqu'il refuse d'apprendre à lire et à compter alors que le propriétaire de la plantation le propose : « [il] a dit que ça lui changerait l'esprit — que ça lui ferait oublier les choses qu'il ne devrait pas et retenir les choses qu'il ne fallait pas, et qu'il ne voulait pas avoir l'esprit emmêlé »<sup>219</sup>. Le sage Amérindien qui maintient activement la tradition de son peuple perdu en dansant seul dans les bois<sup>220</sup> perçoit cet apprentissage non pas de façon additive, comme une compétence supplémentaire, mais comme le passage à un autre système : celui de l'écrit, du blanc, du colonisateur qui le prive de son savoir et de ses capacités propres. Comme

---

<sup>216</sup> « [S]cholarship in the past has generated such monstrous concepts as “oral literature.” This strictly preposterous term remains in circulation today even among scholars now more and more acutely aware how embarrassingly it reveals our inability to represent to our own minds a heritage of verbally organized materials except as some variant of writing, even when they have nothing to do with writing at all ». Ong, Walter, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, Londres : Methuen, 1982, p. 11.

<sup>217</sup> « [W]riting [...] is a particularly pre-emptive and imperialist activity that tends to assimilate other things to itself even without the aid of etymologies. [...] Though words are grounded in oral speech, writing tyrannically locks them into a visual field forever ». Ong, *Orality and Literacy, op. cit.*, p. 12.

<sup>218</sup> *Idem.*

<sup>219</sup> « [He] said it would change his mind—make him forget things he shouldn't and memorize things he shouldn't and he didn't want his mind messed up ». Morrison, *Beloved*, p. 245. Traduction p. 289.

<sup>220</sup> « Sixto went among trees at night. For dancing, he said, to keep his bloodlines open, he said ». Morrison, *ibid.*, p. 30.

Ong, il craint pour sa mémoire, qui change de modalité avec le passage à une culture de l'écrit pour s'attacher plus au signifiant (avec le *verbatim*) qu'au signifié<sup>221</sup>. L'optimiste Halle, qui tente de parvenir à ses objectifs au sein du système en place, est le seul à accepter, nourri de la même illusion que Macon dont il est fait état plus haut :

[Halle] said, If you can't count they can cheat you. If you can't read they can beat you. They thought that was funny.<sup>222</sup>

Les autres esclaves ne sont pas dupes et comprennent l'ironie de cette logique : quelle que soit la condition première (protase), la conclusion (apodose) reste vraie. La capacité de Halle à savoir lire et compter ne changerait rien au fait qu'« ils » peuvent tricher et le battre (dans les deux sens du terme) car « ils » sont les bénéficiaires d'un système qui leur donne tout pouvoir sur une personne telle que lui. Gidéon, l'homme à tout faire de la famille Street dans *Tar Baby*, identifie au contraire parfaitement la perversité d'une relation de pouvoir dans laquelle ces compétences ne font qu'augmenter les possibilités d'exploitation lorsqu'il dit à Son : « Mais écoute, je préfère ne pas dire là-bas que je sais lire. Trop de travail, qu'y nous donnent. Des instructions sur comment installer ceci ou cela. Je fais semblant que j'sais pas lire du tout. »<sup>223</sup> Garner se donne des airs d'humaniste en disant de ses esclaves qu'il sont des hommes, mais n'en reste pas moins un esclavagiste qui fait travailler Halle sans répit pour qu'il achète la liberté de sa mère, tout en faisant passer cette manœuvre pour un geste charitable. Dans ces conditions, la proposition du propriétaire de la tristement nommée Sweet Home n'est qu'un exemple de plus de son hypocrisie qui maintient en place une oppression systématique en donnant de faux espoirs. L'arrivée du neveu de Garner à la plantation après la mort de celui-ci ne fait que confirmer l'intuition première des Paul et de Sixo.

---

<sup>221</sup> Voir notamment Baumgart, Ursula et Derive, Jean (éd.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Editions Karthala, 2008, p. 22.

<sup>222</sup> Morrison, *Beloved*, p. 245.

<sup>223</sup> « But, listen, I don't let on over there that I can read. Too much work they give you. Instructions about how to install this and that. I make out that I can't read at all ». Morrison, *Tar Baby*, p. 155. Traduction p. 225.

### 3.1.2 Schoolteacher : perversité du savoir atroce

Le personnage de Schoolteacher est l'incarnation de tout ce que l'instruction écrite, la scription même, peut avoir de dominateur et de destructeur. Par son nom, il est défini comme étant lié de façon primordiale à l'école en tant qu'institution ; par ses actions il est l'un des personnages les plus odieux de tous les romans de Morrison. Il est le pire de ce que l'esclavagisme a pu produire : un homme à la cruauté froide qui déshumanise ses esclaves de façon méthodique et systématique en se drapant de rigueur scientifique, et qui dissimule son immoralité sous le voile d'une légalité perverse. C'est en effet la loi écrite, en l'occurrence le *Fugitive Slave Act* de 1850, qui lui donne le pouvoir de poursuivre Sethe jusque dans l'État libre de l'Ohio et de la réclamer comme sa propriété.

L'enseignement de cet « instituteur » semble limité aux pseudo-sciences utilisées pour justifier le racisme, comme la physiognomonie ou la phrénologie. Il demande à ses élèves de consigner, en deux colonnes distinctes sur une feuille de papier, les caractéristiques « humaines » et « animales » des esclaves :

He was talking to his pupils and I heard him say, "Which one are you doing?" And one of the boys said, "Sethe." That's when I stopped because I heard my name, and then I took a few steps to where I could see what they was doing. Schoolteacher was standing over one of them with one hand behind his back. He licked a forefinger a couple of times and turned a few pages. Slow. I was about to turn around and keep on my way to where the muslin was, when I heard him say, "No, no. That's not the way. I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right. And don't forget to line them up."<sup>224</sup>

La formalisation qu'impose Schoolteacher est glaçante, sa pédagogie est toute entière contenue dans la rigueur et la réification de son prétendu sujet d'étude, à qui il refuse le statut de sujet et pour lequel il pervertit la notion même d'étude. Sethe est si bouleversée lorsqu'elle apprend que c'est ainsi qu'ils utilisent l'encre préparée par ses propres mains qu'elle donne ce fait comme raison suffisante pour ses actions ultérieures : « And no one, nobody on this earth, would list her daughter's characteristics on the animal side of the paper. No. Oh no. »<sup>225</sup> Face à ce rationalisme de surface elle se trouve limitée à une réaction viscérale, indiscutable et irrévocable ; l'atrocité froide transforme l'amour maternel en acte horrible. Claudine Raynaud montre que Sethe tente de remettre en

---

<sup>224</sup> Morrison, *Beloved*, p. 228.

<sup>225</sup> Morrison, *ibid.*, p. 296.

question la binarité des classifications établies par Schoolteacher à travers l'excès : en devenant pire qu'un animal, elle excède cette catégorie, c'est-à-dire qu'elle la dépasse, la déborde<sup>226</sup>. Cet acte de subversion, résistance contre la ligne tracée au milieu de la page qui la couperait en deux en tâchant de l'amputer de son humanité, passe par l'excès qui consiste en un dépassement des limites et donc une perturbation, voire une décomposition, des catégories. Sethe répond à cet embrigadement de l'écrit par une parole continue adressée à Beloved, parole qui désire expliquer l'indicible et, de ce fait, ne peut se réaliser que par le mouvement. La répétition de la négation agit comme un écho, un rappel de l'oralité d'où provient ce passage au style indirect libre : le discours oral ne suit pas nécessairement la mesure de la phrase avec ses majuscules et ses points mais est au contraire émaillé de commentaires, de retours sur lui-même, de sons et autres éléments de sa rythmique propre. La formulation de l'acte de résistance de Sethe à l'entreprise de déshumanisation globale menée par Schoolteacher passe donc par un rejet de la scription telle qu'il l'emploie, c'est-à-dire comme un outil de classification définitif et définitoire. La violence physique est en effet décrite comme un moyen pour le tortionnaire de rappeler à ses victimes (ici, Sixo) que « les définitions appartiennent aux définisseurs, pas aux définis »<sup>227</sup>.

Les actions de ce soi-disant instituteur souillent la fonction dont il tire son nom pour les personnages qui ont dû les subir et les amènent à rester sur leurs gardes face au monde de l'instruction écrite. C'est le cas notamment de Paul D lorsqu'il questionne Denver sur ses activités après qu'elle a pris son indépendance à la fin du roman :

When he asked her if they treated her all right over there, she said more than all right. Miss Bodwin taught her stuff. He asked her what stuff and she laughed and said book stuff. "She says I might go to Oberlin. She's experimenting on me." And he didn't say, "Watch out. Watch out. Nothing in the world more dangerous than a white schoolteacher."<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Raynaud, Claudine « Figures of Excess in Toni Morrison's *Beloved* » in Fabre, Geneviève et Raynaud, Claudine (éd.), « *Beloved, she's mine* » : *Essais sur Beloved de Toni Morrison*, Numéro spécial d'AFRAM Newsletter, Paris : CETANLA, 1993, p. 145.

<sup>227</sup> « Clever, but schoolteacher beat him anyway to show him that definitions belonged to the definers—not the defined ». Morrison, *Beloved*, p. 225. Traduction p. 265.

<sup>228</sup> Morrison, *ibid.*, p. 314.

Linda Krumholz propose une lecture très optimiste de ce passage où elle voit en Denver le contre-discours, la contre-action nécessaire en vue de la réappropriation de l'éducation par la communauté africaine-américaine :

Denver will become a schoolteacher, taking up the educational task from her teacher, Lady Jones, and Baby Suggs, and taking over the tools of literacy and education from the white schoolteacher. Paul D worries when he hears of her intentions to go to college [...]. But this is the very reason that Denver must usurp schoolteacher's position: she must take away from him the power to define African-Americans and make their history in a way that steals their past, their souls, and their humanity<sup>229</sup>.

Denver est effectivement la source d'espoir du roman : elle est celle qui trouve le courage d'aller chercher de l'aide et qui, par ses actions, permet à sa mère et à elle-même d'échapper à la faim et à la folie auxquelles l'obsession de Sethe pour Beloved et pour son remords les menaient. Elle représente donc un futur potentiellement meilleur et plus libre sur lequel elle peut avoir un certain contrôle, ne plus être uniquement objet mais sujet. Toutefois son propre discours justifie partiellement la méfiance de Paul D face au savoir livresque et à l'éducation blanche dont l'ambition universalisante se révèle oppressive : dans les rapports de pouvoir présentés par Denver, elle tient encore le rôle d'objet puisqu'elle n'est que le cobaye d'une « expérience » menée par Miss Bodwin. Ce terme rappelle nécessairement l'apparence empirique recherchée par l'autre enseignant blanc du roman dans sa démarche raciale et amène à modérer l'espoir que représenterait cet apprentissage. Denver risque de reproduire la situation de sa mère qui, elle aussi, a été l'objet d'étude expérimentale d'un enseignant. L'on pense aussi à Cee, dans *Home*, autre exemple du danger que représentent les expériences de blancs lettrés sur des jeunes femmes africaines-américaines, ou à Leafy, la mère de Janie dans *Their Eyes Were Watching God* :

Ah was 'spectin' to make a school teacher outa her. But one day she didn't come home at de usual time and Ah waited and waited, but she never come all dat night. Ah took a lantern and went round askin' everybody but nobody ain't seen her. De next mornin' she come crawlin' in on her hands and knees. A sight to see. Dat school teacher had done hid her in de woods all night long, and he had done raped mah baby and run on off just before day.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Krumholz, Linda. « The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved* », *African American Review*, Vol. 26, No. 3, Fiction Issue (Autumn, 1992), Indiana State University, p. 405.

<sup>230</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 19.

L'autre danger de l'instruction scolaire présent à la fois chez Hurston et Morrison est la mise à distance de ses origines, l'assimilation d'une attitude de mépris ou de condescendance envers les moins éduqués en oubliant que seules quelques années d'études les séparent. Hurston se trouve confrontée au silence des habitants d'Eatonville lorsqu'elle leur demande de contribuer à sa collecte car elle formule sa demande avec « son meilleur accent barnardais » et en utilisant un vocabulaire jargonneux et qu'ils ne reconnaissent pas. Ce faisant, elle se signale comme extérieure et observatrice mais surtout comme ayant la capacité d'évaluer, de juger et de sanctionner grâce aux outils théoriques acquis à l'université. Ceux-ci pourraient lui être utiles dans un second temps, non pas celui de la collecte mais celui de l'analyse, pourtant Hurston ne propose quasiment pas d'analyse ou d'interprétation. Dans l'histoire de *Mules and Men* sur la lettre citée plus haut, la moquerie est bien évidemment double et le père autant égratigné que sa fille, mais le personnage de la jeune femme qui s'est prise au piège d'une éducation trop approfondie qu'elle en oublie le pouvoir de l'oralité tout en se trouvant enchaînée dans un écrit incapable de rendre compte de la totalité du monde est récurrente dans notre corpus. Chez Morrison, elle s'incarne en Jadine, énamourée de sa propre éducation parisienne dans *Tar Baby* ou bien, dans *Song of Solomon*, en First Corinthians qui ne parvient pas à mettre à profit ses études à Bryn Mawr. Son éducation universitaire ne produit que des espoirs inadaptés et donc déçus :

Bryn Mawr had done what a four-year dose of liberal education was designed to do: unfit her for eighty percent of the useful work of the world. First, by training her for leisure time, enrichments, and domestic mindlessness. Second, by a clear implication that she was too good for such work. After graduation she returned to a work world in which colored girls, regardless of their background, were in demand for one and only one kind of work.<sup>231</sup>

Corinthians ne peut devenir ce qu'elle a appris à valoriser et doit occuper une place que son éducation lui a indiqué comme indésirable, ce qui l'amène à cacher la nature de son emploi de femme de ménage sous le jargonneux terme d'« amanuensis » dont l'opacité l'isole plus qu'elle ne la protège. Porter lui démontre qu'il n'a besoin ni de statut ni de décor pour l'aimer et lui apprend à se réconcilier avec la simplicité que son père rejette comme une faiblesse.

---

<sup>231</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 189.

Cette situation rappelle l'argument de Booker T. Washington en faveur de l'éducation technique et du compromis d'Atlanta durant la Reconstruction, qui souligne ce qu'il considère être l'absurdité d'une éducation inadaptée en disant son étonnement à la vue d'un homme vivant dans la misère, une grammaire française à la main et à sa rencontre avec une jeune femme qui, tout juste revenue de son pensionnat, joue du piano dans un taudis<sup>232</sup>. L'influence de Washington est assumée chez Hurston pour qui cette orientation pragmatiste est de l'ordre du bon sens<sup>233</sup>. Parmi les preuves à charge contre des individus auto-proclamés comme « champions de la race » et pour lequel elle ne cache pas son mépris dans son autobiographie, Hurston cite le fait qu'ils critiquent Booker T. Washington<sup>234</sup>. Mrs Turner, l'incarnation romanesque dans *Their Eyes* de la tendance à « tracer des frontières entre les couleurs au sein même de la race »<sup>235</sup> que l'auteure leur reproche, adopte un comportement similaire : sa mésestime de celui que Janie a été élevée à considérer comme un « grand homme » est reçue par la protagoniste comme rien de moins qu'un « sacrilège »<sup>236</sup>. La filiation est moins claire dans le cas de Morrison qui ne se revendique pas spécialement de cette approche : si *First Corinthians* échoue à s'épanouir en tant que membre des « dix pour cent talentueux » souhaités par W. E. B. Dubois, son frère n'a pas beaucoup plus de succès en suivant la voie matérialiste de l'accomplissement social par la propriété privée proposée dans la vision de Washington. Ce dernier agit même comme un leurre dans *Jazz* lorsque Joe Trace interprète le fait qu'un militant pour la cause des Africains-Américains soit invité à dîner à la maison blanche comme le signe que tout va bien se passer par la suite<sup>237</sup>. Morrison appelle à une forme de prudence encore plus globale que son aînée face aux promesses d'une éducation formelle laissant à l'écrit une place trop centrale, voire hégémonique, et prônant la rupture avec l'oralité. Il ne s'agit pas de déduire de ces remarques une dévalorisation de tout apprentissage ou un rejet de la lecture, qui serait antithétique avec l'entreprise littéraire dont ces textes sont

---

<sup>232</sup> Washington, Booker T., « The Awakening of the Negro », *The Atlantic Monthly*, No. 78, 1896, pp. 322-328.

<sup>233</sup> Le sentiment est probablement renforcé par leur opposition commune aux positions de W. E. B. Dubois, bien qu'il semble s'agir plus d'un conflit personnel que réellement philosophique pour Hurston.

<sup>234</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 189.

<sup>235</sup> « They drew color lines within the race ». *Idem*. Nous traduisons.

<sup>236</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 142.

<sup>237</sup> « If Booker T. was sitting down to eat a chicken sandwich in the President's house in a city called capital, near where True Belle had had such a good time, then things must be all right, all right ». Morrison, *Jazz*, p. 107.

les objets, mais une mise en garde contre un assujettissement des savoirs liés à l'oralité, discrédités par la dominance de l'écrit.

### 3.1.3 *A Mercy*: étrange écriture

L'écrit est parfois l'outil d'expression privilégié des personnages, comme pour Florens qui raconte son histoire par des inscriptions sur les murs et sur le sol d'une pièce de la maison que Jacob Staark a fait construire juste avant de mourir. Ce texte constitue la moitié des chapitres de *A Mercy*, alternant avec une narration à la troisième personne. Dans ce cas, l'objet livre que nous tenons entre les mains se fait le porteur physique d'un texte en manque de lecteur. En effet son destinataire premier, le forgeron dont Florens est éperdument amoureuse, ne pourra jamais lire ces inscriptions :

There is no more room in this room. These words cover the floor. From now you will stand to hear me. The walls make trouble because lamplight is too small to see by. I am holding light in one hand and carving letters with the other. My arms ache but I have need to tell you this. I cannot tell it to anyone but you. I am near the door and at the closing now. What will I do with my nights when the telling stops? Dreaming will not come again. Sudden I am remembering. You won't read my telling. You read the world but not the letters of talk. You don't know how to.<sup>238</sup>

L'homme à qui est adressé son discours en forme d'explication et d'appel est analphabète ; malgré son statut d'homme libre qui excelle tant à son art qu'il donne vie au fer forgé, il ne maîtrise pas la lecture. Florens ne se rend compte qu'une fois tout son message gravé que le medium qu'elle a choisi est inadapté, mais le processus d'écriture semble en réalité avoir été une fin en soi jusqu'alors car il lui permettait d'occuper ses nuits solitaires et terrifiées dans une maison rongée par la maladie et la mort qui frappent ses habitants. La scription en tant qu'activité lui offrait à la fois une échappatoire à son présent insupportable et une opportunité d'expression qui ne s'inquiète véritablement de sa réception qu'*a posteriori*. Florens se trouve dans cet état de désespoir amoureux parce que le forgeron l'a rejetée en lui disant qu'elle était une esclave incapable de s'affranchir, portant en elle-même ses fers<sup>239</sup>. Le fait que cet homme, qui semble avoir profondément compris les enjeux et la valeur de la liberté par l'accomplissement de soi, ne sache pas lire

---

<sup>238</sup> Morrison, *A Mercy*, p. 160.

<sup>239</sup> Morrison, *ibid.*, p. 141.



laisse entendre qu'il s'agit d'une faculté aussi inutile dans ce contexte que les riches tenues des colons portugais sont inadaptées au climat du nouveau monde. À travers son écriture, Florens commettrait alors la même erreur de jugement que Staark lorsqu'il a voulu construire sa dernière demeure, trop grande et superflue, tous deux oubliant par orgueil les circonstances qui sont les leurs. Les mots, les lettres, ont saturé l'espace de la pièce qui les contient et de laquelle ils ne peuvent s'échapper faute de lecteur. Le texte paraît aboutir à une impasse lorsque Florens constate ne plus avoir de place pour le produire ; elle le déclare mort-né, étouffé parce qu'il n'est pas lu :

If you never read this, no one will. These careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. Round and round, side to side, bottom to top, top to bottom all across the room. Or. Or perhaps no. Perhaps these words need the air that is out in the world. Need to fly up then fall, fall like ash over acres of primrose and mallow.<sup>240</sup>

En construisant ce texte comme étant celui d'une autre qui n'a jamais atteint son objectif, Morrison donne au lecteur l'illusion d'accéder à une copie d'un écrit à présent disparu, sauvé de l'oubli et du néant en étant couché sur la page. Cela rappelle les motivations historiques – et parfois encore actuelles – des collectes folkloriques : la lutte contre la disparition d'un matériau apparemment toujours au bord de l'extinction totale constitue le récit de base qui soutient un nombre extrêmement élevé de travaux dans le domaine du folklore. Cependant il faut bien constater qu'à force d'être sur le point de disparaître, le folklore semble avoir l'agonie bien vivace<sup>241</sup>. La tradition est en elle-même un processus, un jeu sur le fil entre un conservatisme émanant de l'exigence de continuité sans laquelle la reconnaissance serait compromise et un changement, nécessaire pour suivre l'évolution des sociétés qui la produisent. Dans le cas de Florens, il ne s'agit pas d'un matériau folklorique mais d'un texte hautement personnel, individuel, la déclaration d'amour d'une jeune fille à un homme particulier, aussi spécial et irremplaçable que peut être l'aimé. Il ne constitue pas un discours public bien qu'il soit visible de par son inscription : ces mots sont adressés spécifiquement, non pas à une entité collective ou communautaire mais à ce « tu » auquel le lecteur ne peut s'identifier. Ce malaise de la deuxième personne qui n'est pas soi remet en avant l'importance du contexte, des circonstances du discours qui ne sont pas toutes substituables les unes aux autres. Les écrits de Florens sont vains au niveau diégétique car ils ne sont lus par personne et ne

---

<sup>240</sup> Morrison, *ibid.*, p. 161.

<sup>241</sup> Voir *supra* la remarque de Hurston : « Folklore is still in the making ».

rencontrent jamais leur destinataire, tout comme les explications de sa mère ne sont accessibles qu'au lecteur mais restent pour Florens un vide, une incompréhension qui la hante : elle voit le fantôme de sa mère qui tente de lui dire quelque chose mais ne peut accéder au contenu. Pour la mère de Florens le fait d'apprendre à lire et à écrire était un espoir de liberté<sup>242</sup>. Cet apprentissage n'a pas sauvé Florens de l'esclavage, mais a sauvé son histoire. Le roman est à la fois un constat d'échec et une tentative de le dépasser, de le sublimer parce que c'est bien une histoire à transmettre, « a story to pass on » comme dit le texte de *Beloved*. Ce témoignage qui ne peut plus exister, dont il ne reste plus de trace, doit être recréé par la littérature.

Malgré la critique de la tendance hégémonique de l'écrit que proposent les textes, l'écriture en tant qu'ouvrage revient inexorablement par leur nature même. Elle peut ainsi dépasser la dichotomie simple entre oral et écrit, verbal et graphique, et intégrer les mécanismes de l'oralité dans son processus. L'oralité y dépasse en effet la présence thématique et la représentation de surface par le dialecte visuel : son fonctionnement et ses attributs informent les modalités d'écriture et la narration.

### 3.2 Une écriture aux modalités orales

Selon Ruth Finnegan, qui veut rendre à la poésie orale une place de choix dans la littérature et son étude, il est impossible d'établir une division claire et définitive entre poésie orale et poésie écrite car les points communs entre elles sont trop nombreux<sup>243</sup>; la différence majeure serait dans la relation entre conteur et auditeur d'un côté, auteur et lecteur de l'autre. Mais son argument suppose une séparation entre le texte et sa situation d'énonciation et de réception, c'est-à-dire une dissociation de la performance : selon une

---

<sup>242</sup> « Understand me. There was no protection and nothing in the catechism to tell them no. I tried to tell Reverend Father. I hoped if we could learn letters somehow someday you could make your way. Reverend Father was full of kindness and bravery and said it was what God wanted no matter if they fined him, imprisoned him or hunted him down with gunfire for it as they did other priests who taught we to read. He believed we would love God more if we knew the letters to read by. I don't know that. What I know is there is magic in learning ». Morrison, *A Mercy*, pp. 162-3.

<sup>243</sup> « [T]here is no clear-cut line between 'oral' and 'written' literature, and when one tries to differentiate between them [...] it becomes clear that there are constant overlaps. [...] there proves to be no definitive and unitary body of poetry which, being 'oral', can be clearly differentiated from written and, as it were, 'normal' poetry ». Finnegan, Ruth. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge : University of Cambridge Press, 1977 p. 24.

perspective performative, ces aspects ne sont pas périphériques mais bien constitutifs de l'objet d'étude. La question de l'existence d'une différence essentielle entre oral et écrit est sujette à controverse. Axel Olrik a tenté d'identifier les principes qui structurent les récits folkloriques oraux dans « The Epic Laws of Folk Narrative »<sup>244</sup> mais Bruce Rosenberg<sup>245</sup>, qui met comme Finnegan en avant les similarités entre récits oraux et écrits, montre que les caractéristiques données par Olrik ressemblent à s'y méprendre aux recommandations d'Aristote dans sa poétique. Rosenberg en déduit qu'il s'agit des règles de la narration en général, qui ne varient pas significativement entre l'écrit et l'oral, ce qui amène à les considérer conjointement comme de la littérature ; il rappelle au passage que les premiers folkloristes étaient fréquemment enseignants de littérature dans le contexte américain. Cependant ces positions révèlent une interrogation qui se centre plus sur les catégorisations disciplinaires que sur les caractéristiques internes des objets étudiés.

### 3.2.1 Formule et proverbe

Pour les tenants de l'approche orale-formulaïque en revanche, les conditions de production de l'oralité en déterminent la forme de façon constitutive. Les travaux de Milman Parry et Albert B. Lord<sup>246</sup>, qui ont donné naissance à cette théorie, reposent sur l'idée d'une forte différence formelle et structurale entre littératures écrite et orale. Parry s'emploie en effet à prouver que les textes homériques sont d'origine orale car ils portent la trace de techniques qui soutiennent le texte oral : les « formules », ensembles de syntagmes fixes et répétés, permettent par exemple de rythmer la parole tout en donnant des points de repères au conteur. Le chercheur montre que le choix des adjectifs homériques dépend moins de leur sens précis que des contraintes formelles du mètre. Ces fameux épithètes constitueraient ainsi en réalité une bibliothèque de formules aux nombres de pieds préétablis permettant de résoudre aisément des problèmes de métrique : il suffit, pour combler un espace, d'utiliser une « brique » textuelle de la bonne

---

<sup>244</sup> In Dundes, Alan, *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1965, pp. 129-141.

<sup>245</sup> Rosenberg, Bruce A., *Folklore and Literature: Rival Siblings*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1991.

<sup>246</sup> Voir notamment Parry, Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris : Les Belles lettres, 1928 ; Parry, Adam (éd.) et Parry, Milman, *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford : Clarendon Press, 1971 et Lord, Albert, *The Singer of Tales*, Cambridge : Harvard University Press, 1960.

taille, immédiatement disponible à l'esprit car formulaire<sup>247</sup>. Les travaux menés ultérieurement en Yougoslavie par Parry et son assistant Albert Lord leur permettent de vérifier leur hypothèse de façon synchronique. Il découle de ces observations que la situation d'oralité mène à des choix syntaxiques et lexicaux particuliers : le contexte de production, aux contraintes physiques et spatio-temporelles particulières, conditionne la forme et le contenu du texte. Le délai court dont disposent les poètes oraux pour composer les amène à recourir à des techniques qui seraient purement inutiles à un écrivain qui, hors du temps de la performance, pourrait retarder, amender, raturer ou réécrire son texte.

À la suite de Parry et Lord, Walter Ong défend l'idée selon laquelle les contraintes de l'oralité contribuent à déterminer la forme de ses productions. Dans *Orality and Literacy*, il insiste sur le caractère essentiellement évanescent du son et donc de la parole, qui conditionne selon lui les formes de discours et de pensée dans ce qu'il appelle les « cultures orales primaires » c'est-à-dire n'ayant aucune connaissance d'un quelconque système d'écriture. Il en déduit que le principe sous-jacent à toute civilisation orale est que le savoir est subordonné à la mémoire, que l'on « ne sait que ce dont on peut se rappeler »<sup>248</sup>. Ong montre qu'une caractéristique fondamentale de l'oralité, qui la distingue de l'écrit, est qu'elle est nécessairement mnémonique, c'est-à-dire qu'elle contient obligatoirement des éléments d'aide à la mémorisation qui conditionnent à la fois la structure et le style des objets culturels transmis oralement :

How could you ever call back to mind what you had so laboriously worked out? The answer is: Think memorable thoughts. In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thoughts must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, [...], in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic form<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> « The oral poet had an abundant repertoire of epithets diversified enough to provide an epithet for any metrical exigency that might arise as he stitched his story together—differently at each telling for [...] oral poets do not normally work from verbatim memorization of their verse ». Parry, *The Making of the Homeric Verse*, p. xix.

<sup>248</sup> « [Y]ou know what you can recall ». Ong, *Orality and Literacy*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>249</sup> Ong, *Orality and Literacy*, *op. cit.*, p. 34.

La contrainte de mémorisation mène donc à une parole plus marquante, fortement rythmée, avec une affinité pour la répétition de sons, de structures et de contenus. Ses énoncés doivent être tout à la fois facilement accessibles et riches de sens, denses mais saisissables, puisant dans le vocabulaire du quotidien pour dire toute la complexité du monde. Bien que les écrits de Hurston et Morrison ne soient pas soumis à ces contraintes qui déterminent les caractéristiques de la pensée et de l'expression dans les cultures de l'oralité, ils en valorisent et en imitent les productions.

Les expressions employées de façon répétitive ressemblent aux « formules » identifiées par Lord et Parry. Bruce Rosenberg, dans des travaux antérieurs à ceux cités précédemment, étudie les sermons improvisés des prédicateurs américains et met en évidence le fait que ces formules peuvent y être relevées en nombre<sup>250</sup>. Le chercheur explique que leurs caractéristiques formelles dépendent du système qui les produit, mais que leur présence est constante car elle permet à l'orateur non seulement de rythmer son discours mais aussi de gagner du temps dans l'élaboration de la suite de son sermon. Cette contrainte liée à l'improvisation orale disparaît chez Hurston, pour qui l'utilisation de formule n'est plus une nécessité pratique, pourtant les formules et proverbes restent : il s'agit alors d'une imitation, d'une allusion formelle à un discours oral. Le sage Mentu de *Moses, Man of the Mountain* donne un dernier conseil au jeune Moïse avant de mourir :

“[...] don't forget what I told you about the monkeys and the snakes. It might be true, you know. The old folks often know things you can't find in a book.”

“Oh, I won't forget. I won't forget anything that you have ever taught me, the sayings, and the proverbs and all. They have helped me a lot.”

You are right to listen to proverbs. They are short sayings made out of long experience.[...]”<sup>251</sup>

Le méta-proverbe<sup>252</sup> dont nous gratifie Mentu insiste sur la façon dont la mémoire orale infléchit la langue. Les proverbes, objets folkloriques par excellence, sont valorisés à la fois pour leurs qualités esthétiques et didactiques : ils sont l'écho poétique de la sagesse populaire construite comme eux depuis des temps immémoriaux, un produit anonyme qui peut instruire chacun. Il ne s'agit pas uniquement de formules fixes qui se répètent verbatim, comme des solutions faciles à des problèmes complexes, mais d'une langue

---

<sup>250</sup> Rosenberg, Bruce, *Can These Bones Live*, op. cit.

<sup>251</sup> Hurston, *Moses*, p. 80.

<sup>252</sup> Voir *infra* 5.2.2 Différences en contexte

référencée qui, en attirant l'attention sur sa forme, appelle à un temps de réflexion. Un proverbe est nécessairement une citation, il contient ses propres guillemets qui le séparent du reste de discours et le mettent en exergue parce qu'il n'est pas purement descriptif ou même référentiel. En tant que forme poétique, il est projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, comme le décrit Jakobson<sup>253</sup>. Cette langue stylisée est aussi celle des rituels et en particulier ceux de séduction. Que ce soit dans *Jonah's Gourd Vine*, *Mule Bone* ou *The Eatonville Anthology*, les demandes en mariages passent par une évocation, à mi-chemin entre proverbe et devinette, de l'alouette et de la colombe. Lucy Potts fait semblant de ne pas comprendre de quoi il retourne lorsque John lui demande si elle préférerait être la première, libre et volage, ou la seconde qui aime faire son nid : « [w]hich would you ruther be, if you had yo' ruthers—uh lark uh flyin', uh dove uh settin? »<sup>254</sup> Pourtant Daisy sait parfaitement ce qu'attend Dave lorsqu'il lui pose la même question, tout comme Miss Coon face à Mr. Dog, ce qui indique que l'ignorance de Lucy n'est que feinte. La même métaphore animalière, sous une forme rimée et rythmée, est reprise en écho d'une œuvre à l'autre, la signalant comme formule de la poésie orale.

Dans le corpus, cette dynamique ne se limite pas à des citations de dictons attestés dans la tradition orale mais se met en place à travers la répétition de certaines formulations qui reviennent comme un motif, un refrain qui accepterait quelques inflexions. L'arrivée des travailleurs dans les Everglades de *Their Eyes* est par exemple annoncée ainsi:

They came in wagons from way up in Georgia and they came in truck loads from east, west, north and south.<sup>255</sup>

Mais plus tôt, Tea Cake raconte à Janie ce qu'il a fait la nuit durant laquelle il a disparu sans lui dire où il allait, la laissant seule et désespérée en ces termes : « When the fellow began to pick the box the people begin to come from east, west, north and Australia »<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ». Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. Points, 1963, p. 220.

<sup>254</sup> Hurston, *Jonah's Gourd Vine*, p. 65.

<sup>255</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 131.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 122.

Ce récit est fait au discours indirect libre, « the fellow » est Tea Cake, qui ne parlerait pas de lui même en ces termes, mais son vocabulaire colore bel et bien l'énoncé : son langage métaphorique et imaginaire impose l'exotisme Australie là où les autres occurrences se contentaient d'un simple sud. Marie, l'une des prostituées de *The Bluest Eye*, utilise la même formulation imagée qu'Ondine dans *Tar Baby* lorsqu'un objet vient à disparaître :

Whenever something was missing, Marie attributed its disappearance to "something in the house that loved it." "There is something in the house that love brassieres," she would say with alarm.<sup>257</sup>

[Ondine] : "There's something in this house that loves bittersweet chocolate."<sup>258</sup>

Le premier exemple est explicitement identifié par l'instance narrative comme appartenant à un système plus général, alors que seule une occurrence particulière est donnée à lire dans le roman ultérieur. Ainsi, les propos d'Ondine s'ancrent dans ce système à l'échelle du corpus mais non du roman. Des personnages très dissemblables dans leur valeurs, leur lieux et modes de vie partagent une façon de dire qui fait affleurer une même vision enchantée d'un monde peuplé de créatures comme les lutins voleurs. Cela indique l'existence d'une tradition orale qui dépasse les limites d'un roman particulier et qui doit être considérée à un niveau plus large. Là où la répétition exacte ferait tendre vers la redondance stéréotypée, la modulation montre au contraire une parole vivante, qui renaît à chaque fois qu'un nouvel énonciateur l'emploie et en joue.

### 3.2.2 La variation, processus constitutif du folklore

Cette flexibilité dans la répétition correspond pour Hurston justement à l'espace de liberté qu'offre le folklore :

In folklore as in all other forms of human behavior, the world is a great big old serving platter and all the localities are like eating-plates. All of the plates get helped with food from the platter, but each plate seasons to suit itself on the plate, and that is what is known as originality.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Morrison, *The Bluest Eye*, p. 49.

<sup>258</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 37.

<sup>259</sup> Hurston, « Folklore », *Zora Neale Hurston Papers*, box 12, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Florida, p. 13.

Dans sa nomenclature descriptive du folklore<sup>260</sup>, J. Barre Toelken tente d'établir une définition de ce qui constitue un objet folklorique en dépassant la liste ouverte d'éléments communément étudiés par les spécialistes pour dégager leurs points communs, ce qui amène à envisager ensemble une architecture traditionnelle et une chanson populaire, l'artisanat et les joutes verbales. Le critère opératif fondamental qu'il établit est celui de la variation : « All these genres are distinguished by the fact that they are, as far as they continue to exist in their natural habitats, in continual and dynamic variation through space and time »<sup>261</sup>. Toelken affine cette définition en établissant ce qui différencie les objets folkloriques d'autres objets dont la forme peut connaître des variations en précisant leur contexte de production :

These expressions [...] reflect the notions of the artist in relation both to his own peculiar talents and to the tastes of his folk group, whose members are familiar with what he is doing and who are those from whom he has developed his art through traditional exchange.<sup>262</sup>

Ce qui constitue la dynamique essentielle de la tradition est la tension entre, d'une part, une réalisation particulière à travers un talent individuel et, d'autre part, une possibilité de reconnaissance qui contient l'idée de préexistence et de propriété collective. Il faut que certains aspects formels d'un objet folklorique soient connus par le groupe pour qu'il soit apprécié comme tel et donc que ces caractéristiques soient présentes avant l'actualisation dans une occurrence spécifique, pourtant cette dernière conditionne son existence réelle et non pas potentielle. La manifestation concrète de ce processus dans les objets discrets est la variation, qui n'est ni invention ni reproduction exacte. La variation est alors constitutive et définitoire du folklore : un objet n'appartient au folklore que s'il est variable et varié et c'est l'ensemble des variations existantes ainsi que les variations possible qui sont l'objet folklorique, non une occurrence particulière. Pour Richard Dorson

---

<sup>260</sup> Toelken, J. Barre, « A Descriptive Nomenclature for the Study of Folklore Part I: The Process of Tradition » *Western Folklore*, Vol. 28, No. 2 (avril 1969), pp. 91-100, Western States Folklore Society.

<sup>261</sup> Toelken, *ibid.*, p. 92.

<sup>262</sup> Toelken, *ibid.*, p. 93.



et, à sa suite, Alan Dundes<sup>263</sup>, l'existence de versions différentes est une condition nécessaire de l'identification d'un matériau folklorique en littérature. Inversement, l'unicité est le signe d'une création individuelle de l'auteur sans lien avec le folklore. Plus de vingt ans avant le traité de Dorson sur la question, Hurston théorise déjà cette condition du folklore comme processus dans « Spirituals and Neo-Spirituals » :

The real spirituals are not really just songs. They are unceasing variations around a theme. Contrary to popular belief their creation is not confined to the slavery period. Like the folktales, the spirituals are being made and forgotten every day. [...] These songs, even the printed ones, do not remain long in their original form. Every congregation that takes it up alters it considerably.<sup>264</sup>

La variabilité est donc bien pour elle ce qui définit les « vrais » spirituals, à proprement parler, que Hurston oppose aux productions de Broadway comme les seuls authentiques face à une reconstitution qui se fige car elle est répétée à l'identique d'un soir sur l'autre. Les « altérations » ou modifications sont constitutives de la vie d'une chanson populaire, mais celles-ci doivent être accomplies dans un certain périmètre qui exclut tout changement trop radical, car l'objet deviendrait alors méconnaissable et sortirait de la tradition :

Beneath the seeming informality of religious worship there is a set formality. Sermons, prayers, moans and testimonies have their definite forms. The individual may hang as many new ornaments upon the traditional form as he likes, but the audience would be disagreeably surprised if the form were abandoned. Any new and original elaboration is welcomed, however, and this brings out the fact that all religious expression among Negroes is regarded as art, and ability is recognised as definitely as in any other art.<sup>265</sup>

L'objet folklorique doit toujours être ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, pour reprendre le poète. La vivacité et la liberté du folklore ne sont possibles que parce qu'un certain nombre de règles sous-jacentes sont reconnaissables intuitivement par un groupe. Celui-ci peut s'approprier un objet comme l'une de ses productions culturelles possibles s'il respecte ces règles et affiche, en conséquence, certaines caractéristiques. Les

---

<sup>263</sup> Dorson, Richard M., « The Identification of Folklore in American Literature » in Hoffman, Daniel G., Dorson, Richard M., Collins, Carvel et Ashton, John W. « Folklore in Literature: A Symposium », *The Journal of American Folklore*, Vol. 70, No. 275, Champaign : American Folklore Society, 1957, pp. 1-24 et Dundes, Alan « The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation », *The Journal of American Folklore*, Vol. 78, No. 308 , Champaign : American Folklore Society 1965, pp. 136-142.

<sup>264</sup> Hurston, « Spirituals and Neo-Spirituals » in Cunard, *Negro*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>265</sup> Hurston, *ibid.*, p. 225.

spécialistes du conte ne s’y sont pas trompés : l’incontournable index des types et des motifs de contes d’Aarne et Thompson donne pour chaque type plusieurs versions<sup>266</sup>. L’entreprise même, tout comme celle des structuralistes à la Vladimir Propp, qui cherchaient à dégager un invariant dans les contes à travers les « rôles » et les « fonctions »<sup>267</sup>, repose sur une diversité du semblable. L’invariant est théorique, et doit être induit de la multiplicité des versions qui constituent un corpus, réalisations particulières de ce processus de variation.

Dans ses ethnographies, Hurston prend soin d’indiquer l’existence de plusieurs versions d’une croyance, d’une légende ou d’un rituel. *Mules and Men* ne présente pas une seule mais de multiples initiations à la pratique du vaudou, donnant parfois à l’ouvrage des airs de catalogue. Hurston ne s’arrête pas à son spectaculaire apprentissage sous la tutelle de Turner et convoque cinq autres maîtres, sans que la pertinence de la chose soit toujours évidente, comme pour l’anecdotique Dr. Jenkins qui ne semble être cité que par souci de quantité. *Tell My Horse* met à contribution des sources nombreuses et insiste de façon récurrente sur les désaccords entre elles. Au chapitre « Night Song After Death », consacré aux rituels funéraires, Hurston rapporte par exemple différentes croyances liées au devenir de l’esprit après la mort, esprit qui continue une existence propre sous la forme de « duppy ». L’une des personnes présentes à la veillée soutient qu’il faut mettre des graines de tabac devant chez soi afin d’empêcher le « duppy » de rentrer, car il se trouvera contraint de les compter au préalable mais ne sait compter que jusqu’à neuf. Cependant les autres participants ne sont pas du même avis, et le font savoir :

Somebody contends that duppies *can* count and do anything else if they have salt. Salt, they said, makes sense. That is why nobody gives salt to duppies because with salt, they are too strong for mortals. Somebody else shouts that that is not the reason at all. Duppies, he said do not like salt. Salt gives “temper” to mortal food and duppies are not mortal any longer so they do not need salt. When he leaves off being mortal, the duppy does not need anything to temper his vittles. Another say is that salt is *not* given because salt is heavy It holds duppies to the ground. He cannot fly and depart if he has salt.<sup>268</sup>

Si d’autres remarques provoquent une approbation relativement généralisée par la suite, ces considérations parfaitement contradictoires ne sont jamais reprises et

---

<sup>266</sup> Nous reviendrons sur les limites et les implications de cet index dans la troisième partie, au chapitre 10.

<sup>267</sup> Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.

<sup>268</sup> Hurston, *Tell*, p. 62.

coexistent donc sans que ni l'assemblée ni Hurston n'ait démêlé le vrai du faux et établi une version définitive faisant autorité. De plus, cet ensemble disparate de remarques qui constitue un corpus de variantes est l'écho d'une question déjà abordée dans *Their Eyes* où l'un des habitants d'Eatonville fait une allusion au sel proche de celles-ci : « Nature is high in uh varmint lak dat. Nature and salt. Dat's whut makes up strong man lak Big John de Conquer. He was uh man wid salt in him. He could give uh flavor to anything. »<sup>269</sup> Le même objet est donc le point de départ de toute une gamme de commentaires et de croyances dont Hurston nous donne à voir l'hétérogénéité.

C'est donc cette croyance polymorphe aux voix et aux logiques discordantes qui constitue l'objet de valeur pour Hurston. La pluralité des opinions dépasse le domaine des croyances surnaturelles et concerne également les faits et personnages historiques. Au sujet de la mort de l'ancien président haïtien Leconte, Hurston écrit :

But I kept on talking to people and asking questions about Leconte and they kept on telling me things. So I came to hear from many people a story that was the same in all the essential points. Minor details differed of course. But the happenings that follow were repeated to me by numerous persons.<sup>270</sup>

À la façon d'un motif ou d'un conte-type tels que les établissent Aarne et Thompson, Hurston propose ici une histoire synthétique issue de la recombinaison des éléments les plus fréquents dans les différentes versions, une synthèse qui se présente comme médiane plutôt que supérieure ou définitive.

### 3.2.3 Le corpus hurstonien : ensemble de variations

L'œuvre de Hurston, envisagée dans sa globalité, constitue un système dans lequel des éléments langagiers ou narratifs sont constamment repris et modifiés. Qu'il s'agisse des matériaux folkloriques issus de son expérience personnelle ou de collectes (c'est-à-dire existant dans la tradition d'un groupe hors de ses écrits) ou d'éléments endémiques, ils se comportent au sein du corpus hurstonien de la même façon, reproduisant ce mécanisme de la variation. Nicole E. Reith, dans son méticuleux travail sur l'oralité chez

---

<sup>269</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 67.

<sup>270</sup> Hurston, *Tell*, p. 127.

Hurston, relève les nombreuses expressions, les images et les intrigues récurrentes dans ses différents écrits<sup>271</sup>. Nous proposons ici de nous arrêter sur quelques exemples.

### ❖ *Jonah's Gourd Vine*

Le premier roman de Hurston fourmille de ce que Nicole E. Reith appelle « oralité citée » :

By ["quoted orality"] I mean the incorporation of entire songs, prayers, sermons and rhymes in the text. In embedding narratives, oral rituals and rhetorical games in her texts, Hurston is clearly drawing on her knowledge, both as a participant and as a scholar, of African-American verbal art forms. While some of her examples of quoted orality are straight from the corpus of African-American oral tradition (and also recorded by Hurston in *Mules and Men* and in *Tell My Horse*), others appear to have been created along the patterns of that tradition by Hurston herself.<sup>272</sup>

Le sermon donné par John est une citation presque exacte de celui de C. C. Lovelace collecté par Hurston à Eau Gallie en 1929, et publié la même année que le roman (1934) dans l'anthologie de Nancy Cunard, *Negro*. Les seules infimes variations entre les deux textes sont une répétition qui n'apparaît pas dans une des versions et quelques interjections ajoutées ou enlevées mais, pour leur majeure partie, ils sont identiques au « Ha ! » près. Ce texte avait déjà fait l'objet d'une adaptation pour la scène trois ans plus tôt avec *The Sermon in the Valley*, joué par les Gilpin players en 1931, 1943 et 1949<sup>273</sup>. Cette dernière version diffère plus sensiblement du texte ethnographique car il a été modifié par Rowena Jelliffe, afin de l'adapter à la politique intégrationniste de son théâtre<sup>274</sup>. Dans ce dernier cas, le contexte dans lequel ce sermon est présenté a une influence plus directe et plus manifeste sur la façon dont il est écrit, mais il est tout aussi significatif pour les

---

<sup>271</sup> Reith, Nicole E., *Walking the Waves of Sound, Aspects of Orality in the Writings of Zora Neale Hurston*, Amsterdam : Universiteit van Amsterdam, 1997, passim.

Les expressions relevées sont : « rubbing hair off your head against a college wall », « hair as close to your hair as ninety-nine is to a hundred », « a mingled people », « My People ! My people ! », « mah race, but not mah taste », « not with the help I got », « come out more than conquer », « hitting a straight lick with a crooked stick » ; les images sont : thunder and lightning », « the rimbones of nothing(ness) », « time passing by on its 'rusty ankles' », « seven circling suns and 'blazing worlds falling off teeth' », « the bleeding sun or moon », « a prayer » et les histoires : « hoodoo man turned alligator », « the pleading woman », « (mock) courting scenes », « the rawbony mule ».

<sup>272</sup> Reith, Nicole E., *Walking the Waves of Sound, op. cit.*, p. 27.

<sup>273</sup> Cole et Mitchell, *Collected Plays, op. cit.*, p. xxii.

<sup>274</sup> Cole et Mitchell, *ibid.*, pp. 191-192.

autres versions. En effet, si les mots restent les mêmes, le texte en tant que producteur de sens dans sa relation avec le lecteur ou l'auditeur est radicalement modifié par son contexte. N'oublions pas, en effet, le texte oral dit par Lovelace devant sa congrégation : s'il est impossible de s'assurer que la transcription de Hurston est exacte au niveau des lexèmes, il est certain que le contexte de réception ne peut être reproduit à l'identique, encore moins par un texte imprimé. Si l'on se limite aux versions de *Jonah's Gourd Vine* et de *Negro*, la transformation générique, de l'ethnographie au roman, et donc du documentaire à la fiction, est radicale. Le sermon du roman est dit par un personnage que le lecteur a appris à connaître et prend une résonance toute particulière au vu de son histoire, celle d'un prédicateur brillant rejeté par sa congrégation à cause de sa vie personnelle jugée immorale. Il a donc ici une fonction diégétique et participe à la construction du personnage : morceau de bravoure célébré par la critique contemporaine<sup>275</sup>, il semble être le point culminant, voire la raison d'être du roman. Rachel Blau DuPlessis indique bien l'importance des variations du contexte de présentation et donc de la réception:

[I]t might be plausible to see Hurston's multiple occasions for making stories (orally in "personal performance," in short stories, in drama, in novels, in autobiography) as a construction of author as a tribal teller of tales. She did not especially alter the stories told, but she did alter the audiences to which and the narrative contexts in which the stories occurred. The multiple tellings are then replicas of the folklore situation, as if different "versions" of a tale could occur, none final, settled, or fixed despite being in a given work of art.<sup>276</sup>

Le texte est modifié même si les mots restent les mêmes parce qu'il est destiné à différents publics et se glisse dans différents cadres. Cette déclinaison du matériau fait système pour Hurston et lui permet d'insuffler de nouveau à l'écrit la flexibilité des situations d'oralité.

---

<sup>275</sup> Voir la critique d' Estelle Felton pour *Opportunity* en août 1934, celle d'Andrew Burris pour *The Crisis* en juin 1934 et celle de Margaret Wallace pour *The New York Time Book Review* en mai 1934 dans Gates et Appiah, *Critical Perspectives, op. cit.*, pp. 5, 7 et 9 respectivement. Wallace acclame le roman et « the rolling and dignified rhythms of John's last sermon » mais même Burris qui qualifie l'ouvrage d'échec remarque la qualité du sermon : « John Buddy's sermon on the creation is the most poetic rendition of this familiar theme that we have yet encountered in print ».

<sup>276</sup> Blau DuPlessis, Rachel « Power, Judgment, and Narrative in a Work of Zora Neale Hurston: Feminist Cultural Studies » in Awkward, Michael (éd.), *New Essays on "Their Eyes Were Watching God"*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 101.

Plus tôt dans le roman, avant son arrivée à Eatonville, John se trouve forcé de fuir la justice et travaille à poser des rails pour le train. Hurston nous donne à entendre la bande-son de cette situation canonique dans un long passage de chanson<sup>277</sup>, lui-même composé d'éléments de chansons présentées par Hurston ailleurs comme faisant partie des ses collectes. La partie intermédiaire correspond à la chanson « Shove it Over »<sup>278</sup> chantée par Hurston sur un enregistrement de 1939 dans le cadre du WPA<sup>279</sup>, où elle dit l'avoir collectée en 1933 en Floride. Ce même enregistrement contient aussi « Goin' to See my Long Haired Babe »<sup>280</sup> collectée près de Miami en 1930, dont les paroles sont celles de la dernière partie de la citation ci-dessus. Ces deux morceaux, sous des titres changeants<sup>281</sup>, sont aussi au programme des spectacles *Cold Keener* en 1930<sup>282</sup> et de *The Great Day* en 1932<sup>283</sup> (ce qui remet fortement en doute l'exactitude de la date donnée par Hurston pour sa collecte) et apparaissent sur l'enregistrement d'une chorale dirigée par Hurston dans le cadre du National Folk Festival en 1938<sup>284</sup>. Enfin, la pièce *Spunk* (1935), elle-même librement adaptée de la nouvelle publiée en 1925 dans *Opportunity*, s'ouvre sur une scène de travailleurs chantant « Shove it Over ». S'il est aisément reconnaissable qu'il s'agit des mêmes morceaux traditionnels, de petites modifications subsistent dans les titres donnés ainsi que dans le contenu, car le vers « Can't you move it? », présent dans les autres versions dont le texte est accessible, est omis dans *Jonah's Gourd Vine*. Le début de la chanson, en revanche, semble être une création de Hurston qui propose sa propre variante.

---

<sup>277</sup> Voir annexe 2. 1.

<sup>278</sup> De « When Ah get in Illinois » à « Can't you try? ». Hurston, *Go Gator*, p. 161, voir Annexe 2.1.1.

<sup>279</sup> Halpert, Herbert, « 1939 Southern States Recording Expedition » (AFC 1939/005), Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, DC.

<sup>280</sup> Hurston, *Go Gator*, p. 158, voir Annexe 2.1.2.

<sup>281</sup> « Can't You Line It » et « Oh, Lulu! »

<sup>282</sup> Cole et Mitchell, *Collected Plays, op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>283</sup> Cole et Mitchell, *ibid.*, p. 363. Ils apparaissent aussi dans une autre version de ce spectacle, intitulée *From Sun to Sun* et jouée en 1933 à Rollins College (*idem*, p. 366).

<sup>284</sup> « Oh Lula, Oh Gal », National Folk Festival, 1938 (AFC 1950/017 : AFS 9845A4:), Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, DC.

### ❖ *Angeline*

La chanson « Angeline », probablement issue de la collecte menée par Hurston à Polk County en 1928 est présente dans son essai « Go Gators and Muddy the Waters »<sup>285</sup> une décennie plus tard puis reprise par deux fois dans la pièce *Polk County*<sup>286</sup>. La version donnée par My Honey dans le premier acte de *Polk County* correspond au début de celle donnée comme ethnographie :

(My Honey fools around with his box and drifts into “Angeline” and begins to sing it softly and absent-minded. The men pick him up and make harmony)

My Honey:

Oh, Angeline! Oh, Angeline!

Oh, Angeline, that great, great gal of mine

BIG SWEET: Now, that’s a new one that I dont know, but it sound nice.

My Honey:

And when she walks, and when she walks

And when she walks, she rocks and reels behind.

BIG SWEET: [...] Stop. Than one ain’t fitten’ neither.<sup>287</sup>

La jeune Leafy Lee, elle-même variante de la Zora de *Mules and Men*<sup>288</sup>, est venue apprendre le blues et Big Sweet décide d’organiser une session de chant où les hommes du groupe pourraient partager leur art. La première réaction de Big Sweet indique que cette chanson ne fait pas partie de son répertoire et constitue donc une nouveauté, mais possède certains traits lui permettant d’être acceptée comme appartenant à la tradition. Les didascalies suggèrent que la chanson est supposée également connue du lecteur (donc du metteur en scène) puisqu’il y est fait référence par son titre entre guillemets. En cela, à ce moment précis, Big Sweet se fait le miroir de Hurston : lorsque cette dernière collecte « Angeline » pour la première fois, elle est motivée par le fait qu’il s’agisse probablement d’un objet folklorique et, en la répétant et en la retransmettant, lui attribue une caractéristique majeure du folklore quel qu’en ait été le statut originel. Cependant Big Sweet a la censure plus facile que l’ethnographe et interrompt donc My Honey, jugeant que le ton grivois n’est pas adapté aux chastes oreilles de sa nouvelle protégée.

---

<sup>285</sup> Il s’agit d’un chapitre de l’ouvrage collectif *The Florida Negro*, élaboré dans le cadre du « Federal Writers’ Project » (FWP, pour lequel Hurston a travaillé de 1938 à 1939) mais jamais publié.

<sup>286</sup> Elle apparaît aussi dans l’autobiographie de Hurston, *Dust Tracks on a Road*, p. 148.

<sup>287</sup> Hurston, *Polk County*, Acte 1, scène 4, p. 305.

<sup>288</sup> Voir *infra* 3.3.1 Développement en mosaïque.

Le second acte confirme que la chanson est connue et appréciée des autres hommes du groupe puisqu'ils la reprennent à la troisième scène, dans le contexte plus naturel et décontracté du *jook*, sorte de bar improvisé :

SOP-THE-BOTTOM: (*Starts singing*)  
Oh, Angeline! Oh, Angeline!  
Oh, Angeline, that great, great gal of mine.

(The four about the table form a quartet and sing)

And when she walk, and when she walk  
And when she walk she rocks and reels behind.  
You feel her legs, you feel her legs  
You feel her legs then you want to feel her thighs  
You feel her thighs, you feel her thighs—<sup>289</sup>

Reprise au sein de la pièce, la chanson « Angeline » est passée dans le folklore de celle-ci, et se signale comme traditionnelle, arborant les modulations liées au contexte : une fois la parole libérée, les <-s> de la troisième personne sont abandonnés et des paroles supplémentaires apparaissent. Le chant est de nouveau interrompu, cette fois par Stew Beef qui commente l'arrivée de Leafy et My Honey : cette suspension du moment et de la performance suggère qu'il puisse y avoir plus de vers. C'est effectivement le cas, mais il faut se tourner vers la version donnée dans « Go Gators » pour connaître le fin mot de la chanson : « then you fade away and die »<sup>290</sup>.

Le lecteur ne peut donc avoir accès à l'intégralité de la chanson sans butiner de texte en texte, mais même alors il n'arrivera pas à une version définitive puisque le texte est intrinsèquement multiple et mouvant au gré des occasions où il est chanté.

### ❖ *Variations autour de la bible*

Même le texte sacré, parce qu'il s'invite dans l'imaginaire et la parole populaire, donne lieu à des reprises et des variations. La pièce *The First One* datée de 1927 est une

---

<sup>289</sup> Hurston, *Polk County*, acte 2, scène 3, p. 338.

<sup>290</sup> Hurston, « Go Gator and Muddy the Waters », in Bordelon, Pamela (éd.), *Go Gator and Muddy the Water: Writings by Zora Neale Hurston from the Federal Writers' Project*, New York : Norton, 1999, pp. 139-45.



théâtralisation de l'histoire de Cham, le fils de Noé qui a vu son père nu, ce qui donnera lieu à une malédiction de toute sa progéniture, condamnés à servir leurs cousins. Ce passage de la Genèse, fondement textuel d'une justification chrétienne de l'esclavage puisque les enfants de Cham étaient assimilés aux Africains, est transformé par Hurston en une comédie où l'on boit et l'on danse, où la malédiction (qui inclut explicitement une peau noire) est le résultat de la conjonction de l'ébriété de Noé et de la jalousie de Sem et Japhet encouragée par leurs avides femmes, et où Cham apparaît comme le meilleur des trois frères, méprisant le pouvoir et savourant le soleil.

Moïse, identifié dans *Tell my Horse* comme un incontournable de la tradition orale africaine-américaine et caribéenne<sup>291</sup> apparaît dans les différentes variantes de son histoire sous la plume de Hurston : dans une courte nouvelle intitulée *The Fire and The Cloud* (1934) puis dans le plus ambitieux *Moses, Man of the Mountain* publié en 1939. Les premières pages de ce dernier ouvrage l'établissent comme un personnage non seulement soumis à des multiples variations, mais aussi défini par cette pluralité :

Moses was an old man with a beard. He was the great law-giver. He had some trouble with Pharaoh about some plagues and led the Children of Israel out of Egypt and on to the promised land. He died on Mount Nebo and the angels buried him there. That is the common concept of Moses in the Christian world.

But there are other concepts of Moses abroad in the world. Asia and all the Near East are sown with legends of this character. They are so numerous and so varied that some students have come to doubt if the Moses of the Christian concept is real. Then Africa has her mouth on Moses.<sup>292</sup>

La multiplicité des formes et des conditions sous lesquelles apparaît Moïse constitue une preuve de son importance dans la tradition populaire et, plus largement, dans la pensée humaine. Hurston en propose elle aussi sa version, dans laquelle la parole et l'oralité sont primordiales, à la fois formellement, à travers l'utilisation d'une représentation de la langue marquée comme dialectale, et thématiquement puisque le pouvoir de Moïse vient du verbe. C'est en effet la transmission orale par Jethro de sa sagesse ancestrale qui permet au fils de Pharaon d'entendre la parole divine et de devenir ainsi l'orateur libérateur du peuple esclave. Figure portée par l'oralité parce qu'il passe de

---

<sup>291</sup> « [W]herever the Negro is found, there are traditional tales of Moses and his supernatural powers that are not in the Bible, nor can they be found in any written life of Moses ». Hurston, *Tell*, p. 138.

<sup>292</sup> Hurston, *Moses*, p. xxi.

bouche à oreille, il tire son prestige de la puissance de sa parole, de sa maîtrise du mot. Au sein même de cette version, la dynamique de la variation est redoublée :

Still and all, Goshen never gave up their belief in the Hebrew in the palace. **It was something for men to dream about.** Jochebed became a figure of importance—the mother of our Prince in the palace. Miriam **told her story again and again to more believing ears.** It **grew with being handled until it was a history** of the Hebrew in the palace, no less. Men claimed to have seen signs at the birth of the child, and Miriam came to believe every detail of it as she conceived and added details at her pleasure and **the legends grew like grass.**<sup>293</sup>

Hurston raconte l'histoire de la formation d'un récit alternatif à celui qu'elle présente comme factuel, sans que l'un invalide la pertinence de l'autre. La version de Miriam grandit à l'intérieur de celle de Hurston, elle la contredit mais aussi l'enrichit car elle est le reflet de la complexité d'un personnage qui devient légende. Plutôt que la réalité historique c'est la prégnance culturelle, traduite par l'existence d'une gamme complète de récits, qui est signe de l'importance de Moïse en tant que personnage.

Dans un article crucial, Sandra Dolby-Stahl montre que *Mules and Men* doit être appréhendé moins comme la transcription d'un folklore observé que comme une performance folklorique. Dans cette optique, les recherches ethnographiques menées par Hurston lui servent de corpus dont l'analyse permet de mettre à jour les règles sous-jacentes à la production d'un folklore de qualité. Plutôt que de reproduire les versions collectées à l'identique, Hurston en propose une nouvelle version qui répond aux mêmes critères et continue ainsi le mouvement qu'est le folklore plutôt que de le présenter comme un objet délimité<sup>294</sup>. La fidélité et l'authenticité suivent dans ce cas l'esprit et non la lettre : la reproduction verbatim romprait avec la logique du folklore qui est constitué d'exigences formelles nécessaires à l'identification et à l'assimilation dans une tradition, mais aussi de la flexibilité indispensable à sa vivacité. Hurston attire notamment l'attention de façon répétée sur les usages qui caractérisent la bonne rhétorique populaire : elle le théorise dans « Characteristics of Negro Expression » et ses personnages insistent sur le fait que l'on ne s'improvise pas bon orateur et que la maîtrise de forme est primordiale à tout discours qui se respecte. Ces remarques sont reprises dans *Their Eyes*

---

<sup>293</sup> Hurston, *ibid.*, p. 51. Nous soulignons.

<sup>294</sup> Dolby-Stahl, Sandra, « Literary Objective: Hurston's Use of Personal Narrative in *Mules and Men* » in Cronin, *Critical Essays*, *op. cit.*, p. 50.

par Lige Moss qui critique l'inaptitude de Tony à accueillir Joe Starks en tant que maire d'Eatonville comme il se doit :

Tony was a little peeved at having the one speech of his lifetime ruined like that. "All y'all know whut wuz meant. Ah don't see how come—" "'Cause you jump up tuh make speeches and don't know how," Lige said. "Ah wuz speakin' jus' all right befo' you stuck yo' bill in." "Now, you wuzn't, Tony. Youse way outa jurisdiction. You can't welcome uh man and his wife 'thout you make comparison about Isaac and Rebecca at de well, else it don't show de love between 'em if you don't."

Everybody agreed that that was right. It was sort of pitiful for Tony not to know he couldn't make a speech without saying that. Some tittered at his ignorance.<sup>295</sup>

La communauté s'accorde sur le fait qu'il est indispensable d'inclure une métaphore ou une comparaison à caractère religieux, mythique ou spirituel pour l'élévation de son discours, et que son ignorance de l'étiquette interdit à Tony toute tentative d'allocution publique. La règle, une fois énoncée par un personnage, est appliquée par un autre et lorsque Jody doit à son tour prononcer un discours, il prend soin de commencer ainsi son discours sur l'allumage des réverbères : « Folkkses, de sun is goin' down. De Sun-maker brings it up in de morin', and de Sun-maker sends it tuh bed at night. Us poor weak humans can't do nothin' tuh hurry ». Cet homme qui veut devenir une grande voix publique a le sens du spectacle et parvient à donner une dimension cosmique à cette simple affaire de voirie en se conformant aux attentes des villageois. Hurston illustre donc son propos à travers ses personnages qui énoncent puis appliquent les principes constitutifs d'un folklore de qualité, mais elle ne s'arrête pas à ce niveau et se plie elle aussi à l'exercice. En effet, l'ouverture du roman, ainsi que son titre, participent de la même impulsion d'inscrire son discours dans un cadre spirituel plus élevé que le plan concret, quotidien et parfois anecdotique de la vie de ses personnages.

L'approche proposée par Dolby-Stahl permet de mettre de côté la question de la transcription et déplace celle de l'authenticité et de la fidélité au terrain vers des critères qualitatifs plutôt que quantitatifs. Hurston n'a pas besoin de tout montrer, à tout décrire ou expliciter pour créer ou recréer le contact entre ses lecteurs et un folklore qui serait mouvement, transmissible de proche en proche et qui peut vibrer même coupé de sa source, si tant est qu'il ait une personne en qui s'incarner. En ménageant des interstices et des lacunes, elle laisse la place à la performance du lecteur, indispensable à son

---

<sup>295</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 42.

appropriation du folklore. La déclinaison d'éléments verbaux et narratifs formant un réseau de variations autour d'un thème est donc constitutive de l'esthétique d'ensemble des travaux de Hurston et de la cohérence de son œuvre, mais n'y est bien évidemment pas limitée. Cette dynamique est celle du jazz qui inspire le roman de Morrison ainsi intitulé et elle se met en œuvre de façon presque illustrative dans *Song of Solomon*.

### 3.2.4 *Song of Solomon* : la variation célébrée

Tout comme les habitants d'Eatonville, Pilate et Hospital Tommy proposent une réflexion autour de la forme du langage, qui nécessite une attention particulière et doit être adapté à la situation de discours. La langue d'Hospital Tommy, qui parle « comme une encyclopédie devient comique dans le cadre du salon de coiffure où elle semble en décalage. Lorsque Guitar et Milkman lui demandent comment il s'est senti lorsqu'il a tué un homme à la guerre, il répond :

“Unpleasant. Extremely unpleasant. Even when you know he'll do the same to you, it's still a very indelicate thing to do.”  
They laughed as usual at Tommy's proper way of speaking.<sup>296</sup>

Les jeunes gens eux-mêmes reconnaissent l'incongruité de ce langage, qui est pourtant de l'anglais « correct » au sens normatif du terme, dans ce contexte où il est si peu approprié (l'autre sens de « proper »). Le vétéran, parfaitement conscient de sa bizarrerie, leur apprend pourtant à être attentifs à la fois à la forme et au fond, qu'ils doivent savoir distinguer. Lorsque Milkman lui reproche son ton professoral, Hospital Tommy lui rétorque :

“That's the problem, Milkman. You're more interested in my tone than in what I'm saying. I'm trying to say that we don't have to agree on everything; that you and me are different; that—”

Le développement de Milkman nécessite certes qu'il dépasse un niveau superficiel pour se former à une écoute réelle qui prend en compte le fond des choses, mais sa tante lui rappelle qu'il ne peut pas pour autant négliger la forme de son propre langage. Pilate

---

<sup>296</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 101. Nous soulignons.

corrige les jeunes Milkman et Guitar qui viennent lui rendre visite et leur intime d'employer un vocabulaire cohérent, non pas avec une quelconque norme scolaire mais avec leurs intentions. Elle les réprimande parce qu'ils lui disent « hi » et non « hello » pour la saluer, mais sa propre parole est marquée des signes classiques d'AAVE<sup>297</sup>. Elle ne les encourage pas à se conformer à l'anglais standard mais à employer un vocabulaire précis pour exprimer ce qu'ils veulent dire :

"Then say what you mean"

"Okay. Hello."

"That's better. What you want?"

"Nothin. We just passin by."

"Look like you standin by."

"If you don't want us here; Miss Pilate, we'll go." Guitar spoke softly.

"I ain't the one with the wants. You the one want something."<sup>298</sup>

En changeant simplement de registre de langue, Guitar montre qu'il n'a pas compris le message de Pilate et échoue donc à entamer un réel dialogue, qui ne peut vraiment commencer que lorsqu'il fait preuve d'honnêteté sur ses intentions. Pilate est pointilleuse sur la langue, elle exige de la souplesse et de l'honnêteté chez les locuteurs qui doivent l'utiliser à bon escient en fonction de la situation de communication.

L'histoire de Milkman est tout entière articulée autour de variations. Sa tante Pilate et son père Macon, en narrant leur histoire personnelle, lui racontent chacun une version des jours vécus ensemble dans leur enfance. Si les faits concordent pour la plupart, les points focaux varient entre le frère et la sœur, reflétant leur sensibilité individuelle : l'importance des événements dans la narration dépend de la façon dont ils ont été perçus et investis de sens par ceux qui les ont vécus. Cette distinction est qualitative puisque les référents sont communs bien que la différence dans le point de vue et la façon de les aborder produise des objets textes différents. Cependant il existe un point de rupture entre les récits des Dead car ils divergent factuellement, donc quantitativement, après le moment où Macon tue l'homme blanc dans la caverne, découvre un sac d'or et se voit contraint par Pilate de ne pas le prendre. Macon dit à son fils que Pilate, après l'avoir chassé de la caverne, s'est emparée de l'or et l'a gardé pour elle seule dans un sac à

---

<sup>297</sup> : «You all must be the dumbest unhung Negroes on earth. What they telling you in them schools? You say 'Hi' to pigs and sheep when you want 'em to move ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 37.

<sup>298</sup> Morrison, *ibid.* , pp. 36-37.

présent accroché au plafond de chez elle. Cette version est le produit d'un raisonnement inductif et spéculatif car Macon n'est pas témoin direct des événements mais les reconstruit à partir d'observations entre lesquelles il établit des connections logiques : lorsque Milkman mentionne le sac vert aperçu dans la maison de Pilate, Macon le relie au sac d'or de son enfance et imagine un enchaînement d'événements. Pourtant, il présente son histoire comme factuelle, au point d'en faire l'origine d'une quête pour son fils. Pilate ne donne sa version des faits que plus tard, mais non sans en avoir auparavant présenté encore une autre aux policiers qui avaient arrêté Guitar et Milkman en possession du fameux sac, contenant finalement des ossements humains<sup>299</sup>. Elle prétend tout d'abord qu'il s'agit du squelette de son mari, avant d'expliquer à son neveu qu'elle transporte les os de l'homme blanc tué par son frère dans la caverne : le fantôme de son père, en lui soufflant qu'elle ne pouvait pas « [s]e sauver comme ça en laissant un corps »<sup>300</sup>, l'aurait poussée à retourner sur les lieux pour les recueillir. Le jeune protagoniste, troublé, ne sait que croire entre toutes ces histoires somme toute saugrenues pourtant défendues par des figures dont il reconnaît (au moins partiellement) l'autorité. Cette incertitude détermine ses actions subséquentes et le cadre narratif de son voyage dans le Sud sera une recomposition flottante et bancale d'éléments contradictoires.

Suite à l'enquête qu'il mène en se rendant à cet endroit, Milkman propose finalement encore une autre version, selon laquelle le squelette serait celui de Jake Dead (le père de Pilate et Macon) dont le corps aurait flotté hors de la tombe trop peu profonde que ses enfants avaient creusée. Si elle peut sembler constituer une réponse définitive à l'énigme du sac de Pilate et correspondre à une vérité qui invaliderait les versions précédentes, l'explication de Milkman est entièrement issue d'une recomposition à partir d'autres récits et n'est fondée sur aucune expérience de première main des événements qui se sont déroulés avant son temps. De plus, aucun élément ne permet d'établir avec certitude le sort ou l'identité de l'homme au sac d'or, expulsé sans ménagement de l'équation. L'unicité d'interprétation doit donc être nuancée ici : ce type de variation, au sein de la fiction, peut se rapprocher de celle opérée au niveau qualitatif qui produit une pluralité de versions coexistantes sans qu'aucune n'efface les autres comme c'était le cas dans *Tell My Horse*.

---

<sup>299</sup> « In a conversational tone, like somebody picking up a story that had been interrupted in the telling, she told her brother something quite different from what she told the policemen ». Morrison, *ibid.*, p. 207.

<sup>300</sup> « You just can't fly on off and leave a body » Morrison, *ibid.*, p. 208. Traduction p. 295.

Toutefois, les divergences quantitatives ne permettent pas que ces versions soient totalement compatibles avec un référent stable et délimité, alors que c'est le cas pour les variations de point de vue, dont l'addition, l'accumulation permet un rendu plus global d'un tel référent. Morrison construit ici une pluralité de fictions possibles, nous offre un corpus de variantes sans en décréter le type.

L'autre variation qui guide les pas de Milkman et accompagne le lecteur tout au long du roman est à la fois phonétique et thématique : le Salomon du titre se décline en chants, en noms et en personnages. Il s'agit pour le protagoniste de recomposer une généalogie car celle de la chanson est aussi celle de sa famille. En cela, il oriente et classe les variantes en sélectionnant le nom de Salomon comme principe organisateur. Il entreprend le travail analytique du folkloriste qui recompose une trajectoire dans une perspective diffusionniste. Il s'agit de l'approche adoptée par l'école historico-géographique (aussi appelée « école finlandaise ») dont la production la plus célèbre est l'index des motifs de Stith Thompson précédemment évoqué, et qui conçoit une source primordiale nommée « archétype » aux différentes variantes qui en sont des « corruptions ». Milkman se fait collecteur lorsqu'il écoute les enfants chanter et a l'impulsion de vouloir consigner leur comptine sur un carnet. Il rassemble les pièces pour rétablir une vérité historique, mais il le fait à partir de témoignages oraux, de similarités de prononciations, de chants et de légendes et non de documents écrits sanctionnés par une institution comme l'aurait fait présager l'éducation de son père.

En ce sens, son histoire a elle aussi des attributs du folklore et doit être considérée comme tout aussi multiple, flexible et subjective que les objets qui l'ont informée. Plus le jeune homme rencontre le mot « Solomon » plus il colore d'autres déjà entendus et donne une cohérence à des événements discrets tant et si bien qu'ils forment un réseau sémantique. Dans un village qu'il pensait être nommé Charlemagne mais qui est en fait Shalimar (prononcé « *Shalleemone* »), devant le magasin de Salomon, Milkman découvre une version de la chanson de sa tante dans laquelle « Sugarman » devient « Solomon »<sup>301</sup>. Le blues qu'il a entendu chanté dans le Michigan et qu'il pensait unique puisqu'il le définit

---

<sup>301</sup> « Everybody in this town is named Solomon, he thought wearily. Solomon's General Store, Luther Solomon (no relation), Solomon's Leap, and now the children were singing "Solomon don't leave me" instead of "Sugarman." Even the name of the town sounded like Solomon: Shalimar, which Mr. Solomon and everybody else pronounced Shalleemone ». Morrison, *ibid.*, p. 302.

comme avant tout « la chanson de Pilate »<sup>302</sup> fait à présent partie d'un corpus et passe de la version originale (parce que première dans son expérience) à une probable dérivation de la chanson de Salomon. La répétition avec variation modifie la première occurrence en conduisant à ce qu'elle fasse partie d'un ensemble et d'un rythme. Étant donné qu'il n'y a répétition que s'il y a pluralité, la répétition se constitue en elle-même et s'informe, remplit de sens ses différentes occurrences. Plus exactement, le sens et la valeur de chaque occurrence sont modifiés à chaque répétition, ainsi que par leur absence : à la fin de la répétition, de la mesure, l'occurrence future n'est-elle pas toujours présente ? La variation, c'est-à-dire la répétition avec modification, envisagée comme pratique dépasse la somme de ses occurrences et est signifiante en elle-même. La modulation du texte en fonction du contexte permet de voir l'impossibilité d'envisager l'un sans l'autre, et donc de séparer la performance de l'objet. Le corpus affiche une affinité avec le pluriel et le multiple dans une perspective relativiste. Cette différence positive, prise en tant que telle et non comme la négation ou l'opposition de l'identité, que propose Deleuze<sup>303</sup> est liée à la performance : c'est la pièce de théâtre qui ne peut être ramenée à son script comme identité première et originale, la musique qui existe hors de la partition dans la corporalité<sup>304</sup>. L'esthétique de la variation est une pensée de la pluralité, de la définition du Différent sans le Même. En cela la résolution, c'est-à-dire l'objectif d'une explication, d'une solution ou même d'un récit unique peut ne pas être désirable. Il n'y aurait, dans le roman comme dans le folklore qui le nourrit, pas de version plus vraie que les autres : l'une peut être plus répandue, plus proche de la première collectée, mais son authenticité est affaire de pratique et de reconnaissance par les pratiquants, c'est-à-dire la communauté source<sup>305</sup>.

### 3.3 Reconnaissance et goût du récit

L'itération de motifs au sein du corpus met en place un processus de reconnaissance similaire à son échelle, et au niveau du lecteur, qui est amené à reconfigurer ses attentes et ses réactions à chaque fois qu'il est confronté à une nouvelle occurrence qu'il identifie ou

---

<sup>302</sup> « Pilate's song ». Morrison, *ibid.*, p. 303.

<sup>303</sup> Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, 1972.

<sup>304</sup> Zenck, Martin, « La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, trad. Nicola Denis, No. 13, 2011.

<sup>305</sup> Nous reviendrons sur cette question dans le dernier chapitre.



non comme une forme de répétition. La nouveauté et l'inédit ne sont pas nécessairement les objectifs principaux dans cette perspective qui conduit à envisager les textes comme un réseau où les personnages et les situations réapparaissent pour être appréhendées de façon kaléidoscopique.

### 3.3.1 Développement en mosaïque

Big Sweet, la femme chaleureuse et imposante dont l'art verbal n'a de mesure qu'en sa maîtrise de l'usage des armes blanches, est l'une des figures principales de *Mules and Men* où elle prend sous son aile Zora la collectrice de folklore, allant jusqu'à lui sauver la vie lors d'une altercation. Mais ce personnage si fort dépasse les pages et réapparaîtra neuf ans plus tard dans *Polk County*, au côté de bon nombre des travailleurs du camp de térébenthine et des habitants d'Eatonville déjà mentionnés dans l'ouvrage de folklore. Cette cohorte de figurants (Sop Botton, Lige, etc.) peuple tous les écrits associés à la Floride, de *Cold Keener* à *Polk County*, en passant par l'*Eatonville Anthology* ou *Their Eyes Were Watching God*. Leurs noms et leurs rôles varient parfois, Joe Clarke devenant Joe Starks, qui lui-même se fait appeler tour à tour Joe, Joey ou Jody, quand ce n'est pas « Our beloved Mayor », « Brother Mayor » ou « Mayor Starks ». Au fil des œuvres, ils deviennent des figures récurrentes que le lecteur ou le spectateur<sup>306</sup> prend plaisir à reconnaître. Cette répétition modulée donne à chaque personnage une profondeur et une dynamique, comme si l'on pouvait l'apercevoir à plusieurs moments d'un mouvement toujours en marche plutôt que de le définir une fois pour toutes de façon statique. Ainsi, ce qui pouvait d'abord paraître « exotique » ou étrange parce qu'inconnu entre dans le domaine du familier, un peu plus à chaque fois que le lecteur ou le spectateur le rencontre. Big Sweet, bien qu'absente de *Their Eyes*, revient à l'esprit du lecteur lorsque les hommes sur le perron du magasin s'amuse de voir que Janie ne sait pas bien manier le couteau pour couper le tabac :

"Looka heah, Brother Mayor, whut yo' wife done took and done." It was cut comical, so everybody laughed at it. "Uh woman and uh knife—no kind of uh knife, don't b'long tuhgether." There was some more good-natured laughter at the expense of women.<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> Il est important de considérer ici les différents modes de réception car les spectacles écrits par Hurston sont les lieux principaux de ces reprises mais ils ne sont à présent plus accessibles que par la lecture.

<sup>307</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 78.

La remarque prend en effet un sens quelque peu différent pour qui connaît l'habileté de Big Sweet en la matière : les femmes peuvent savoir très bien se servir d'une arme et deviennent alors dangereuses pour les hommes, ce qui constitue une bonne raison pour laquelle ces derniers pourraient juger que les deux ne font pas bon ménage. La conclusion du roman va d'ailleurs dans ce sens puisque Janie, qui a rapidement surpassé Tea Cake au tir, l'abat finalement<sup>308</sup>. La récurrence des personnages donne lieu à un développement intertextuel, très différent de ce qui est mis en œuvre dans le cadre d'un roman classique. Janie, dans *Their Eyes*, est bien un personnage de roman et non de folklore car le lecteur suit son évolution, sa construction personnelle d'une identité et d'une intériorité : c'est sa trajectoire qui est donnée à lire. Cependant, elle présente des attributs d'autres figures du corpus notamment Isis, personnage aux accents autobiographiques qui veut aller voir l'horizon dans *Drenched in Light* et tente de faire respecter les dernières volontés de sa mère mourante dans *Jonah's Gourd Vine* tout comme Zora dans *Dust Tracks on a Road*. Ces situations qui se répètent laissent à penser à un personnage unique malgré ses développements divers sous des noms variés. Big Sweet et Isis sont envisagées de façon non linéaire mais fragmentée : chacune de leurs apparitions, références, occurrences en variation est comme l'éclat, la facette d'un objet dont la forme globale ne peut jamais être perçue car elle est en perpétuel changement. Claudine Raynaud qualifie la sensation ressentie à la lecture de l'autobiographie de Hurston de « déjà vu »<sup>309</sup> car de nombreux éléments qui y apparaissent concordent avec d'autres récits<sup>310</sup> mais remarque que « de façon ironique, les histoires qui ont pris naissance dans sa vie, lorsqu'elle sont replacées dans leur contexte original, ne parviennent pas à former un ensemble cohérent »<sup>311</sup>. Cet échec peut provenir du fait que *Dust Tracks* est une commande, rédigée avec bien moins d'entrain et de passion que ses autres ouvrages qui prennent effectivement racine dans son expérience personnelle mais s'éloignent aussi formellement et ouvertement de sa personne réelle. À cela s'ajoute toutefois la possibilité que la formation d'un « ensemble cohérent » (« coherent whole »), c'est-à-dire d'une version fixe, unique et définitive des

---

<sup>308</sup> Tea Cake est lui aussi versé dans le maniement du couteau mais n'atteint pas le niveau de maîtrise, ni d'intimidation, de Big Sweet car il reçoit un coup de couteau de son adversaire (voir Hurston, *ibid.*, pp. 125-127).

<sup>309</sup> Raynaud, « Autobiography as a 'Lying' Session », in Weixlmann et Baker, *Studies in Black American Literature*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>310</sup> Raynaud, *ibid.*, pp. 112-13.

<sup>311</sup> Raynaud, *ibid.*, p. 133 note 3. Nous traduisons.

situations ou des personnages, soit intrinsèquement contraire à l'entreprise littéraire de Hurston.

### 3.3.2 Réalisme magique : « toujours-déjà »

Alors que la culture de l'écriture encourage la nouveauté et l'originalité dans une perspective additive, puisque les données peuvent être consignées et n'auraient ainsi pas besoin d'être produites de nouveau (c'est-à-dire repensées, reformulées), l'oralité exacerbe le goût pour la reconnaissance car la parole disparaît si elle n'est pas dite et sa mémoire périt avec celui qui la porte. Hurston explicite ainsi cette esthétique de la création qui s'inscrit dans une tradition par reformulation dans « Characteristics of Negro Expression » :

It has been said so often that the Negro is lacking in originality that it has almost become a gospel. [...] But if one looks closely its falsity is immediately evident. It is obvious that to get back to original sources is much too difficult for any group to claim very much as a certainty. What we really mean by originality is the modification of ideas. The most ardent admirer of the great Shakespeare cannot claim first source even for him. It is his treatment of the borrowed material. So if we look at it squarely, the Negro is a very original being. While he lives and moves in the midst of a white civilisation, everything that he touches is re-interpreted for his own use. He has modified the language, mode of food preparation, practice of medicine, and most certainly the religion of his new country, just as he adapted to suit himself the Sheik hair-cut made famous by Rudolph Valentino. Everyone is familiar with the Negro's modification of the whites' musical instruments, so that his interpretation has been adopted by the white man himself and then re-interpreted. [...] Thus has arisen a new art in the civilised world, and thus has our so-called civilisation come. The exchange and re-exchange of ideas between groups.<sup>312</sup>

Comme souvent dans ses essais, Hurston met en place un discours subversif derrière la formulation impersonnelle qui se donne l'apparence d'une neutralité scientifique et consensuelle. Alors même qu'elle emploie fréquemment le terme de « génie » qui lui sera appliqué de façon posthume par Alice Walker sur sa pierre tombale, Hurston dénonce l'idée d'une créativité artistique *ex nihilo*. Dans un même mouvement, elle rend ses lettres de noblesse à la réinterprétation comme variation modale, démontre qu'il s'agit du processus universel de production artistique dépassant la communauté africaine-américaine, et met en évidence un mouvement identique dans des polarités raciales inverses. Elle propose d'utiliser des critères d'évaluation permettant de bouleverser l'idée

---

<sup>312</sup> Hurston, « Characteristics of Negro Expression » in Cunard, *Negro, op. cit.*, pp. 27-28.

d'une supériorité de la production culturelle occidentale et blanche et, ce faisant, montre la relativité des catégorisations élitistes : le haut degré varie selon la mesure, l'excellence dépend de la définition de l'objet. Dans une perspective culturaliste, elle met en avant les paradigmes endogènes au groupe étudié, mais ne s'arrête pas là et propose de les réappliquer aux catégories dominantes en incluant l'imparable Shakespeare à son argument.

Sa redéfinition du concept d'originalité à travers la réappropriation de contenus déjà existants se rapproche de la position de Kristeva pour qui « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »<sup>313</sup> et de la théorie barthésienne du texte comme « tissu nouveau de citations révolues »<sup>314</sup>. Pour Barthes, « [l]'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »<sup>315</sup> L'idée d'une création pure, totalement nouvelle sans aucun lien avec un objet qui la précède ou la suit n'est qu'une illusion, car elle supprimerait l'attache au réel. La production artistique folklorique n'est donc pas si différente en essence de celle des « génies » individuels et singuliers, si ce n'est qu'elle rend plus explicite son inclusion dans un mouvement de modification permanente. L'intertextualité est ici pensée au niveau de la production, par le prisme de l'artiste qui recompose et réarrange des éléments pour créer une œuvre originale. La remarque de Michaël Riffaterre selon qui « [l]'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »<sup>316</sup> incite à prendre également en compte le pôle de la réception, comme l'appelle de ses vœux Kareen Martel<sup>317</sup> : c'est alors le processus de la reconnaissance qui entre en jeu. Celui-ci constitue une étape essentielle des récits traditionnels, si bien que Propp en fait l'une des fonctions de sa *Morphologie de conte* : la marque que porte le héros victorieux à son retour dans sa communauté permet de l'identifier et de le différencier du faux héros. Ulysse est lui aussi reconnu par une marque sur son corps à son retour à Ithaque. Tout comme le conte merveilleux ou l'Odyssée ne peuvent être pleinement

---

<sup>313</sup> Kristeva, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, p. 85.

<sup>314</sup> Barthes, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, 1973.

<sup>315</sup> *Idem*.

<sup>316</sup> Riffaterre, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, No. 215, octobre 1980.

<sup>317</sup> Martel, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Vol. 33, No. 1, 2005, pp. 93-102.

aboutis avant cette reconnaissance par la communauté, dans le cadre d'une littérature qui se nourrit d'une esthétique de l'oralité, l'un des plaisirs majeurs de la réception de l'œuvre est de retrouver des éléments familiers dans un contexte différent, qui leur insuffle une nouvelle vie.

Cette logique est compatible avec le réalisme magique, qui ancre le merveilleux dans le réel de la même façon que les contes, les légendes, les mythes et autres récits surnaturels (y compris à connotation religieuse) sont partagés dans le quotidien et font des figures les plus étranges des compagnons familiers. Les prophéties y sont monnaie courante et se réalisent : le narrateur des *Enfants de minuit* de Salman Rushdie<sup>318</sup> est par exemple la preuve de l'accomplissement d'une prophétie concernant sa naissance et le patriarche José Arcadio Buendia est l'un des nombreux prophètes de *Cent ans de solitude*. Son fils partage les mêmes talents :

Aureliano lui décocha un regard qui la plongea dans l'incertitude.

— Quelqu'un va venir, lui dit-il.

Comme toujours lorsqu'il émettait une de ses prophéties, Ursula tenta de le désarmer avec sa logique de femme d'intérieur. C'était tout naturel que quelqu'un arrivât. Tous les jours, des dizaines d'étrangers passaient par Macondo sans susciter d'inquiétudes et sans se faire annoncer de quelque secrète manière. Cependant, par delà toute logique, Aureliano paraissait sûr de son présage :

— J'ignore qui ce sera, fit-il en insistant. Mais qui que ce soit, il est déjà en route.

Le dimanche suivant arriva **en effet** Rebecca.<sup>319</sup>

Les minces résistances d'Ursula ne tiennent pas longtemps face à la récurrence et à la fiabilité des prédictions d'Aureliano et elle en vient à admettre le lien véritable de cause à effet entre l'arrivée de Rebecca et l'annonce préalable, dépassant la simple coïncidence. Il y a très peu de surprise de la part des personnages ou du narrateur dans ces romans : le surnaturel est si bien accepté qu'il est attendu et les événements sont vécus comme annoncés, donc déjà présents avant qu'ils adviennent. Dans *La maison aux esprits* d'Isabelle Allende par exemple, « Nivea savait [que sa fille] n'était pas de ce monde bien avant qu'elle n'y fût venue, car elle l'avait déjà vue en rêve et **ne fut pas surprise** lorsque

---

<sup>318</sup> Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, Londres : Jonathan Cape, 1981.

<sup>319</sup> Márquez, Gabriel García, *Cent ans de solitude*, trad. Carmen Durand et Claude Durand, Paris : Seuil, 1995, p. 59.

la sage-femme poussa un cri en l'apercevant »<sup>320</sup>. Une caractéristique fréquente dans les romans réalistes magiques qui est aussi présente dans le corpus nous semble de plus potentiellement liée à cette esthétique de la reconnaissance. En effet, dans tous les romans mentionnés, des événements ayant une importance majeure sur la diégèse et qui auraient pu faire l'objet de suspense sont annoncés très tôt, avant même que le lecteur ait pu en prendre la mesure. Notamment, la mort d'un personnage de premier plan est parfois révélée alors que celui-ci n'a pas encore été décrit, investi émotionnellement, ou parfois même nommé. La première phrase de *Cent ans de solitude* en est l'exemple type : « Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace. »<sup>321</sup> Ce roman qui donnera à voir au lecteur d'innombrables générations de Buendia depuis l'époque de Francis Drake commence par une fin, une mort annoncée qui paraît aussi sensationnelle (par l'ouverture *in medias res*) qu'anonyme, dans la mesure où le nom d'Aureliano n'évoque alors rien de particulier et que ce personnage disparaît de la narration aussi rapidement qu'il est arrivé. Il en va de même pour la fille blanche dont le meurtre constitue la courte première phrase de *Paradise*, roman dont le cadre est un village aussi suspendu dans le temps que celui de Márquez : personne n'est supposé mourir ni à Macondo ni à Ruby<sup>322</sup>. *Their Eyes Were Watching God* s'ouvre sur Janie revenant au village à la suite de funérailles. La mort de Tea Cake est ainsi un préconstruit dès avant son apparition comme personnage : il n'est pas encore nommé ou décrit que sa fin est déjà prononcée. Dans ce roman qui commence par la fin, puisqu'il est tout entier structuré par la parole rétrospective de Janie qui raconte à son amie Phoebe comment elle en est arrivée à ce moment de retour de funérailles, tout est déjà joué dès le départ. Il ne s'agit pas d'un discours déterministe car Janie semble briser le moule construit pour elle par sa grand-mère qui voulait la voir embrasser la sécurité et la stabilité d'un mariage sans amour : l'héroïne poursuit au contraire un cheminement vers l'autonomie, la liberté et la passion. Mais le lecteur, comme Phoebe, n'a accès à la narration qu'après les événements et en connaît l'issue avant le point de départ. Si l'on considère le cœur du

---

<sup>320</sup>Allende, Isabelle, *La maison aux esprits*, trad. Carmen Durand et Claude Durand, Paris : France Loisirs, 1984, p. 16. Nous soulignons.

<sup>321</sup>García Márquez, Gabriel, *Cent ans de Solitude*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>322</sup>Le narrateur de *Cent ans de Solitude* dit de Macondo « nul n'avait plus de trente ans, personne n'y était jamais mort » (p. 26) et Pat, l'historienne officieuse de Ruby, déclare : « I may as well tell you that except for you and K. D.'s mother, nobody in Ruby has ever died ». Morrison, *Paradise*, p. 199.

roman comme une représentation du discours de Janie adressé à Phoebe, la présence de certains éléments est pragmatiquement étrange puisqu'ils recourent des informations déjà connues de la destinataire, par exemple lorsqu'il est spécifié que Janie se tourne vers Phoebe pour évoquer l'attitude de Joe lorsqu'il est malade et que la conversation qui s'en suit est rapportée<sup>323</sup>. Cela confirme que l'importance du contenu informationnel est minimisée par rapport au plaisir du récit, qui prend le pas sur la nouveauté. La narration de *The Bluest Eye* commence en 1941, après les événements constituant le corps de la diégèse, dans un constat sans appel de stérilité et de fin de l'espoir : « Cholly Breedlove est mort ; notre innocence aussi. Les graines se sont desséchées et sont mortes ; son bébé aussi », dit Claudia la narratrice au sujet de Pecola, la petite fille rongée par l'intériorisation du mépris<sup>324</sup>. Il semble que plus rien ne puisse être créé dans ce temps suspendu, gelé comme à Ruby et à Macondo, une impasse sans futur qui oblige à revenir sur le passé. L'ouverture se situe d'abord dans un temps hors du temps, une vérité générale, puis dans l'après du roman, construit comme la réponse à la question posée à la fin de ce passage introductif : « Il n'y a vraiment rien à ajouter – sauf Pourquoi. Mais comme le pourquoi est difficile à expliquer, on doit se réfugier dans le Comment. »<sup>325</sup> Le premier roman de Morrison est plus explicite dans sa démarche que les autres, mais aussi plus pessimiste et clos : *Paradise* ne se termine pas par la mort puisque les femmes continuent d'exister, même si elles ne sont peut-être que des fantômes. Il procède de la même intention que *Their Eyes* qui propose de donner du sens et de permettre une véritable compréhension, par la narration, des faits qui sont creux en eux-mêmes : Janie dit bien à Phoebe, en préambule de son histoire « 'tain't no use in me telling you somethin' unless Ah give you de understandin' to go 'long wid it. »<sup>326</sup> Ce processus d'annonce précoce et de désamorçage du suspense invite le lecteur à se concentrer davantage sur le récit en lui-même en tant qu'activité et à apprécier les qualités particulières d'éléments déjà connus dans de nouvelles circonstances.

---

<sup>323</sup> Hurston, *Their Eyes*, pp. 82-83.

<sup>324</sup> « Cholly Breedlove is dead; our innocence too. The seeds shriveled and died ; her baby too ». Morrison, *The Bluest Eye*, p. 5. Traduction p. 12.

<sup>325</sup> « There is really nothing more to say—except why. But since why is difficult to handle, one must take refuge in how ». Morrison, *The Bluest Eye*, p. 5. Traduction p. 12.

<sup>326</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 7.

Le corpus laisse à voir un goût prononcé pour l'oralité en tant que processus dynamique, composite et fluctuant. Le thème de la parole est pourtant porté à l'écrit, et l'acte d'écriture transforme l'oral en une production artistique et culturelle qui ne peut se résoudre dans une opposition entre oralité et écriture où le premier terme serait équivalent en lui-même à une marque identitaire africaine-américaine. La séparation radicale entre les sphères de l'oralité et de l'écriture est remise en question, non pas dans la perspective d'abolir les spécificités de chacune qui sont au contraire valorisées comme source d'enrichissement du texte, mais plutôt afin de subvertir une hiérarchie qui motiverait ce cloisonnement total et définitif. Les textes ne nient pas leur littérarité mais se donnent aussi à entendre et à dire et invitent le lecteur à une participation active dans leur construction, ce qui constitue en soi une inflexion de l'autorité en tant que relation à sens unique.

Tout en mettant en avant l'aspect crucial de l'intersubjectivité et de la pluralité centrales à une esthétique orale, les textes font œuvre de littérature et de science. En conséquence, elles doivent être envisagées dans leur positionnement et pour ce que ceux-ci mettent en tension dans les disciplines auxquelles ils appartiennent. Nous proposons d'utiliser des outils de catégorisation dans les domaines littéraires et anthropologiques, non pas dans l'objectif de faire correspondre étroitement les objets à des genres ou de écoles établies, mais pour éclairer leur fonctionnement.



## **Deuxième partie**

### **Percevoir l'enchantement du monde**



Certes tous les peuples quels qu'ils soient sont doués de sensibilité comme de raison, cependant rappelons-nous l'aphorisme selon lequel « les peuples qui n'ont plus de légendes sont condamnés à périr de froid », et constatons objectivement le fait que la vie moderne [...] ralentit la production des légendes et d'un folklore vivants. Par contre les populations sous-développées du monde ayant vécu encore récemment en pleine nature ont été obligées pendant des siècles d'aiguiser particulièrement leurs yeux, leur ouïe, leur toucher. Les peuples où la vie industrielle est plus développée se sont, eux, dans une moindre mesure servi de leurs sens pendant les derniers siècles, la civilisation matérielle leur épargnant bien des efforts ; cela a été la rançon du machinisme industriel dont tout le monde constate certains effets regrettables. Les populations sous-développées du monde elles, connaissent un mélange de civilisation mécanique et de vie « naturelle » si l'on peut dire, et il est indiscutable qu'elles ont une sensibilité d'une vivacité particulière.<sup>327</sup>

Jacques Stephen Alexis, dans sa communication au Premier Congrès international des Écrivains et Artistes Noirs en Sorbonne sur le réalisme merveilleux des Haïtiens, reprend sur le plan des croyances et des récits qui les transportent l'idée, déjà évoquée autour de la question de l'écriture, selon laquelle l'arrivée d'une technologie se ferait au détriment de certains savoirs, et de certaines capacités de création et de perception. Au niveau individuel, l'illettrisme des femmes de Lotus dans *Home* et de Heed dans *Love*, donne lieu à une mémoire accrue et des sens aiguisés<sup>328</sup> ce qui, selon l'angle adopté, constitue soit une forme de compensation d'un handicap, soit un pouvoir conservé de la destruction qu'apporte l'écrit. L'écrivain haïtien préfère manifestement la seconde approche, qu'il emploie au niveau collectif, et donc culturel, pour déplorer l'anesthésie des sociétés modernes devenues aveugles et sourdes au merveilleux, dont il prévoit la rigidité cadavérique par la mort de ses légendes.

Les deux disciplines qui habitent majoritairement le corpus d'œuvres à l'étude, la littérature et l'anthropologie, en ont en commun la notion de culture : les textes littéraires sont des productions culturelles, et l'anthropologie, qui définit l'être humain comme son objet d'étude, n'est depuis longtemps plus restreinte à son versant physique mais s'exprime au contraire majoritairement en tant qu'anthropologie culturelle dans les travaux de Hurston. *Primitive Culture* d'Edward Tylor fait date comme précurseur de la réflexion autour de ce sujet : « la culture », écrit-il, est « ce tout complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, les règles, la morale, les coutumes et toutes les autres aptitudes et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une

---

<sup>327</sup> Alexis, Jacques Stephen « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine* No. 8/10, 1956, pp. 264-65.

<sup>328</sup> Voir *supra* 3.1.1 Cee : écrits eugénistes.

société »<sup>329</sup>. Cette définition holistique, englobant tant de composantes différentes dans un tout unique, n'a pourtant pas prémuni l'étude de la culture de l'attribution d'une stratification et d'une échelle de valeurs dans laquelle les sociétés sont plus ou moins avancées culturellement. Contre l'évolutionnisme social qui envisage la culture comme fait, la vision culturaliste défendue par Franz Boas et à laquelle se rattache Hurston préfère l'usage du pluriel (les cultures)<sup>330</sup> parce qu'il reflète l'orientation relativiste de cette approche, réfutant l'idée de l'existence d'une culture unique et universelle. Toutefois, Boas est bien celui qui établit la culture, en tant que catégorie regroupant un ensemble d'entités particulières et distinctes, au cœur de sa pratique. Il en donne la définition suivante :

Culture may be defined as the totality of the mental and physical reactions and activities that characterize the behavior of individuals composing a social group collectively and individually in relations to their natural environment, to other groups, to members of the group itself and of each individual to himself.<sup>331</sup>

Tout comme le langage qui en est une partie, la culture, en étant analysée, a aussi été hiérarchisée, décomposée en segments plus ou moins nobles, plus ou moins fréquentables. L'apparente horizontalité qu'amène le relativisme culturel en insistant sur la multiplicité des cultures qu'il n'est pas pertinent de mesurer entre elles n'efface pas une gradation interne à chacune, qui distingue notamment culture noble, dont ferait partie la littérature en tant que « belles lettres » d'une part, et la culture populaire d'autre part<sup>332</sup>. De la même façon que le langage écrit a pu exercer une forme de domination sur l'oralité, les objets de pensée dénommés « sciences » ou « connaissances » ont été séparés des « croyances » qui en seraient le cousin pauvre. Cette dernière catégorie n'échappe pas elle-même à une stratification, dans laquelle les religions institutionnelles tiennent le haut du pavé et constituent l'objet de sciences particulières, reléguant les « superstitions » au ruisseau, où elles sont recueillies par les études de folklore. La collecte des croyances et superstitions liées au surnaturel est en effet historiquement considérée comme faisant partie de l'étude du folklore d'un groupe. C'est bien fondamentalement de cela qu'il s'agit lorsque l'on parle

---

<sup>329</sup> Tylor, Edward, *Primitive Culture*, Londres : J. Murray, 1871. Nous traduisons.

<sup>330</sup> George W. Stocking, Jr. fait justement remarquer que les travaux de Boas et de ses étudiants sont les premiers à systématiser cet emploi de la forme plurielle, absente des écrits anthropologiques antérieurs. Stocking, George W. Jr., « Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective », *American Anthropologist*, New Series, Vol. 68, No. 4, août 1966, p. 871.

<sup>331</sup> Boas, Franz, *The Mind of Primitive man*, New York : Macmillan, 1938 (c. 1911), p. 159.

<sup>332</sup> L'histoire de la ligne de séparation entre ces deux concepts constitue en elle-même tout un pan de l'histoire culturelle, que nous ne développerons pas ici.

de sagesse populaire : comment un groupe appréhende-t-il et explique-t-il le monde, quelle est sa cosmogonie ? Son folklore est le reflet de son appréhension du réel et de son positionnement par rapport à la vérité. Le surnaturel est ce qui est mis en tension par rapport au réel car il en constitue une zone frontière et, en attirant l'attention sur les limites de l'explicable, il pose la question de l'acceptation de discours comme vrais ou non.

En termes littéraires, le réalisme magique problématise cette relation entre l'attendu et l'inattendu, le normal et le surnaturel et, par voie de conséquence, complexifie les possibilités du réel qui peut inclure la magie. L'idée de l'existence d'un réel merveilleux, c'est-à-dire de la présence de la magie dans le réel, permet de remettre en avant la question relationnelle de sa perception par le sujet. Dans le champ des études folkloriques, c'est le positionnement du chercheur ou collecteur par rapport à son objet qui détermine la façon dont sera rendu le système de pensée du groupe, l'apparence de rationalité de ce dernier étant directement corrélée à la façon dont il est présenté par un médiateur qui fait part de son adhésion ou non. Cette distance entre sujet et objet de croyance, modulable et élastique, est donc à l'œuvre à la fois dans la fiction et dans la science, qui partagent des dynamiques que la mise en regard des deux sphères permet de mieux comprendre. Nous verrons que des outils développés dans le contexte des études de folklore, et en particulier l'approche expérientielle des croyances populaires, se révèlent constituer des outils pertinents pour rendre compte des mécanismes à l'œuvre dans tout le corpus.

Le nom de Toni Morrison est fréquemment associé au terme de « réalisme magique »<sup>333</sup>, en particulier pour *Beloved* qui semble inscrit de fait et souvent sans plus de justification dans cette catégorie<sup>334</sup>, elle-même quelque peu en mal de définition. C'est évidemment la présence d'éléments surnaturels, tels que le fantôme de l'enfant mort, dans le cadre d'un roman ayant des attributs réalistes qui motive cette appellation et celle-ci constitue en effet un point de départ fécond non seulement dans le cas de ce roman

---

<sup>333</sup> Par exemple dans cinq des articles de l'ouvrage de Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (éds.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham : Duke University press, 1995.

<sup>334</sup> « Now, there is a nifty solution available. **If we deftly pulled the rabbit of Magical Realism from our critical hat**, the writer's inventiveness could be credited with solving the dilemma by fusing the rhetoric of realistic narrative with the legendary or superstitious contents of oral storytelling ». Brenkman, John, « Politics and Form in Song of Solomon » *Social Text*, No. 39, Durham : Duke University Press, 1994, p. 71. Nous soulignons.

particulier, mais aussi pour une large partie de l'œuvre de Morrison, imprégnée de surnaturel. Les points aveugles et limites de la notion sont en eux-mêmes révélateurs, en particulier l'attachement du réalisme magique au territoire. Toutefois le débat autour de l'appartenance ou non d'une œuvre particulière à ce genre n'est pas le propos ici : il s'agit de rendre compte plus globalement de la présence du surnaturel dans les œuvres, mais surtout de la question de la croyance et de sa prise en charge. Nous proposons de prendre le chemin détourné de l'anthropologie, à travers le positionnement de Hurston et son écriture en particulier dans ses textes ethnographiques, afin de mieux comprendre dans quelle mesure la question de la perception du réel peut permettre d'envisager une perspective plus ouverte sur la croyance comme un positionnement militant en faveur d'une suppression de la hiérarchisation des savoirs.

## Chapitre 4. Réalisme magique et territoire

L'attrait et l'intérêt du réalisme magique, à la fois en tant qu'appellation et qu'écriture, résident dans la discordance entre les termes, que leur accollement semble vouloir réconcilier. Maggie Ann Bowers définit ainsi le réalisme magique comme la « relation forcée entre des termes irréconciliables »<sup>335</sup>. Là où le réalisme est du côté du naturel (le terme « naturaliste » était proposé par Zola pour concurrencer celui de « réalisme »), le magique est du côté du surnaturel, qui le dépasse et donc cesse de lui appartenir en plein. Pourtant la dimension paradoxale ou oxymorique ne tient en fait que si l'on assigne l'irréalité au magique, si la notion de réel est privilégiée à celle de vérité, et ce dans une conception du réel assez limitative puisqu'elle le rend fini et absolu. Plutôt que de s'arrêter à une forme de friction malaisée entre concepts apparemment clos, nous allons tenter de voir comment leur mise en relation, ou en dialogue, peut amener à revenir à leurs définitions de façon fertile. Le caractère « irréconciliable » des termes apparaîtra alors comme la conséquence d'un positionnement particulier sur les questions de réel, de magie et de vérité, mais qui n'est pas unique : le travail entre ces concepts que le réalisme magique met en œuvre est au contraire la force qui permet de démontrer la multiplicité et l'hétérogénéité des points de vue, et de faire entrevoir la pluralité des possibles.

L'écriture réaliste se place dans une relation mimétique par rapport au monde hors-fiction, en ce sens que les principes organisateurs des deux systèmes sont identiques bien que les événements qui s'y déroulent puissent différer. L'appellation réaliste exprime donc l'idée d'une différence contrôlée, d'une fiction transposable dans le réel extratextuel du lecteur. Mais la transposition nécessite des arrangements et la différence est toujours présente, irréductible. Todorov dans son introduction à l'ouvrage *Littérature et Réalité* envisage le réalisme des dix-huitième et dix-neuvième siècles comme « un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours

---

<sup>335</sup> « [The] forced relationship of irreconcilable terms ». Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, New York : Routledge, 2004, p. 1. Nous traduisons.

comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours »<sup>336</sup>. Il en découle une hiérarchisation téléologique des discours, selon laquelle le réalisme tient moins d'une actualisation que d'un instrument de mesure de la valeur d'une œuvre particulière. L'idée de fidélité oriente vers l'auteur, artisan de la médiation entre le réel et l'objet littéraire, et réduit le lecteur au statut de juge potentiel de la qualité d'exécution de l'objectif donné. Le lecteur du dix-neuvième siècle aurait ainsi pour rôle d'évaluer le degré de similitude entre une œuvre de fiction et le monde qui l'entoure, ce qui rend pour le moins paradoxal (si ce n'est vain) le recours à la fiction. « Pour les théoriciens de la littérature de la seconde moitié du XXe siècle », poursuit Todorov,

[L]e réalisme est un style littéraire ni plus ni moins valorisé qu'un autre, dont il est possible de décrire les règles, comme pour n'importe quel discours, mais dont une des caractéristiques est un peu particulière : en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est.<sup>337</sup>

Deux changements de conceptualisation s'opèrent alors, au niveau de ce qu'est le réalisme et de la façon dont il est décrit. D'une part, le réalisme correspond ici à un discours actualisé qui aurait perdu sa supériorité qualitative, il est objet et non idéal ; d'autre part, sa définition est alors réorientée vers la réception, c'est-à-dire vers l'expérience de lecture, qui a lieu dans la relation du lecteur au texte. Ce tournant majeur n'est bien évidemment pas limité au réalisme, puisque c'est la critique littéraire toute entière qui se tourne vers le pôle du lecteur, notamment avec l'école de Constance, qui permet de prendre en compte les phénomènes de reconnaissances évoqués plus tôt. Il reste cependant dans la définition que propose Todorov un irréductible, problématique mais non problématisé : l'idée de réel, « le monde tel qu'il est ». Alors que la question de ce que sont le réel et la réalité traverse et secoue toute l'histoire de la philosophie, les définitions du réalisme semblent l'éluder totalement comme s'il s'agissait d'un postulat, voire d'une donnée, sur lequel tout le monde s'entend. La raison d'être d'une quelconque opposition entre rationalisme et empirisme, c'est-à-dire de l'appréhension et de l'existence du réel hors du sujet, est artificiellement abolie par ce silence. Bien que le lecteur soit convoqué comme pôle relationnel et que la réception se construise justement comme espace expérientiel et transactionnel, la question de la perception semble

---

<sup>336</sup> Genette, Gérard et Todorov, Tzvetan (éds.). *Littérature et Réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 7.

<sup>337</sup> *Idem*.



disparaître de la problématisation du réel, qui redevient un absolu hors de toute interaction. L'absence de contraintes formelles aboutit une nouvelle fois à une orientation vers l'extérieur de l'œuvre, qui établit la relation principale non pas entre le texte et son lecteur, mais entre le texte et le réel.

À travers le terme « réalisme magique », la définition du réalisme se fait par la négative, en ce qu'il n'est pas magique, c'est-à-dire comme la représentation d'un système qui ne contredit pas les lois généralement acceptées de la physique, tant au niveau de la matière, de l'énergie, que de l'espace et du temps. Une telle vision du réel s'adosse à une représentation stable du monde qui fait autorité et à l'aune de laquelle tout se mesure. Le magique devient alors tout ce qui sort de ce système, tout ce qui est discordant, à la fois le surnaturel et la contradiction. Mais là aussi l'idée d'acceptation générale pose problème : la réalité a-t-elle été modifiée par la physique quantique et la relativité, par exemple ? En avons-nous pris la mesure, avons-nous assimilé dans notre perception du monde ce que la science a démontré alors que ses conclusions peuvent être contre-intuitives et nous amèneraient à les rejeter dans un système qui conceptualise le temps comme rectiligne et orienté, et l'espace comme fini ? Le réel serait alors tout ce que nous considérons comme factuel en outrepassant la question du doute ou de la croyance : tout ce à quoi nous croyons sans nous rendre compte que nous y croyons. L'aporie d'une position voulant évacuer de l'équation la question de la croyance est évidente, d'autant plus lorsqu'elle est adossée à la célèbre et provocatrice définition proposée par l'écrivain de science-fiction Philip K. Dick selon laquelle « la réalité est ce qui reste quand on arrête d'y croire »<sup>338</sup>. Ce réel qui survivrait à la fin de la croyance humaine est donc en premier lieu extérieur au sujet pensant, et pourrait se rattacher à des entités qui le dépassent et l'entourent, comme le territoire matériel qu'il habite.

---

<sup>338</sup> « Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away ». Dick, Philip K., « How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later », *I Hope I Shall Arrive Soon*, New York : Doubleday, 1985 c. 1978, p. 4.

## 4.1 Le merveilleux dans la jungle

L'une des premières approches définitives du réalisme magique est territoriale à double titre. D'une part, en tant que style ou mouvement littéraire, il est d'abord associé à la littérature sud-américaine et caribéenne bien que des auteurs de tous les continents aient pu y être rattachés par la suite : les noms de Gabriel García Márquez, Isabelle Allende ou Alejo Carpentier précèdent bien souvent dans la critique ceux de Ben Okri ou Salman Rushdie. D'autre part, les écrits eux-mêmes donnent certaines particularités du territoire comme en étant les conditions de réalisation et d'existence. Dans le prologue de son ouvrage *Le royaume de ce monde*, lu *a posteriori* comme un manifeste du réalisme magique, Alejo Carpentier ne parle en fait que peu de littérature : il ne définit pas le réalisme magique mais le réel merveilleux. La littérature n'est mentionnée que pour l'Europe, parce qu'elle y serait le seul lieu du merveilleux, alors que l'Amérique semble se passer du médium et posséder le merveilleux *dans sa réalité* c'est-à-dire, en l'occurrence, dans son territoire :

Je foulais une terre où des milliers d'hommes avides de libertés avaient cru aux pouvoirs de lycanthrope de Mackandal, au point que cette foi collective produisit un miracle le jour de son exécution. Je connaissais l'histoire prodigieuse de Bouckman, l'initié jamaïcain. J'avais été à la Citadelle la Ferrière, ouvrage sans antécédents architecturaux, uniquement pensé par les *Prisons Imaginaires* de Piranèse. J'avais respiré l'atmosphère créée par Henri Christophe, monarque aux entreprises extraordinaires, beaucoup plus surprenant que tous les rois cruels inventés par les surréalistes, très férus de tyrannies imaginaires, dont ils n'avaient pas eu à pâtir. A chaque pas je trouvais le *réel merveilleux*.<sup>339</sup>

La magie dépend alors entièrement de son lieu d'exercice et le sol caribéen en est la localisation privilégiée. Carpentier décrit une terre matériellement imprégnée de magie, un environnement propice à son expression parce qu'elle en constitue la norme. Haïti se présente ici comme un territoire unique, qui n'aurait pas d'équivalent hors de l'île. Cette nature endémique au Nouveau monde est celle dont parle Lévi-Strauss dans ses *Tristes Tropiques* où il établit la différence d'échelle fondamentale entre Europe et Amériques, qui rend les perceptions et les mesures du vieux monde caduques : « Le voyageur européen est déconcerté par ce paysage qui ne rentre dans aucune de ses catégories traditionnelles », écrit-il.

---

<sup>339</sup> Carpentier, Alejo, « Le réel merveilleux en Amérique » in *Chroniques*, trad. René L.F. Durand, Paris : Gallimard, 1983, p. 346.

Nous ignorons la nature vierge, notre paysage est ostensiblement asservi à l'homme ; parfois il nous paraît sauvage, non point qu'il soit réellement tel, mais parce que les échanges se sont produits sur un rythme plus lent (comme en forêt) ou encore - dans les montagnes - parce que les problèmes posés étaient si complexes que l'homme, au lieu de leur donner une réponse systématique, a réagi au cours des siècles par une multitude de démarches de détail ; les solutions d'ensemble qui les résument, jamais nettement voulues ou pensées comme telles, lui apparaissent du dehors avec un caractère primitif. On les prend pour une sauvagerie authentique du paysage, alors qu'elles résultent d'un enchaînement d'initiatives et de décisions inconscientes. Mais même les plus rudes paysages d'Europe offrent une ordonnance [...].<sup>340</sup>

L'anthropologue, en montrant les limites de l'Europe, fait émerger du paysage américain une dimension nouvelle en essence. Le territoire américain n'est donc pas équivalent à celui de l'Europe dans une simple translation géographique ; la notion même de territoire y diffère au contraire radicalement. Il n'est pas le même ailleurs mais un autre fondamental qui contient une dimension parfaitement absente dans l' « ancien monde ». La magie qui ne peut s'exprimer pleinement dans les échelles étriquées de l'Europe devient inextricablement liée à une terre particulière, aux endroits non encore apprivoisés, ayant échappé à la domestication et au contrôle, à des lieux trop grands, trop sauvages pour les repères humains.

Quoique n'étant pas l'ouvrage de Morrison cité en priorité par les commentateurs dans leur association de l'auteure au réalisme magique, *Tar Baby* est le roman qui fait le plus manifestement écho à cette vision d'une terre tropicale qui distillerait la magie. L'île des chevaliers, qui est le cadre de la majeure partie du roman, est un espace rêvé de la Caraïbe, un pays imaginaire entre les deux Amériques, un morceau de terre sauvage au milieu de l'eau où se rencontrent et se mêlent les langues, les cultures et les croyances.

## 4.2 L'île des aveugles

La légende qui entoure le nom de l'île est une perspective qui peut orienter la lecture de *Tar Baby* et expliquer la nature merveilleuse de cette île. Cette légende est immédiatement retenue comme vérité de l'histoire puisque l'île, entité sensible, perçoit le bruit des sabots des chevaliers qui vont lui donner leur nom<sup>341</sup>. Dès avant le premier

---

<sup>340</sup> Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris : Plon, 1995 c. 1955, pp. 102-103.

<sup>341</sup> Morrison, *Tar Baby*, pp. 7-8.

chapitre, dans le passage d'ouverture qui montre l'arrivée de Son par la mer, la légende définit l'île en outrepassant la perception du personnage :

There he saw the stars and exchanged stares with the moon, but he could see very little of the land, which was just as well because he was gazing at the shore of an island that, three hundred years ago, had struck slaves blind the moment they saw it.<sup>342</sup>

Si Son ne peut voir l'île ni en déterminer les contours, c'est qu'il ne peut non plus la définir, ce qui implique que la légende provient d'une autre entité, narratrice et omnisciente. La version de la légende donnée par Margaret, selon laquelle il n'y aurait pas eu des centaines de chevaliers mais un seul, semble la plus raisonnable historiquement, mais paraît en fait mal adaptée à cette enclave de terre magique, habitée par elle-même. La langue résiste à cette rationalisation lorsque Margaret suggère que l'endroit devrait logiquement s'appeler « Isle de *le* Chevalier »<sup>343</sup> en conséquence, et commet une faute de grammaire dans cette langue qu'elle s'autorise à modifier alors qu'elle n'en a aucune connaissance intime. Son époux, Valerian, lui oppose une version bien plus grandiose, qu'il estime bien plus crédible, d'une part à cause de la fiabilité supposée de sa source (un médecin dont il ne doute pas du sérieux) mais aussi, d'autre part, parce qu'elle est tout simplement plus désirable et permet de rêver plus loin à une narration plus complète, dans laquelle les habitants pourraient se retrouver soudainement nez à nez avec les mythiques chevaliers. La légende des chevaliers devenus aveugles en arrivant sur l'île qui fut donc leur dernière vision emplit le texte et s'impose comme référence.

Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* insiste sur le statut particulier qu'a depuis des temps immémoriaux le conteur aveugle<sup>344</sup>. Il rappelle que les Grecs interprétaient le nom d'Homère comme signifiant l' « Aveugle »<sup>345</sup> et illustre la présence de cette figure dans les traditions européennes, africaines, américaines et asiatiques à différentes époques pour montrer combien le conteur aveugle dépasse les contraintes de temps et d'espace. Bernadette Bricout reprend ce constat dans *La clé des contes* :

---

<sup>342</sup> Morrison, *ibid.*, p. 6.

<sup>343</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 44-45.

<sup>344</sup> Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, pp. 218-221.

<sup>345</sup> Zumthor, *ibid.*, p. 218.

Tout se passe comme si la communauté attribuait la maîtrise de la parole oraculaire à celui qui n'est qu'une voix. [...] S'il est bien vrai que le conteur, c'est celui qui donne à voir, qui rend claire la métaphore, c'est sans doute parce qu'il a accepté de scruter ses propres ténèbres, de fermer les yeux pour mieux voir ce qui se passe en lui.<sup>346</sup>

Comme les illettrés de *Love et Home* développant des facultés plus poussées que la normale dans d'autres domaines, en particuliers sensoriels, l'aveugle de la tradition possède un certain pouvoir de perception auquel les autres ne peuvent accéder et qui le rend excellent conteur, mais aussi devin. Ainsi la parole de l'aveugle est chargée d'une vérité particulière. Étant donné que son titre fait référence à un conte facétieux, *Tar Baby* s'inscrit clairement dans ce genre mais, si le roman est un conte, qui en est alors le conteur ? Les chevaliers aveugles, à la lumière de ces remarques, deviennent d'excellents candidats. L'île est leur : par le nom qu'ils lui prêtent ils la possèdent et la définissent, ils en sont la genèse parce qu'elle est nommée en référence à eux, mais ils en sont aussi peut-être la substance : et la préposition « de » indique non seulement la propriété mais aussi la composition, comme dans les « vagues *de* chevaliers » que Jadine imagine<sup>347</sup>. Le cadre du roman devient alors un espace déterminé par des êtres légendaires, intimes du surnaturel, et le roman se fait l'écho de leur perception extra-sensorielle : l'île et le texte qui en découle sont donc nécessairement des espaces magiques. Gidéon explique à Son que « [c]e qu'ils voyaient, ils le voyaient avec l'œil de l'esprit, auquel, bien sûr, il ne faut pas se fier. »<sup>348</sup> Il s'agit donc bien d'une vision et non de son absence totale, mais d'une vision qui se situerait sur un autre plan, non pas sensoriel au sens matériel et empirique mais bien spirituel. Pourtant les doutes sur la fiabilité de la perception des aveugles qu'exprime Gidéon doivent être précisés car il accorde à Thérèse, qui avait eu l'intuition juste à propos de Son, l'étranger qui mange du chocolat : « T'es quasiment aveugle, mais je dois te tirer mon chapeau. Y'a des choses que tu vois mieux que moi »<sup>349</sup>. Lorsqu'il dit plus tard à Son qu'il pense que Thérèse fait partie de la « race aveugle », la caractéristique qu'il en donne est « They love lies »<sup>350</sup>. Ce sont alors de leurs propos qu'il faut douter, non de leur

---

<sup>346</sup> Bricout, Bernadette, *La clé des contes*, Paris : Seuil, 2005, p. 205.

<sup>347</sup> « Maybe they're still young, still riding. One hundred men on one hundred horses. She tried to visualize them, wave after wave of chevaliers, but somehow that made her think of the woman in yellow who had run her out of Paris ». Morrison, *Tar Baby*, p. 45.

<sup>348</sup> « What they saw, they saw with the eye of the mind, and that, of course, was not to be trusted ». Morrison, *Tar Baby*, p. 153. Traduction p. 222.

<sup>349</sup> « You damn near blind, but I have to hand it to you. Some things you see better than me ». Morrison, *ibid.*, p. 107. Traduction p. 158.

<sup>350</sup> Morrison, *ibid.*, p. 152.

perception qui semble au contraire parfois dépasser en précision et en amplitude celle des personnes douées de la vue oculaire. Toutefois, si « lies » est compris dans le même sens que chez Hurston, ils sont non plus simplement des menteurs, mais bien des conteurs. Les maîtres des mensonges sont les maîtres de la parole, les griots qui emmènent leur auditoire vers l'histoire merveilleuse qu'ils veulent bien leur dire.

### 4.3 L'île des chevaliers, terre du réel merveilleux.

L'île devient aussi un espace où la perception est questionnée, où l'invitation à des modes de perception alternatifs se fait pressante et demande un élargissement du sensible. Sur l'île des Chevaliers, la nature n'est pas une entité passive et inerte mais est au contraire pourvue de sentiments et d'opinions :

When laborers imported from Haiti came to clear the land, clouds and fish **were convinced** that the world was over [...]. It took the river to **persuade** [the trees] that indeed the world was altered. That never again would the rain be equal, and by the time **they realized it** and had run their roots deeper, clutching the earth like lost boys found, it was too late. The clouds gathered together, stood still and **watched** the river scuttle around the forest floor, crash headlong into the haunches of hills with no notion of where it was going, until **exhausted, ill and grieving**, it slowed to a stop just twenty leagues short of the sea. The clouds **looked at** each other, then broke apart in **confusion**. Fish **heard** their hooves as they raced off to carry the news of the scatterbrained river to the peaks of hills and the tops of the champion daisy trees.<sup>351</sup>

Aucun personnage ne tient le rôle de médiateur pour la description de l'île, de sa nature et son histoire : elle est proposée par l'instance narratrice, omnisciente au point de connaître les pensées de la terre, des arbres, de la rivière, des poissons et des nuages pour qui tout un vocabulaire humain est employé. Ce sont en réalité ces éléments naturels, parfois même inanimés voire inorganiques, qui se font siège de la perception dans ce passage d'ouverture sur le territoire qui sera le cadre du roman. Ils précèdent les êtres humains qui ne sont que des intrus à leur permanente cohabitation, à leur communication qui se passe de la langue des hommes. La sensibilité des plantes et des animaux est confirmée et réitérée tout au long du roman. Les papillons qui volent devant la fenêtre de la chambre de Jadine ont des certitudes, des doutes, et font preuve de curiosité :

---

<sup>351</sup> Morrison, *Tar Baby*, pp. 7-8. Nous soulignons.

Only the emperor butterflies appeared excited about something. Such vigorous flapping in blazing heat was uncommon for them. They hovered near the bedroom windows but the shutters had remained closed all morning and none of them could see a thing. They knew, however, that the woman was in there. [...]

They were clinging to the windows of another bedroom trying to see for themselves what the angel trumpets had described to them. [...] They had not seen the coat at all but a few days ago a bunch of them had heard the woman called Jade telling the woman called Margaret all about it. The butterflies didn't believe it and went to see for themselves.<sup>352</sup>

Ces insectes font preuve d'un rapport très humain au monde, dans lequel tous leurs sens sont mis en jeux et donnent lieu à un traitement cognitif complexe. Ils servent de point d'entrée au lecteur, comme un chœur qui commente les actions des personnages<sup>353</sup> et dont les membres auraient donc, en plus d'une simple capacité perceptive, une conscience qui leur permette de formuler un avis. Le monde végétal n'est pas en reste puisque l'avocatier remet en question les choix lexicaux de Jadine :

"Oh, horseshit!" she said aloud. It couldn't be worth all this rumination, she thought, and stood up. The avocado tree standing by the side of the road heard her and, having really seen a horse's shit, thought she had probably misused the word.<sup>354</sup>

L'arbre, qui fait preuve d'une logique méthodique, exige une certaine précision dans le langage utilisé et n'accepte pas la métaphore qu'il considère comme une approximation. Trudier Harris propose une lecture de l'île à l'aune du réalisme magique qui ne restreint pas son interprétation à un « Eden pervers » :

It could just as easily be considered a prelapsarian incarnation of folk imagination, where beings are not bound by their later prescribed natural proclivities. Or it could be considered a reclamation of folk mythology, in which it is just as natural for trees, butterflies and reptiles to communicate and to experience pain as it is for human beings.<sup>355</sup>

Comme nous le verrons plus tard, la référence biblique, bien que fortement présente dans les romans de Morrison, n'est pas la seule et le renvoi vers les récits populaires qu'encourage Harris est pertinent. Le langage de la nature rappelle la description que fait le conte du temps ancestral comme celui « où les bêtes parlaient » et la croyance que les

---

<sup>352</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 80 et 86.

<sup>353</sup> Voir *supra* introduction à la partie 1.

<sup>354</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 127.

<sup>355</sup> Harris, Trudier, *Fiction and Folklore: the Novels of Toni Morrison*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1991, p. 139.

hommes ont perdu la capacité de comprendre ce langage car ils en ont oublié le secret. Dans *Dust Tracks on a Road*, Hurston exprime une idée similaire à l'échelle de sa vie :

[T]here is an age when children are fit company for spirits. Before they have absorbed too much of earthy things to be able to fly with the unseen things that soar. There came a time when I could look back on the fields where we had picked flowers together but they, my friends, were nowhere to be seen.<sup>356</sup>

L'enfant Zora est devenue une grande personne, et a perdu la capacité de voir des éléphants dans des bois, même s'ils sont fermés, comme le voudrait un Saint-Exupéry devenu aviateur par dépit face au manque de perspicacité des adultes quant à la magie contenue dans ses dessins. Valerian est d'ailleurs de mauvaise foi lorsqu'il accuse de trahison le petit prince : tout son flegme et sa rationalité philadelphienne ne l'empêchent pas de voir le fantôme de sa première épouse<sup>357</sup>. L'âge adulte, le temps ou une certaine forme de renoncement ferait perdre au sujet certaines capacités d'entendement, comme à l'enfant qui pourrait reconnaître et reproduire les sons de toutes les langues avant que l'une d'elle n'émerge comme la sienne, et qu'elle fasse système pour toutes les autres, effaçant au passage de sa perception les sons qu'elle ne contient pas. *Tar Baby* nous dit que la parole de la nature et le merveilleux existent toujours, puisque l'instance narratrice nous le rapporte : c'est alors sa perception qui fait défaut si l'on n'y prête pas attention. Les espaces liminaux, sauvages ou se rebellant contre la domestication constituent le locus du merveilleux. Jadine assigne à l'île l'origine de la férocité nouvelle de Valerian et Margaret :

[I]t must be this place. The island exaggerated everything. Too much life. Too much shadow. Too much rain. Too much foliage and too much sleep [...]. Such tranquility in sleep made for wildness during waking hours. That's what it was: the wilderness creeping into Valerian and Margaret's seasoned and regulated argument, subverted the rules [...].<sup>358</sup>

Pour la jeune femme, l'île est un lieu singulier et suspect qui refuse le contrôle et la rationalisation (« rules », « seasoned and regulated »), qui même les détruit en imprimant sur les humains qui l'habitent sa dimension sauvage. Le malaise provient des zones

---

<sup>356</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 56-57.

<sup>357</sup> « [T]hat quisling Little Prince » Morrison, *Tar Baby*, p. 71.

<sup>358</sup> Morrison, *ibid.* pp. 66-67.



interstitielles, de contrastes qui produisent une sorte d'aveuglement, ou tout du moins une difficulté de perception.

L'un des exemples les plus flagrants est la scène dans laquelle Jadine tente de ne pas sombrer dans le bitume de la forêt. L'introduction à l'histoire de l'île nous apprend que la substance noire et épaisse, qui ressemble à du goudron<sup>359</sup> est ce qui reste de la rivière malmenée, étouffée par les constructions humaines :

Poor insulted, brokenhearted river. Poor demented stream. Now it sat in one place like a grandmother and became a swamp the Haitians called Sein de Vieilles. And witch's tit it was: a shriveled fogbound oval seeping with a thick black substance that even mosquitoes could not live near.<sup>360</sup>

Résidu dangereux de la nature bafouée qui peut vouloir, sinon se venger, tout du moins réaffirmer ses droits sur l'humain destructeur, l'espace ici est liminal – se situant entre le solide et le liquide, entre l'écoulement et l'étouffement, la vie et la mort : on peut en effet penser qu'il s'agit ici d'une forme de bitume naturel produit par la distillation destructive de bois, comme on en trouve à Trinidad. Produit d'une destruction, cette substance est pourtant utilisée comme protection contre les détériorations telles que la moisissure et donc contre le passage du temps. Elle est l'archétype d'un territoire non domestiqué, une terre qui contient et ne peut être contenue. Son ne s'y trompe pas : « [d]ans un marigot, je crois, »<sup>361</sup> répond-il à Valerian qui lui demande s'il croit aux esprits du Sein de Vieilles. Le jeune homme sait adapter ses attitudes au contexte et le marais matérialise pour lui l'exemple même d'un lieu où la croyance, par l'humilité qu'elle exige face à des forces supérieures qui échappent à l'entendement humain, est la posture adéquate. Lorsque Jadine voit cet endroit pour la première fois, elle tente au contraire de le dompter en le faisant entrer dans son système de pensée :

---

<sup>359</sup> Cette substance n'est jamais formellement identifiée comme étant effectivement du goudron : Margaret, voyant les jambes de Jadine recouvertes de cette substance dit « Jesus, what is that stuff? It looks like pitch ». Thérèse identifie les « femmes du marigot » à leur « pitchlike smell », le suffixe « like » indiquant la ressemblance mais non la correspondance exacte et l'identité de référents.

<sup>360</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 8.

<sup>361</sup> « In a swamp, I believe, » Morrison, *ibid.*, p. 92. Traduction p. 138.

In the center under a roof of greens was a lawn of the same dark green the Dutchmen loved to use. The circle of trees looked like a standing rib of pork. Jadine tucked her pad under her arm and clenched the charcoal stick. It was amazing; the place looked like something by Bruce White or Fazetta—an elegant comic book illustration.<sup>362</sup>

Elle utilise les termes et les codes appris au cours de ses études sur l'art occidental à la Sorbonne pour circonscrire la réalité du marais, convoquant les peintres flamands ou néerlandais de façon assez incongrue dans ces terres tropicales. Jadine superpose l'animal au végétal, l'Europe à la Caraïbe, mais surtout croit voir une nature morte là où elle fourmille au contraire de vie. La comparaison est hasardeuse, passant sans transition à la bande dessinée commerciale dont l'univers semble mal maîtrisé puisque Frank Frazetta se trouve privé d'une lettre et qu'aucun illustrateur majeur ne répond au nom de Bruce White. Son carnet à dessin, reliquat de sa volonté d'exercer un art pour lequel elle a peu de talent, lui sert de médiateur pour reporter sur cette nature inconnue et sauvage des éléments qui lui sont familiers et transformés par l'humain. Cela se solde bien évidemment par un échec total et cuisant car la nature résiste à cette réduction forcée dans des structures qui ne lui sont pas appropriées. Dans ce cadre, la narration encourage au contraire à la croyance dans une interprétation surnaturelle d'une nature dangereuse, voire prédatrice :

The women looked down from the rafters of the trees and stopped murmuring. They were delighted when they first saw her, thinking a runaway child had been restored to them. But upon looking closer they saw differently. This girl was fighting to get away from them. The women hanging from the trees were quiet now, but arrogant – mindful as they were of their value, their exceptional femaleness; knowing as they did that the first world of the world had been built with their sacred properties, that they alone could hold together the stones of pyramids and the rushes of Moses' crib; knowing their steady consistency, their pace of glaciers, their permanent embrace, they wondered at the girl's desperate struggle down below to be free, to be free, to be something other than they were.<sup>363</sup>

Les êtres magiques qui habitent les arbres sont ici doués de sens et de conscience, tout comme les papillons qui communiquaient entre eux et commentaient les faits et gestes de ces étranges humains faisant intrusion dans leur monde. Par la focalisation interne sur les « femmes des arbres », le texte abolit la possibilité d'une vision de la part de Jadine. Si tout indique que Jadine est objet de perception puisqu'elle est observée par

---

<sup>362</sup> Morrison, *ibid.*, p. 183.

<sup>363</sup> Morrison, *ibid.*, p. 184.

les femmes et par le dessin qu'elle a fait de Son<sup>364</sup>, elle en est très peu source. Ce que perçoit Jadine disparaît devant ce qui la perçoit. Nulle part il n'est dit qu'elle voit des femmes qui la regardent, l'existence de ces femmes ne passe pas par les yeux de Jadine mais est établie par le fait que ces femmes regardent. Puisque l'on perçoit Jadine du point de vue de ces femmes, il semble être exclu que l'on perçoive ces femmes uniquement à travers les yeux de la jeune fille. En cela leur réalité est affirmée puisqu'elle n'est pas subordonnée à la perception d'une instance unique – elle sont donc objectivées. Le terme « rafter » (arbalétrier) issu de la charpenterie oriente le discours vers la construction et l'ordonnancement, en substituant aux branches ce que la main humaine crée à partir du bois. Mais ce choix terminologique ne peut être attribué à une Jadine tentant d'appivoiser la nature par ce biais : rien ne dit qu'elle voit les femmes dans les arbres ou même qu'elle regarde vers le haut. Lorsque Son lui demande si elle a vu les « femmes du marigot » (« swamp women ») elle s'abstient tout bonnement de répondre. Jadine ne semble en effet pas les remarquer : elle ne songe pas à leur demander de l'aide alors qu'elle passe en revue ses options pour s'en sortir et son discours intérieur, auquel le lecteur a accès, ne les mentionne pas alors même qu'elles semblent étranges, et donc remarquables. Puisque toute la scène est le fruit du regard de ces femmes et de leur subjectivité, le terme peut leur être attribué dans le sens où elles envisagent les arbres comme leur maison ; la voix narrative se fait alors traductrice. Les femmes sont donc un élément constitutif de l'île à la nature pensante, parlante et perceptive ; elles entrent dans la même logique que les arbres ou la rivière mentionnés plus tôt, qui sont leur habitat mais peut-être aussi ce dont elles sont constituées si l'on envisage le composé « swamp women » non pas comme locatif mais comme étant de l'ordre du matériau, sur le modèle de « tar baby ».

La présence du magique ou du merveilleux dans la narration est alors totalement une question de perception : le résultat de la perception étendue (celle qui n'oblitére pas la possibilité du merveilleux) d'un réel lui-même sensible. L'idée d'une nature contenant le merveilleux est ce qui permet d'expliquer la compatibilité entre les deux explications de l'ouverture de la mer rouge par Moïse dans *Moses, Man of the Mountain*. Ce qui est tout d'abord présenté comme un phénomène naturel est par la suite reproduit sous forme de

---

<sup>364</sup> « The pad with Son's face badly sketched looked up at her and the women hanging in the trees looked down at her » Morrison, *ibid.*, p. 183.

miracle. Suivant un conseil prodigué par un vieil homme, Moïse attend que la marée descende afin de libérer un passage dans la mer rouge :

The tide was receding, but he did not stand and wait for it. He pulled off his shoes and his shenti, [...] and began to wade across. All the time the water was shrinking away before him. So Moses felt himself moving Godward with an understanding of force and time. So he walked out with clean feet on the other side.<sup>365</sup>

L'impression de force et de pouvoir magique est donnée par l'apparent recul de l'eau devant lui, mais il est bien explicité que cela correspond au phénomène naturel attendu et bien compris de la marée. Hurston présente des réalités concurrentes et concourantes, envisagées conjointement sans qu'il s'agisse de trancher entre les deux. La réconciliation est possible dans l'optique d'une nature miraculeuse, ou tout du moins qui contient le potentiel du miracle<sup>366</sup> : tous les miracles sont produits par la nature, c'est notre perception qui produit l'émerveillement.

#### **4.4 L'invitation au merveilleux : croire en une nature personnifiée**

Dans le contexte de l'île des Chevaliers, « l'œil sans paupière de la lune »<sup>367</sup> prend une dimension qui dépasse la métaphore : l'univers créé pousse à une lecture littérale de l'image, ou tout du moins à la prise en compte d'une possible présence supplémentaire. La magie entre dans le roman par la petite porte de la métaphore mais devient une réalité avec laquelle il faut compter sur ce territoire, si l'on en croit les personnages.

La scène d'ouverture, dans laquelle le lecteur suit la progression de Son depuis le H. M. S. *Stor Konigsgaarten* jusqu'au bateau qui l'amènera sur l'île des Chevaliers, met déjà en place un processus de littéralisation de la métaphore. Les courants contre lesquels le jeune homme lutte prennent de plus en plus nettement les traits d'une femme. Ce qui

---

<sup>365</sup> Hurston, *Moses, Man of the Mountain*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1984 c. 1939, p. 103.

<sup>366</sup> Hurston, *ibid.*, p. 336.

<sup>367</sup> « The unsocketed eye that watches sleepers », Morrison, *Tar Baby*, p. 40.

l'emporte vers le fond est d'abord un « bracelet d'eau »<sup>368</sup>, mais le cadre de l'image s'élargit pour faire apparaître une main :

He felt a gentle but firm pressure along his chest, stomach, and down his thighs. Like the hand of an insistent woman it pushed him. He fought hard to break through, but couldn't. The hand was forcing him away from the shore.<sup>369</sup>

Le glissement vers une interprétation plus littérale s'opère entre les deux mentions de la main, où disparaît le marqueur de ressemblance « like ». De la comparaison entre la sensation décrite et celle produite par un autre objet, l'on arrive à l'identification catégorique de cet objet comme cause de l'événement présent. En sortant du domaine de la sensation pour passer à l'action mécanique, la main est d'autant plus matérialisée et objectivée. L'élargissement du champ continue et c'est toute la femme qui se dévoile ensuite :

Still the water-lady cupped him in the palm of her hand, and nudged him out to sea. [...] Just as suddenly the water-lady removed her hand and the man swam toward the boat anchored in blue water and not the green.<sup>370</sup>

Le cheminement du bracelet à la main, de la main à la femme et de nouveau à la main assure la continuité et la cohérence de cette « dame aquatique » immédiatement déterminée comme référent stable. Le dernier stade de la littéralisation est un découplage entre le référent et l'image qui s'autonomise. Alors que Son est hors de l'eau, sur le bateau, la « dame aquatique » fait une dernière apparition en lui « effleur[ant] les paupières de ses doigts »<sup>371</sup>. Étant donné la situation de Son, il ne peut plus directement s'agir du courant. Bien que sa fatigue soit très certainement l'effet de sa lutte contre celui-ci, l'absence de marque d'antériorité de l'action de la femme par rapport à la situation où Son est sur le bateau affaiblit la relation entre le courant marin et la « dame aquatique ». Plus que filée, la métaphore est donc embrassée, comme si le lecteur devait y succomber – y croire.

---

<sup>368</sup> « [A] bracelet of water circled them and yanked him into a wide, empty tunnel ». Morrison, *ibid.*, p. 1.

<sup>369</sup> Morrison, *ibid.*, p. 2.

<sup>370</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 2-3.

<sup>371</sup> « He was determined to remain alert at all costs, but the water-lady brushed his eyelids with her knuckles » Morrison, *ibid.*, p. 3.

La brume qui enveloppe l'Arbre de la Croix à l'heure du dîner le soir où Son y apparaît pour la première fois prend elle aussi forme humaine en étant comparée « aux chevelures de tantes restées demoiselles »<sup>372</sup>. Cette personnification, comme pour la femme aquatique, s'éloigne progressivement de la comparaison explicite<sup>373</sup> pour devenir de plus en plus littérale et correspondre à des êtres de plus en plus complets. Au début du chapitre, la comparaison ne concerne que les cheveux, et les points communs entre le référent et l'image utilisée sont explicités<sup>374</sup>, mais ce sont bientôt la bouche et les mains des tantes qui entrent en scène, puis leur corps tout entier, puis leur sensibilité – qui les rend définitivement vivantes :

Jadine and Margaret touched their cheeks and temples to dry the places the maiden aunts were **kissing**.

“Sorry,” she murmured. The maiden aunts **stroked** her cheek and she wiped away the dampness their fingers left.<sup>375</sup>

[...]

The maiden aunts smiled and tossed their maiden aunt hair.<sup>376</sup>

[...]

The maiden aunts, huddled in the corners of the room, were **smiling** in their **sleep**.<sup>377</sup>

Le comparateur s'éloigne graduellement et le comparant animé s'actualise de façon inéluctable, se déployant dans sa complexité d'être vivant qui prend le pas sur un simple phénomène météorologique. Le même procédé est employé dans la scène du bitume dans la forêt évoquée plus haut. L'arbre auquel se retient alors Jadine pour ne pas s'enfoncer dans le sol est aussi progressivement humanisé, devenant de plus en plus littéralement son partenaire de danse. La description de cet arbre était d'abord « a tree which shivered in her arms and swayed as though it wished to dance with her » et devient ensuite « the tree that wanted to dance »<sup>378</sup>. Dans la seconde occurrence la volition de l'arbre est affirmée et non plus simplement supposée.

---

<sup>372</sup> « maiden aunts ».

<sup>373</sup> « Fog came to that place in wisps sometimes, **like** the hair of maiden aunts ». Morrison, *ibid.*, p. 60.

<sup>374</sup> « The gray of it, the soil and swirl of it, was right in the room, moistening the table linen and clouding the wine ». Morrison, *ibid.*, p. 60.

<sup>375</sup> Morrison, *ibid.*, p. 60. Nous soulignons.

<sup>376</sup> Morrison, *ibid.*, p. 64.

<sup>377</sup> Morrison, *ibid.*, p. 75. Nous soulignons.

<sup>378</sup> Morrison, *ibid.*, p. 183.

Il est certain que l'interprétation métaphorique est valide et même explicitée par l'usage de comparatifs explicites à leur source dans tous ces cas. Cependant le cadre de l'île comme nature sensible invite le lecteur à croire, à succomber à l'envoûtement de cette nature charmeuse et prédatrice. Le texte semble montrer un désir pour ce potentiel d'un réel partout merveilleux. L'image, qui prend progressivement son indépendance par rapport à ce qu'elle devait décrire, paraît susciter l'enthousiasme de l'instance narratrice qui se laisse entraîner vers elle.

La langue de la narration brouille les pistes entre description littérale et métaphorique, amenant à une reconfiguration du vraisemblable. La remise en question des distinctions binaires et des hiérarchies qui s'y rattachent fonctionne d'une façon semblable à ce qui est en jeu autour de l'oralité en écriture. Toutefois les rapports de domination entre l'observateur et son objet ne sont pas toujours neutralisés dans ce contexte où le merveilleux est assigné à un territoire lointain et donc empreint d'exotisme. Cette différenciation essentielle est celle qui anime une partie de la recherche anthropologique dont la curiosité est éveillée par l'altérité et qui tend parfois vers le primitivisme.

#### 4.5 L'écueil du primitivisme?

L'espace caribéen est au cœur de la définition par Alejo Carpentier du réel merveilleux mentionnée plus haut. L'auteur insiste en particulier sur la qualité intrinsèquement magique de Haïti, où il dit être « en contact quotidien avec ce que nous pourrions appeler le réel merveilleux. »<sup>379</sup> La fascination pour Haïti comme territoire siège du merveilleux est partagée par Hurston, qui y consacre la majeure partie de *Tell My Horse* dans lequel elle écrit : que « nul ne peut rester longtemps en Haïti sans entendre parler de Zombies d'une façon ou d'une autre, et la peur de cette créature et tout ce qu'elle signifie transpire du sol du pays comme un courant d'air froid »<sup>380</sup>. Il semble ainsi que la littérature ne soit pas nécessaire à l'avènement du merveilleux qui existe dans la réalité d'une terre exotique dont elle investit la matérialité. Cette vision d'une terre magique,

---

<sup>379</sup> Carpentier, « Le réel merveilleux en Amérique » in *Chroniques, op. cit.*, p. 346.

<sup>380</sup> « No one can stay in Haiti long without hearing Zombies mentioned one way or another, and the fear of this thing and all that it means seeps over the country like a ground current of cold air » Hurston, *Tell*, p. 189. Nous traduisons.

c'est-à-dire d'un territoire spécifiquement non-européen duquel émanerait la magie, correspond à la vision d'Alejo Carpentier du « réel merveilleux » plutôt qu'à l'appellation « réalisme magique ». Comme le fait remarquer Charles W. Scheel<sup>381</sup>, Carpentier n'utilise pas de « -isme », il ne théorise pas d'orientation artistique à proprement parler. Il critique farouchement certains courants esthétiques, en particulier le surréalisme, pour leur usage abusif selon lui de clichés éculés en lieu et place de merveilleux, mais il ne définit pas lui-même un mouvement littéraire. Il défend l'idée d'une réalité, extra-littéraire, qui contient effectivement du merveilleux, et ce dans un territoire donné : celui du nouveau monde. Les particularités des créations artistiques américaines tiendraient alors simplement aux particularités géographiques des continents ; en d'autres termes, la représentation serait merveilleuse parce qu'elle représente un merveilleux contenu dans le réel. Dans cette optique, il ne peut y avoir de réel merveilleux hors de ce territoire qui, bien qu'il le nomme « américain », paraît en fait se limiter à des zones peu urbanisées, peu occidentalisées, et plus spécifiquement à l'Amérique Latine et aux Antilles. Là où Lévi-Strauss inclut les États-Unis dans ses remarques sur les différences entre ancien et nouveau monde, Carpentier semble les exclure de sa vision de l'Amérique : ce merveilleux de la nature n'est pas généralisé à tous les espaces dans *Tar Baby* non plus puisque Baltimore, Philadelphie, Paris ou le Maine restent silencieux et sourds.

L'idée selon laquelle la magie serait inséparable d'une forme d'exotisme où un autre système de réalité peut trouver un espace de fonctionnement se retrouve dans *Tell My Horse* lorsque Hurston écrit « Ici, à l'ombre de l'Empire State Building, la mort et les tombes sont définitives. [...] Il y a les vivants et les morts. Mais en Haïti il y a les vivants, les morts, et puis il y a les Zombies. »<sup>382</sup> Dans cet ouvrage, Hurston occupe une position ambiguë par rapport aux populations locales et à leurs croyances : bien que souvent enthousiaste et fascinée par une culture qu'elle veut montrer hors de ses préjugés<sup>383</sup>, elle évoque de façon récurrente les différences entre sa personne d'américaine éduquée et les haïtiens qu'elle dépeint souvent comme « primitifs ». Wendy B. Faris reproche au réalisme

---

<sup>381</sup> Scheel, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris : l'Harmattan, 2005.

<sup>382</sup> « Here in the shadow of the Empire State Building, death and the graveyard are final. [...] We have the quick and the dead. But in Haiti there is the quick, the dead, and then there are Zombies ». Hurston, *Tell*, p. 189. Nous traduisons.

<sup>383</sup> Voir *infra* 5.3.2 Démentir des préjugés.



magique de tendre vers des travers exotisants par une appropriation utilitariste du folklore qui fait de cette littérature « une sorte de primitivisme littéraire » aux accents nostalgiques<sup>384</sup>. L'une des différences majeures entre *Tell My Horse* et *Mules and Men* réside dans le statut de Hurston, qui n'est plus membre native du groupe ethnographié à la Jamaïque ou en Haïti. Il faut noter qu'elle ne l'était pas, au sens strict, par rapport aux communautés étudiées pour *Mules and Men* : contrairement à ce qu'elle prétendait jusque dans son autobiographie, elle n'est pas née à Eatonville mais dans l'Alabama<sup>385</sup>; de plus, ses recherches l'amènent à quitter rapidement le village et les personnes déjà connues pour se rendre à Polk County puis à la Nouvelle-Orléans, d'où elle est étrangère. Toutefois, la séparation est plus radicale à la Caraïbe puisque s'ajoutent des différences de nationalité et de langue, tout particulièrement en Haïti.

Ces considérations appellent à problématiser la définition du groupe et de ses différentes formes et questionnent la binarité entre membre et non-membre d'un groupe, entre intérieur et extérieur. Le territoire ou la familiarité directe ne sont pas nécessairement les seules conditions qui créent du lien entre des personnes : ce que l'on partage peut être vaste, et immatériel. Alan Dundes va jusqu'à proposer une définition du « folk group » comme « n'importe quel groupe qui partage au moins un élément commun »<sup>386</sup> sans préciser la nature de l'élément. La notion de réseau s'avère plus féconde dans la mesure où elle permet d'envisager le groupe non pas comme un tout uniforme, homogène et fermé mais plutôt de le considérer de façon dynamique et polymorphe par le prisme relationnel. En effet, tout groupe humain connaît des altérations au cours du temps, gagnant de nouveaux membres et en perdant d'autres, mais même à un instant donné chaque individu n'a pas le même statut par rapport à un groupe auquel il appartient. D'une part, si chaque caractéristique peut être le point d'articulation d'un

---

<sup>384</sup> Faris, Wendy B. « The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism », *Janus Head*, 5, ii (2002), Arlington : University of Texas, pp. 101-119.

<sup>385</sup> La bible familiale et le relevé d'état civil d'Eatonville, récemment, concordent sur le lieu, mais pas sur la date, la première indiquant le 15 janvier 1891 et le second le 7 janvier de la même année. Ces quelques jours paraissent toutefois bien peu au vu des dix ans que Hurston a allègrement ôtés de sa vie, si bien que sa naissance est datée de 1901 sur la pierre tombale érigée par Alice Walker, conformément à celle mentionnée dans *Dust Tracks on a Road*. Boyd, Valerie, *Wrapped in Rainbows: The Life of Zora Neale Hurston*, New York: Scribner, 2003, p. 439 et Abbott, Dorothy, « Recovering Zora Neale Hurston's Work », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 12, No. 1, 1991, p. 179.

<sup>386</sup> « [A]ny group of people whatsoever who share at least one common factor ». Dundes, Alan, *The Study of Folklore*, *op. cit.*, p. 2.

groupe au sens anthropologique, les appartenances d'un sujet sont multiples, se déclinant en autant de groupes que l'analyse établit de catégories. D'autre part, la dichotomie entre intérieur et extérieur n'est bien souvent pas si radicale dans la mesure où un individu peut occuper une position plus ou moins centrale dans un groupe donné, et où cette position peut évoluer au cours du temps. Dans son article sur le sujet, Dorothy Noyes plaide pour cette nouvelle orientation en montrant l'importance de considérer le continuum entre centralité et périphérie ainsi que la pluralité des réseaux<sup>387</sup>.

Un compte-rendu contemporain de la publication de *Tell My Horse* mettait avant tout l'accent sur la proximité identitaire de Hurston avec le groupe étudié :

Perhaps because she is herself a Negro, Miss Hurston makes her readers conscious of the deep current of racial poetry than runs beneath the rituals of Haitian life. Her sympathies are so strong that she seems to identify herself with her subject.<sup>388</sup>

Ce critique blanc se définit avant tout clairement comme étant extérieur, à la fois aux groupes dont il est question dans l'ouvrage et par rapport à l'auteure. Ce faisant, il regroupe sous un même régime deux altérités pourtant différentes entre elles : son regard fait tendre la représentation du groupe vers l'isomorphie. Dans son article « Writing against Culture »<sup>389</sup>, Lila Abu-Lughod montre que les positionnements féministes et « halfies », c'est-à-dire de personnes dont l'identité est marquée par le mélange<sup>390</sup>, questionnent la validité de la notion de culture, uniformisante et reposant sur l'altérité sans admettre l'existence d'une relation de pouvoir. Face à l'inévitabilité du biais que génère la généralisation comme mode opératoire en sciences sociales, elle propose des ethnographies du particulier<sup>391</sup>. Cette approche semble aller contre toute forme de systématisation et donc, dans une certaine mesure, d'analyse, pour y préférer une démarche descriptive et narrative, qui se rapproche de ce que fait Hurston, en particulier dans *Mules and Men*.

---

<sup>387</sup> Noyes, Dorothy, « Group » in Feintuch, *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, op. cit.

<sup>388</sup> Carmer, Carl, « In Haiti and Jamaica - Review of *Tell My Horse* », *The New York Herald Tribune Books*, 23 octobre 1938, p. 2.

<sup>389</sup> Abu Lughod, Lila, « Writing Against Culture » in Richard G. Fox (éd.), *Recapturing Anthropology : Working in the Present*, Santa Fé, School of American Research Press, 1991, pp. 137-162.

<sup>390</sup> L'auteure définit ce terme comme « People whose national or cultural identity is mixed by virtue of migration, overseas education, or parentage ».

<sup>391</sup> « Generalization, the characteristic mode of operation and style of writing of the social sciences, can no longer be regarded as neutral description (Foucault 1978; Said 1978; Smith 1987) ».

Cependant, plutôt que son statut réel, c'est la façon dont ce statut est envisagé et rendu dans le texte qui est pertinent pour appréhender la différence entre les textes. Dans *Tell My Horse*, Hurston se positionne très clairement comme une étrangère au groupe étudié, à travers une distanciation beaucoup plus forte que dans *Mules and Men* et un ton souvent condescendant, parfois moqueur. Hemenway décrit les Marrons d'Accompong comme représentant « exactement le genre de communautés isolées que de nombreux folkloristes espèrent découvrir »<sup>392</sup>, laissant toute la place à l'exotisme, la différenciation et, de ce fait, à l'aliénation et la hiérarchie.

Boas défend l'idée selon laquelle l'étude de groupes humains éloignés culturellement est indispensable dans une culture relativiste car elle permet de différencier les invariants, communs à toute l'espèce humaine, des spécificités de chaque culture particulière<sup>393</sup>. Son approche se situe dans une volonté d'aller contre l'ethnocentrisme en proposant une vision égalitaire des sociétés et en refusant de donner à la culture occidentale le rôle d'unique modèle. Cependant, l'orientation de la recherche se fait toujours dans le même sens, vers l'autre qui est choisi pour son altérité, voulue la plus grande et la plus évidente possible. Il propose en outre l'étude des « sociétés primitives » comme outil nécessaire à la sociologie (qui s'intéresse aux « sociétés civilisées »<sup>394</sup>). Une double hiérarchisation s'opère à la suite de cet argument : le vocabulaire évolutionniste implique que les sociétés seraient à différents stades de développement, une société primitive étant encore à un stade infantile, peu évolué, d'un continuum dont la « civilisation » (sous-entendue occidentale) représenterait la maturité et l'accomplissement désirable. De plus, l'étude des premières se faisant outil de l'étude des secondes, une relation utilitaire univoque est établie et se transmet des sciences aux cultures elles-mêmes : une société éloignée n'est alors envisagée qu'en ce qu'elle peut enseigner d'utile à la compréhension de celle du chercheur (encore une fois sous-entendu occidental), et donc réifiée.

---

<sup>392</sup> « One group, residing in the forbidding Saint Catharine Mountains of Accompong, represented exactly the kind of isolated community many folklorists hope to discover ». Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>393</sup> « Some Problems of Methodology in the Social Sciences », in *Race, Language and Culture* p. 261.

<sup>394</sup> Boas, « Advances in Methods of Teaching » in *Race, Language and Culture*, p. 622.

Hurston utilise ce vocabulaire dans *Tell My Horse*. Le mot « primitive » est utilisé à plusieurs reprises et s'il est par deux fois attribuable à d'autres sources<sup>395</sup>, la plupart des occurrences ne montrent aucune médiation. En revanche il recouvre plusieurs sens sous la plume de Hurston, ses acceptions naviguant entre « rudimentaire » dans le cadre de la description d'un village<sup>396</sup>, mais aussi « ancestral » associé à la médecine ou à la chimie<sup>397</sup>. Elle utilise le même terme, avec ses connotations très négatives d'archaïsme et de sauvagerie, mais cette fois pour le nier dans sa description de Dieu-Donnez : « There is nothing primitive about the man away from his profession [houngan]. »<sup>398</sup> Au sujet de la zombification, qu'elle prend très au sérieux et tente d'aborder sous un angle aussi scientifique que possible en compagnie d'un docteur, elle émet l'hypothèse de l'utilisation d'un poison provenant de « pratiques primitives apportées d'Afrique » et développé bien avant que l'idée n'apparaisse dans les « régions civilisées. »<sup>399</sup> Elle oppose ici les deux termes tout en conférant une forme de supériorité, par l'antériorité de la découverte, à la médecine « primitive ».

L'on pourrait penser que la distance géographico-culturelle mise en avant dans *Tell* induit ce type de vocabulaire, pourtant elle n'en est pas une condition. Il apparaît aussi dans sa correspondance au sujet des Églises africaines-américaines et des arts performatifs bahaméens<sup>400</sup>. Dans « Characteristics of Negro Expression » et « Art and Such », qui traitent des formes d'expressions africaines-américaines, l'approche

---

<sup>395</sup> « I had heard a great deal about their [the Maroons'] primitive medicines and wanted to know about that ». ; « He [the doctor] said that he would give much to know the secret of it. It was his belief that many scientific truths were hidden in some of these primitive practices that have been brought from Africa ». Hurston, *Tell*, pp. 36 et 216.

<sup>396</sup> « There are now about a thousand people there and Colonel Rowe governs the town according to Maroon law and custom. The whole thing is very primitive, but he told me he wished to bring things up to date ». Hurston, *ibid.*, p. 36.

<sup>397</sup> « Colonel Rowe told me he was a liar and over ambitious politically, but that he really knew his business as a primitive doctor ». « They keep to their primitive medicine particularly ». « He had met up with some startling things in primitive chemistry by reason of his position at the hospital, but never had he been able to break down the resistance of the holders of those secrets ». Hurston, *ibid.*, pp. 38, 42 et 217.

<sup>398</sup> Hurston, *ibid.*, p. 166.

<sup>399</sup> « [A]ges before the idea gained ground in the civilized areas ». Hurston, *ibid.*, p. 252.

<sup>400</sup> « I should love to take you to a Sanctified Church—that is, all of the members are Saints—they admit it. The service is most primitive ». Lettre à A. N. Meyer, 1926. Kaplan, *A Life in Letters, op. cit.*, p. 82. « Did I tell you before I left about the new, the real Negro art theatre I plan? Well, I shall, or rather we shall act out the folk tales, however short, with the abrupt angularity and naivete of the primitive 'bama nigger. Just that with naïve settings. What do you think? » Lettre à L. Hughes, 1928. *ibid.*, p. 115.

évolutionniste se retrouve une nouvelle fois, assortie de son éternel concept du « primitif ». La distance est créée quel que soit le contexte par la « longue-vue de l'anthropologie »<sup>401</sup> qui teinte toutes les recherches d'un voile d'exotisme. Hurston se désolidarise totalement de son objet d'étude dans ces articles où son positionnement n'est pas celui d'un membre du groupe mais uniquement celui d'observateur. L'affirmation de son statut de chercheuse passe ici par l'effort de se conformer au ton et à l'orientation scientifique de l'époque. Pour expliquer l'importance de la métaphore dans la communauté africaine-américaine, elle écrit :

The metaphor is of course very primitive. It is easier to illustrate than it is to explain because action came before speech. Let us make a parallel. Language is like money. In primitive communities actual goods, however bulky, are bartered for what one wants. This finally evolves into coin, the coin being not real wealth but a symbol of wealth. Still later even coin is abandoned for legal tender, and still later for cheques in certain usages.<sup>402</sup>

Hurston utilise ici un mélange de vocabulaire linguistique, culturel, biologique, économique et social. « Primitive » connote l'évolution des espèces, donc la biologie génétique et environnementale, tout en impliquant une hiérarchie par chronologie. Avec l'idée d'« évolution », l'histoire des espèces devient presque téléologique, en tout cas orientée et hiérarchisée, l'antériorité signifiant un degré d'évolution moindre, un stade inférieur. Dans « Art and Such », Hurston se rabat sur une autre échelle, celle de la vie humaine, où le primitif, en ce qu'il est le représentant d'une société en devenir et contient le potentiel d'évolution vers un stade plus avancé, devient l'enfant – l'adulte étant le membre d'une société plus « évoluée », plus « avancée », plus « civilisée », donc celle qui définit car par essence le définisseur se pose comme la norme supérieure, l'ultime échelon :

When the scope of America art is viewed as a whole, the contributions of the Negro is found to be small, that is, if we exclude the anonymous folk creations of music tales and dances. One immediately takes into consideration that only three generations separate the Negro from the muteness of slavery, and recognizes that creation is in its stumbling infancy.<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> Voir Hurston, *Mules*, p. 1.

<sup>402</sup> Hurston, « Characteristics of Negro Expression », in Cunard, *Negro*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>403</sup> Hurston, « Art and Such » in Bordelon, *Go Gator*, *op. cit.*, pp. 139-140.

Le glissement épistémologique du biologique au social, qui fonde la pensée évolutionniste de l'anthropologie, est ainsi fréquemment doublé d'une fluctuation dans l'échelle de mesure : celle-ci fait dangereusement équivaloir le temps de la vie sur terre depuis son apparition à celui d'une vie humaine.

## Chapitre 5. Hurston folkloriste empirique

La tentation du primitivisme et la condescendance qui l'accompagne n'est cependant pas ce qui caractérise le plus fondamentalement le positionnement de Hurston en tant qu'ethnographe. Elle est le reflet de la tendance qui a dominé les études anthropologiques jusqu'à la transition méthodologique opérée notamment par Boas et ses disciples dont elle fait partie, mais l'approche de Hurston, se plaçant à la fois dans la science et en tension avec celle-ci, travaille de l'intérieur.

Avec l'idée du réel merveilleux caribéen défendue par Carpentier et qui résonne dans les textes qui ont pour cadre ce territoire singulier, c'est la question du regard ou, plus généralement, de la perception et donc de l'approche qui est discriminante. Si le merveilleux est contenu dans le réel, sa mise en évidence dépend en effet uniquement de la façon dont la réalité est abordée. Pour Jacques Stephen Alexis, « [l']art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de demi-jour, de mystère et de merveilleux [il] tend à la plus exacte représentation sensuelle de la réalité, à l'intuition créatrice, à la puissance expressive »<sup>404</sup>. Le « cortège » accompagnant le réel ne serait donc pas inventé mais simplement présenté, dans une optique de fidélité. Toutefois, celle-ci n'impliquerait pas l'exclusion d'une force créatrice. Alexis oppose la « représentation sensuelle » à l'« intellection », apanage de l'occident de tradition gréco-latine ; ainsi, la singularité haïtienne viendrait non pas spécifiquement de la réalité de son sol, mais de l'appréhension de celle-ci par ses artistes. Ainsi émerge l'hypothèse selon laquelle un travail de révélation peut être envisagé sur d'autres territoires, par un sujet capable de voir ici ce qui lui est apparu ailleurs. C'est pourquoi nous proposons d'explorer en détail le positionnement de Hurston par rapport à son objet, ce qui nous permettra de voir comment elle utilise une approche scientifique privilégiant l'empirisme et le contact direct avec les données pour démentir les préjugés sur les croyances populaires, leur rendant au passage leur légitimité.

---

<sup>404</sup> Alexis, Jacques Stephen « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », art. cité, p. 263.

## 5.1 Curiosité formalisée

Research is formalized curiosity. It is poking and prying with a purpose. It is a seeking that he who wishes may know the cosmic secret of the world and they that dwell therein.<sup>405</sup>

L'ouverture du chapitre de l'autobiographie de Hurston dédié à la recherche annonce un vaste programme, à l'échelle de la vision boasienne de la culture. Le folklore a toujours fait partie de la vie de Hurston, qui montre son intérêt notamment pour les croyances populaires et la langue orale dès ses premières publications<sup>406</sup>, mais c'est dans un contexte universitaire qu'elle en trouvera en premier lieu la formalisation, la théorisation, et surtout la légitimation comme objet d'étude. Son introduction à *Mules and Men* insiste sur ce point :

[Folklore] was fitting like a tight chemise. I couldn't see it for wearing it. It was only when I was off in college, away from my native surroundings that I could see myself like somebody else and stand off and look at my garment. Then I had to have the spyglass of Anthropology to look through at that.<sup>407</sup>

La distance critique est rendue possible par la découverte d'une discipline qui mobilise un appareil théorique et méthodologique autour d'un objet et donne alors à cet objet une dimension autre que la simple pratique personnelle. La distanciation pour Hurston commencera par un éloignement du groupe pour lui permettre de tenir un statut qui n'est plus uniquement celui de participante, mais aussi d'observatrice. L'éloignement est d'abord physique puisque c'est à l'Université de Columbia à New York, loin de la Floride rurale, qu'elle commence des études d'anthropologie. Le professeur Franz Boas, l'un des fondateurs de l'American Folklore Society, et membre du comité éditorial du premier *Journal of American Folklore* a ainsi joué un rôle majeur pour elle en lui proposant de se focaliser sur les études de folklore et de mener des recherches de terrain.

### 5.1.1 Professionnalisation des folkloristes : se placer dans la science

Zora Neale Hurston se situe en tant que folkloriste dans une période charnière sur le plan épistémologique. Son mentor Franz Boas a établi sa réputation comme le père de

---

<sup>405</sup> Hurston, *Dust Tracks on a Road*, p. 143.

<sup>406</sup> Voir Hurston, *John Redding Goes to Sea* : « Aw, woman, stop dat talk 'bout conjure ».

<sup>407</sup> Hurston, *Mules*, p. 1.



l'anthropologie moderne dans une vision de la modernité qui passe par la scientificité. L'un des enjeux majeurs de l'American Folklore Society à sa création en 1888 était d'affirmer l'autonomie et la légitimité de la discipline « folklore » dans le paysage universitaire, en transformant en étude systématisée ce qui n'était longtemps qu'une compilation de données éparses. Dans l'introduction au premier numéro du *Journal of American Folklore*, vitrine de la société savante, les éditeurs convoquent d'autres sciences ou disciplines établies afin de montrer l'apport que peut représenter l'étude du folklore pour elles ou les méthodes générées par elles applicables au folklore : l'étude des croyances informe la psychologie et la collecte de formes archaïques est indispensable à l'histoire. Les études de folklore se trouvent en effet au confluent de plusieurs disciplines, et évoluent en fonction d'orientations diverses sur le territoire américain<sup>408</sup>. À ce sujet, le choix terminologique de Hurston dans le passage cité plus haut est révélateur : l'appellation « folklore » est ambiguë, car le terme peut recouvrir à la fois la discipline et l'objet<sup>409</sup>.

L'emploi du terme « anthropologie » clarifie le propos, mais correspond surtout à l'orientation donnée par Boas, qui s'oppose notamment aux approches plus littéraires défendues entre autres par la Chicago Folklore Society, menée par Fletcher S. Bassett. Ayant étudié la physique et la géographie, Boas reste toujours proche des sciences naturelles et expérimentales ; il se fait de plus défenseur d'une approche historique de l'anthropologie culturelle, dénonçant les apories des théories comparatistes, évolutionnistes et diffusionnistes. Il présente ainsi dans *Race, Language and Culture* les objectifs qu'il définit pour sa discipline :

---

<sup>408</sup> Voir Lévy Zumwalt, Rosemary, *American Folklore Scholarship*, *op. cit.*

<sup>409</sup> Roger D. Abrahams y voit le signe d'un problème de définition du champ disciplinaire. Voir Abrahams, Roger D., « Personal Power and Social Restraint in the Definition of Folklore » in Paredes et Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, *op. cit.*

In short, the material of anthropology is such that it needs must be a historical science, one of the sciences the interest of which centers in the attempt to understand the individual phenomena rather than in the establishment of general laws which, on account of the complexity of the material, will be necessarily vague and, we might almost say, so self-evident that they are of little help to a real understanding.<sup>410</sup>

En invalidant les approches précédentes et concurrentes dont il dénonce le manque de précision et de rigueur, il propose un contre-discours face à ce qu'il considère comme un détournement de la science. L'une de ses grandes ambitions consistait en effet à démontrer l'absence de fondement scientifique, et plus précisément biologique, au concept de race et de hiérarchie raciale, en invalidant tout lien de causalité entre biologie et culture. Ainsi écrit-il dans un essai explicitant sa méthodologie :

I do not believe that any convincing proof has ever been given of a direct relation between race and culture. It is true enough that human cultures and racial types are so distributed that every area has its own type and its own culture, but this does not prove that the one determines the form of the other. [...] The error of the modern theories is due largely to a faulty extension of the concept of individual heredity to that of racial heredity. [...] Any attempt to explain cultural forms on a purely biological basis is doomed to failure.<sup>411</sup>

La démonstration devait selon lui être elle-même scientifique, c'est-à-dire méthodique et mobilisant des faits mesurables. L'un des outils majeurs développés à ces fins est la création d'une société savante d'ordre national permettant la mise en place d'une structure et de standards ainsi que d'un moyen d'exposer clairement ces objectifs. Ainsi, les réunions de l'American Anthropological Association deviennent l'une des plateformes d'expression collective pour les tenants de cette réorientation, à travers des déclarations officielles telles que celle-ci :

---

<sup>410</sup> Boas, « The Aims of Anthropological Research », *Race, Language and Culture*, p. 258, *sic*. Voir aussi par exemple Boas, « On the Field and Work of a Journal of American Folk-Lore », *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1 (avril - juin 1888), American Folklore Society, p. 7 : « It is scarcely necessary to point out that, in this department, collection of folk-lore is not an amusement for leisure, but an important and essential part of history ».

<sup>411</sup> Boas, « Methods of Cultural Anthropology », *Race, Language and Culture* p. 265.

The American Anthropological Association repudiates statements now appearing in the United States that Negroes are biologically and in innate mental ability inferior to whites, and reaffirms the fact that there is no scientifically established evidence to justify the exclusion of any race from the rights guaranteed by the Constitution of the United States. The basic principles of equality of opportunity and equality before the law are compatible with all that is known about human biology. All races possess the abilities needed to participate fully in the democratic way of life and in modern technological civilization.<sup>412</sup>

Par le biais de la constitution d'une communauté scientifique, l'approche culturaliste dépasse l'individualité de Boas et permet à des chercheurs comme Hurston de se situer dans la science de façon formelle et publique.

### 5.1.2 Hurston et les sociétés savantes

Dans son autobiographie, Hurston qualifie d'« honneurs » les invitations à devenir membre de l'American Folklore Society, de l'American Anthropological Society et de l'American Ethnographical Society :

Booker T. Washington said once that you must not judge a man by the heights to which he has risen, but by the depths from which he came. So to me these honors meant something, insignificant as they might appear to the world. From the depth of my inner heart I appreciated the fact that the world had not been altogether unkind to Mama's child.<sup>413</sup>

En faisant référence à Washington, elle inscrit l'importance de ces cadres institutionnels dans l'esthétique et la politique d'éducation qu'elle soutient, c'est-à-dire une forme d'excellence qui se distingue fermement de l'élitisme revendiqué par W. E. B. Dubois et ses « dix pour cent talentueux »<sup>414</sup>. Elle va jusqu'à s'en faire porte-parole : dans une lettre à Ego Matthieson datée du 22 janvier 1948, Hurston lui suggère de proposer un article à l'AFS et elle propose à Langston Hughes et à Alain Locke d'en devenir membres<sup>415</sup>. En cela elle les promeut et indique qu'elle approuve leur forme, leur exigence scientifique et leurs objectifs.

---

<sup>412</sup> The Annual Meeting of the Council of Fellows of the American Anthropological Association, 17 novembre 1961.

<sup>413</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 141.

<sup>414</sup> Voir *supra* 8.1. Apprentissage

<sup>415</sup> Lettres datées respectivement d'août et d'octobre 1928 in Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, pp. 124 et 129.

Elle-même est l'auteur de deux articles dans le *Journal of American Folklore*, qui se définit comme « un journal à caractère scientifique »<sup>416</sup> et demande à ses contributeurs d'écrire « conformément à l'esprit de la recherche moderne »<sup>417</sup>. Son premier article, « Dance Songs and Tales from the Bahamas », publié en 1930, consiste principalement en un bref recueil de chants et de contes, presque dépourvu d'analyse malgré l'emploi de quelques termes spécifiques à l'ethno-anthropologie, comme par exemple « corruption », qui est à entendre dans le cadre de la théorie de l'acculturation défendue par son collègue Melville Herskovits<sup>418</sup>. Les notes de bas de pages donnent des précisions quant au contexte de la collecte, en particulier l'identité des informateurs, mais ces indications restent très succinctes ainsi que le préconisait Boas. La forme du second article, « Hoodoo in America, Conjure Stories » paru en 1931, montre plus manifestement la volonté de correspondre aux standards de la revue : le sommaire présente une introduction, puis un découpage en parties et sous-parties. L'introduction, factuelle, s'attache à définir clairement les termes et leurs usages en fonction des régions étudiées, en donnant des pistes historiques. Le texte est structuré en un exposé de la répartition géographique, des divers courants et des différences de pratiques et d'influences.

En 1947, Hurston écrit pour le *Journal of American Folklore* une critique de l'ouvrage *Voodoo in New Orleans* de Robert Tallant, dans laquelle elle déplore le manque de rigueur de l'auteur et dénonce des erreurs factuelles. Sa remise en question est méthodique : elle reprend point par point les arguments de l'auteur, les contredit en s'appuyant notamment sur Herskovits et Seabrook et dresse la liste de ses attentes face à un volume ainsi intitulé. Pourtant certaines de ses remarques sont incohérentes avec sa propre pratique, notamment au sujet de la précision des sources, de la bibliographie et du contexte historique. Les textes de Hurston sont en effet majoritairement dépourvus d'annotations bibliographiques, la légende y prend souvent le pas sur l'histoire, voire la supplante totalement dans *Mules and Men*. Le reproche que Hurston fait à Tallant de ne pas mener d'étude comparative peut lui être retourné dans la mesure où ses recherches en Haïti et en Jamaïque auraient pu constituer un matériau à comparer à celui de la Nouvelle-Orléans,

---

<sup>416</sup> *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1 (avril - juin 1888), American Folklore Society, p. 1.

<sup>417</sup> « [I]n conformity with the spirit of modern scholarship ». « On the Field and Work of a Journal of American Folk-Lore » *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1 (avril - juin 1888), pp. 3-7, American Folklore Society, p. 7.

<sup>418</sup> Hurston, « Dance Songs and Tales from the Bahamas », p. 294.

mais la comparaison n'est jamais faite, dans *Tell My Horse* ou ailleurs. Bien que peu nombreux, les écrits proposés par Hurston dans le cadre de son adhésion à ces sociétés attestent une volonté de formaliser son propos et de se définir en tant que professionnelle qualifiée de son champ d'étude. Cette position est réaffirmée dans ses autres écrits sur le folklore.

### 5.1.3 Démonstration d'une légitimité : connaissances et méthodes

La première occurrence dans *Mules and Men* d'une démonstration du statut d'anthropologue affirmée correspond à la préface de Boas. Si brève soit-elle, sa simple présence établit immédiatement un lien entre l'ouvrage et le plus grand nom de l'anthropologie contemporaine. En acceptant de la rédiger, Boas lui appose son sceau comme une forme de certification, déclarant publiquement sa filiation intellectuelle avec celle qui n'est alors plus véritablement son étudiante. Toutefois, ce texte est à double tranchant car il atteste bien la valeur ethnographique du texte mais en identifie l'origine non pas dans la compétence de Hurston en tant que chercheuse mais dans sa couleur de peau qui lui permettrait un accès privilégié au groupe étudié :

Ever since the time of Uncle Remus, Negro folklore has exerted a strong attraction upon the imagination of the American public. Negro tales, songs and sayings without end, as well as descriptions of Negro magic and voodoo, have appeared but in all of them the intimate setting in the social life of the Negro has been given very inadequately. It is the great merit of Miss Hurston's work that she entered into the homely life of the southern Negro as one of them and was fully accepted as such by the companions of her childhood. [...] Added to all this is the charm of a loveable personality and of a revealing style which makes Miss Hurston's true work an unusual contribution to our knowledge of the true inner life of the Negro.<sup>419</sup>

Boas exclut toute référence à des productions scientifiques et invoque plutôt l'ouvrage de Joel Chandler Harris, qui se distingue par sa popularité immense bien plus que par sa rigueur ethnographique. Ce faisant, il inscrit *Mules and Men* avant tout dans cette lignée. Son état de l'art, extrêmement succinct, se résume à identifier une lacune non pas en termes de quantité ou de qualité scientifique à proprement parler, mais d'« intimité » et de contextualisation. Partant, la valeur du volume ainsi préfacé est

---

<sup>419</sup> Boas, Franz « Preface » in Hurston, *Mules*, p. xiii.

attribuée à sa capacité à pallier ce manque, et celle de l'auteure aux caractéristiques de sa personne lui permettant de « s'infiltrer » dans cette intimité : son appartenance raciale et sa personnalité, qui ne tient pas à son érudition ou à sa méthode mais à son « charme » et son « style ». Bien que Hurston se présente initialement comme l'enfant d'Eatonville revenant à ses racines, familière de chacun et reconnue par tous, elle module progressivement ce discours pour montrer que son entreprise de collecte n'a été possible qu'après un travail d'ethnographe, nécessitant la mise en place de stratégies pour déjouer les réticences des informateurs<sup>420</sup>. Son texte lui-même, dans sa progression vers un matériau de moins en moins accessible et une complexification de la collecte, fonctionne comme un contre-discours par rapport à la présentation boasienne et constitue une démonstration de la validité de ses méthodes.

Celles-ci sont en effet sans cesse mises en avant comme atout majeur : « He knew people and Creole and I knew methods »<sup>421</sup>, écrit Hurston dans *Tell My Horse*. Publié en 1938 à la suite d'un séjour prolongé de Hurston à la Jamaïque et en Haïti, l'ouvrage est émaillé de remarques rappelant au lecteur qu'il est en présence des travaux d'une collectrice chevronnée et formée à la meilleure école. Au sujet de la danse, par exemple, elle annonce qu'elle ne sera pas dupe d'une représentation montée de toutes pièces mais saura au contraire reconnaître le matériau véritablement folklorique :

I was too old a hand at collecting to fall for staged-dance affairs. If I do not see a dance or ceremony in its natural setting and sequence, I do not bother. [...] I wanted to see their culture and art expressions and knew that if I asked for anything especially, I would get something out of context.<sup>422</sup>

Hurston se dit rompue à l'exercice, si bien qu'elle peut se permettre de dédaigner les objets que d'autres auraient pu croire authentiques. Elle se dépeint comme une chercheuse patiente, aguerrie et attentive. Dans une lettre adressée à la fondation Guggenheim pour un renouvellement de sa bourse, Hurston écrit en 1937 : « The proper voodoo book has never been done, and it is waiting for me to write it »<sup>423</sup>. Elle est bien déterminée à devenir la chercheuse qui établira l'ouvrage de référence sur le sujet. Après

---

<sup>420</sup> Voir *infra* 5.1.3 Démonstration d'une légitimité : connaissances et méthodes.

<sup>421</sup> Hurston, *Tell*, p. 155.

<sup>422</sup> Hurston, *ibid.*, p. 35.

<sup>423</sup> Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, p. 246.

*Mules and Men*, Hurston sort de sa zone de confort et de familiarité en entreprenant des recherches sur des territoires qu'elle ne connaît pas, dans une langue qu'elle ne maîtrise pas. Elle s'emploie donc à montrer que sa valeur en tant qu'anthropologue n'est pas limitée à son statut de « fille du pays » mais que son travail découle de compétences particulières, acquises par l'expérience de la collecte et, dans une moindre mesure, l'étude de l'anthropologie, bien qu'elle semble avoir une formation théorique relativement sommaire puisqu'elle se réfère très peu aux ouvrages de prédécesseurs. Hurston explique notamment que la qualité de sa méthodologie lui évite de commettre la même erreur que ceux, venus avant elle, qui tiraient toutes leurs informations de l'érudit docteur Reser<sup>424</sup>.

Forte de ses multiples initiations au vaudou relatées dans *Mules and Men*, Hurston se positionne comme spécialiste du culte. Bien qu'il s'agisse de pratiques relativement dissemblables et qu'elle-même distingue formellement par l'utilisation de termes différents (« Hoodoo » aux États-Unis, « Voodoo » en Haïti), elle exporte son expertise acquise à la Nouvelle-Orléans pour l'appliquer au vaudou Haïtien, afin de faire preuve de discernement devant ce qui lui est présenté comme authentique et faisant partie du vaudou. Le fait d'avoir défini les caractéristiques classiques et incontournables des rituels ainsi que leurs fonctions lui permet, lorsqu'elle se trouve confrontée à la société secrète du « cochon gris », de reconnaître l'absence d'autel comme suspecte<sup>425</sup>. Il s'agit effectivement d'une secte occulte aussi appelée « secte rouge » ou « Vinbrindingue » et qui n'est pas rattachée à la pratique vaudou bien qu'elle se dissimule derrière de telles apparences pour brouiller les pistes quant à ses pratiques, dont Hurston nous laisse entendre qu'elles sont criminelles, voire cannibales. Sa méfiance se confirme lorsque le prétendu « bocor » soutient qu'il pratique bien le vaudou en donnant pour preuve la grande pierre noire qui

---

<sup>424</sup> [T]the most important reason why I never tried to get my information second-hand out of Dr. Reser was because I consider myself amply equipped to go out in the field and get it myself. Hurston, *Tell*, p. 252.

<sup>425</sup> : « There were a few things about, but I knew what to expect and the regular set-up was not there ». Hurston, *ibid.*, p. 219.

occupe la place d'honneur dans la pièce et qui serait dédiée aux divinités Petro<sup>426</sup>. Hurston s'abstient de tout commentaire en la présence de l'intéressé, mais fait part de ses impressions au houngan qui l'accompagnait : « But when we were clear of the place, I said I knew that the Bocor had lied to us. The houngan was proud of me, then, as a pupil because I had noticed the difference. »<sup>427</sup> Elle souligne alors son statut d'initiée et d'experte, en insistant sur la reconnaissance qu'un spécialiste lui apporte. L'anecdote n'a pas d'autre fonction que de mettre en avant cette compétence inlassablement réitérée.

Le fait qu'elle affirme son statut de chercheuse donne de la valeur scientifique à ses observations car celles-ci sont guidées par une méthode. Elle refuse la superstition scientifique, c'est-à-dire les affirmations et commentaires qui reposent sur un travail trop superficiel ou sans fondement méthodologique. Ce positionnement lui permet de donner une légitimité à son propos en se détournant de la question raciale : si la hiérarchisation s'opère sur des critères scientifiques et non racistes, ses observations peuvent être plus valables que celles de commentateurs blancs parce que son travail est plus sérieux. Son statut de membre participant est facilité par son appartenance ethnique, qui n'est alors pas un handicap ou une « tragédie » mais bien un atout, ainsi qu'elle le défend dans « How it Feels to be Colored Me »<sup>428</sup>, et il est surtout obtenu par son travail. Le présupposé d'inclusion automatique est très rapidement réfuté, et dans le même temps les simplifications et homogénéisations.

## 5.2 L'objectivité en question

L'adoption de critères et de méthodes scientifiques permet à Hurston de dépasser l'essentialisation dans la façon dont elle présente son rapport au folklore africain-américain. En démontrant son adhésion aux principes d'une science institutionnalisée, elle

---

<sup>426</sup> Comme l'explique Hurston, les divinités du vaudou haïtien (loa) se divisent en deux groupes, les Rada et les Petro, les premiers étant du côté de la vie, globalement bienfaisants et connotés positivement alors que les seconds sont du côté de la mort, puissants mais méchants et connotés négativement. Les termes « houngan » et « bocor » correspondent aux prêtres dévoués respectivement au culte des Rada et des Petro (les deux fonctions pouvant parfois être tenues par la même personne). « [T]here are two classes of deities, the Rada or Arada and the Petro. The Rada gods are the "good" gods and are said to have originated in Dahomey. The Petro gods are the ones who do evil work and are said to have been brought over from the Congo ». Hurston, *ibid.*, p. 116.

<sup>427</sup> Hurston, *ibid.*, p. 219.

<sup>428</sup> « I am not tragically colored. There is no great sorrow dammed up in my soul, nor lurking behind my eyes. I do not mind at all ».



donne à son propos une légitimité qui dépasse sa personne et à son regard une transcendance qui dépasse sa propre subjectivité. Toutefois, la mise en scène de celle-ci, que nous avons évoquée au sujet de l'usage de la langue, vient à nouveau complexifier la relation des textes de Hurston à la norme et au standard, en particulier au critère d'objectivité qu'elle met pourtant en exergue :

As it is well known, Dr. Franz Boas of the Department of Anthropology of Columbia University, is the greatest Anthropologist alive for two reasons. The first is his insatiable hunger for knowledge and then more knowledge; and the second is his genius for pure objectivity. He has no pet wishes to prove. His instructions are to go out and find what is there. He outlines his theory, but if the facts do not agree with it, he would not warp a jot or dot of the findings to save his theory.<sup>429</sup>

Cet éloge que Hurston adresse à Boas dans son autobiographie est une sorte de passage obligé pour elle qui tient à la fois à remercier les personnes lui ayant apporté de l'aide et à montrer ses liens avec des personnalités importantes du monde littéraire et universitaire afin d'asseoir sa légitimité. Cependant, les termes choisis n'en sont pas moins révélateurs : l'objectivité et l'honnêteté de l'observation empirique sont ici posées comme les conditions définitives de la bonne science. Le critère d'objectivité peut sembler au premier abord mal adapté à certains travaux de Hurston qui écrit à la première personne, se met en scène comme un personnage et entretient un lien étroit avec la littérature et tout particulièrement avec la fiction. Nous avons évoqué précédemment la mise en scène du moi chez Hurston qui fait entendre sa propre voix au lecteur et, tour à tour Zora, Isis ou Leafy Lee<sup>430</sup>, donne à voir une figure composite d'elle-même à travers plusieurs personas. Outre la cohérence esthétique de cette pratique avec celle du folklore et de l'oralité, l'existence d'une forme plus ou moins claire de fictionnalisation de la personne de l'auteur soulève d'importantes questions sur le plan générique dans le cadre d'une production se réclamant de la science.

---

<sup>429</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 161.

<sup>430</sup> Voir *supra* 3.2.3 Le corpus hurstonien : ensemble de variations.

### 5.2.1 Les ouvrages de folklores : objets composites et mélange des genres

Harold Courlander décrit *Tell My Horse* comme « un curieux mélange de souvenirs, de carnet de voyage, de sensationnalisme et d'anthropologie »<sup>431</sup>. On y retrouve en effet, pêle-mêle, des passages dignes de guides touristiques<sup>432</sup>, des anecdotes de voyage comme les déboires de Hurston avec une mule récalcitrante, des considérations sur la vie politique d'Haïti, des légendes, des descriptions de cérémonies, et bien d'autres choses encore, le tout dans un style oscillant entre poésie exaltée et platitude naïve.

Courlander, comme de nombreux commentateurs ultérieurs, insiste sur la qualité des données ethnographiques, en particulier celles concernant le vaudou. Cependant une lecture attentive révèle des points obscurs et problématiques dans ses collectes. Dans le chapitre « la Secte Rouge » consacré aux sociétés secrètes, Hurston souligne combien il est difficile de s'approcher de ce type d'organisations illégales. Plusieurs interlocuteurs issus de divers milieux la mettent en garde contre le danger qu'elles représentent. Un médecin va jusqu'à lui dire « Perhaps it will cost you more than you are willing to pay, perhaps things will be required of you that you cannot stand. » Pourtant cette longue série d'avertissements est immédiatement suivie par la description prolix et présentée comme étant de première main d'une cérémonie tenue par l'une de ces sociétés secrètes, sans aucune explication quant aux moyens que Hurston aurait employés pour y assister, et donc pour surmonter tous les obstacles précédemment exposés, alors même que la description de ses stratégies de prise de contact constitue une part majeure de l'ouvrage. Le lecteur reste ainsi perplexe et ne saura jamais déterminer si la collecte a coûté à Hurston plus qu'elle ne l'aurait voulu. Ce type d'occurrence donne à *Tell My Horse* un accent de sensationnalisme qui l'éloigne du rationalisme scientifique.

*Mules and Men* est lui aussi difficile à classer en tant qu'ethnographie tant l'apport littéraire est fort et le réagencement, voire la réécriture, des matériaux collectés est

---

<sup>431</sup> « [A] curious mixture of remembrance travelogue, sensationalism and anthropology. The remembrances are vivid, the travelogue tedious, the sensationalism reminiscent of Seabrook and the anthropology a melange of misinterpretation and exceedingly good folklore ». Courlander, Harold, « "Witchcraft in The Caribbean Island," review of *Tell My Horse* », *Saturday Review*, 15 octobre, 1938, p. 6.

<sup>432</sup> « If you go to Jamaica, you are going to want to visit the Maroons at Acompong ». Hurston, *Tell*, p. 34.

évident. L'organisation du texte laisse penser au lecteur qu'il suit la progression de Hurston étape par étape, qu'il assiste presque en temps réel à la collecte telle qu'elle l'a vécue, mais cette impression est bien évidemment trompeuse. Dans la première partie, Hurston explique avoir organisé un concours de contes au cours duquel elle a collecté une quantité très satisfaisante de matériau<sup>433</sup> mais, plutôt que de le dévoiler au lecteur, elle passe à la journée suivante. « Zora » apparaît alors en compagnie d'hommes qui se racontent des histoires et démontrent leur agilité verbale sur le chemin pour la scierie. Les contes, dont on ne sait pas s'ils sont ou non ceux du concours, sont présentés contre toute vraisemblance comme étant tout bonnement la trame de cette conversation qui, si elle avait réellement eu lieu, n'aurait été rien de moins que le rêve de tout collecteur<sup>434</sup>. Hurston opère manifestement ce type de condensation ou de réarrangement tout au long de l'ouvrage sans l'explicitier, en le dissimulant au contraire derrière une narration fluide qui met en scène les péripéties de Zora. Ce personnage autour duquel s'articule tout le volume est l'un des plus forts indices du caractère littéraire de *Mules and Men* : il transforme Hurston l'ethnologue en Zora, narratrice et protagoniste d'un récit à la première personne mais qui n'est pas identique à l'auteure des collectes et de l'ouvrage. Cette distinction des fonctions est la source et la justification de la latitude que s'offre Hurston par rapport aux faits réels.

### 5.2.2 Différences en contexte

En fonction du contexte dans lequel Hurston écrit, le style est modifié, tout comme la façon dont elle affirme sa légitimité scientifique. La seconde partie de *Mules and Men*, intitulée « Hoodoo », procède par exemple du même matériau de recherche que l'article « Hoodoo in America » publié dans *The Journal of American Folklore*<sup>435</sup> mais constitue un texte fondamentalement différent. Hurston s'y s'affranchit des codes académiques de

---

<sup>433</sup> « The contest was a huge success in every way. I not only collected a great deal of material but it started individuals coming to me privately to tell me stories they had no chance to tell during the contest ». Hurston, *Mules*, p. 65.

<sup>434</sup> Il faut aussi noter la réutilisation du même matériau folklorique dans plusieurs écrits, comme par exemple le conte sur le marsouin (« Why the Porpoise Has His Tail on Crossways ») que l'on retrouve dans *Mules and Men* et « Characteristics of Negro Expression », ou le sermon collecté à Eau Gallie. Voir *supra* 3.2.3 Le corpus hurstonien : ensemble de variations.

<sup>435</sup> Hurston, Zora, « Hoodoo in America, Conjure Stories », in *Journal of American Folklore* 44, 404-405, Champaign : American Folklore Society, 1931.

manière plus complète. En lieu et place de l'histoire, c'est la légende qui commande l'entrée en scène du Vaudou.

Belief in magic is older than writing. So nobody knows how it started.

The way we tell it, hoodoo started way back there before everything. Six days of magic spells and mighty words and the world with its elements above and below was made. And now God is leaning back taking a seventh day rest. When the eighth day comes around, He'll start to making new again.

[...] That's what the old ones said in ancient times and we talk it again.<sup>436</sup>

En reconnaissant une origine immémoriale au vaudou, elle se place dans la perspective de la littérature orale, dont elle se fait vecteur et adoptant la position de conteuse (« we tell it »). La distance critique est réduite, la longue-vue de l'anthropologie remise et la légende portée à nouveau comme un vêtement qui lui colle à la peau. Tous les critères d'une « bonne » ethnologie, selon les normes universitaires de l'American Folklore Society, sont malmenés mais là où la méthodologie scientifique fait défaut, le texte devient poétique. Il est vrai que l'éditeur de *Mules and Men* a beaucoup insisté pour que l'ouvrage soit aisément accessible à un large public, orientant ainsi l'écriture vers la vulgarisation en évitant jargon et formalisme. Toutefois ce choix radical de présentation du matériau ne peut être totalement imputé à cette orientation éditoriale tant le passage est cohérent avec nombre des autres écrits de Hurston. L'apprentissage du vaudou par Moïse, que Hurston mentionne ici, fera l'objet d'un ouvrage entier en 1939 avec *Moses, Man of the Mountain*.

Il faut aussi noter que Hurston n'a pas attendu Lippincott pour passer outre un certain formalisme : l'article du *Journal of American Folklore*, bien qu'il présente certaines caractéristiques d'une publication scientifique, est dépourvu de conclusion et de bibliographie et les rares notes de bas de pages correspondent soit à des renvois au sein même de l'article soit à des précisions provenant de ses recherches de terrain. Celles-ci sont en effet le fondement scientifique principal de l'article et le cœur de l'ensemble du travail de Hurston, qui s'attache à démontrer la valeur scientifique de son propos par d'autres voies. Sandra Dolby-Stahl montre comment Hurston, qui semble à première vue se passer entièrement de toute analyse folklorique, intègre en réalité les commentaires

---

<sup>436</sup> Hurston, *Mules*, pp. 183-85.

dans le discours de ses personnages<sup>437</sup>. Le lecteur glane au fil des dialogues certaines informations de contextualisation, comme l'âge ou le statut social des informateurs, habituellement organisées et délivrées par l'ethnographe. Par exemple, Jim Allen rappelle au jeune Arthur le respect qu'il lui doit au vu de leur différence d'âge : « Ah jus' don't play wid chillun. You go play wid Cliff and Sam and Eugene. They's yo' equal. Ah was a man when yo' daddy was born »<sup>438</sup>. Cette remarque définit les limites de différents sous-groupes au sein de la communauté étudiée, présente certains de leurs membres et prescrit les relations attendues entre eux. De façon plus remarquable et inédite, les personnages donnent à travers leurs discours des indications métafolkloriques cruciales. Ce concept est développé par Alan Dundes dans un plaidoyer pour une prise en compte du contexte, et particulièrement des informateurs, dans la collecte et l'analyse du folklore<sup>439</sup>. Dundes propose ce terme pour désigner un commentaire folklorique sur un autre objet folklorique. On trouve un bel exemple de proverbe sur les proverbes dans *Mose, Man of the Mountain*<sup>440</sup>, mais Dundes précise qu'il ne s'agit pas uniquement de relations intra-génériques. Dans le même registre, la distinction entre les statuts de porteur actif ou passif de folklore, cruciale à l'analyse ethnographique, est exposée avec une admirable concision par l'officier Richardson lorsqu'il dit « Ah don't know it well enough to say it. Ah jus' know it well enough to know it. »<sup>441</sup> Turner, dans la seconde partie de *Mules and Men*, explique que les « Congo dances » de Marie Laveau n'étaient que pure distraction sans lien avec le vaudou mais que les observateurs extérieurs (blancs) les interprétaient comme une manifestation du culte :

Now, some white people say she hold hoodoo dance on Congo Square every week. But Marie Leveau never hold no hoodoo dance. That was a pleasure dance. They beat the drum with the shin bone of a donkey and everybody dance like they do in Hayti. Hoodoo is private. She give the dance the first Friday night in each month and they have crab gumbo and rice to cat and the people dance. **The white people come look on, and think they see all, when they only see a dance.**<sup>442</sup>

---

<sup>437</sup> Dolby-Stahl, Sandra, « Literary Objective: Hurston's Use of personal narrative in *Mules and men* » in Cronin, *Critical Essays*, op. cit.

<sup>438</sup> Hurston, *Mules*, p. 96.

<sup>439</sup> Dundes, Alan, « Metafolklore and Oral Literary Criticism », *The Monist*, Vol. 50, Issue 4, LaSalle, Illinois : Oxford University Press, 1966.

<sup>440</sup> Voir *supra* 3.2.1 Formule et proverbe.

<sup>441</sup> Hurston, *Mules*, p. 88.

<sup>442</sup> Hurston, *ibid.*, p. 193.

En une simple formule, l'informateur illustre parfaitement la différenciation essentielle entre folklore ésotérique et exotérique, c'est-à-dire entre d'une part, les savoirs et les coutumes qui peuvent être rendus publics et partagés avec l'extérieur du groupe d'initiés et ceux, d'autre part, qui lui sont exclusifs et internes. Par cette technique, Hurston redonne de la voix à ses informateurs, y compris une voix critique qui infléchit et problématise le statut de spécialiste en hétérogénéisant la source d'autorité. Comme dans le cadre de ce que nous avons évoqué au sujet de la polyphonie et du style indirect libre, les discours sont décroisés, l'énoncé analytique n'étant pas réservé à l'unique instance scientifique mais partagé par tous les acteurs de l'ouvrage. Les savoirs, libérés de l'exclusivité d'un canal unique que serait l'auteur, le chercheur, ou l'observateur, sont ainsi une nouvelle fois libérés de toute hiérarchie.

### **5.3 La primauté empirique**

Dans la définition donnée par Hurston de la bonne science telle qu'incarner par Boas et mentionnée précédemment, c'est en réalité le second critère, celui de la primauté des données empiriques, qui éclaire le premier : l'objectivité, alors synonyme d'honnêteté intellectuelle, serait à entendre comme la prise en compte des faits et observations même lorsque ceux-ci peuvent déstabiliser une théorie ou aller à l'encontre d'idées préconçues.

La méthode de l'observateur-participant prend son essor suite à la parution de l'ouvrage de Malinowski *Argonauts of the Western Pacific*, en 1922, moment où Hurston commence ses recherches. Elle implique non seulement un séjour prolongé dans la communauté étudiée, mais aussi une participation active du collecteur dans les activités du groupe ethnographié. Il s'agit d'une forme de réponse au manque de réflexivité quant à la pratique ethnologique, qui tendait à oblitérer le rôle du collecteur en tant qu'individu nécessairement en interaction avec son objet d'étude. L'importance donnée à l'individualité de l'ethnographe, donc à sa subjectivité, peut être considérée comme un argument en faveur de l'objectivité des travaux de recherches dans le cadre de la méthode de l'observation participante. Il s'agit en effet de prendre en compte la singularité du regard et de la position de l'observateur plutôt que de la dissimuler sous un masque d'objectivité et de neutralité, puisqu'elle est en fait irréductible. L'ethnographe devient

alors partie du phénomène dont son ethnographie doit rendre compte et la réflexivité est essentielle à la validité du savoir généré. Dans sa lettre de candidature à la bourse Rosenwald, Hurston résume en quelques mots et à sa façon l'essence de cette méthode :

The major problem in my field [is that collecting] must be done by individuals feeling the material as well as seeing it objectively. In order to feel and appreciate the nuances one must be of the group.<sup>443</sup>

Il apparaît toutefois que l'un des pôles est privilégié dans l'approche hurstonienne : elle semble en effet beaucoup moins préoccupée par l'observation (« seeing it objectively ») que par la participation, qui va pour elle de pair avec l'appartenance au groupe. Elle soutient en réalité que cette dernière composante constitue une condition indispensable pour une connaissance approfondie du sujet, sans laquelle d'importantes erreurs scientifiques, factuelles et interprétatives sont inévitables. En cela, elle se montre fidèle au positionnement méthodologique défendu par Franz Boas. Bien que le terme ne soit pas le sien, Boas est considéré comme la première grande figure du relativisme culturel : une part majeure de ses écrits est consacrée à définir la notion de culture en combattant l'idée ethnocentrique de la primauté de la culture européenne ou occidentale comme modèle à l'aune duquel toute culture devrait être évaluée. En défendant une méthode inductive, il met en garde contre les erreurs d'interprétation qui pourraient provenir de l'application aveugle de classifications correspondant à des critères occidentaux sur des données ethnographiques issues de cultures différentes, puisqu'il existe selon lui des raisons sous-jacentes au phénomène, qui peut se révéler trompeur si l'on se trompe de méthode d'analyse :

Every attempt to deduce cultural forms from a single cause is doomed to failure, for the various expressions of culture are closely interrelated and one cannot be altered without having an effect upon all the others. Culture is integrated.<sup>444</sup>

Boas en cela rejette l'écueil du phénoménisme qui nierait l'existence d'un quelconque principe sous-jacent au phénomène observable et rend de fait caduque toute tentative d'analyse, de théorisation ou d'abstraction, mais il soutient fermement une approche résolument empirique. En effet, ce positionnement théorique exige une

---

<sup>443</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 165.

<sup>444</sup> Boas, « The Aims of Anthropological Research » in *Race, Language and Culture*, p. 256.

observation prolongée de tous les aspects de la culture étudiée, ce à quoi tend la méthode de l'observateur participant. Cela pose bien évidemment d'importants problèmes méthodologiques, étant donné notamment qu'il n'est jamais établi à quel moment une quantité suffisante de données a été réunie pour commencer l'analyse. Si l'approche de Boas a été largement remise en cause par l'anthropologie plus récente, il n'en reste pas moins que ses collectes ont permis l'acquisition d'un matériau de recherche extrêmement riche tout comme les ethnographies fouillées et exigeantes, appuyées sur un travail de terrain prolongé, qu'ont produites ses disciples.

### 5.3.1 Long travail de terrain

Dans le premier numéro du *Journal of American Folklore*, les membres de l'American Folklore Society exposent leurs espoirs et leurs attentes au sujet des recherches ethnographiques futures :

It is to be hoped that measures may be taken for systematizing and completing collection, by sending competent persons to reside among the tribes for the express purpose of collecting their lore, and by providing means for the publication of these researches.<sup>445</sup>

Malgré une variation sur l'objet, les « tribus » amérindiennes étant remplacées par d'autres groupes, et quelles que soient les approximations formelles de ses travaux anthropologiques, il semble que cet appel ait réellement été entendu par Hurston qui défend à son tour le caractère indispensable d'une collecte de longue durée et aussi approfondie que possible. Au fil de ses ouvrages et de sa correspondance, elle répète à qui veut bien le lire que ses écrits sont le fruit d'un travail honnête, long et méticuleux. La durée de son séjour en Haïti est présentée dans *Tell My Horse* comme un élément déterminant de la qualité de son travail, en particulier sa découverte des sociétés secrètes :

If you stay in Haiti long enough and really mingle with the people, the time will come when you hear secret societies mentioned. Nobody, of course, sits down and gives lectures on these dark gatherings. It is not in any open way that you come to know. You hear a little thing here and see a little thing there that seem to have no connection at first.<sup>446</sup>

---

<sup>445</sup> « On the Field and Work of a Journal of American Folk-Lore », *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1 (avril - juin 1888), Champaign : American Folklore Society, p. 6.

<sup>446</sup> Hurston, *Tell*, p. 210.



Critique des nombreux chercheurs qui ont écrit avant elle sur l'île sans prendre le temps d'une véritable immersion dans son quotidien, elle les relègue au rang de touristes incapables d'accéder comme elle aux éléments les plus obscurs de la culture populaire haïtienne. Les connaissances livresques ou mondaines, le statut social ou même l'enthousiasme ne peuvent, défend-elle, se substituer à la patience et au temps long qui seul peut faire émerger un certain discours. Les connexions superficielles ne suffiront pas et il faut véritablement se « mélanger » aux ethnographiés pour en recueillir les secrets, quitte parfois à intégrer une partie de leur culture pour la faire sienne.

À l'occasion d'un entretien dans le cadre du Federal Writers' Project, Hurston explique à Herbert Halpert la méthode qu'elle a employée lors de ses collectes de chansons :

I learn them. I just get in the crowd with the people and they sing it and I listen as best I can and I start to joining in with a phrase or two and then finally I get so I can sing a verse and then and sing them back to the people until they tell me that I can sing them just like them and then I take part and try it out on different people, who already know the song, until they are quite satisfied that I know it. Then I carry it in my memory.<sup>447</sup>

Le procédé est radical, extrêmement exigeant car tout entier orienté vers une appréhension parfaite d'un objet dans son contexte, aux dépens d'un quelconque souci d'efficacité quantitative : un simple enregistrement ou une retranscription, beaucoup plus rapides, lui auraient permis de collecter plus de matériel en bien moins de temps, mais le cœur de la performance collective aurait été perdu. Débarrassée des notes et cahiers ethnographiques, Hurston prend le temps de faire vivre en elle les chansons qu'elle recueille. L'immersion dans la communauté est primordiale pour sa collecte car la validation du matériel par le groupe est indispensable à son authentification. Avant de pouvoir les présenter à un public extérieur au groupe ethnographié, Hurston s'assure du fonctionnement, en dynamique, de ces chants dans le contexte où elle les a rencontrés.

La complexité et la richesse d'une culture ne sont pas les seuls facteurs qui conditionnent la nécessité du temps long de collecte : un enjeu majeur de l'ethnographie est de gagner la confiance des membres du groupe étudiés afin qu'ils acceptent de partager leur culture. Les stratégies mises en place pour obtenir les informations recherchées sur le vaudou sont peu détaillées dans *Mules and Men* comparativement à la

---

<sup>447</sup> Zora Neale Hurston's papers, boîte 13, reproduit dans Bordelon, *Go Gator*, op. cit., p. 171.

première partie, toutefois elle ne manque pas de souligner sa persistance, sa détermination et surtout le temps investi dans sa recherche :

Now I was in New Orleans and I asked. They told me Algiers, the part of New Orleans that is across the river to the west. I went there and lived for four months and asked. I found women reading cards and doing mail order business in names and insinuations of well known factors in conjure. Nothing worth putting on paper. But they all claimed some knowledge and link with Marie Leveau. From so much of hearing the name I asked everywhere for this Leveau and everybody told me differently. But from what they said I was eager to know to the end of the talk. It carried me back across the river into the Vieux Carré. All agreed that she had lived and died in the French quarter of New Orleans. So I went there to ask.<sup>448</sup>

En un paragraphe, ce sont des mois d'incessante investigation qui sont condensés, une progression incrémentale rendue possible par une question inlassablement répétée toujours directement aux personnes rencontrées sur son terrain de recherche, pour l'amener au plus près de témoignages de première main et finalement pouvoir devenir témoin elle-même. Jamais dans ce texte Hurston ne cite d'ouvrages de référence ou de sources secondaires, elle présente l'intégralité de son matériau comme étant issu de son enquête à la Nouvelle-Orléans auprès de sources qu'elle aurait dénichées seule.

La position d'observateur participant se révèle relativement délicate car la dualité de posture qu'elle réclame interdit dans le même temps au collecteur d'atteindre totalement l'un ou l'autre des pôles entre lesquels il oscille : il ne peut se contenter d'observer un groupe humain comme on observe des fourmis à travers la vitre d'un terrarium, dans l'illusion que sa présence n'a pas d'incidence sur ce qu'il observe mais ne peut pas non plus devenir pleinement membre du groupe sans briser un tabou de la communauté scientifique. Cette tension, délicate négociation d'un entre-deux, se ressent dans les travaux ethnographiques de Hurston, avec cependant une différence importante de positionnement comparativement à d'autres anthropologues. En effet, Malinowski, Boas ou Herskovits, pour ne citer qu'eux, se situent dans un rapport initial d'altérité culturelle, géographique, linguistique et « raciale » avec le groupe ethnographié : le premier est un britannique dans les îles du pacifique, le second un américain d'origine juive allemande qui se consacre à l'étude des Amérindiens, le troisième un américain blanc déterminé à prouver l'héritage africain dans la culture africaine-américaine.

---

<sup>448</sup> Hurston, *Mules*, p. 191.

Hemenway décrit cette collecte comme un processus immersif suivant la méthode de l'observateur participant<sup>449</sup>. Il faut toutefois admettre que l'immersion est dépassée dans ce contexte et que le pôle participatif de la méthode est privilégié par Hurston, qui fait preuve d'une implication radicale tant sur le plan physique qu'émotionnel et spirituel. Elle explique avoir été élève de cinq « docteurs à deux têtes »<sup>450</sup> et avoir atteint le statut d'initiée à chaque reprise avant même de rencontrer Turner, l'homme de vaudou qui constitue le point focal de la partie<sup>451</sup>. Leurs enseignements ne faisant pas partie du compte-rendu ethnographique puisqu'ils ne sont jamais détaillés, ces hommes ne constituent pas à proprement parler des informateurs dont Hurston collecterait la parole : ils sont ceux qui lui enseignent la pratique qui fera d'elle une membre à part entière du groupe ethnographié. C'est alors Hurston elle-même qui devient source de folklore et place le lecteur dans le rôle de l'ethnographe observateur, en lui évitant au passage la périlleuse tâche de se faire participant d'un culte secret. Elle prend de grandes libertés avec la méthode en dissimulant ses intentions et son statut de chercheuse à ses interlocuteurs, et en devenant le sujet principal de l'ethnographie.

Françoise Lionnet-McCumber indique que *Dust Tracks on the Road* tient plus de l'autoportrait que de l'autobiographie et elle qualifie l'entreprise d' « autoethnographie », parce qu'elle découle du « processus de définition de sa propre ethnicité subjective à travers le langage, l'histoire et l'analyse ethnographique »<sup>452</sup>. La forme s'éloigne en effet considérablement de l'autobiographie classique et se rapproche plutôt d'un recueil d'essais articulés de façon plus ou moins serrée autour de l'expérience de Hurston et de ses intérêts. De manière révélatrice, le chapitre intitulé « I Get Born » n'est que le troisième : toute individualiste qu'elle ait pu être, elle n'entre en scène en tant qu'individu particulier qu'après la cohorte d'Eatonville et de ses habitants à travers « My birthplace »

---

<sup>449</sup> « Hurston collected conjure lore in the same way she collected anything else, by totally immersing herself in the lives of the people who lived it, by what anthropologists call the participant-observer technique » Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>450</sup> Personnes qui pratiquent le vaudou.

<sup>451</sup> « When I found out about Turner, I had already studied under five two-headed doctors and had gone thru an initiation ceremony with each ». Hurston, *Mules*, p. 191.

<sup>452</sup> « [T]he process of defining one's subjective ethnicity as mediated through language, history and ethnographical analysis » in Lionnet-McCumber, Françoise, « Autoethnography : the An-archic style of *Dust Tracks* » in Gates et Appiah, *Critical Perspectives*, *op. cit.*, p. 242. Nous traduisons.

et « My Folks »<sup>453</sup>. Il est d'ailleurs remarquable que le volume s'ouvre sur une inexactitude biographique sur son lieu de naissance alors même qu'elle définit celui-ci comme la substance qui la constitue en commençant ainsi l'ouvrage : « comme les pierres froides qui semblent mortes, j'ai en moi des souvenirs qui proviennent du matériau qui a contribué à me faire. Le temps et les lieux ont eu leur mot à dire. »<sup>454</sup> Elle est alors avant tout un écho du territoire et de la communauté dont elle est issue et qui l'habitent. Ce premier chapitre ressemble tant à une réécriture de certains passages de *Mules and Men* et de *Their Eyes* que la question du genre de ce texte est soulevée avec force dès les premières pages. Comme l'indiquent les possessifs dans les titres de ces chapitres, Hurston se présente avant tout comme repère et non comme objet, en tant que point d'entrée pour aborder un sujet plus collectif ; il en est de même pour le douzième chapitre « My People ! My People », où elle endosse le rôle de commentatrice sociale. L'apparente intimité du chapitre « Religion » prend des airs de prétexte à l'ethnographie lorsque Hurston y inclut des extraits de ses collectes, comme si elle n'avait pu les maintenir à l'extérieur de ce texte. Lynn Domina défend de façon convaincante la proximité générique entre *Dust Tracks on a Road* et *Mules and Men* en arguant que l'impulsion centrale est à la fois biographie et folklorique dans les deux ouvrages « dans aucun des deux textes Hurston n'est exclusivement la narratrice, elle est toujours également le sujet de la narration »<sup>455</sup>. En se constituant elle-même en tant qu'objet ethnographique, elle superpose sa vie et son terrain et mène ainsi jusqu'à son comble l'observation participante.

L'importance capitale de l'immersion et de l'expérience directe revient à un niveau thématique, et non plus méthodologique, dans la fiction de Hurston par le biais des personnages et du discours qu'ils tiennent au sujet de la possibilité de narration. Dans *Their Eyes*, Janie explique à Phoebe que son discours ne peut transmettre la totalité de son expérience, qui est du savoir : « It's uh known fact, Phoebe, you got tuh go there tuh know

---

<sup>453</sup> Claudine Raynaud nuance la lecture de l'ouvrage en tant qu'auto-ethnographie à la lumière des passages omis dans le processus éditorial, qui modifient le texte de façon conséquente. Voir Raynaud, « Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth? », in Watson et Smith, *De/Colonizing Subject*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>454</sup> « Like the dead-seeming, cold rocks, I have memories within that came out of the material that went to make me. Time and place have their say » Hurston, *Dust Tracks*, p. 1. Nous traduisons.

<sup>455</sup> Domina, Lynn, « "Protection in My Mouf": Self, Voice, and Community in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* and *Mules and Men* », *African American Review*, Vol. 31, No. 2, Indiana State University, 1997, p. 198. Nous traduisons.

there. »<sup>456</sup> C'est aussi sur ce plan que la question infiltre les romans de Morrison. En effet, cette dernière n'étant pas ethnographe, elle n'est pas confrontée directement à ce type d'interrogation méthodologique ou épistémologique dans sa pratique de l'écriture car elle se place dans un cadre littéraire et fictionnel. Une quelconque « immersion » de l'auteure ne rentre pas en ligne de compte pour Morrison ; en revanche, ses personnages soulèvent la question de la relation au lieu dans une optique qui n'est pas sans rappeler celle de Hurston par leur attachement à l'expérience directe de première main. L'exemple le plus flagrant se trouve dans *Home* et plus particulièrement dans ses chapitres en italiques, où Frank Money tente lui aussi d'exprimer à la figure de l'auteur sa vision selon laquelle la compréhension, et par conséquent la représentation, d'un événement n'est véritablement possible qu'à la condition d'avoir été physiquement en contact avec le lieu où il s'est déroulé : « *You don't know what heat is until you cross the border from Texas to Louisiana in the summer* »<sup>457</sup> ou encore « *You never lived there so you don't know what it was like* »<sup>458</sup>. Lorsque le sujet devient encore plus sensible, que l'auteur s'approche dangereusement de l'événement refoulé et indicible, Frank va jusqu'à conditionner l'imagination, et non plus seulement la représentation fidèle, à la présence dans le lieu en question : « *Korea. You can't imagine it because you weren't there* »<sup>459</sup>. Cette condition locative abrite en réalité l'ensemble des caractéristiques spatio-temporelles, mais aussi physico-culturelles d'un objet ou d'un événement qui, à l'image de la culture dans une vision relativiste, ne peuvent semble-il jamais être entièrement saisies. C'est finalement le problème plus général de la représentation qui est ici soulevé, de sa possibilité même, puisqu'un tel discours tend à dire qu'elle ne peut ni ne doit se substituer à l'expérience directe, seule valable. Cela trahit un souci de réalisme conçu comme un idéal à atteindre nécessairement, sans quoi toute entreprise de représentation est vaine.

### 5.3.2 Démentir des préjugés

L'application de Hurston à s'imprégner le plus pleinement possible de la culture qu'elle étudie trouve sa source dans un souci de vérité, de fidélité de la représentation, idéal inatteignable mais vers lequel elle tend dans une ambition de corriger certaines

---

<sup>456</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 192.

<sup>457</sup> Morrison, *Home*, p. 41.

<sup>458</sup> Morrison, *ibid.*, p. 84.

<sup>459</sup> Morrison, *ibid.*, p. 93.

conceptions erronées sur son objet d'étude. Ainsi rapporte-t-elle les paroles d'un médecin haïtien avec qui elle s'entretient dans *Tell My Horse* :

And now, if you are friendly to Haiti as you say you are, you must speak the truth to the world. Many white writers who have passed a short time here have heard these things mentioned, and knowing nothing of the Voodoo religion except the Congo dances, they conclude that the two things are the same. That gives a wrong impression to the world and makes Haiti a subject for slander.<sup>460</sup>

Hurston met ici dans la bouche de son interlocuteur une problématique qui lui tient à cœur, celle de la rigueur scientifique dans la séparation des rites, de la lutte contre l'amalgame. L'insistance sur l'image donnée d'une communauté au reste du monde montre qu'elle réfléchit à son rôle de médiateur de l'information, que son statut d'entre-deux lui confère : elle se donne l'image d'une femme qui est à la fois haïtienne et étrangère<sup>461</sup>, ainsi qu'elle qualifiait son informateur clé sur les sociétés secrètes, et qui a donc dépassé le stade de l'observation superficielle. Bien plus que la forme, l'implication dans la culture et son étude honnête et prolongée prévalent comme garants de l'exactitude des données recueillies, indispensable pour démentir les préjugés élaborés par des observateurs moins scrupuleux.

And right here, let it be said that the Haitian gods, mysteres or loa are not the catholic calendar of saints done over in black as has been stated by casual observers.<sup>462</sup>

L'essentiel de l'argumentaire de Hurston, dans l'ensemble de ses recherches anthropologiques, repose sur la dénonciation de préjugés fallacieux qu'elle confronte à ses observations empiriques. Sa vision de la science est avant tout celle d'un empirisme qui ne cède pas sous le poids de la théorie, de la supériorité absolue des connaissances *a posteriori*, donc provenant de l'expérience sensible, sur les connaissances *a priori* qui proviennent de la raison seule. Leibnitz distingue « deux sortes de vérités, celles de raisonnement et celles de fait. Les vérités de raisonnement sont nécessaires et leur opposé est impossible, et celles de fait sont contingentes et leur opposé est possible »<sup>463</sup>. La vérité

---

<sup>460</sup> Hurston, *Tell*, p. 221.

<sup>461</sup> « [A] Haitian but also not a Haitian » Hurston, *ibid.*, p. 218.

<sup>462</sup> Hurston, *ibid.*, p. 138.

<sup>463</sup> Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, § 33.

que recherche Hurston émane des faits et non de la raison, et la possibilité de sa contradiction par une quantité supérieure de faits observables est le garant de sa validité.

En dénonçant à de nombreuses reprises dans *Tell My Horse* l'erreur d'interprétation répétée qui établit une équation entre les saints catholiques et les divinités du Vaudou appelées loa, Hurston garde l'équilibre entre méthode empirique et rejet d'un phénoménisme stérile. Cet écueil provient selon elle d'une observation trop superficielle du phénomène, qui ne prend pas en compte le système sous-jacent qui conduit à l'objet directement observable. Hurston reconnaît que des représentations picturales de saints sont fréquemment visibles sur les autels consacrés aux loa mais l'interprétation fallacieuse, défend-elle, n'est possible que si l'analyse s'arrête au niveau de l'image directement accessible à l'observateur : il faut accéder à la mécanique qui amène à ce rapprochement d'images pour comprendre qu'il ne s'agit que d'une similarité de façade et non structurelle. Les effets sont les mêmes, les causes sont différentes. Elle interprète la confusion fréquente entre les figures d'Erzulie et de la vierge Marie comme une conséquence du fait qu'« ici encore l'utilisation d'images de saints catholiques a induit en erreur les observateurs qui n'ont pas suffisamment pris le temps d'écouter »<sup>464</sup>. Hurston dément aussi la réalité factuelle d'un quelconque culte du serpent, qui apparaît pourtant dans d'innombrables traités sur la question et elle va jusqu'à défendre que cette réfutation est si aisée, puisqu'il suffit de poser la question, que l'affirmation de son existence revient à de la bêtise, du manque de rigueur, ou de la mauvaise foi scientifique de la part de ses prédécesseurs<sup>465</sup>. Seul son ancien collègue et aîné Melville Herskovits trouve grâce à ses yeux et est explicitement exclu des fautifs, certainement pour montrer une forme d'allégeance et pour atténuer les critiques à son encontre formulées par voie détournée lorsqu'elle dénonçait certaines erreurs commises par des chercheurs qu'elle ne nomme pas mais parmi lesquels il pourrait se reconnaître<sup>466</sup>.

---

<sup>464</sup> « Here again the use of the pictures of the Catholic saints have confused observers who did not listen long enough ». Hurston, *Tell*, p. 144.

<sup>465</sup> Hurston, *ibid.*, pp. 140-141.

<sup>466</sup> « [T]he Haitian elite [...] have become sensitive about any reference to Voodoo in Haiti. In a way they are justified in this because the people who have written about it, with one exception, that of Dr. Melville Herskovits, have not known the first thing about it ». Hurston, *ibid.*, p. 204.

Alice Walker dit avoir d'abord découvert Hurston en faisant des recherches sur le vaudou pour sa nouvelle *The Revenge of Hannah Kemhuff* après avoir été confrontée à de nombreux ouvrages pétris des préjugés racistes de leurs auteurs :

A number of white racist anthropologists of the period had, not surprisingly, disappointed and insulted me. They thought blacks inferior, peculiar, comic, and for me this undermined, no, destroyed the relevance of their books. Fortunately, it was then that I discovered *Mules and Men*, Zora's book on folklore, collecting, herself, and her small, all-black community of Eatonville, Florida.<sup>467</sup>

Newbell Niles Puckett est l'un des plus notoires de ces auteurs. Dans *Folk Beliefs of the Southern Negro*, publié en 1926, l'auteur explique avec quelle facilité il a pu se faire passer lui-même pour un « hoodoo doctor » du fait que (selon lui) la pratique est entièrement fondée sur les superstitions et la crédulité de l'ensemble de la communauté : « so great is the credulity of these Negroes, even the conjure-doctors themselves, that there is no excuse for failure »<sup>468</sup>. La valeur scientifique de l'ouvrage est hautement problématique à plusieurs niveaux. En plus de considérations morales et éthiques, la moquerie incessante, reposant sur un racisme profond, dont il fait preuve à l'égard des personnes observées biaise si fortement son propos que le lecteur en viendrait presque à ignorer d'autres défaillances majeures : les notes de bas de page montrent que les observations présentées comme étant de première main n'en sont pas mais proviennent en large partie d'un seul autre observateur, une situation présentée comme une anecdote observée est en réalité un conte facétieux classique du répertoire africain-américain<sup>469</sup>. En cela Puckett correspond à tout ce contre quoi Hurston se bat : une observation superficielle, nourrie de préjugés, qui produit un texte mal informé et erroné. L'un des fondements de l'anthropologie de Boas est au contraire la primauté de la donnée et des faits mesurables sur la théorie. Ainsi met-il en garde contre le raisonnement déductif :

[F]orcing phenomena into the strait-jacket of a theory is opposed to the inductive process by which the actual relations of definite phenomena may be derived.<sup>470</sup>

---

<sup>467</sup> Walker, « Zora Neale Hurston: a Cautionary Tale and a Partisan View » in *In Search of Our Mothers' Garden*, New York : Harcourt, pp. 83-4.

<sup>468</sup> Puckett, Newbell Niles, *Folk Beliefs of the Southern Negro*, p. 213.

<sup>469</sup> Puckett, *ibid.*, p. 209. Le conte est présenté comme tel notamment dans *Mules and Men* (pp. 77-79).

<sup>470</sup> Boas, « Limitations of The Comparative Method of Anthropology » in *Race, Language and Culture*, p. 277.



C'est dans cette impulsion qu'il a par exemple envoyé Hurston et Herskovits mesurer les crânes des passants à Harlem pour démentir les prétentions de la phrénologie selon laquelle certaines caractéristiques physiques comme la taille du cerveau et de la boîte crânienne seraient corrélées à l'intelligence d'un individu. Cette conception a servi de base au « racisme scientifique » dont l'ambition était de prouver l'existence d'un fondement biologique à une hiérarchie entre les groupes humains. Les mesures réalisées par Hurston et Herskovits avaient pour but d'invalider cette théorie comme pseudo-scientifique en la confrontant à des données expérimentales, provenant nécessairement pour Boas d'un travail de terrain. La démonstration du caractère fallacieux de cette science devait passer par une science plus exigeante, ancrée dans la méthode expérimentale. Hurston a exprimé son admiration pour ce respect du phénomène et en a fait son éthique de travail. Une remarque dans *Tell My Horse* illustre bien son attitude quant à la donnée recueillie directement auprès de la population étudiée : Hurston interrompt le récit intense et tendu d'une cérémonie à laquelle elle a participé par une précision sur sa divergence par rapport à certains chercheurs non identifiés :

I ought to explain that while the people always say and sing "legba," the scholars tell me that the African word is Lecbah or Letbah. Perhaps the people are in error. All I know is they sing "Papa Legba, ouvrier barriere por moi passer."<sup>471</sup>

L'ironie du passage réside dans l'idée que les informateurs se tromperaient sur la façon dont eux-mêmes désignent leur dieu. Le réel observable vient contredire la théorie, seconde au phénomène, ce qui implique logiquement que l'erreur se trouve dans la théorie. Telle que présentée, sa version n'est pas incohérente si sa place est rendue à l'oralité : le voisement du /k/ est parfaitement logique avant un /b/ voisé et la présence du graphème <h> semble injustifiée puisqu'il est malaisé de s'en représenter une réalisation phonétique. Qui plus est, les soi-disant « spécialistes » divergent entre eux, ne tombant d'accord que sur cet ajout douteux qui tient de la graphie. Hurston dénonce ici en creux une faute méthodologique des scientifiques refusant la primauté de l'observation empirique. Ils apparaissent comme enfermés dans une tour d'ivoire, sans plus de contact avec leur source qui devrait être l'individu moyen, et non l'élite, du groupe étudié. Hurston explicite ce point de vue dans une lettre à Fannie Hurst :

---

<sup>471</sup> Hurston, *Tell*, p. 169.

It is from the middle of the Negro out—not the reverse. I hold no brief for anyone. I do not attempt to solve any problems. I know I cannot straighten out with a few pen-strokes what God and men took so centuries to mess up. So I tried to deal with life as we actually live it—not as the sociologists imagine it.<sup>472</sup>

La théorie est présentée comme ayant à la fois trait à l'imaginaire (et donc une tendance à la fausseté) et à la facilité ; les sociologues sont accusés de céder à la tentation d'une résolution simpliste aux problèmes du monde. Dans cette dénonciation se lit en filigrane la méfiance que Hurston a toujours montrée pour les discours sur les problèmes d'inégalité raciale. Son article « Art and Such »<sup>473</sup> constitue par exemple une attaque en règle contre les « Race Leaders » qu'elle décrit comme de dangereux opportunistes dont l'accomplissement majeur aurait été de saper toute liberté de création aux artistes désireux de parler d'autres sujets que des problèmes sociaux rencontrés par les Africains-Américains. Dans « How it Feels to be Colored Me »<sup>474</sup>, elle se définit en opposition à une attitude qu'elle qualifie d'auto-apitoiement : « I do not belong to the sobbing school of Negrohood who hold that nature somehow has given them a lowdown dirty deal and whose feelings are all but about it. »

Le pragmatisme de Hurston apparaît comme le fondement de son conservatisme, qui l'a amenée notoirement à s'exprimer contre la déségrégation des écoles suite à la décision de la cour suprême dans l'affaire dite *Brown v. Board of Education*. Ce genre de prises de positions, peu populaires dans le mouvement pour les droits civiques et les courants libéraux qui ont suivi, a contribué à ternir la postérité de Hurston. Alice Walker, bien qu'elle promeuve activement l'œuvre de Hurston comme incontournable, les rejette en bloc comme des erreurs de vieillesse<sup>475</sup>. Pourtant, ses convictions scientifiques et politiques sont intimement liées et restent relativement cohérentes tout au long de sa vie : Hurston privilégie l'authenticité et le génie populaire à la systématisation et l'intellectualisme, par conséquent elle se méfie des dogmes, et des porte-paroles, grandes voix qui parlent pour les petites gens.

---

<sup>472</sup> Lettre à Fannie Hurst, décembre 1933, in Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 286.

<sup>473</sup> Hurston, « Art and Such », art. cité, 139-45.

<sup>474</sup> Hurston, « How it Feels to be Colored Me ». *World Tomorrow*, 11 (May, 1928) 215-216.

<sup>475</sup> Walker, « Zora Neale Hurston: a Cautionary Tale and a Partisan View » in *In Search of Our Mothers' Garden*, op. cit.

Elle exprime un point de vue similaire dans une lettre à Edwin Osgood Grover, où la sociologie se trouve encore une fois représenter la cible de sa méfiance :

Of course I am not interested in Sociology and see no need for a mention of problems of the kind and I am wondering if the publishers will think I ought to appear slightly wrought up. I am leaving everything out but folk-tales and brief accounts of how I collected them—background material—but I am wondering if I am right so far as public and publishers are concerned.<sup>476</sup>

La mention de la sociologie comme une discipline éloignée de la sienne et qui ne la concerne « bien évidemment » pas montre l'orientation artistique de Hurston au regard du folklore, qui se départit alors de l'approche boasienne. Une perspective anthropologique n'est pas compatible avec un rejet aussi catégorique de la sociologie dans la mesure où toutes deux se concentrent sur l'organisation des sociétés, fussent-elles « proches » ou « exotiques ». Dans une certaine conception de ces disciplines, seule la relation entre le chercheur et son objet d'étude varie, non les problématiques ou les méthodes. Si l'on suit cette logique, où la sociologie est l'étude de sa propre société alors que l'anthropologie est l'étude de sociétés autres, le positionnement de Hurston pour ses recherches à Eatonville la placerait dans le domaine de la sociologie. Mais *Mules and Men* n'est effectivement pas un texte sociologique dans la mesure où son point focal n'est pas l'organisation du groupe, ses interactions internes et externes, mais les textes des contes et leur contexte. Hurston décrit *Mules and Men* dans ces termes : « It is folktales with background so that they are in atmosphere and not just stuck out into cold space. I want the reader to see why Negroes tell such glorious tales. »<sup>477</sup>

Rosemary Levy Zumwalt explique le lien fort entre orientation scientifique et affiliation universitaire dans l'histoire des études de folklore. Elle parle de schisme le long de cette ligne de séparation entre anthropologie et littérature<sup>478</sup>. Newell et Boas de l'American Folklore Society s'opposaient à ce que le congrès international de folklore de 1983 se tienne au département de littérature (comme le voulait Basset, de l'école de Chicago), car l'association entre littérature et folklore nuirait selon eux à la crédibilité scientifique des études de folklore. De plus, Basset accepte les contributions d'amateurs,

---

<sup>476</sup> Lettre du 15 juin 1932 in Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 260.

<sup>477</sup> Lettre à Walter et Gladys White, juillet/août 1932 in Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 269.

<sup>478</sup> Lévy Zumwalt, Rosemary, *American Folklore Scholarship*, op. cit., p. 22.

les encourage même, allant ainsi totalement à l'encontre du mouvement de professionnalisation porté l'AFS. L'interdisciplinarité représente une menace pour le folklore en tant que champ disciplinaire, non pas forcément autonome mais qui ne serait pas soumis à une dépendance unilatérale qui reviendrait à une position subalterne.

Hurston, par la primauté donnée au texte sur l'analyse et les commentaires ainsi qu'à travers sa défense de la dimension éminemment poétique du folklore, montre des affinités avec une approche littéraire du folklore. Il lui tient en particulier à cœur de faire voir les sermons comme une forme de poésie. Elle écrit ainsi à James Weldon Johnson en 1934 à propos d'un critique du *New York Times* :

It just seems that he is unwilling to believe that a Negro preacher could have so much poetry in him. When you and I (who seem to be the only ones even among Negroes who recognize the barbaric poetry in their sermons) know that there are hundreds of preachers who are equaling that sermon weekly.<sup>479</sup>

Pour Hurston, le sermon n'a pas besoin de la main d'un auteur de littérature pour devenir une œuvre poétique car il porte cette qualité en lui-même dans son contexte d'origine. *Jonah's Gourd Vine* peut presque se lire tout entier comme la tentative de Hurston de façonner un écrin en forme de roman pour cette perle de poésie qu'est le sermon de C. C. Lovelace collecté à Eau Gallie en 1929. Point culminant du roman en termes stylistiques et diégétiques, son rôle est de montrer l'humanité et le génie du protagoniste. Elle réitère son propos dans « Characteristics of Negro Expression » où elle écrit : « Whatever the Negro does of his own volition he embellishes. His religious service is for the greater part excellent prose poetry. Both prayers and sermons are tooled and polished until they are true works of art »<sup>480</sup>. Toutefois ses ouvrages de folklore résistent à tout alignement catégorique dans une logique de distinction entre science et fiction : son refus de séparer le texte de son contexte indique que l'approche de Hurston préfigure le tournant performatif des études de folklore, amorcé dans les années 1970, formalisé par la publication de *Toward New Perspectives in Folklore*<sup>481</sup> et soutenu en particulier par les travaux de Roger D. Abrahams, Dell Hymes, Richard Bauman ou Dan Ben-Amos. Ces

---

<sup>479</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>480</sup> Hurston, « Characteristics of Negro Expression », in Cunard, *Negro*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>481</sup> Paredes, Américo et Richard Bauman (éd.), *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin : University of Texas Press, 1972.

auteurs mettent la notion de performance au centre de la définition du folklore, envisagé en termes dynamiques comme une production plutôt qu'un produit, à l'instar du texte scriptible barthésien, et en relation à ses conditions et sa situation d'existence, en particulier à un public auquel il est adressé.

Loin de la formalisation théorique explicite de ses successeurs, Hurston passe en premier lieu par la métaphore alimentaire pour définir le folklore et mettre en évidence son fonctionnement spécifique. Elle écrit ainsi dans « Go Gator and Muddy the Water » :

In folklore as in everything else that people create the world is a great big old serving-platter, and all the local places are like eating-plates. Whatever is on the plate must come out of the platter, but each plate has a flavor of its own because the people take the universal stuff and season it to suit themselves on the plate.<sup>482</sup>

L'image lui permet de résoudre simplement la tension dialogique entre l'universalité du folklore et la multiplicité des réalisations discrètes. Chaque variation résulte de l'interaction entre une entité collective, qui n'est que potentiel, et une sensibilité individuelle qui l'infléchit, en l'« assaisonnant » à son goût, mais aussi à celui de sa communauté, destinataire et goûteur final. Hurston mentionne en effet ici des petits groupes qui se partagent le folklore à un niveau local, le passage par le singulier de l'artiste n'étant qu'une étape vers le retour au collectif. Exécutant elle-même une variation sur sa propre analogie, elle reprend dans *Dust Track*, l'idée d'assaisonnement mais lui donne cette fois une dimension proprement singulière :

Nothing that God ever made is the same thing to more than one person. That is natural. There is no single face in nature because every eye that looks upon it, sees it from its own angle. So every man's spice-box seasons his own food. Naturally, I picked the reflections of life around me with my own instruments, and absorbed what I gathered according to my inside juices.<sup>483</sup>

Le relativisme est ainsi poussé à son comble, jusqu'à un individualisme qui réfute toute généralisation et exclut par conséquence toute tentative de théorisation. La subjectivité inéluctable ne laisse alors plus d'espace à l'objectivité nécessaire à la science. Ce passage résonne particulièrement avec l'ouverture de *Their Eyes* dans laquelle Hurston définit la mémoire féminine sous l'angle de la plasticité et de la relativité :

---

<sup>482</sup> Hurston, « Go Gator and Muddy the Water », manuscrit, p. 1.

<sup>483</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 45.

Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget. The dream is the truth. Then they act and do things accordingly.<sup>484</sup>

Dans ce passage, le réel hors de la subjectivité est entièrement évacué dans l'équation du rêve à la vérité, il n'a pas sa place dans la détermination de la conduite des femmes. En revanche la vérité, c'est-à-dire ce qui est choisi comme ayant du sens, ne demeure pas au niveau conceptuel mais guide leurs actions réelles. C'est donc bien la vérité, en tant qu'elle est relative et subjective, qui est première et motrice ici. Comme Hurston l'explique à Herbert Halpert<sup>485</sup> et à Alan Lomax<sup>486</sup>, sa méthode de collecte passe par l'apprentissage : plutôt que d'enregistrer les chansons, elle se les approprie en les chantant elle-même jusqu'à obtenir l'approbation de ses sources. Son travail de terrain implique toujours une participation physique. Elle avale et digère le folklore, le fait sien, mais dans un même mouvement devient elle-même partie du folklore : elle est à la fois avaleuse et avalée, contenant et contenue, sujet observant et objet d'étude. Ce type de positionnement interdit le mépris, la supériorité de l'ethnographe. En faisant revenir systématiquement la subjectivité individuelle contre toute généralisation tout en intégrant radicalement l'observateur et son objet dans une oblitération de la distance critique, le positionnement de Hurston évacue la possibilité du scepticisme et fait de l'adhésion aux valeurs et aux croyances partagées un présupposé.

---

<sup>484</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 1.

<sup>485</sup> Bordelon, *Go Gator*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>486</sup> Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, p. 168.

## Chapitre 6. Croyance, confiance et autorité

Hurston interagit avec le folklore par le biais de la science, problématisant ainsi doublement sa situation, à la fois par rapport à l'objet et à la discipline. De l'approche scientifique, elle valorise davantage l'immersion dans la culture que le recul analytique et privilégie à l'exactitude factuelle la cohérence culturelle, qui passe par une fidélité esthétique à son objet. Lorsqu'il s'agit non pas uniquement des contes ou des chansons mais de la cosmogonie qui informe le folklore, la spécificité de ce positionnement vient entrer en résonance avec la question de la croyance. En effet, la façon dont est abordé le surnaturel, en fiction ou en ethnographie, fait appel en premier lieu à la ligne de démarcation qui est établie avec le naturel, la différenciation entre le crédible, le vraisemblable et l'impossible. Les tensions entre ces sphères sont explorées à la fois par le réalisme magique, ou tout du moins le concept de merveilleux, et l'ethnographie de la croyance.

### 6.1 Les auteures : « All it needs is for you to do it in faith »<sup>487</sup>

L'on peut tenter de déterminer l'attitude de croyance ou d'incrédulité de l'auteur par des traces textuelles ainsi que son discours en tant que personne. La correspondance de Hurston tend à montrer le sérieux qu'elle accordait aux pouvoirs du vaudou. Dans une lettre rédigée en Haïti en 1937, Hurston écrit :

It seems that some of my destinations and some of my accessions have been whispered into ears that heard. In consequence, just as mysteriously as the information travelled, I HAVE HAD A VIOLENT GASTRIC DISTURBANCE.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> Hurston, *Mules*, p. 218.

<sup>488</sup> Lettre à Henry Allen Moe datée du 6 juillet 1937, Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 403. À propos de cette lettre, Hemenway écrit « A case of the flu? A repetition of the intestinal disorder of a decade earlier? Or a poisoning? And if a poisoning, by natural or supernatural means? » (Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, pp. 247-8). Il semble que le biographe aussi soit prêt à croire, ou en ait envie.

Les problèmes intestinaux de Hurston qui la poursuivent tout au long de sa vie l'empêcheront à de nombreuses reprises d'accomplir ce qu'elle désire, mais elle les présente ici comme étant indubitablement corrélés à ses recherches. Ils sont entourés d'une aura de mystère annulant toute prise en compte d'une possible cause épidémiologique. La seule explication qu'envisage Hurston à sa maladie est que ses recherches sur des sujets sensibles aient été ébruitées auprès de personnes malveillantes mais puissantes, qui l'auraient volontairement causée. Dans l'univers du vaudou et des sociétés secrètes qu'habite Hurston en Haïti, l'empoisonnement est envisagé comme hautement probable tant il en est souvent question. Les lettres de Hurston à Charlotte Osgood Mason sont toujours à lire avec une certaine prudence tant les rapports entre mécène et protégée sont teintés de biais racistes et de flatteries<sup>489</sup>. Toutefois, Hemenway soutient que sa tentative de guérir Mason par un rituel vaudou était sincère<sup>490</sup>, tout comme la croyance de Hurston en une connexion psychique entre elles telle qu'elle apparaît dans cette lettre datée du 26 mai 1932 :

Darling My Godmother, Please be especially careful. I had a most remarkably clear vision of a group planning to rob you with violence. A young woman was at the head of the group with six to eight men to do the actual work. She was not even present when the deed was done, however I saw her with 3,400<sup>00</sup> which were obtained. I saw her fled, as she contacted three of the men and gave them 10<sup>00</sup> each to get away & meet her somewhere. But she was caught by a tall detective and jailed. It was awful.<sup>491</sup>

Le biographe rapporte aussi qu'Alan Lomax se souvient que Hurston avait été très fortement affectée par ses recherches sur le sujet<sup>492</sup>. Dans ses travaux sur le vaudou, Hurston défend le sérieux et surtout le pouvoir de la pratique. Elle semble impressionnée et respectueuse, tentant parfois une démonstration scientifique comme dans le cas du zombie dans *Tell My Horse*, d'autres fois s'en tenant à l'observation qui paraît concluante comme chez Turner à la Nouvelle-Orléans pour la partie de *Mules and Men* consacrée au vaudou. Pourtant, dans *Their Eyes*, l'idée de faire appel à un docteur vaudou est présentée comme provenant du délire de persécution d'un Joe Starks malade qui cherche à imputer son état à Janie en l'accusant de l'avoir empoisonné. Son refus d'être traité par un médecin

---

<sup>489</sup> Voir *supra* 1.1.4 Hurston et l'altérité dans la langue.

<sup>490</sup> Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>491</sup> Hurston in Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, pp. 256-7.

<sup>492</sup> « Alan Lomax, collecting folksongs with her in 1935, remembers her as guarded and mysterious about her conjure experiences, maybe even a little frightened by them; the New Orleans ceremonies marked her for the rest of her life ». Hemenway, *Literary Biography*, *op. cit.*, p. 123.



le mènera à sa mort, ce qui semble indiquer une critique de la pratique vaudou comme étant un charlatanisme inefficace. Cependant, à y regarder de plus près, l'homme à qui Joe fait appel n'est jamais identifié comme un réel sorcier vaudou mais un « imposteur »<sup>493</sup> qui se fait passer pour un « root-doctor »<sup>494</sup>. Le charlatan et le véritable sorcier vaudou sont établis comme deux instances différentes, ce qui sous-entend que le second possède une véritable magie, et donc valide en creux la puissance réelle du vaudou. Janie envisage d'ailleurs les graines de moutarde, ingrédient classique de médecine traditionnelle et du vaudou comme remède contre la maladie de Tea Cake dans l'hypothèse où il s'agirait d'une possession<sup>495</sup>, n'excluant donc pas *a priori* cette optique.

Les entretiens de Morrison laissent à penser qu'elle revendique aussi une certaine adhésion à la vision d'un réel merveilleux. Elle a par exemple déclaré :

I am very superstitious. And that is a word that is in disrepute, but whatever it is that I am has something to do with my relationship to things other than human beings. In *Sula* the people are like the people I have always known who may or may not be superstitious but they look at the world differently. Their cosmology is a little bit different. Their relationship to evil is what preoccupied me the most throughout the book. How they see it. What they do with it. Black people in general don't annihilate evil. We are not well known for erecting stoning centers or destroying people when they have disagreements. We believe that evil has a natural place in the universe.<sup>496</sup>

Non seulement Morrison se dit-elle superstitieuse, faisant siennes et donc validant à titre personnel et auctorial des croyances *a priori* discréditées, mais elle procède dans ce passage à une inclusion dans un groupe plus large. Elle utilise un jeu de pronoms comparable à ce que fait Hurston dans son introduction à *Mules and Men*, fusionnant en quelques phrases le « je » au « eux » pour en faire un « nous ». Ce faisant, elle établit la « superstition », ou plus précisément ce type d'attitude face au surnaturel, en système qui dépasse les considérations individuelles et qui est valide à la fois dans ses romans et dans le monde extérieur : elle déclare sa solidarité avec la vision du monde de ses personnages.

---

<sup>493</sup> « a faker ». Hurston, *Their Eyes*, p. 82.

<sup>494</sup> Phoebe l'appelle « dat trashy nigger dat calls hisself uh two-headed doctor ». Hurston, *ibid.*, p. 83.

<sup>495</sup> « Maybe it wuz uh witch ridin' yuh, honey. Ah'll see can't Ah find some mustard seed whilst Ah's out. But Ah'm sho tuh fetch de doctor when Ah'm come ». Hurston, *ibid.*, p. 175.

<sup>496</sup> Parker, Bettye J., « Complexity: Toni Morrison's Women—an Interview Essay » in Denard, *Toni Morrison: Conversations, op. cit.*, pp. 61-62 (originellement publié dans Bell, Roseann P., Parker, Bettye J. et Guy-Sheftall, Beverley (eds.), *Sturdy Black Bridges – Visions of Black Women in Literature*, Garden City : Doubleday, 1979, pp. 251-57).

Selon Alejo Carpentier « la perception du merveilleux présuppose une foi », mais une foi de la part de qui ? Auteur, narrateur, personnages, lecteur sont autant d'entités pouvant être siège de cette foi – et de perception. Dans le texte de Carpentier, l'instance croyante semble être l'artiste :

Victor Hugo, si exploité par les teneurs de livres du merveilleux, croyait aux revenants, parce qu'il était sûr d'avoir parlé, à Guernesey, avec le fantôme de Léopoldine. Il suffisait à Van Gogh d'avoir foi au tournesol, pour fixer sa révélation sur une toile. C'est pourquoi le merveilleux invoqué sans y croire – comme le firent les surréalistes pendant des années – ne fut jamais qu'un artifice littéraire [...].<sup>497</sup>

Carpentier exige de l'artiste une honnêteté dans la croyance. Il adopte une position de défiance par rapport à l'incroyant et d'ouverture quant aux croyances, qu'il ne qualifie pas de superstitions. Sans discrimination quant aux objets de croyance, c'est la cohérence qui est ici primordiale ; il rejette le cynisme des surréalistes qui se servent d'éléments auxquels ils ne croient pas et avec lesquels ils conservent de fait une distance à la limite du snobisme et de la moquerie. Carpentier défend donc un double critère de légitimité, à la fois territorial et cosmogonique, qui correspond à une vision relativiste de la culture. Hurston s'inscrit dans cette légitimité pour la première partie de *Mules and Men* en arguant de sa position de membre de la culture étudiée ; Morrison tient une position similaire dans certains entretiens : elle évoque notamment la légende de l'Africain volant comme une narration constitutive de son environnement culturel<sup>498</sup>.

Pourtant la question de la croyance de l'auteur est-elle réellement la plus pertinente ? Pour Carpentier, c'est ce qui fait l'honnêteté, et donc la valeur, d'une œuvre d'art, mais il semble vain de tenter de déterminer précisément les croyances d'individus, encore plus à partir de textes de fiction. En revanche, une question plus riche est celle du positionnement du texte par rapport à la croyance, dans son rapport au lecteur : l'invite-t-il à croire ?

---

<sup>497</sup> Carpentier, « Le réel merveilleux en Amérique », in *Chroniques*, *op. cit.*, p. 345, *sic*.

<sup>498</sup> Morrison, Toni et McKay, Nellie, « An Interview with Toni Morrison », *Contemporary Literature*, Vol. 24, No. 4, Madison : University of Wisconsin Press, 1983, p. 21.

## 6.2 Personnages et fantômes : l'encouragement à la croyance

*Seraph on the Suwanee* a très peu affaire au surnaturel. Cependant il est fait allusion à deux reprises à la présence de morts dans le monde des vivants, Arvay étant dans les deux cas la source de la perception. Après la mort de son fils aîné Earl, abattu après avoir tiré au fusil sur la fille des voisins, elle se demande si les hommes affairés à nettoyer le marais dans lequel Earl a trouvé la mort peuvent y sentir sa présence :

This morning, perhaps at his minute, those men must be feeling those three big trees by the pool, and those others that surrounded the glade. Oh, do, Jesus! Did that swarm of black men see or hear anything mysterious, or feel any strange presence? Were they halting, looking puzzled over some small something that she had failed to find on her secret visit to the place? Was there another place in there that she knew nothing about? Something that might reveal the unknown inner life of the son that she had borne.<sup>499</sup>

Cette première évocation est ténue, de l'ordre du spéculatif et de l'imaginaire dans la mesure où il n'est jamais dit que ces hommes aient effectivement ressenti quoi que ce soit ; tout est avancé sous forme interrogative. En revanche lorsqu'Arvay revient dans son village natal, elle conçoit comme une certitude le retour fantomatique de sa mère Maria pour se venger de la méchanceté de Larrain qui a tout volé dans la maison : « No doubt Maria would get to creeping into 'Raine's shabby shack between midnight and day to frighten the fatal life out of the rascals. »<sup>500</sup> Bien évidemment, la présence même d'une modalité ici soulève le doute tout en le niant, et la prise en charge ne peut être attribuée qu'à Arvay dans ce passage de discours indirect libre, ce qui ne valide pas totalement la réalité diégétique du fantôme.

De même, les manifestations surnaturelles sont très peu présentes dans *Jazz* : on peut penser que la nature, la ruralité nécessaires au réalisme magique n'ont pas de place dans le paysage urbain de New York, le merveilleux du réel ne trouverait pas le terreau qui lui permettrait de pousser dans ce roman citadin. Significativement, la présence d'esprits qui hanteraient la nuit est bien mentionnée comme une possibilité, mais uniquement dans un cadre rural, lorsque Violet passe la nuit dans le noyer au pied duquel elle rencontrera Joe. En revanche, *Jazz* est le roman qui avertit le plus le lecteur sur l'erreur que constituerait une confiance totale en la voix narrative, qui doute et se trompe.

---

<sup>499</sup> Hurston, *Seraph*, p. 776.

<sup>500</sup> Hurston, *ibid.*, p. 873.

En cela tout est relativisé et se pose une nouvelle fois la question du vrai et du réel en fiction.

Le fantôme revient comme un élément incontournable dans ces deux romans par ailleurs pauvres en manifestations surnaturelles, et se révèle en être l'une des expressions les plus saillantes dans l'ensemble de l'œuvre de Morrison. Les personnages de ses romans ont des attitudes variées sur le plan individuel en regard du surnaturel, et en particulier de son expression la plus saillante qui est le fantôme. Toutefois, dans leur multiplicité, ils contribuent à valider la possibilité de son existence.

### **6.2.1 *Home* et *Song of Solomon* : faisceau de croyances**

Les figures fantomatiques dans *Song of Solomon* et *Home* donnent lieu à des faisceaux de perceptions concordantes, qui amoindrissent la part de subjectivité dans la perception du phénomène. Celui-ci est alors autonomisé en ce sens qu'il dépend de moins en moins de la perception individuelle à chaque fois qu'un nouvel individu en atteste. Un personnage fugace, mystérieux et muet hante les pages de *Home* sans que son identité ne soit jamais résolue. Tout au long du texte, cet homme en « zoot suit » n'est rendu accessible qu'à travers les yeux de Frank Money : la focalisation interne rend difficile d'objectiver les perceptions et le lecteur doit donc choisir de se fier ou non au personnage. Or les passages au discours direct dans lesquels Frank s'adresse à l'instance auctoriale indiquent qu'il n'est pas digne de confiance car il ment ou déforme la réalité pour mieux s'en accommoder : après avoir prétendu que son compagnon d'arme avait abattu la petite fille coréenne qui venait leur prendre de la nourriture pour survivre elle aussi à la guerre, il avoue être le meurtrier, poussé par le dégoût que lui inspire l'abus sexuel qu'il reconnaît avoir commis sur elle. La parole de Frank perd alors son crédit en même temps qu'apparaissent l'horreur de son acte et l'abjection de son mensonge. Le lecteur est ainsi en droit de se demander s'il devrait croire ce personnage auquel il a de moins en moins envie de s'identifier et qui se dissimule sous des discours plus valorisants.

La figure de l'homme en costume signale de plus son étrangeté : elle « disparaît » sans raison<sup>501</sup> et ne laisse pas de marque dans le reste du monde tangible<sup>502</sup>. Frank lui-

---

<sup>501</sup> « After three steps the zoot-suited man disappeared ». Morrison, *Home*, p. 33.

même y réfère en des termes mettant en doute son existence dans le monde extérieur : il le qualifie de « rêve vivant » ou d'« hallucination »<sup>503</sup>, et ce en le comparant à d'autres qu'il a eus avant :

Frank went back to bed, thinking that particular living dream was not all that bad compared to others he'd had. No dogs or birds eating the remains of his comrades, like the hallucination he'd had once while sitting on a bench in the city park's rose garden. This one was comic, in a way. [...] Damn! He didn't want some new dream ghost for company. Unless it was a sign trying to tell him something.<sup>504</sup>

Il faut noter que la dernière phrase complète « want » : c'est donc de la volonté de Frank qu'il est question plus que de sa perception ou de sa croyance, volonté non pas à reconnaître l'existence mais à accepter la compagnie d'un fantôme. Cette acceptation est subordonnée à la condition qu'il soit porteur d'un message, or cela impliquerait que le « fantôme » détienne une information inconnue de Frank et donc que l'homme au costume ait une existence en dehors du protagoniste, ce qui ne remet pas pour autant en question son statut fantomatique mais rend invalide l'hypothèse de la simple hallucination. Cette évaluation de la part de Frank pour le lecteur est à double tranchant en ce qui concerne la confiance à lui accorder. En effet, si Frank a déjà eu des hallucinations, il sait de quoi il parle, ce qui lui confère une certaine autorité pour reconnaître celle-ci en regard d'occurrences antérieures ; son évaluation se fait par comparaison. Pourtant le fait même qu'il soit familier des hallucinations le rend peu fiable. Le lecteur se retrouve ici face à une situation proche de celle du paradoxe du menteur : soit il fait confiance à la perception de Frank, soit il suit le jugement de Frank sur sa propre perception, qui l'invalide. Dans tous les cas, il s'agit de discours dont la prise en charge est mixte : focalisation interne et discours indirect libre rendent difficile d'évaluer la façon dont le discours du narrateur colore celui du personnage, d'autant plus que la relation du personnage à l'écriture de lui-même est problématisée par ces chapitres en italiques puisqu'il s'adresse à la figure de l'auteur dans l'objectif d'infléchir le récit.

Ce n'est qu'à la fin du roman que Cee permet de sortir de ce qui semblait être une impasse. Alors que le frère et la sœur finalement réunis à Lotus entreprennent de donner

---

<sup>502</sup> « [...] the zoot-suited man got up and disappeared down the aisle. No indentation was left in the leather seat ». Morrison, *ibid.*, p. 27.

<sup>503</sup> « living dream » Morrison, *ibid.*, pp. 33-34. Traduction pp. 41-42.

<sup>504</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 33-34.

une sépulture décente à l'homme qu'ils ont vu obligé de se battre à mort pour le plaisir sadique de parieurs blancs lorsqu'ils étaient enfants, la jeune femme aperçoit à son tour l'étrange silhouette :

"Who's that?" Cee pointed across the water.

"Where?" Frank turned to see. "I don't see anybody."

"He's gone now, I guess." But she was not sure. It looked to her like a small man in a funny suit swinging a watch chain. And grinning.<sup>505</sup>

À la connaissance du lecteur, Frank n'a jamais mentionné l'homme au costume à sa sœur, qui n'est donc pas en train de reproduire une image ou de répéter un discours. La détermination nominale par des articles indéfinis va dans le sens de l'interprétation en première occurrence, tout comme le fait que Cee emploie un vocabulaire différent de celui de son frère. Là où l'attention de Frank se porte sur son chapeau<sup>506</sup>, Cee remarque la chaîne de montre, ce qui est parfaitement compatible avec la définition générale d'un costume de « zoot-suiter » proposée par Frank « wide shoulders, wide-brimmed hats, watch chains, pants ballooned up from narrow cuffs beyond the waist to the chest »<sup>507</sup>. La chaîne était le seul élément manquant entre le portrait de cet individu particulier et la description du type, puisque Frank avait déjà fait mention du pantalon. Le lecteur n'est ainsi plus obligé de fonder son jugement sur les affirmations douteuses d'un personnage halluciné car le « fantôme » se montre hors de la perception de celui-ci, par la remarque d'une jeune femme dont la santé mentale retrouvée et la clarté d'esprit nouvelle sont au contraire au cœur de la clôture du roman.

Cette dernière apparition fantomatique dans *Home*, qui a lieu alors qu'un frère et une sœur enterrent un corps près de l'eau, rappelle la scène de *Song of Solomon* dans laquelle les enfants Dead voient le spectre de leur père qu'ils croient être en train d'enterrer. Dans ce roman antérieur, Morrison déploie la même dynamique de faisceau de narrations concordantes qui étayent la réalité de l'apparition fantomatique.

---

<sup>505</sup> Morrison, *ibid.*, p. 144.

<sup>506</sup> « a small man wearing a wide-brimmed hat ». Morrison, *ibid.*, p. 27. « Then he saw the outline of the small man, the one from the train, his wide-brimmed hat unmistakable in the frame of light at the window ». Morrison, *ibid.*, p. 33.

<sup>507</sup> Morrison, *ibid.*, p. 34.

Le fait que Macon, personnage aride, métallique et froid qui semble incapable d'émerveillement et donc rejette le merveilleux sous toutes ses formes, reconnaisse avoir vu le fantôme de son père apporte du crédit aux propos de Pilate. Cette dernière est au contraire proche d'une vision plus magique du monde, magie qu'elle pratique et dont elle connaît l'efficacité : son évocation du fantôme aurait alors pu être interprétée comme un délire ou une évocation poétique. La présence d'un fantôme dans le monde de Pilate reste cohérente car le statut du merveilleux y est proche de ce qu'il est dans le conte, non pas discordant, problématique ou terrifiant, mais homogène à un monde à part, sur une ligne chronologique alternative. « Once upon a time » dit bien le conte, établissant le repérage chronologique sans lien avec le présent du conteur, comme l'explique Haral Weinrich :

Une fois (once, einmal, una vez...) ne figurent pas ici un autre Temps [time], mais un autre univers. Un univers régi par un Temps propre, n'ayant qu'une ressemblance fort lointaine avec celui qu'indiquent les horloges, et où le sommeil, par exemple, peut durer sept ans de suite. Cela reste vrai même quand le mot « Temps » apparaît dans la formule initiale : once upon a time... Un conte anglais insiste sur la radicale séparation entre le temps du conte et celui qui règle notre vie.<sup>508</sup>

Le temps n'est que l'une des dimensions de la séparation radicale entre le monde du conte et le réel de celui qui l'écoute, qui rend possible dans le premier tout ce qui ne l'est pas dans le second. Pilate est la conteuse par excellence pour Milkman mais, en tant que fée et sorcière à la fois, vivant dans un autre foyer et donc une autre sphère dans laquelle les règles et les rapports entre les humains et les objets sont différents, elle appartient aussi en plein à cet univers où le merveilleux tient une place de choix. Par rapport au « réalisme » du pragmatique et matérialiste Macon au contraire, l'apparition fantomatique oriente son récit vers le fantastique, genre dans lequel le surnaturel apparaît en contraste fort. Comme le résume Roger Callois, « [a]u contraire [du conte] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle [...]. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition »<sup>509</sup>. Alors que sa sœur insiste majoritairement sur le rôle de mentor rassurant que le fantôme de son père tient pour elle, Macon fait un récit de peur, en racontant l'histoire de deux enfants terrifiés perdus la nuit dans une forêt hostile :

---

<sup>508</sup> Weinrich, Harald, *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris : Seuil, 1973, p. 46.

<sup>509</sup> Callois, Roger, *Images, images. Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris : Librairie Josée Corti, 1966, pp. 15-16.

On the third day they woke to find a man that looked just like their father sitting on a stump not fifty yards away. He was not looking at them; he was just sitting there. They would have called out to him or run toward him except he was staring right past them with such distance in his eyes, he frightened them. So they ran away. [...] Faced with the choice of the limitless nighttime woods and a man who looked like their father, they chose the latter. After all, if it was their father, he wouldn't hurt them, would he? Slowly they approached the mouth of the cave, following their father's beckoning hand and his occasional backward glance.<sup>510</sup>

La même apparition n'est perturbatrice que dans le contexte d'un monde où elle n'a pas sa place parce qu'elle génère une contradiction de termes. Pourtant, même dans cette configuration, la nature fantomatique de l'apparition est de l'ordre de la certitude dans le discours du rationnel Macon, qui la décrit d'abord comme ressemblant à son père puis abandonne toute modalisation ou prise de distance par rapport à la validation de l'identité entre l'apparition et le père mort.

La conjonction des deux récits participe donc à la normalisation de l'apparition fantomatique, qui n'a alors plus besoin d'un type de discours particulier pour être acceptable. Cependant seules les premières apparitions, dans les bois, sont attestées à la fois par le frère et la sœur, alors que Pilate y est de nouveau confrontée plus tard dans sa vie, notamment après la naissance de sa fille. La validation de l'existence de ce fantôme, ainsi que de son identité, est alors assurée par la diégèse même. L'interprétation erronée que fait Pilate des paroles du fantôme (le mot « Sing », qu'elle prend pour une invitation à chanter pour apaiser son chagrin, est en réalité le nom de sa mère qu'elle n'a jamais connu) montre que celui-ci est bien porteur d'informations inconnues de sa fille, qu'elle ne peut donc pas avoir imaginées ou hallucinées. À l'image de ce qu'espérait Frank Money, ce fantôme-ci est porteur d'un message. La conjonction des récits et le fait que les deux personnes qui en étaient à l'origine soient incapables d'expliquer le discours du fantôme qu'ils prétendent avoir vu orientent le dubitatif Milkman vers la possibilité du fantôme qui se rend compte que certains faits vérifiables corroborent les dires de Macon et Pilate presque malgré eux : « Here he was walking around in the middle of the twentieth century trying to explain what a ghost had done. But why not? he thought. One fact was certain: Pilate did not have a navel. Since that was true, anything could be, and why not ghosts as well? »<sup>511</sup>

---

<sup>510</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 168.

<sup>511</sup> Morrison, *ibid.*, p. 294.



Dans la même impulsion que pour Milkman, la mise en relation de deux mondes, deux systèmes perceptifs, l'un masculin et l'autre féminin, donne au lecteur des raisons de croire au fantôme dans *Home* comme dans *Song of Solomon*. Toutefois le doute et l'acceptation progressive et circonspecte sont les conditions d'émergence du surnaturel dans ces deux romans aux protagonistes masculins.

### 6.2.2 *Beloved et Love : au delà du doute*

Avec *Beloved*, c'est toute la question du doute, définitoire du fantastique pour Todorov<sup>512</sup>, qui est outrepassée. Le faisceau de perceptions attestant l'existence du fantôme, sa nature fantomatique et son identité, est mis en place dès l'ouverture du roman dont les premiers mots indiquent un ancrage dans l'ordre du savoir et non de la croyance : « 124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children »<sup>513</sup>. Ce savoir du surnaturel qui dépasse la suspicion émaille l'ensemble du roman et est partagé par tous les personnages, d'Ella disant à Stamp Paid qu'il « sait aussi bien qu[']elle], les gens qui ont une mauvaise mort ne restent pas dans la terre »<sup>514</sup> à tous les habitants du 124 Bluestone Road :

None of them knew the downright pleasure of enchantment, of not suspecting but knowing the things behind things. Her brothers had known, but it scared them; Grandma Baby knew, but it saddened her. None could appreciate the safety of ghost company. Even Sethe didn't love it. She just took it for granted—like a sudden change in the weather.<sup>515</sup>

Ni les personnages ni la voix narrative ne mettent en doute la réalité du fantôme tout au long du roman. Une discussion entre Denver et sa mère montre que la question de l'existence du fantôme est dépassée car Denver s'intéresse à ses motivations et Sethe lui répond en montrant une logique et une cohérence dans ses actes, qui attribuent une

---

<sup>512</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

<sup>513</sup> Morrison, *Beloved*, Londres : Vintage, 2005, p. 3.

<sup>514</sup> « You know as well as I do that people who die bad don't stay in the ground ». Morrison, *ibid.*, p. 221. Traduction p. 262.

<sup>515</sup> Morrison, *ibid.*, p. 45.

rationalité au surnaturel<sup>516</sup>. Denver trouve que « [p]our un bébé, il est puissant le sort qu'elle jette »<sup>517</sup>, ce qui met en évidence l'existence dans son système de pensée d'une échelle à laquelle le sort peut être mesuré, une norme des sortilèges. Ce qui aurait pu passer pour un délire de femmes cloîtrées dans leur maison isolée se généralise avec l'arrivée de Paul D, qui vient de parcourir les États-Unis, ne connaît presque rien à la situation des femmes de Bluestone Road, mais ressent immédiatement le fantôme et l'identifie comme tel<sup>518</sup>. Le lecteur voit en effet progressivement que la présence d'un spectre n'est pas l'apanage exclusif de ce lieu particulier, mais un fait courant non circonscrit géographiquement. Paul D se souvient avec légèreté de la « fiancée sans tête » parcourant les bois derrière la plantation où il a connu Sethe<sup>519</sup>, et Baby Suggs soutient qu'il est vain de déménager étant donné la quantité de maisons hantées, certaines même par ses enfants :

“Not a house in the country ain't packed to its rafters with some dead Negro's grief. We lucky this ghost is a baby. My husband's spirit was to come back in here? or yours? Don't talk to me. You lucky. You got three left. Three pulling at your skirts and just one raising hell from the other side. Be thankful, why don't you? I had eight. Every one of them gone away from me. Four taken, four chased, and all, I expect, worrying somebody's house into evil.”<sup>520</sup>

Baby Suggs généralise et normalise la présence de fantômes en expliquant qu'ils doivent être considérés comme attendus. La présence du monde des morts dans celui des vivants est, pour cette femme qui fait figure de sage dans le roman, une réalité avec laquelle il faut compter, négocier, et qu'il est inutile de tenter d'ignorer. Les conséquences des actions du bébé fantôme sont présentées comme affectant la matérialité du monde réel de façon indépendante à la subjectivité de l'un ou l'autre des personnages lorsque le récit affirme que les blessures du chien sont dues à la rage du spectre<sup>521</sup>. Sans modalité ni

---

<sup>516</sup> « “Then why don't it come?” “You forgetting how little it is,” said her mother. “She wasn't even two years old when she died. Too little to understand. Too little to talk much even.” » Morrison, *ibid.*, pp. 4-5.

<sup>517</sup> « For a baby she throws a powerful spell », Morrison, *ibid.*, p. 5. Traduction p. 13.

<sup>518</sup> « Paul D [...] followed her through the door straight into a pool of red and undulating light that locked him where he stood. ‘You got company?’ he whispered, frowning ». Morrison, *ibid.*, Londres : Vintage, 2005, p. 9.

<sup>519</sup> « Reminds me of that headless bride back behind Sweet Home. Remember that, Sethe? Used to roam them woods regular ». Morrison, *ibid.*, p. 16.

<sup>520</sup> Morrison, *ibid.*, p. 6.

<sup>521</sup> « And when the baby's spirit picked up Here Boy and slammed him into the wall hard enough to break two of his legs and dislocate his eye, so hard he went into convulsions and chewed up his tongue, still her mother had not looked away ». Morrison, *ibid.*, p. 14.

questionnement, le surnaturel est affirmé sur le même plan que le reste. Spéculant sur l'origine de la mystérieuse jeune femme soudainement apparue devant chez elle, Sethe évoque l'idée que Beloved aurait été kidnappée et séquestrée par un homme blanc qui aurait abusé d'elle, comme c'est arrivé à Ella<sup>522</sup> et Stamp Paid mentionne une histoire similaire quoique plus récente à Paul D<sup>523</sup> mais les différentes tentatives d'explications de l'identité de Beloved excluant le surnaturel sont très rapidement écartées, non pas parce qu'elles ne seraient pas fondées sur des faits divers avérés mais parce qu'elles ne seraient pas pertinentes. Aux yeux de Denver, elles ne méritent même pas d'être considérées tant la certitude de la nature fantomatique de Beloved est totale : « Denver neither believed nor commented on Sethe's speculations [...]. She was certain that Beloved was the white dress that had knelt with her mother in the keeping room, the true-to-life presence of the baby that had kept her company most of her life. »<sup>524</sup>

Tout amène le lecteur à adopter une attitude d'acceptation globale : il est, pour lui aussi, « temps de déposer les armes »<sup>525</sup> ainsi que le demande Baby Suggs reprenant les mots du *spiritual*, afin d'accéder à la fiction sans regard discriminant. Le roman exige une suspension d'incrédulité tout aussi élargie que devait l'être la perception face à une nature par essence merveilleuse, et exercée pour l'ensemble de l'écriture fictionnelle sans discriminer d'un quelconque niveau de crédibilité pré-existant.

*Beloved* nous donne à lire le fantôme le plus mémorable de l'œuvre de Morrison par son personnage éponyme dont la nature surnaturelle constitue le cœur même du propos littéral et socio-historique du roman. Pourtant il n'est pas le seul dont l'essence même repose sur une logique articulée autour de la réalité nécessaire et fondamentale d'un fantôme. *Love* est un roman entièrement bâti sur les relations entre un mort, Bill Cooney, et les autres personnages, les chapitres déclinant les types de liens affectifs qui les relient. Pour Junior, le lien est fantasmatique et fantomatique : le fait de ne jamais avoir vu Cooney vivant n'empêche pas la jeune de l'entr'apercevoir partout où elle va, de sentir sa présence

---

<sup>522</sup> Morrison, *ibid.*, p. 140.

<sup>523</sup> « Was a girl locked up in the house with a whiteman over by Deer Creek. Found him dead last summer and the girl gone. Maybe that's her ». Morrison, *ibid.*, p. 277.

<sup>524</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 140-41.

<sup>525</sup> « It was time to lay it all down. [...] "Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. Both of em down. Down by the riverside. Sword and shield. Don't study war no more. Lay all that mess down. Sword and shield." » Morrison, *ibid.*, p. 101. Traduction p. 124.

et son regard bienveillant, tant et si bien qu'elle détecte même son absence. Mais à travers l'influence post-mortem de Cosey qui affecte tous les personnages et les unit, c'est le roman dans sa globalité qui peut être considéré comme le fantôme de ce personnage : il est la trace dans ce monde d'une personne qui ne l'a pas tout à fait quitté. Le lecteur déduit à la fin du roman que la voix à la source des chapitres en italiques, qui paraissait dotée d'une certaine autorité de par son statut quelque peu extérieur aux événements doublé d'une bonne information sur le passé des lieux, appartient à un personnage décédé, et constitue donc une voix fantomatique. Cette fois ce ne sont pas les personnages qui rencontrent le fantôme mais le lecteur, seul à l'avoir entendu car il n'a pas de matérialité dans la diégèse.

### 6.3 Narration et prise en charge de la croyance

Amaryll Chanady dit, au contraire de Carpentier, que « l'auteur d'un récit magico-réaliste [...] présente implicitement la vision irrationnelle du monde [contenue dans le récit] comme différente de la sienne [...]. Le terme "magique" indique le fait que la perspective [surnaturelle] présentée explicitement par le texte, n'est pas acceptée dans la vision "éduquée" du monde, propre à l'auteur implicite »<sup>526</sup>. Le scepticisme de l'instance auctoriale serait alors constitutif du réalisme magique, parce qu'il serait construit autour d'une tension irréductible entre deux termes. Elle définit la caractéristique principale du réalisme magique – ce qui le différencie en tant que mode narratif du fantastique – comme le fait que l'antinomie entre le naturel et le surnaturel est résolue, mais au niveau du narrateur et non de l'auteur.

Plusieurs niveaux de prise en charge et de médiation de la croyance se déclinent dans l'ethnographie de Hurston<sup>527</sup>. Dans un premier cas, la médiation du discours est explicite ; l'énonciateur (l'auteur ou le narrateur) rapporte la parole, l'opinion, d'une tierce entité. Il s'agit alors de marquer la rupture, typiquement par le biais du discours indirect à

---

<sup>526</sup> Chanady, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Londres : Garland, 1985, p. 22. Cité dans Scheel, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux, op. cit.* (traduction de Scheel).

<sup>527</sup> Cette analyse se place dans le cadre de la théorie des opérations énonciatives telle que développée par Antoine Culliolli et les linguistes à sa suite.

la troisième personne ou bien de la citation directe dont l'énonciateur originel est identifié<sup>528</sup>. Celui qui rapporte n'est alors que le relai et ne s'engage pas sur la validation ou l'invalidation de la proposition émise par une autre entité : toute évaluation, tout commentaire, toute affirmation revient au locuteur originel. Dans un récit classique au prétérit « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire », écrit Emile Benveniste. « Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne du narrateur. »<sup>529</sup> Dans un second cas mixte, une modalisation ou un commentaire énonciatif ajoute une valuation de la part de l'énonciateur, mais la source première reste séparée de lui. Enfin, la tierce entité peut s'effacer et l'énoncé est alors interprété par défaut comme étant totalement pris en charge par l'énonciateur et donc comme reflétant ses vues : l'énonciateur prend à son compte les mots ou la pensée des autres sans nécessairement dire qu'il ne s'agit pas d'abord des siens. La question de la prise en charge et de la validation d'un propos dépasse, dans le cadre de textes à portée ethnographique, le cadre strict des types de discours et de leur séparation en discours direct, indirect ou indirect libre. Elle problématise aussi l'ambition potentielle d'objectivité, dans la mesure où, d'une part, tous les faits rapportés font l'objet d'une médiation par un individu (ici, Hurston), qui d'abord les perçoit puis les relaie au lecteur et, d'autre part, la structure relationnelle entre ces faits résulte d'une interprétation, attribuable à une subjectivité. Le brouillage des sources énonciatives, le flou dans la séparation entre simple récit et commentaire trouble l'interprétation de l'origine de la validation, et donc de l'identité de celui qui s'engage dans la croyance.

La partie *Mules and Men* condense les différents modes de prises en charge utilisées par Hurston et qui, dans leur juxtaposition, donnent à son positionnement par rapport à la croyance une tonalité si étrange. Le récit principal est suivi de trois listes, la première, ouvertement annoncée comme éclectique et non-exhaustive, de l'équipement nécessaire à la pratique du « conjure », la seconde de formules magiques vaudou et la dernière de prescriptions de médecine traditionnelle<sup>530</sup>. Le format de la liste laisse penser à la

---

<sup>528</sup> Voir Groussier, Marie-Line et Rivière, Claude, *Les mots de la linguistique*, Paris : Ophrys, 1996, p. 61 : « discours direct/discours indirect ».

<sup>529</sup> Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, p. 241.

<sup>530</sup> « Paraphernalia of Conjure », « Formulae of Hoodoo Doctors » et « Prescriptions of Root Doctors »

possibilité d'une présentation systématique et homogène des objets qui la composent, pourtant des variations significatives subsistent. Comparons par exemple ces quatre entrées de la première liste :

1. Fast Luck: Aqueous solution of oil of Citronella. It is put scrub water to scrub the house. It brings luck in business, pulling customers into a store. [...]
6. War Water: Oil of Tar in water (filtered). Break a of it on the steps wherever you wish to create strife, A is sometimes made of creolin in water.)[...]
28. Steel dust is attracted by a horse-shoe magnet to draw people to you. Used to get love, trade, etc. [...]
38. The Bible. All hold that the Bible is the great conjure book in the world. Moses is honored as the greatest conjurer. "Thenames he knowed to call God by was what give him the power to conquer Pharaoh and divide the Red Sea."<sup>531</sup>

La dernière entrée est bien présentée comme un constat issu d'une observation anthropologique, la croyance dans le bien fondé de la pratique y est donc attribuée aux ethnographiés bien qu'ils ne soient pas précisément identifiés. Le sujet « all » est différencié de l'énonciateur et la modalité de la croyance est abordée avec « hold » : il s'agit donc de quelque chose que l'on peut croire ou non plutôt que d'un fait irréfutable et Hurston ne s'engage pas personnellement. Elle ne donne pas sa position sur cette croyance mais se contente de citer celle des autres ainsi que leurs propos, la validation en est laissée à la discrétion des ethnographiés. Avec l'emploi de structures passives comme « Steel dust is attracted by a horse-shoe magnet », la question de la prise en charge devient moins claire. Ici l'agent réel, celui qui tient le fer à cheval et entreprend consciemment l'action, reste totalement indéterminé. Il est par conséquent impossible de savoir qui établit le lien de causalité sous-jacent au « to » de but. En effet, si quelqu'un fait une action dans un but précis, c'est que cette personne considère que son action va avoir une conséquence qui va résulter en ce but mais ici, comme on ne sait pas qui fait l'action on ne sait pas qui est source de croyance en un lien entre fer à cheval et attractivité, si ce n'est éventuellement le « you » générique.

Certaines des procédures comme la numéro 6 sont exprimées à l'impératif, ce qui implique une prise en charge très forte de la part de Hurston en tant que donneuse d'ordre, qui doit normalement être certaine du bien-fondé de celui-ci puisqu'il appelle à une action de la part du lecteur, dont la décision d'agir ou non se trouve ainsi liée à sa confiance dans la parole de Hurston, et non dans celle d'un praticien du vaudou. La

---

<sup>531</sup> Hurston, *Mules*, pp. 277, 279 et 280.

modalité injonctive est définie comme « modalité interénonciative, donc constituant une détermination linguistique mais entièrement articulée sur l'extra-linguistique. »<sup>532</sup>. Elle est une modalité de premier ordre car elle est mutuellement exclusive avec l'assertion : l'enjeu n'est pas la validation que le linguistique corresponde à l'extra linguistique (réel), il s'agit ici d'un fait de langue qui vise à modifier l'extra-linguistique. L'adresse à la deuxième personne implique une relation interpersonnelle entre le lecteur et Hurston. Le premier ingrédient est enfin accompagné d'une assertion pure et simple de son effet « It brings luck in business ». La relation prédicative est validée sans modalisation, pour tout temps et tout lieu avec le présent simple de vérité générale par l'énonciateur, dont rien n'indique qu'il est autre que l'auteur. Toute une gamme de distance énonciative se déploie dans ces petits textes apparemment anecdotiques.

La forte fluctuation dans la prise en charge se retrouve dans le corps du texte de *Mules and Men*, où Hurston relate ses découvertes auprès des sorciers vaudou tantôt par une description d'action (ce qu'elle fait avec son tuteur), tantôt par du discours rapporté (ce que le tuteur dit à un client), tantôt par de l'impératif qui semble abolir toute médiation dans les deux pôles de l'énonciation. La forme de la recette se fait de plus en plus présente au fur et à mesure de l'ouvrage et si la première concerne la meilleure façon de se réchauffer, les dernières sont des recettes de vaudou, y compris la marche à suivre pour tuer une personne de son choix : « To kill the victim, turn [the bottle] upside down and bury it breast deep, and he will die. »<sup>533</sup> Étant donnée la gravité de la chose, il est peu probable que Hurston fasse figurer sur papier des indications qu'elle croit efficaces. Cela amène toutefois à plusieurs conclusions possibles : soit elle pense que ces pratiques sont inefficaces, soit elle a modifié la recette pour la rendre inoffensive. La première solution impliquerait qu'elle traite le vaudou avec désinvolture, ce qui contredit d'autres écrits et témoignages<sup>534</sup> mais aussi d'autres passages de *Mules and Men*. À plusieurs reprises, l'énonciateur primaire se perd et les croyances ou les pratiques sont exprimées sans introducteurs de discours rapporté, ce qui amène à interpréter Hurston comme la source énonciative<sup>535</sup>. Le fonctionnement est similaire à l'usage de la personnification dans *Tar*

---

<sup>532</sup> Groussier, Marie-Line et Rivière, Claude, *Les mots de la linguistique* p. 105.

<sup>533</sup> Hurston, *Mules*, p. 275.

<sup>534</sup> Voir *supra* 6.1 Les auteures : « All it needs is for you to do it in faith »

<sup>535</sup> Hurston, *Mules*, pp. 214, 220, 224, 227-9.

*Baby*<sup>536</sup> : le comparant ou la position de médiation sont d'abord explicités, créant de ce fait deux pôles séparés, puis progressivement abandonnés pour aboutir à une fusion, métaphorique ou de prise en charge. Cela correspond à un allègement de la syntaxe et du style, mais participe aussi à une constante indétermination de ce qui doit être considéré par le lecteur comme factuel. Hurston choisit de se désengager à des moments cruciaux.

Dans le cadre de son initiation avec Turner où Hurston met son corps en jeu et en danger pour accomplir les rites nécessaires, la disparition quasi-totale d'agentivité dans son texte est frappante. Elle décrit ainsi la première initiation qu'elle subit pour pouvoir pratiquer le vaudou :

I entered the old pink stucco house in the Vieux Carré at nine o'clock in the morning with the parcel of needed things. Turner placed the new underwear on the big Altar; prepared the couch with the snake-skin cover upon which I was to lie for three days. [...] the snake skins I had brought were made into garments for me to wear. [...] One had loops attached to slip on my arms so that it could be worn as a shawl, and the other was made into a girdle for my loins. [...] The Great One was called upon to enter the garments and dwell there. I was made ready and at three o'clock in the afternoon, naked as I came into the world, I was stretched, face downwards, my navel to the snake skin cover[...].<sup>537</sup>

La dernière occurrence où « I » est le sujet d'un verbe d'action, « I entered », met déjà en jeu une sémantique de l'engloutissement dans un espace qui dépasse et contient ce sujet. S'il reste ensuite sujet grammatical, « I » n'est plus dans les énoncés suivants que patient d'une obligation subie et dont la source n'est pas donnée, avant de devenir sujet de la subordonnée relative, n'ayant de place qu'en ce qu'il qualifie la peau de serpent. Le lecteur se trouve enfin confronté durant plusieurs pages à une affluence de formes passives sans complément d'agent : même lorsque « I » est sujet, il n'est pas agent. Zora semble alors être l'objet d'une force indéterminée, prête à la démembrer (« my arms », « my loins »), et passe ainsi de sujet pensant à objet.

Le vaudou paraît l'avoir écrasée, marquée physiquement et psychologiquement jusqu'à une sorte d'étouffement qui supprimerait la voix de celle qui s'était jusqu'alors illustrée comme une conteuse intarissable : « Durant soixante-neuf heures je restai allongée là. Je vécus cinq épisodes psychiques paranormaux et me réveillai finalement

---

<sup>536</sup> Voir *supra* 4.4. L'invitation au merveilleux : croire en une nature personnifiée.

<sup>537</sup> Hurston, *Mules*, p. 199. Nous soulignons.



sans ressentir aucune faim, seulement de l'exaltation »<sup>538</sup> écrit-elle comme conclusion à cette expérience, sans que jamais le lecteur ne puisse en connaître le contenu, que ce soit dans cet ouvrage ou dans l'ensemble de ses écrits. Cela laisse à penser que cette réserve n'est pas uniquement due aux restrictions voulues par Charlotte Osgood Mason, qui cesse de financer Hurston à partir de 1933. L'enjeu de *Mules and Men* n'est pas d'expliquer rationnellement les faits et donc de réfuter la croyance ; au contraire, Hurston est comme subjuguée par ce culte qui la fascine, possède son récit et sa personne. La disparition d'agentivité peut en effet refléter la possession vaudou<sup>539</sup>, où le corps en transe devient un simple canal par lequel le loa peut s'exprimer, un simple support à « chevaucher » comme le documente Hurston dans *Tell My Horse*.

Dans ces passages où sa voix se fait de plus en plus ténue, la conclusion est laissée au lecteur qui doit interpréter par lui-même les éléments donnés apparemment sans commentaire. Il en est de même à la fin d'un rituel mené plus tard sous la tutelle de Father Watson :

Maybe I went off in a trance. Great beast-like creatures thundered up to the circle from all sides. Indescribable noises, sights, feelings. Death was at hand! Seemed unavoidable! I don't know. Many times I have thought and felt, but I always have to say the same thing. I don't know. I don't know.<sup>540</sup>

Hurston écrit ici de façon à recréer une immédiateté pour le lecteur qui a la sensation d'un accès direct à l'expérience de Hurston : la parataxe, l'emploi de formes exclamatives ou encore la troncature de phrases semblent refléter le trouble de l'observatrice participante confrontée à des forces inconnues. Mais encore une fois Hurston se donne comme relai de phénomène, voire comme étant elle-même le phénomène à observer, et replace le lecteur en position d'anthropologue, seul capable de tirer les analyses qui lui conviennent puisqu'elle se refuse à proclamer une conclusion définitive qui tiendrait du savoir.

---

<sup>538</sup> « For sixty-nine hours I lay there. I had five psychic experiences and awoke at last with no feeling of hunger, only one of exaltation ». Hurston *ibid.*, p. 199.

<sup>539</sup> Je remercie Rémi Vuillemin d'avoir attiré mon attention sur ce point.

<sup>540</sup> Hurston, *Mules*, p. 221.

Que l'on qualifie ce type d'affirmations de sensationnalisme ou d'honnête stupeur, la différence se joue dans la psychologie de l'auteur qu'il ne s'agit pas de déterminer ici : dans tous les cas l'impulsion sur le lecteur est à l'opposé de celle de l'ouvrage de Puckett. Dans *Mules and Men*, tout est fait pour donner de l'importance au vaudou, à commencer par le lien étroit établi entre la pratique et la bible, et pour orienter le lecteur vers la croyance, ou tout du moins sa prise en compte comme possibilité.

L'orientation vers l'acceptation du surnaturel ou de l'anormal traverse tout le corpus et représente un point de résonance fort entre les œuvres dont il apparaît alors qu'elles ont en commun une impulsion vers la croyance, au delà du doute. À travers les personnages, la diégèse et la narration, les textes travaillent à amener le lecteur vers une remise en cause fondamentale des frontières entre ce qu'il peut admettre et ce qu'il rejette. Cela nous amène à voir comment les positionnements ethnographiques et littéraires, en problématisant le rapport entre croyance et savoir, se répondent et permettent, dans leur mise en regard, une compréhension plus fine de la subversion de la hiérarchie des savoirs qui est en jeu.

## **Chapitre 7.      Expérience relationnelle contre illusion de neutralité**

Nous avons vu à quel point les modalités de prise en charge du propos par une entité subjective peuvent infléchir le rapport du lecteur à la norme en déplaçant le curseur de séparation entre l'ordinaire, le naturel ou l'acceptable d'une part et l'extraordinaire, le surnaturel ou l'inacceptable de l'autre. La nécessité pour l'ethno-anthropologie de prendre en compte le biais produit par l'éloignement géographique et culturel du terrain d'étude par rapport au chercheur, qui oriente la pratique vers l'exotisation, la marginalisation et donc le discrédit, constitue l'une des impulsions principales de l'émergence d'approches critiquant l'ethnocentrisme et l'absence de réflexivité dans les travaux anthropologiques. En effet, la réflexivité en sciences humaines permet de mettre en évidence la position du chercheur comme signifiante, influençant de façon cruciale le processus de recherche et ses résultats. Elle montre ainsi à quel point des prétentions de neutralité, d'objectivité et d'universalité sont illusoires. L'approche expérientielle des croyances, la critique post-coloniale et la critique féministe mettent toutes trois en lumière l'existence de hiérarchies dissimulées afin que la prise en compte de leur existence permette de les combattre.

### **7.1    Approche expérientielle de la croyance**

La mise en question de la distinction entre les catégories de magique et de réel, redoublée par le positionnement du médiateur littéraire ou ethnographique, fait émerger celle de la croyance. Nous avons jusqu'ici évoqué sans véritablement le définir ce terme qui conjugue à la fois l'adhésion et le doute sous jacent et qui, comme le folklore, correspond à plusieurs niveaux de sens, renvoyant tant à des objets qu'à une activité mentale. Pourtant la délimitation de l'objet dans le cadre du folklore demeure malaisée, et conduit à mettre à jour la complexité du processus de croyance au sens plus large, ainsi que les systèmes hiérarchiques qui soutiennent la façon dont l'un et l'autre sont observés.

### 7.1.1 La croyance et le savoir : problèmes de définition

Que doit-on étudier lorsque l'on étudie les croyances ? L'article « Belief and the American Folk » de Mullen démontre la difficulté de la définition de la croyance en tant que genre folklorique, car un tel genre constitue « une construction terriblement encombrante par sa taille ; il renvoie à des croyances idéologiques, cosmologiques, séculaires et sacrées »<sup>541</sup>. Il explique à quel point des biais historiques et épistémologiques entrent en jeu de toutes parts et s'entremêlent :

The genre classification of "folk belief" and the category of "folk" are academic constructs that exist in a symbiotic relationship; genres of belief not only influence images of the folk but also are influenced by pre-existing assumptions about the folk. [...] Rather than see belief as a genre, I shall follow Motz's lead and view belief "as a process of knowing that is not subject to verification or measurement by experimental means within the framework of a modern Western scientific paradigm" (1998:340). Motz also points out that the term beliefs as biased as the term superstition because it "calls into question its own validity: we usually describe our own belief as 'knowledge'." <sup>542</sup>

Dans de nombreux cas, il est difficile, voire impossible, de distinguer nettement une connaissance ou un savoir d'une croyance. Il s'agit en réalité de différencier le certain du possible, de séparer radicalement deux modalités subjectives et non deux formes appartenant à des domaines différents. Le savoir ne peut être objectif dans la mesure où c'est toujours un sujet qui sait.

La vérification empirique reste limitée. D'une part le relativiste arguera que la confrontation entre une pensée et le réel revient à un acte relativement interne puisque la perception entre en jeu, et influe sur le réel en fonction de la pensée. La mise en place d'une méthode expérimentale vise à limiter le nombre de variables, à quantifier et calibrer les vérifications de manière transférables pour limiter les différences individuelles. Mais la quantité de propositions pouvant être validées ou invalidées par une telle méthode reste très limitée, et ce même si l'on conçoit un réel stable et totalement extérieur à celui qui le perçoit. La possibilité d'une vérification de première main est matériellement très restreinte. Qui par exemple a pu attester par l'expérience pure et sans calcul que la terre

---

<sup>541</sup> Mullen, Patrick B., « Belief and the American Folk », *The Journal of American Folklore*, Vol. 113, No. 448, Champaign : American Folklore Society, 2000, p. 340. Nous traduisons.

<sup>542</sup> *Idem*.

est ronde ? Quelle est la base expérimentale de notre conception de l'histoire du Moyen-âge ?

Le savoir à titre personnel implique en grande partie la confiance en un discours extérieur, confiance construite sur la base d'un esprit critique. Les critères selon lesquels nous déterminons quelles affirmations nous acceptons comme des savoirs reposent sur l'expérience, le discernement et l'information. Ils sont à la fois qualitatifs et quantitatifs, relatifs à une convergence dans les sources, un jugement de valeurs sur ces sources, ainsi que des envies ou prédispositions, c'est-à-dire des savoirs antérieurs. La croyance est marquée par l'incertitude et donc, nécessairement, l'altérité. Ce que l'autre tient pour vrai mais avec lequel nous sommes en désaccord, nous le nommons sa croyance. Il faut nécessairement qu'il y ait la possibilité d'un autre pour qu'il y ait croyance, parce que celle-ci implique fondamentalement la controverse. La différence entre croyance et savoir ne se situe donc pas dans leur essence mais à un niveau relationnel, modal et interpersonnel.

### **7.1.2 Le doute par défaut : limites de l'explication rationnelle**

L'approche expérientielle<sup>543</sup> du folklore, développée dans les années 1980 avec les travaux de David Hufford, se révèle particulièrement pertinente au sujet des croyances en proposant un positionnement alternatif, permettant non seulement de mettre en lumière les écueils des ethnographies passées mais d'en produire de nouvelles d'un autre ordre, suivant un autre mode. Cette orientation part du constat que les chercheurs dans le domaine du folklore présupposent presque toujours que les croyances populaires qu'ils examinent sont fausses ou infondées, ce qui aboutit au mieux à les discréditer *a priori*, au pire à les transformer en symptômes de défaillances ou maladies mentales. Les recherches de Hufford sur la paralysie du sommeil<sup>544</sup> ont montré que ce phénomène qui a longtemps été considéré comme un indicateur de la schizophrénie aux États-Unis, entraînant donc

---

<sup>543</sup> « Experience-centered approach »

<sup>544</sup> Ce terme est celui choisi par Hufford pour nommer un ensemble d'expériences décrites par des personnes qui se réveillent à l'endroit où ils s'étaient endormis sans pouvoir bouger. Ces expériences s'accompagnent parfois de perceptions auditives (bruits de pas), et/ou visuelles (ombres) ainsi que d'une sensation d'étouffement, comme si quelque chose ou quelqu'un appuyait sur le thorax du sujet. Voir Hufford, David J., *The Terror that Comes in the Night: An Experience-Centered Study of Supernatural Assault Traditions*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1989.

parfois des internements en unités psychiatriques, correspondait en réalité à une expérience vécue par plus de quinze pour cent de la population mondiale, et ce sans distinction de milieu culturel ou géographique. Ce cas illustre la façon dont la présence d'un folklore, y compris de peur, peut faciliter l'acceptation d'un phénomène. Pour les groupes dans lesquels cette expérience angoissante est associée à une figure folklorique, comme la vieille sorcière (« old hag ») chez les habitants de Terre-Neuve où Hufford a mené ses recherches, ou le fantôme assis en Chine<sup>545</sup>, elle ne stigmatise pas la personne qui la vit, celle-ci ayant simplement été la victime d'une rencontre terrible. En revanche, la psychiatrie américaine, dans un contexte dépourvu d'objet folklorique pour référer à l'expérience, y a vu la marque d'une anomalie, non pas du monde mais du sujet, qui doit être interné, c'est-à-dire écarté du monde normal. Les études ont montré que la prévalence de ce type d'expérience était bien supérieure à ce qui était attendu (en partie parce qu'elle se transforme en tabou dans un cadre où elle peut être associée à la folie) et ne correspondait pas à la schizophrénie. Le ventre lisse de Pilate et les réactions qu'il suscite montrent aussi la force du folklore, en particulier de la nomination folklorique. Si l'absence de nombril de Pilate provoque des réactions de rejet si fortes de la part des personnes qu'elle rencontre, c'est en partie parce qu'elles n'ont pas le vocabulaire adapté pour désigner ce type d'anormalité.

It occurred to her that although men fucked armless women, one-legged women, hunchbacks and blind women, drunken women, razor-toting women, midgets, small children, convicts, boys, sheep, dogs, goats, liver, each other, and even certain species of plants, they were terrified of fucking her—a woman with no navel. They froze at the sight of that belly that looked like a back; became limp even, or cold, if she happened to undress completely and walked straight toward them, showing them, deliberately, a stomach as blind as a knee. “What are you? Some kinda mermaid?” one man had shouted, and reached hurriedly for his socks.<sup>546</sup>

Pilate ne rentre dans aucune catégorie, pas même celles créées pour parler du surnaturel ou de ce qu'on n'a jamais vu : si encore elle était une sirène, l'homme aurait peut-être eu moins peur. Le ventre lisse de Pilate se fait écran de projection de toutes les peurs non articulées de ceux qu'elle rencontre ; son absence de marque agit comme une âme muette qui soulève dans celui qui la regarde une angoisse profonde et innombrable, remettant en question les lois de la nature et les origines de la vie.

---

<sup>545</sup> Voir notamment Kingston, Maxine Hong, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York : Vintage, 1989.

<sup>546</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 148.

Le fait de partir du doute, du scepticisme ou du rejet comme prémisses à la recherche, défend Hufford, constitue la position majoritaire et nécessite la présomption d'une erreur évidente de la part du croyant<sup>547</sup>. Dès lors, l'enquête de l'ethnographe consiste à déterminer pourquoi le sujet se trompe *alors même que* tout indique que sa croyance n'est pas rationnelle. Mullen abonde dans le même sens et soutient que le rationalisme scientifique a en effet tendance à pathologiser le sujet croyant tout en s'octroyant une autorité oppressive :

In general, scientific rationalism supported the attitude that many of the cultural expressions identified as folklore, especially folk belief, were pathological. Scientific rationalism took a stance of superiority and power over the folk and primitive, viewing the beliefs of the folk as inferior, as ignorant superstition [...].<sup>548</sup>

Cette attitude est aussi la plus en mal de réflexivité dans la mesure où elle prétend ne pas s'intéresser à la véracité des croyances mais postule pourtant leur fausseté. Elle se présente comme étant l'approche par défaut, en toute neutralité, alors même qu'elle résulte d'un choix délibéré entre deux branches d'une alternative : le rejet est tout autant orienté que l'acceptation mais les approches qui se fondent sur un scepticisme préalable ont tendance à masquer ou à ignorer leur caractère situé. Le choix de l'autre branche, c'est-à-dire un positionnement où le chercheur adhère à la croyance, existe aussi mais dans des modalités qui ne sont pas véritablement symétriques car ce choix est soit beaucoup plus explicite, soit totalement oublié. Il s'agit majoritairement d'études menées au sein de la culture à laquelle appartient le chercheur et qui ont trait soit à la foi, adhésion délibérée à une croyance puisqu'elle est ultérieure au doute et le résout, soit au savoir. Dans le second cas, la croyance n'est alors plus nommée comme telle car elle change d'appellation si elle est totalement validée ; une croyance conçue comme vraie par l'énonciateur sans qu'il y ait de doute ou de modalité appartient pour ce sujet à l'univers de la connaissance. Hufford met à jour ce glissement rarement pris en compte dans les études sur les croyances en ethnologie :

---

<sup>547</sup> Hufford, David J., « Traditions of disbelief », *New York Folklore*, Vol. 8, no 3, 1982, 42-55.

<sup>548</sup> Mullen, « Belief and the American Folk », art. cité, p. 120.

Such a perspective [...] is necessarily ethnocentric in the most fundamental sense. It takes a body of knowledge and considers it to be simply « the way things are » rather than a product of culture. It says over and over again : « what I know I know, what you know you only believe—to the extent that it conflicts with my knowledge. »<sup>549</sup>

Toute tentative d'explication rationnelle d'une croyance revient effectivement à l'invalider, à la rejeter d'emblée, et donc à se définir dans une altérité essentielle par rapport au groupe étudié. Cette altérité n'est de plus pas horizontale et égalitaire, mais se double au contraire d'une orientation hiérarchique, le rationnel et raisonnable chercheur étant auto-déterminé comme unique possesseur du recul et du savoir qui le rendrait supérieur à ceux qui sont incapables de voir l'invalidité de leur propre croyance. Une approche plus féconde revient à sortir de cette binarité entre rejet et acceptation, et de se placer en amont de ce choix, se focaliser sur l'expérience même qui donne lieu à la croyance, afin de se confronter à des récits plutôt qu'à des jugements .

### 7.1.3 L'expérience en amont de la causalité

Le fait de se positionner avant la croyance, en se focalisant sur l'expérience qui la génère, reconfigure le débat à double titre. D'une part, une telle attitude revendique l'existence d'une base empirique de la croyance et rompt ainsi avec l'idée qu'il s'agirait toujours uniquement une construction mentale déconnectée d'un rapport au réel de l'ordre de la perception. Elle outrepassé d'autre part les questions de validation ou de jugement et permet de ce fait la sortie d'un modèle binaire et hiérarchisé. Dans l'acception de Hume, la notion de croyance correspond à celle de causalité :

Chaque fois qu'un objet se présente à la mémoire ou aux sens, il porte immédiatement l'imagination, par la force de l'habitude, à concevoir l'objet qui d'ordinaire y est joint ; et cette conception s'accompagne d'une sensation ou d'un sentiment qui diffère de celui dont s'accompagnent les vagues rêveries de la fantaisie. En cela, consiste toute la nature de la croyance. Car comme il n'y a pas de chose de fait à quoi nous croyions si fermement que nous ne puissions concevoir le contraire, il n'y aurait pas de différence entre la conception à laquelle on acquiesce et celle qu'on rejette, n'était quelque sentiment qui distingue l'une de l'autre.<sup>550</sup>

---

<sup>549</sup> Hufford, « Traditions of disbelief », art. cité, pp. 47-48.

<sup>550</sup> Hume, David, *Enquête sur l'entendement humain*, trad. A. Leroy, Paris : Flammarion, 2006, V, ii, p. 111.



L'observateur croit qu'un événement va suivre un autre parce qu'il établit entre eux une relation de cause à effet. L'observation empirique nous fait distinguer, parmi tous les résultats possibles, celui qui est crédible d'une part et les fantaisies d'autre part. La croyance en un lien de causalité se situe au niveau de la corrélation entre l'événement observé et ce que nous pensons advenir par la suite. Par son maniement de la coordination qui lui donne l'apparence de ne pas prendre en charge cette dimension dans *Mules and Men*, Hurston pousse le lecteur à inférer la relation causale entre les deux événements mis en lien et, par là, à croire en l'efficacité de la pratique vaudou. L'un des exemples les plus marquants est la conclusion d'une des commandes faites à Anatole Pierre, l'un de ses maîtres dans l'apprentissage du vaudou. Un client lui demande de faire advenir la mort de son ennemi, Hurston décrit la procédure suivie par Pierre et clôt le passage ainsi : « Every night for ninety days Pierre slept in his holy place in a black draped coffin. And the man died. »<sup>551</sup> Les deux phrases sont coordonnées de la façon la plus neutre possible sans qu'aucun lien de causalité soit explicitement établi entre les deux. Pourtant leur simple mise en relation suggère fortement que l'action de Pierre a bien eu le funeste résultat désiré par son client. Dans le cadre de croyances dites surnaturelles ayant une base expérientielle, ce qui est nommé croyance et est sujet à controverse ne recouvre effectivement que l'interprétation en termes de lien causal. Il ne s'agit pas pour le sujet de croire ou non en son expérience, ce qui n'aurait pas vraiment de sens. En revanche, l'explication qui en est donnée peut être crue, c'est-à-dire acceptée comme étant vraie, conforme à la réalité, ou non. L'objet d'évaluation ou de sanction n'est donc pas l'expérience en elle-même mais une étape ultérieure.

Les exemples d'interprétations erronées, dangereuses et malsaines de liens de causalité sont bien présents dans le corpus. Les hommes de Ruby justifient l'attaque brutale des femmes du « couvent » dans *Paradise* en désignant celles-ci comme la cause de tous les événements malheureux ou étranges que connaît la ville :

---

<sup>551</sup> Hurston, *Mules*, p. 211.

Outrages that had been accumulating all along took shape as evidence. A mother was knocked down the stairs by her cold-eyed daughter. Four damaged infants were born in one family. Daughters refused to get out of bed. Brides disappeared on their honeymoons. Two brothers shot each other on New Year's Day. Trips to Demby for VD shots common. [...] The proof they had been collecting since the terrible discovery in the spring could not be denied: the one thing that connected all these catastrophes was in the Convent. And in the Convent were those women.<sup>552</sup>

Les incidents à première vue indépendants les uns des autres sont regroupés sous une même condamnation de violation de l'ordre établi qui s'approche de l'immoralité, si bien que cette qualification colore ici même la naissance des enfants infirmes. Par le statut marginal des femmes du couvent, tant sur le plan géographique que social, une affinité conceptuelle se dessine entre elles et cette condamnation, et cette vague similitude dans le jugement moral se transforme, par un dangereux raccourci logique, en relation causale qui se déguise en preuve. L'apparence de justice que pourrait susciter ce vocabulaire ne fait que rendre plus net le fait que les villageois sont ici à la fois juge et partie : la valeur de preuve qui semblait d'abord s'établir d'elle-même, émergeant spontanément de la simple observation des faits sans intervention agentive (« Outrages [...] took shape as evidence »), se révèle construite par une recherche active, une enquête à charge (« The proof they had been collecting », notons le double marquage aspectuel).

En se plaçant au niveau du récit de l'expérience, il est possible d'accéder non pas à l'expérience brute, puisqu'il n'en est que représentation, mais d'éviter l'écueil de n'observer que la conclusion sans le processus par lequel elle est atteinte. Ceci appelle à un jugement sur sa validité objective, générale en la détachant de considérations relationnelles. Ce positionnement permet d'élargir la gamme des possibilités à envisager et va ainsi dans le sens de ce que nous avons appelé plus tôt la perception étendue, qui correspond finalement à une certaine ouverture d'esprit, privilégiant la pluralité à une unicité péremptoire.

## 7.2 Expérience du réel et vérité

Pilate dans *Song of Solomon* se positionne à plusieurs reprises dans un temps expérientiel qui nie l'autorité définitive d'une mesure objective, calibrée, comme le serait

---

<sup>552</sup> Morrison, *Paradise*, p. 11.

le temps de l'horloge. Dès le début du roman, elle annonce la naissance imminente de Milkman malgré les protestations de Ruth qui s'en tient au temps médical, calculé et non vécu : si l'enfant est en avance par rapport à un calendrier prédictif et perçu par Ruth comme prescriptif, Pilate déclare qu'il est parfaitement dans les temps pour sa propre vie<sup>553</sup>. Lorsque les jeunes hommes fomentent leur cambriolage chez Pilate, Milkman expose à son ami un problème d'organisation majeur : « They're not clock people, Guitar. I don't believe Pilate knows how to tell time except by the sun. » L'incompréhension de son système la rend pour eux imprévisible.

Ce rapport au temps qui fait plus confiance à la nature qu'à la mécanique horlogère fait partie des savoirs qu'accepte progressivement Milkman dans son évolution vers une vie plus vraie, une quête de sens qui s'éloigne du matérialisme. Sa visite à la grotte dans laquelle son père et Pilate s'étaient réfugiés enfants, lieu originel de leur divergence, constitue un point de bascule : à l'aller, Milkman regarde sa montre alors qu'au retour c'est le soleil qu'il consulte.

He looked at his watch to check the time. It ticked, but the face was splintered and the minute hand was bent.<sup>554</sup>

[...]

He looked at the sky to gauge the hour. The sun was a quarter of the way down from what even he knew was high noon.<sup>555</sup>

Il s'agit ici d'une réorientation claire de la part de Milkman, qui s'engage dans la voie de sa tante, mais n'en est qu'au début de son apprentissage : la remarque « even he knew » souligne qu'il n'a pas encore atteint le niveau de maîtrise de sa tante Pilate. Celle-ci fait une démonstration de son art d'appréhender le temps à travers le ressenti lorsque Guitar et Milkman viennent pour la première fois chez elle, débordants de questions sur cette mystérieuse femme. Elle montre d'abord le peu de cas qu'elle fait du temps calendaire lorsque Guitar lui demande quand a eu lieu la mort de son père :

---

<sup>553</sup> « 'A little bird'll be there with the morning,'

'Oh?' said the rose-petal lady. 'Tomorrow morning?'

'That's the only morning coming.'

'It can't be,' the rose-petal lady said. 'It's too soon.'

'No it ain't. Right on time.'

[...] The next day a colored baby was born inside Mercy for the first time ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 9.

<sup>554</sup> Morrison, *ibid.*, p. 250.

<sup>555</sup> Morrison, *ibid.*, p. 253.

« When he sat there – on the fence. »  
Guitar felt like a frustrated detective. « What year ? »  
« The year they shot them Irish people down in the streets. Was a good year for guns and  
gravediggers, I know that »<sup>556</sup>

Pilate s'appuie sur une temporalité relative et sélective, qui ressemble au temps historique dans la légende ou le conte, dont les points de repères ne sont pas des années mais des événements saillants, ayant eu des répercussions importantes sur la vie des gens : telle histoire se déroule au temps des rois, telle autre au temps de la grande faim ou de la peste, la sienne au temps des fusils et de fossoyeurs<sup>557</sup>. Malgré l'impatience de ses jeunes visiteurs, elle prend le temps de leur expliquer son secret pour obtenir un œuf à la coque parfait. Pour arriver à l'équilibre délicat entre les textures, elle n'envisage pas une seconde l'emploi d'un sablier ou autre instrument de mesure normatif, mais rythme entièrement la préparation en fonction d'activités anecdotiques, domestiques, et privées (ouvrir la porte, aller aux toilettes, etc.). Le temps est ce qu'elle en fait, peu importe l'imprécision qui paraît pourtant incompatible avec la fugacité du moment durant lequel le jaune est encore coulant alors que le blanc est solidifié.

Il n'est bien sûr pas anodin qu'il s'agisse d'un œuf : mère, grand-mère, et origine indirecte de la naissance de Milkman par la potion qu'elle donne à Ruth pour que son mari la désire de nouveau, Pilate est associée à l'éclosion de la vie. Mais l'œuf est aussi ce qui contient un espace invisible : tout l'enjeu d'une cuisson parfaite est qu'il n'y a aucun ajustement possible une fois la coquille brisée, et aucun moyen de vérifier si le résultat est obtenu sans briser la coquille. Cette scène met en avant la puissance de Pilate qui sait contrôler l'invisible, l'inaccessible, l'indécidable et, de ce fait, la magie qui existe dans le quotidien, le banal, l'ordinaire.

### 7.2.1 Cuisine et effet de réel

Au delà de la scène de l'œuf, les références à la cuisine, les scènes de préparation de repas, sont omniprésentes dans l'ensemble du corpus : lire Morrison ou Hurston donne faim et peu importe que les ingrédients soient ceux de la nourriture du pauvre, ils mettent

---

<sup>556</sup> Morrison, *ibid.*, p. 42.

<sup>557</sup> Voir Simonsen, Michèle, *Le conte populaire français*, Que sais-je No. 1906, Paris, PUF, 1985.

l'eau à la bouche. La narration de *Their Eyes* est toute entière contenue dans l'espace d'un bol de riz que Phoebe apporte à Janie. Le deuxième chapitre de *Tell My Horse* est intitulé « Curry Goat » car toute la description d'une cérémonie de mariage et ses préparatifs est axée autour des victuailles présentes et le titre du troisième chapitre, « Hunting a Wild Hog » est motivé par le désir de Hurston de goûter un plat particulier à base de porc sauvage. Ces occurrences valent pour leur fonction de jalons du récit ethnographique (les repas rythment les événements), de prétextes à la collecte ainsi que leur portée symbolique<sup>558</sup>. Dans d'autres cas, la nourriture est mentionnée pour montrer sa rareté, comme dans *Sula* où Eva rappelle à sa fille la pauvreté dans laquelle elle l'a élevée par une métonymie alimentaire (« only one beet »), et où le sacrifice du dernier morceau de saindoux pour soulager son fils est la preuve incontestable de son amour pour lui.

Mais, la plupart du temps, les aliments qui parsèment les textes sont dépourvus de toute fonction diégétique et seraient considérés comme inutiles dans une analyse structurale du récit. Une fausse fonction est construite pour les mûres dans *Beloved* :

And it worked out, worked out just fine, until she got proud and let herself be overwhelmed by the sight of her daughter-in-law and Halle's children—one of whom was born on the way—and have a celebration of blackberries that put Christmas to shame. Now she stood in the garden smelling disapproval, feeling a dark and coming thing, and seeing high-topped shoes that she didn't like the look of at all. At all.<sup>559</sup>

Les baies précieusement cueillies en signe d'amitié deviennent pour Baby Suggs la source de tous les maux, la raison initiale du drame qui suivra. L'absurdité de cette logique, qui substitue un festin de fruits à la cruauté intolérable de l'esclavage omniprésent jusque dans l'apparente sécurité de l'évasion réussie, renforce l'aspect anecdotique de la nourriture, particulièrement lorsqu'elle est abondante. Stamp Paid conçoit au demeurant une analyse opposée du rôle – non moins crucial pour lui – des mêmes fruits :

---

<sup>558</sup> Voir par exemple la remarque de Hurston au sujet du repas précédant le mariage: « The feast is so masculine that chicken soup would not be allowed. It must be soup from roosters ». Hurston, *Tell*, p. 24.

<sup>559</sup> Morrison, *Beloved*, p. 173.

To this day he believed his berries (which sparked the feast and the wood chopping that followed) were the reason Denver was still alive. Had he not been there, chopping firewood, Sethe would have spread her baby brains on the planking.<sup>560</sup>

À travers les raccourcis et les amalgames que sont amenés à faire les personnages dans une tentative désespérée de donner du sens à des événements atroces, les aliments insignifiants sont investis d'une fonction de façon si arbitraire qu'elle peut correspondre à la vie ou à la mort, donc à n'importe quelle polarité. Il se peut que ces références alimentaires aient pour fonction d'ancrer les œuvres dans le quotidien, et donc dans le réel qui est justement, contrairement à la fiction, rempli (presque entièrement constitué) d'objets inutiles, de fonctions vides. Dans cette hypothèse, la nourriture participerait de ce que Roland Barthes nomme un « effet de réel »<sup>561</sup>. Barthes fonde son concept sur le commentaire de la description, dans *Un cœur simple*, du salon de Mme Aubain : « un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons ». La mention du baromètre, inutile sur le plan diégétique, constitue le point de départ de l'argument expliquant la présence de ces objets qui « ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée [...]. » La nourriture dans le corpus aurait alors la même fonction que le baromètre de Mme Aubain chez Flaubert.

Dans la critique qu'il lui adresse, Jacques Rancière accuse Barthes d'avoir produit ce concept d'« effet de réel » en étant encore sous l'emprise d'une hiérarchisation de la poétique, qui rend supérieurs les éléments ayant une fonction. Rancière voit plutôt dans le surgissement du détail une écriture démocratique (malgré les orientations politiques de Flaubert) et égalisante : la profusion de descriptions souvent reprochée aux romans réalistes et naturalistes est pour lui au contraire une façon de dire tout ce qui est sans établir de rapport hiérarchique entre les objets<sup>562</sup>. Les deux positionnements ne semblent pourtant pas incompatibles<sup>563</sup>, dans la mesure où ce retour permanent de l'objet banal et

---

<sup>560</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 200-201.

<sup>561</sup> Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.

<sup>562</sup> « Le prétendu "effet de réel" est bien plutôt un effet d'égalité ». Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007, p. 26.

<sup>563</sup> Rancière lui-même semble le suggérer par cette remarque : « Telle est la logique à la fois simple et paradoxale de l'effet de réel. L'utilité du détail inutile, c'est de dire : je suis le réel. Le réel n'a pas besoin pour être là d'avoir une raison d'y être. Au contraire il prouve sa réalité par le fait même qu'il ne sert à rien, donc que personne n'a eu de raison de l'inventer ». *ibid.*, p. 19.

dénué de fonction permet de montrer le réel comme dépourvu de sens en soi : la signification n'advient qu'en relation avec une source perceptive et cognitive, qu'elle corresponde aux personnages, au narrateur ou au lecteur. Dans le même temps il ancre bel et bien dans un univers esthétique déhiérarchisant, où le banal peut être investi d'un sens aussi important que l'exceptionnel, où la matérialité n'est pas écartée ou subordonnée à la spiritualité. La multiplicité est alors envisagée comme argument démocratique.

### 7.2.2 Mimésis biblique

Cependant les textes de Hurston et de Morrison sont loin du roman naturaliste et de sa profusion de détails semblant aspirer à l'exhaustivité. Nous avons vu que l'écriture parcellaire, lacunaire et parfois kaléidoscopique qui caractérise ces œuvres leur confère au contraire une affinité avec la catégorie des textes scriptibles établie par Barthes en opposition aux textes balzaciens qu'il qualifiait de « lisibles » à cause de leur saturation ne permettant pas au lecteur de les infléchir ou de s'y insérer. Une autre proposition théorique sur les différents modes de représentation permet de rendre compte plus finement de l'influence de la croyance dans la structure des textes morrisoniens. Pour montrer l'existence de différentes formes de mimésis en écriture, Erich Auerbach<sup>564</sup> compare *l'Odyssée* et la Bible qu'il montre être les modèles de deux systèmes radicalement opposés. Chez Homère, il prend l'exemple du passage de la reconnaissance d'Ulysse par sa servante Eurycleé grâce à sa cicatrice, dont l'origine est décrite au sein d'une digression : dans cette scène comme dans l'ensemble de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*, tout est dit, tout est décrit sur le même plan, à grand renfort de caractérisations et d'épithètes. À cette exhaustivité saturée et frontale, il oppose l'épisode de la Genèse où Dieu demande à Abraham de sacrifier son fils : dans ce cas, la description se fait presque sans adjectif, aucun repérage spatial ou temporel n'est offert et ce qui est passé sous silence dépasse finalement ce qui est énoncé. Les personnages bibliques ont, au contraire de ceux d'Homère, un arrière plan très complexe, voire une série d'arrière-plans, tout comme la manifestation de Dieu ne peut jamais rendre compte de son infinité constitutive : elle n'en est donc nécessairement qu'un aperçu parcellaire et superficiel.

---

<sup>564</sup> Auerbach, Erich, *Mimésis*, trad. Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1968.

Par leurs qualités lacunaires qui appellent à l'interprétation, les romans de Morrison montrent une affinité forte avec le second type de mimésis, biblique, décrit par Auerbach. Ils sont en effet habités de silences et de contradictions irrésolues, c'est-à-dire constitués du mystère. Le Mystère chrétien primordial, celui de l'existence du mal, et son caractère irréductiblement inexplicable est au centre des questions que soulèvent des romans comme *Beloved* ou *Sula* et correspondent à la vision de la cosmogonie africaine-américaine que Morrison donne comme point de départ à ce dernier<sup>565</sup>. Il est par ailleurs frappant de voir combien les textes de l'antiquité grecque (en particulier la poétique d'Aristote) constituent un point de départ quasiment incontournable pour toute histoire de la théorie littéraire en France, à tel point qu'ils semblent être le socle fondamental et indéboulonnable de toute analyse subséquente, alors que le texte biblique est souvent le grand absent. Or la tendance est manifestement inverse lorsqu'il s'agit de la littérature américaine, si fortement influencée par le rapport direct à la Bible prôné par les mouvements réformistes qu'il serait purement incohérent de l'ignorer. Le catholicisme nord-américain dont se réclame Morrison combine à la fois le goût du mystère propre au catholicisme et cette connaissance intime des Écritures qui caractérise les régions à majorité protestante.

Il faut apporter une nuance à la qualification pour les romans morrisonniens qui, s'ils utilisent une mimésis de type biblique, ne partagent pas intégralement l'esthétique ni les objectifs du texte religieux. Auerbach explique le caractère fondamentalement différent des narrations homériques et bibliques par la divergence de leur objectif et défend que « l'Elohiste [...] devait y croire passionnément » :

sa rédaction ne visait donc pas avant tout au « réalisme »—celui-ci, fût-il atteint, ne représenterait jamais qu'un moyen, non une fin—mais à la vérité. [...] le monde des histoires de l'Écriture sainte ne revendique pas seulement la vérité historique, il se donne aussi pour la vérité unique, le monde destiné à régner seul, à l'exclusion de tout autre.<sup>566</sup>

---

<sup>565</sup>« We believe that evil has a natural place in the universe ». Bettye J. Parker, « Complexity: Toni Morrison's Women—an Interview Essay », Denard, *Toni Morrison: Conversations, op. cit.*, pp. 61-62. Voir *supra* 6.1 Les auteures.

<sup>566</sup> Auerbach, Erich, *Mimésis* p. 23.



C'est bien évidemment ici que les textes de Morrison divergent essentiellement des récits bibliques : ils se refusent à une certitude finie et demeurent générateurs d'interprétations possibles, mettant au pluriel le critère de vérité. De ce fait Morrison utilise une esthétique biblique mais la subvertit pour l'amener à une idéologie presque opposée puisque la foi suppose une certitude postérieure au doute alors que tout le travail sur la croyance dans notre corpus semble soit aller à l'encontre de la certitude, soit se situer en amont du doute, au niveau de l'expérience. Pourtant Auerbach met en avant un point crucial: la mise en tension entre vérité et réalisme, qui se résout en donnant prévalence à la première, constitue effectivement une clé de lecture féconde pour les textes de notre corpus.

### 7.2.3 Pilate l'empirique

Orpheline et paria, condamnée au célibat par le fait que son absence de nombril l'exclut du monde, Pilate crée entièrement son système de valeurs et de fonctionnement, donc sa façon d'interagir avec le monde, par l'expérience directe. Pilate a peu affaire à la théorie, tout son savoir est fondé sur l'expérience directe et de première main. Elle n'a ni idées préconçues ni préjugés car ceux des autres la repoussent et l'excluent.

Although she was hampered by huge ignorances, but not in any way unintelligent, when she realized what her situation in the world was and would probably always be she threw away every assumption she had learned and began at zero. First off, she cut her hair. That was one thing she didn't want to have to think about anymore. Then she tackled the problem of trying to decide how she wanted to live and what was valuable to her. When am I happy and when am I sad and what is the difference? What do I need to know to stay alive? What is true in the world?<sup>567</sup>

L'éducation formelle ou institutionnelle est écartée immédiatement de la vie de Pilate, qui va devenir l'unique point de repère de la vérité d'un savoir. Sa première interrogation est d'ordre sensorielle et expérientielle ; en mettant son bonheur comme paramètre permettant de discerner le sens du réel, elle rejette l'idée d'un absolu normatif qui se situerait à l'extérieur de son champ perceptif. On remarque que la question du bonheur précède celle de la survie, qui semble pourtant première. Par sa remise en question globale de la totalité de ses connaissances, Pilate semble s'engager dans la voie du doute cartésien : comme Descartes son point de départ est le doute radical mais, à la

---

<sup>567</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 149.

différence du philosophe, elle admet une base sensible et non rationnelle pour la reconstruction de sa vérité. Elle ressent donc elle est ; à partir de cela seulement peuvent être envisagées les modalités de la continuation de son existence, et de son sens.

Pilate ne se demande pas ce qui est réel mais ce qui est vrai, dans une acception fortement orientée vers la subjectivité. Son processus de redéfinition personnelle demande de déterminer quelles sont les choses qui ont du sens pour elle et lui permettraient donc de bâtir un système-monde cohérent et en adéquation avec son identité. La primauté ici est donnée à la relativité, à un monde polymorphe et changeant en fonction de qui l'habite et le perçoit, au contraire d'un réel parfaitement stable et sans équivoque qui existerait indépendamment de toute perception. Celui-ci n'est pas porteur de sens pour l'individu car leur relation n'entre pas en considération, il ne produit donc pas de vérité. Le réel est écarté de l'équation pour laisser la place à la vérité, c'est-à-dire à l'espace relationnel entre le monde et elle. Le monde n'existe que dans sa vérité et sa valeur.

#### **7.2.4 Vérité relationnelle et plasticité du monde**

La célèbre ouverture de *Their Eyes* rejoint cette mise en suspens de la question du réel au profit d'une focalisation sur la vérité prise comme relative, subjective, mais unique considération valable dans une perspective féminine :

Ships at a distance have every man's wish on board. For some they come in with the tide. For others they sail forever on the horizon, never out of sight, never landing until the Watcher turns his eyes away in resignation, his dreams mocked to death by Time. That is the life of men.

Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget. The dream is the truth. Then they act and do things accordingly.<sup>568</sup>

Dans le premier paragraphe, la vision masculine est liée à des objets matériels, repérés et ancrés dans l'espace et dans le temps car définis par leur mouvement, et pourtant figés dans un éternel et immobile présent de vérité générale, hautement définitoire et rendant ainsi tout définitif. L'aspect dynamique du temps n'apparaît que

---

<sup>568</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 1.

dans la deuxième partie où la mémoire féminine contraste avec la contemplation masculine et où l'espoir, téléique, est remplacé par le rêve, issu de désir et de recomposition. Mais l'argument crucial ici est que le principe organisateur n'est pas la réalité mais une vérité qui la dépasse en ce qu'elle comprend l'imaginaire. La validité du souvenir ou, plus généralement, de l'idée n'est pas subordonnée à une adéquation au réel mais n'est envisagée que pour ce qu'elle engendre. Puisque les actes des femmes dépendent ici uniquement d'une vérité qui est personnelle à chacune d'entre elles, cette vérité n'est pas seulement mentale et évaluative mais bien performative car elle modifie le réel.

Le choix de la fiction comme medium revient finalement à dire cela : peu importe la conformité à un réel supposément extérieur et objectif, ce qui compte est la production de sens, c'est-à-dire en particulier d'émotion, dans un espace relationnel entre le texte de fiction et son lecteur. La relativité, la plasticité du monde qui entoure le sujet pensant se révèle par exemple à travers les yeux de Denver, qui se rend en ville pour la première fois depuis son enfance et trouve toutes les proportions changées, tous les objets rapetissés.<sup>569</sup>

When Denver goes out of 124 for the first time since her childhood to look for help, she faces the old surroundings with her new, grown-up self: 'She was shocked to see how small the big things were: the boulder by the edge of the road she once couldn't see over was a sitting-on rock. Paths leading to houses weren't miles long. Dogs didn't even reach her knees. Letters cut into beeches and oaks by giants were eye level now'<sup>570</sup>

Les objets n'ont pas changé en eux-mêmes, contrairement à Denver qui a grandi. Cette expérience que chacun a déjà faite tient moins d'un souvenir déformé - puisqu'au contraire l'objet reste dans la mémoire tel qu'il était perçu dans l'instant passé, le souvenir au contraire reste fixe face au temps mouvant - que d'une modification du rapport perceptif. Le monde extérieur est construit en relation à la source perceptive en ce que l'évaluation des objets est fonction du sujet : ce qui est grand ou petit l'est par rapport à la propre taille de l'évaluateur qui, en évoluant, fait évoluer les qualités données aux objets, transformant un fleuve immense en simple ruisseau, une montagne en talus. La transformation a lieu au niveau de la relation entre Denver - sujet perceptif - et ce qui

---

<sup>569</sup> Il en va de même, dans *Seraph*, pour Arvay qui retourne chez ses parents après avoir fait l'expérience du mariage et de la maternité : « Everything seemed to have shrunk up since she moved away ». Hurston, *Seraph*, p. 718.

<sup>570</sup> Morrison, *Beloved*, p. 233.

l'entoure. C'est dans cet entre-deux, espace relatif parce que relationnel, que la vérité peut émerger pour la jeune femme. La même logique est présente dans la définition du foyer (« home ») dans *Love* :

home: a familiar place that, when you left, kept changing behind your back. The creamy oil painting you carried in your head turned into house paint. Vibrant, magical neighbors became misty outlines of themselves. The house nailed down in your dreams and nightmares comes undone, not sparkling but shabby, yet even more desirable because what had happened to it had happened to you. The house had not shrunk; you had. The windows were not askew—you were. Which is to say it was more yours than ever.<sup>571</sup>

La matérialité tangible, tout autant que l'identité subjective, advient par la relation entre le sujet et l'objet qu'il habite. Morrison met en avant la primauté d'une conception relationnelle du monde dans son essai « The Site of Memory » où elle écrit que la distinction principale se situe pour elle non pas entre fait et fiction, mais entre fait et vérité, car cette dernière est dépendante de l'intelligence humaine alors que les faits en sont indépendants<sup>572</sup>. L'histoire se réécrit ainsi à travers la mémoire qui prend racine davantage dans le témoignage individuel et nécessairement subjectif que dans un discours officiel aux ambitions d'objectivité. Claudine Raynaud et Geneviève Fabre expliquent que l'affaire Margaret Garner, point de départ dans le réel de *Beloved*, a fasciné Morrison « en tant qu'historienne et en tant que romancière qui pense que la fiction peut révéler une vérité **autre** et plus secrète que celle, objective et "scientifique", qui intéresse les historiens qui ont si peu prêté attention à la voix des esclaves » :

Si Morrison fait œuvre d'historienne dans sa recherche de documents et de matériau [...] c'est en romancière qu'elle « raconte » l'histoire, soucieuse de saisir ce qui est caché, ce qui affleure à peine à la conscience, d'être fidèle aux émotions, aux pulsions, aux pensées ou aux désirs, soucieuse aussi de dire les paradoxes et les ambiguïtés.<sup>573</sup>

Le discours de fiction a finalement peu à voir avec le réel dont il n'est que représentation. La réalité du discours même tient à ce qu'il puisse être reçu, et à la matérialité de l'ouvrage. C'est là-dessus que revient la fin de *Jazz* avec le trope du livre parlant qui rappelle au lecteur son statut d'objet, qu'il tient dans ses mains (« look where

---

<sup>571</sup> Morrison, *Love*, p. 86.

<sup>572</sup> « [T]he crucial distinction for me is not the difference between fact and fiction, but the distinction between fact and truth. Because facts can exist without human intelligence, but truth cannot ». Morrison, « The Site of Memory », in Zinsser, *Inventing the Truth*, op. cit., p. 193.

<sup>573</sup> Fabre, Geneviève et Raynaud, Claudine, « Call Me My Name » in Fabre et Raynaud, *Essais sur Beloved de Toni Morrison*, op. cit., 1993, p. 6.

your hands are now »<sup>574</sup>). En effet la littérature de Morrison, comme celle de Hurston, n'est pas éthérée, déconnectée de la matérialité qui est au contraire toujours réitérée. Morrison a déclaré vouloir faire une littérature paysanne, qui serait donc liée au sol, à la terre, non pas seulement celle que les romantiques contempnent mais celle qui se travaille<sup>575</sup>. Les textes valorisent avant tout la pluralité des possibles, la multiplication qui advient dans un processus relationnel, ce qui réaffirme à nouveau l'impérieuse nécessité de faire preuve de réflexivité.

### 7.3 Le merveilleux en réponse à l'exotique ?

La prise en considération de positions, de discours et de productions minoritaires ou minorées a permis de mettre en avant l'illusion du neutre dans les différentes catégories où se situe une dynamique d'oppression. La critique postcoloniale, en particulier, a effectué un travail crucial sur la définition de la norme par le colon, aux dépens mais aussi à travers l'exploitation et le rejet du colonisé. *L'Orientalisme* d'Edward Saïd dissèque la façon dont le discours interne à l'impérialisme colonial construit une altérité orientale subalterne afin d'établir une identité dominante. Comme l'écrit Todorov dans sa préface à l'ouvrage :

L'histoire du discours sur l'*autre* est accablante. De tout temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins ; seules ont changé les tares qu'ils imputaient à ceux-ci. Cette dépréciation a deux aspects complémentaires : d'une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tout au moins normal ; de l'autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieurs.<sup>576</sup>

Norme, identité et unicité se trouvent ainsi amalgamées sous le masque du naturel, transformant l'altérité en déviance hors de toute possibilité de diversité ou de pluralité. L'approche postcoloniale du réalisme magique a permis de repenser cette littérature de façon souvent féconde. L'incontournable article « Magic Realism as Postcolonial

---

<sup>574</sup> Morrison, *Jazz*, p. 229.

<sup>575</sup> « I write what I have recently begun to call village literature, fiction that is really for the village, for the tribe. Peasant literature for my people » in Leclair, Thomas, « The Language Must not Sweat: A Conversation with Toni Morrison », *The New Republic*, 21 mars 1981. <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/magazine/95923/the-language-must-not-sweat>.

<sup>576</sup> Todorov, Tzvetan, préface à Saïd, Edward W., *L'orientalisme*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 1997 c. 1978, p. 8.

Discourse »<sup>577</sup> de Stephen Slemon propose de considérer la difficulté dont fait preuve la critique littéraire à définir et classer le réalisme magique comme étant le symptôme même du fait qu'il s'agit d'une écriture de la marge, ou plus précisément engendrée par le sentiment de vivre à la marge. Elle porterait ainsi en elle une force de résistance contre un système totalisateur, dont la critique est un représentant.

### 7.3.1 Fantôme et territoire

Casteñada envisage également le réalisme magique dans le cadre hispano-américain comme une forme de littérature post-dictatoriale qui « n'établit pas un lien mimétique avec la réalité, mais surgit plutôt comme son complément, comme une sorte de réalité parallèle, alternative ou subordonnée »<sup>578</sup>. Dans cette optique, le réalisme magique ou merveilleux serait donc moins l'expression d'un territoire particulier comme a pu le proposer Alejo Carpentier qu'un contre-discours face à une oppression, si grande (la dictature, l'esclavage, le racisme ou la misogynie par exemple) qu'elle englobe le territoire. Celui-ci se ferait une toile, une page, un médium sur lequel s'impriment les événements indicibles et inacceptables, qui y demeurent en dépit du passage du temps, réduisant leurs coordonnées à la spatialité. En abolissant la dimension temporelle, l'oppression se fige dans un présent toujours répété, et s'enracine dans le lieu de son éternel recommencement.

Les fantômes sont l'exemple le plus évident de la marque d'un trauma ou d'une injustice sur un lieu : une maison hantée est un espace dans lequel un événement violent s'est produit et qui en reste marqué sans que le temps ne puisse rien y changer. Le souvenir traumatique reste cristallisé sans avancer dans le temps, mais prend par là même un statut qui le différencie inévitablement du réel car ce dernier a suivi le cours du temps, qui le constitue. Le détachement ne peut être total, c'est pourquoi le trauma

---

<sup>577</sup> Slemon, Stephen, « Magic Realism as Postcolonial Discourse » in Parkinson Zamora et Faris, *Magical Realism : Theory, History, Community*, op. cit., pp. 407-426.

<sup>578</sup> Casteñada, L. H. « Simulacro y Mimesis en La ciudad ausente de Ricardo Piglia », *Ciberletras* No. 20, 2008, pp. 1-2 cité dans Ferrer, Caroline, « Le merveilleux, le fantastique et le réalisme magique dans la littérature hispano-américaine : vision de la critique, vision des écrivains » in Pierre, Schallum (dir.), *Phénoménologie du merveilleux*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 34-35.

continue à exister sur un autre plan, fantomatique, surnaturel et qui peut, en termes psychanalytiques, correspondre au refoulé : exclu du plan conscient, il continue tout de même de frapper à la porte<sup>579</sup>. De nombreux critiques ont proposé une interprétation freudienne de *Beloved* qui en fait une mise en narration du retour du refoulé<sup>580</sup>. La complexité et la polymorphie de la pulsion qui pousse Sethe à tuer sa fille aînée la rend « indicible »<sup>581</sup> et donc nécessairement refoulée puisqu'elle ne peut être articulée au niveau langagier et donc conscient. Les images convoquées dans le texte de Freud se révèlent d'une proximité troublante avec celui de Morrison. « [L]a représentance de la pulsion » lorsqu'elle est refoulée, écrit Freud, « prolifère alors pour ainsi dire dans l'ombre et trouve des formes d'expression extrêmes »<sup>582</sup> ; le souvenir de l'emprisonnement de Denver avec sa mère après la mort de sa sœur, qui refait surface suite à la question d'un jeune garçon est une « chose qui avait soudain surgi » et qui « s'était précisément lovée dans ce genre d'endroit : une obscurité, une pierre, et quelque chose d'autre qui se mouvait seul »<sup>583</sup>. *Beloved* vient précisément d'une telle obscurité où des horreurs vivent, évoluent et grouillent, un lieu qui constitue son seul savoir puisqu'elle est « incompréhensive à tout hormis au fait que Sethe était la femme qui lui avait pris son visage, la laissant recroquevillée dans un endroit sombre, si sombre, et avait oublié de sourire ». Aux interrogations de Denver, la jeune femme répond ainsi :

---

<sup>579</sup> Freud, Sigmund, *Sur la Psychanalyse. Cinq Leçons*, trad. Fernand Cambon, Paris : Champs classiques, 2010, pp. 102-3.

<sup>580</sup> Voir par exemple Barnett, Pamela E., « Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved* », *PMLA*, Vol. 112, No. 3, Modern Language Association, 1997, p. 419 ; Chabot Davis, Kimberly « "Postmodern Blackness": Toni Morrison's *Beloved* and the End of History », *Twentieth Century Literature*, Vol. 44 No. 2, Hempstead : Hofstra University, 1998, p. 250; Henderson, Mae, « Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text » in Andrews, William. L., & McKay, Nellie. Y (éd.), *Toni Morrison's Beloved: a Casebook*, Oxford : Oxford University Press, 1999, pp. 81 et 93, Michlin, Monica, « The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma », *Transatlantica* [En ligne], Vol. 1, 2012 et Raynaud, Claudine, « The Pursuit of Memory » in Tally, Justine et Lanier Seward, Adrienne, *Toni Morrison: Memory and Meaning*, Jackson : University Press of Mississippi, 2014, pp. 66-79.

<sup>580</sup> Morrison, Toni, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence In American Literature », *Michigan Quarterly Review*, Vol. 28, No. 1, Ann Arbor : Michigan Publishing, 1989, pp. 1-34.

<sup>581</sup> « Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124, **unspeakable thoughts, unspoken** ». Morrison, *Beloved*, p. 235. Nous soulignons.

<sup>582</sup> Freud, Sigmund, *Métopsychoanalyse*, trad. Philippe Koeppel, Paris : Champs classiques, 2012 c. 1915, p. 114.

<sup>583</sup> « The thing that leapt up had been coiled in just such a place: a darkness, a stone, and some other thing that moved by itself ». Morrison, *Beloved*, p. 97. Traduction p. 150.

“In the dark my name is Beloved.”

Denver scooted a little closer. “What’s it like over there, where you were before? Can you tell me?”

“Dark,” said Beloved. “I’m small in that place. I’m like this here.” She raised her head off the bed, lay down on her side and curled up.<sup>584</sup>

Le personnage de *Beloved*, en suivant l’analogie entre les deux textes, ne serait donc pas un simple souvenir mais une pulsion refoulée, d’où son caractère éternellement présent. Selon Monica Michlin, la maison hantée du 124, Bluestone Road est le lieu où « le passé traumatique revient, pour obliger les vivants et les lecteurs à se confronter à une Histoire de la violence raciale »<sup>585</sup>. Mais cette violence qui constitue l’origine et la justification de la pulsion de Sethe n’est jamais vraiment « passée », elle n’a jamais fini d’advenir. Toute dynamique temporelle a été annihilée, empêchant le temps de passer. Le monologue intérieur de *Beloved* montre un flot de conscience bloqué dans un présent perpétuel :

All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead his face is not mine his mouth smells sweet but his eyes are locked<sup>586</sup>

Toute organisation temporelle est anéantie, rendant caducs à la fois passé et futur et ainsi tout mouvement, toute évolution, puisque seul existe un présent qui ne se termine jamais. L’aspect continu (I am crouching/watching) et l’adverbe « always » impliquent l’absence de fermeture, d’accomplissement du procès, en ne considérant que son intérieur toujours en cours. Le présent simple correspond quant à lui au degré zéro du repérage et de la prise en charge énonciative : dans cette extension indéterminée, le discours se désarticule et perd le rythme sûr de la ponctuation. Le personnage est en revanche fortement déterminé spatialement. L’arrivée de *Beloved* est avant tout une traversée, un passage du milieu représenté à la fois par des images d’empilements humains rappelant les bateaux qui transportaient les esclaves de l’Afrique vers les Amériques et par le pont traversant la rivière et qui est le point d’origine qu’elle se donne. La jeune femme spectre habite la maison de sa voix et la remplit de son énergie, jusqu’à en expulser le méfiant Paul

---

<sup>584</sup> Morrison, *Beloved*, p. 248.

<sup>585</sup> Michlin, « The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma », art. cité, p. 4. Nous traduisons.

<sup>586</sup> Morrison, *Beloved*, p. 200.



D qui ne trouve plus sa place dans ce lieu saturé. Son corps est lui aussi lieu de stigmates : la griffure sur son front est la marque de reconnaissance de son identité réelle pour Sethe. La terre marquée de violence nous permet donc de comprendre ce fantôme propre au réalisme magique, entité surnaturelle que l'on accepte en tant que partie intégrante du réel et constitutif du territoire sur lequel il a été produit par une oppression systémique, comme une manifestation de la résistance des victimes. Trudier Harris propose une approche expérientielle relativement similaire, mais s'inscrivant plus spécifiquement dans le domaine africain-américain. Elle fait remarquer que les figures de la peur dans cette littérature sont de celles qui repoussent les frontières de l'humain, irrémédiablement liés à la chair humaine qu'ils désirent dépasser : la focalisation se fait moins sur ce qui est hors de la nature que sur ce qui lui appartient, en particulier dans la mort, d'où la prépondérance de revenants. Les créatures monstrueuses d'Hollywood, défend-elle, sont bien moins terrifiantes que l'expérience vécue par les sujets africains américains, de l'esclavage et ses sévices au « sharecropping » qu'elle compare à une forme de vampirisme, en passant par les « night doctors » qui exhumaient pour leurs expérimentations des corps d'Africains-Américains. Puisque « l'horreur est la condition de la vie des noirs en Amérique », soutient-elle, la littérature se fait transcendance en rendant à l'humain sa place centrale dans l'horreur<sup>587</sup>. Encore une fois, le lecteur est invité à élargir sa perception pour prendre en compte cette partie du réel qui échappe à l'entendement, que l'on préférerait occulter mais qui existe avec une insistance féroce.

### **7.3.2 Le réalisme magique comme confrontation de systèmes discordants**

Dans l'analyse de Stephen Slemon, le réalisme magique en tant que modalité d'écriture est un outil permettant aux discours minorés d'exister, précisément parce qu'en son cœur se trouve l'irrésolu. L'incongruité apparente entre le merveilleux et le réel les contraindrait à ne jamais se fixer dans une assertion définitive :

---

<sup>587</sup> Harris, Trudier, « Meditations on Horror, History, Black Lives and Literature » communication à la conférence biennale du Collegium for African American Research, *Diasporic Encounters, Subjectivities in Transit: Race, Gender, Religion and Sexualities in the African Diasporas*, Malaga, 2017.

[I]n the language of narration in a magic realist text, a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other. Since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither one can fully come into being, and each remains suspended, locked in a continuous dialectic with the 'other,' a situation which creates disjunction within each of the separate discursive systems, rending them with gaps, absences, and silences.<sup>588</sup>

Le réalisme magique correspondrait alors à des langues et des visions du monde concomitantes et concurrentes comme dans la situation coloniale ; sa fonction serait de mettre en avant les impossibilités et les contradictions créées par l'imposition d'un système dominant sur un autre dans le cadre de la colonisation. Par sa qualité « disjonctive », le discours réaliste magique se fait la critique du paradoxe entre marginalisation et englobement. Il laisse au lecteur le soin de négocier le sens et les modalités du possible par la construction d'un discours qui se veut ne pas être catégorique afin d'éviter l'écueil du simple remplacement d'un modèle rigide et hégémonique par un autre. Le conflit entre systèmes discordants que décrit Slemon comme caractéristique majeure du réalisme magique s'incarne dans le personnage de Consolata, l'énigmatique doyenne du « couvent » de *Paradise*. Les missionnaires catholiques qui l'ont enlevée et élevée dans l'intention d'apporter la civilisation à celle qu'elles voyaient comme une enfant sauvage ont imprimé, plus qu'une foi vive en un Dieu, un système de pensée et un code de conduite. Lorsque Lone, sage-femme et magicienne, exhorte Consolata à utiliser la magie, cette dernière le perçoit comme une trahison de toutes ses valeurs : « Consolata was tricked into raising the dead »<sup>589</sup>. La magie est pour elle si incompatible avec son système de fonctionnement qu'elle rejette la faute de son utilisation sur Lone qui l'aurait contrainte, et ce potentiellement par un ensorcellement, ou tout du moins un tour de magie comme le suggère le terme « trick ». En effet, l'existence de la magie n'est pas niée, dans la mesure où Consolata en fait l'expérience directe. Mary Magna, référence absolue en matière de catholicisme aux yeux de Consolata, admet elle-même sa réalité lorsqu'elle met en garde sa protégée contre les remèdes de Lone :

“Well, the teacher I am thinks ‘baloney.’ The woman I am thinks anything that helps, helps. But be very careful.” Mary Magna lowered her voice. “I think she practices.”<sup>590</sup>

---

<sup>588</sup> Slemon, « Magic Realism as Postcolonial Discourse » in Parkinson Zamora et Faris, *Magical Realism : Theory, History, Community, op. cit.*, p. 409.

<sup>589</sup> Morrison, *Paradise*, p. 242.

<sup>590</sup> Morrison, *ibid.*, p. 244.

La première proposition émet bien un doute sur l'efficacité du remède en questionnant la rationalité de son fondement, mais cette apparente rigueur est atténuée par un retour de la corporalité et de l'expérience. Le doute sur le résultat est ainsi balayé comme peu pertinent. En revanche la missionnaire semble admettre que la magie est bien réelle puisqu'elle est dangereuse. Le rejet est d'ordre moral : la magie n'est pas fausse, mais mauvaise<sup>591</sup>, ce qui déplace la question de sa validation du niveau quantitatif au niveau qualitatif. La possibilité d'évaluer le phénomène magique en termes de bon ou de mauvais présuppose son existence. Cependant Consolata ne semble pas toujours faire la distinction entre les deux pôles de prédication :

Consolata complained that she did not believe in magic; that the church and everything holy forbade its claims to knowingness and its practice. Lone wasn't aggressive. She simply said, "Sometimes folks need more."

"Never," said Consolata. "In my faith, faith is all I need."

"You need what we all need: earth, air, water. Don't separate God from His elements. He created it all. You stuck on dividing Him from His works. Don't unbalance His world."<sup>592</sup>

Pour Lone, qui préfère la conciliation à l'antagonisme, la dichotomie entre les systèmes de pensée n'a pas lieu d'être. Elle réoriente le discours au sujet de la magie vers une conception intégrative du réel et de la croyance, en considérant un point de départ expérientiel et matériel tout en utilisant la rhétorique religieuse fondamentale pour son interlocutrice. Le fait que ce personnage sage et bienveillant critique la séparation radicale telle qu'opérée par Consolata entre magie et réel, qui seraient mutuellement exclusifs et nécessairement en conflit, remet irrémédiablement en question sa validité. Des deux approches, celle de Lone a globalement la préférence dans les romans morrisoniens (et dans le corpus en général) sur celle, essentiellement disjonctive, que théorise Slemon.

Dans la lignée de ce dernier, Mehri Razmi et Leyli Jamali utilisent une conception du réalisme magique comme l'accolement de deux modes de discours pour leur analyse de *Beloved*. Dans un contexte postcolonial, le réalisme correspondrait au « discours hégémonique du colonisateur » alors que la magie serait du côté de la « stratégie

---

<sup>591</sup> « So she had practiced, and although it was for the benefit of the woman she loved, she knew it was anathema, that Mary Magna would have recoiled in disgust and fury knowing her life was prolonged by evil ». Morrison, *ibid.*, p. 247.

<sup>592</sup> Morrison, *ibid.*, p. 244.

d'opposition et de résistance utilisée par le colonisé »<sup>593</sup>. Les auteures qualifient *Beloved* d'« intervention historiographique postcoloniale » car le roman donne à lire l'histoire à partir du point de vue des opprimés. Cependant, cette vision qui fait du réalisme magique un processus additif fondé sur la discordance est bien souvent inadaptée à l'écriture morrisonienne dans laquelle, comme le remarque Claudine Raynaud, « le saut dans l'irréel se fait sans cassure »<sup>594</sup>. Raynaud propose en effet une lecture plus radicale qui nous paraît mieux adaptée à l'ensemble de l'œuvre et concorde avec nos remarques sur l'absence de doute et l'idée d'un réel contenant le merveilleux :

Morrison tente un rejet de la rationalité occidentale qui introduit une frontière entre ces deux mondes ; pour ce faire elle travaille (sur) le lecteur car c'est du côté de l'auditoire que sont les reflets du « réalisme magique ». La culture du récit que le lecteur intègre nie l'opposition entre réel et magie.<sup>595</sup>

Plus que de jouer sur la binarité, Morrison l'abolit et, par l'action du texte, fait de son lecteur un participant à cette abolition. Le réel et le magique ne sont pas opposés ni même séparés dans l'écriture, ils sont englobés dans le même appel fait au lecteur : il lui est demandé d'offrir le même accueil au récit réaliste et aux occurrences insolites ou surnaturelles. Puisque l'un et l'autre sont entremêlés, le lecteur est mis en position de réagir de la même façon quelle que soit la facilité préconstruite à accepter un événement plutôt qu'un autre. Étant donné que les romans appartiennent au domaine de la fiction, une hiérarchisation de leur vraisemblance ne repose que sur des préconstructions chez le lecteur et non sur une adéquation stricte au réel extralittéraire. Le questionnement d'une hiérarchie de la vraisemblance remet en cause ces préconceptions et les montrent comme telles, dans leur caractère artificiel. Une fois la question du doute évacuée, la même suspension volontaire d'incrédulité est attendue de la part du lecteur face à la description réaliste et aux manifestations magiques. Ainsi, les barrières entre ce qui doit être accepté comme savoir et ce qui doit être rejeté *a priori* comme superstition sont brisées non pas uniquement de manière thématique ou déclarative mais bien aussi de manière performative, par l'expérience de lecture elle-même. Le lecteur est alors amené à remettre

---

<sup>593</sup> Razmi, Mehri et Jamali, Leyli, « Magic(al) Realism as Postcolonial Device in Toni Morrison's *Beloved* », *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 2 No. 5, 2012, p. 111.

Raynaud, Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Voix américaines, Paris : Belin, 1996, p. 53.

<sup>595</sup> Raynaud, *Toni Morrison, op. cit.*, p. 53.

en question sa représentation de l'autorité en problématisant le statut de la source de savoir et les critères qui l'amènent à lui accorder sa confiance.

### 7.3.3 Laisser les possibilités ouvertes : devons-nous vraiment choisir ?

Dans *Song of Solomon*, c'est Pilate, une autre figure à la fois sage-femme et sorcière, qui introduit la magie dans un espace qui lui est à première vue hermétique lorsqu'elle vient chercher son neveu Milkman au poste de police. Il a été arrêté en possession d'un sac qu'il lui avait volé pensant qu'il contenait de l'or alors qu'il s'agissait d'ossements. Afin de convaincre les policiers de relâcher Milkman, Pilate se transforme sous les yeux effarés du jeune homme en une petite femme soumise aux airs de « tante Jemina »<sup>596</sup>, modifiant non seulement son discours et sa voix, mais aussi sa taille, ce qui donne à la scène une dimension surnaturelle car apparemment inexplicable. Pour Alma Jean Billingslea-Brown, il s'agit d'une occurrence où « Morrison manipule l'expérience perceptive et sensorielle du lecteur de telle façon que sa participation active est requise. Pour "combler les interstices", le lecteur doit adhérer à la croyance en la magie de Pilate ou suspendre son incrédulité face à elle. »<sup>597</sup>

Il est vrai que la voix narrative ne présente pas l'intervention magique comme fait établi : le lecteur n'a accès à la scène qu'à travers les pensées de Milkman au discours indirect libre, sans jamais avoir accès à celles de Pilate, ce qui crée bien un interstice herméneutique. Cependant il nous semble que le lecteur n'est pas dans l'obligation de choisir l'explication magique : toutes les options lui restent ouvertes et il peut tout autant interpréter le numéro de Pilate comme une performance réussie lorsqu'il s'agissait de donner à voir aux policiers tout ce qu'ils attendaient dans une image outrageusement stéréotypée de la soumission. Le lecteur est bien appelé à participer activement à la construction du sens mais n'est pas contraint dans sa résolution.

---

<sup>596</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 209.

<sup>597</sup> « Crossing the border between mundane reality and what she calls "enchantment," Morrison manipulates, in this passage, the reader's perceptual and sensuous experience in such a way as to demand active participation. To "fill in the gap," the reader must adhere to belief or willingly suspend disbelief in Pilate's magic ». Billingslea-Brown, Alma Jean, *Crossing Borders Through Folklore: African American Women's Fiction and Art*, Columbia : University of Missouri Press, 1999, p. 63.

## 7.4 Boulverser la hiérarchisation du langage : apports de la critique féministe

Une autre préface, celle écrite par Jean-Paul Sartre aux *Damnés de la Terre* de Franz Fanon, résume ainsi ce mouvement de rejet définitoire : « Il n'y a pas si longtemps, la terre comptait deux milliards d'habitants, soit cinq cents millions d'hommes et un milliard cinq cents millions d'indigènes »<sup>598</sup>. Autour de la question de la race, la critique a en effet montré la façon dont la blancheur fait office de norme non-marquée<sup>599</sup>, qui échappe donc à l'étude comme objet<sup>600</sup> et se construit en tant qu'unique identité possible en établissant une altérité essentielle chez tous ceux qu'elle exclut. La critique postcoloniale permet de mettre en lumière les mécanismes de construction d'une domination qui se déguise en neutralité. Les recherches féministes ont elles aussi su mettre en avant comment le masculin était employé et présenté comme le neutre, le général et le non-marqué cette illusion de neutralité conduisant à la subordination ou à l'oblitération des données concernant les femmes.

### 7.4.1 Neutre linguistique et ethnologique : disparition du féminin

Nicole-Claude Mathieu écrit en 1971 dans son *Anatomie politique* « la catégorie homme en tant que catégorie sociologique spécifiée n'existe pas. Non qu'elle ne serve jamais de référence aux études descriptives des phénomènes les plus divers, ou aux théories générales, bien au contraire. Mais ce fonctionnement de la pensée demeure inconscient. On croit parler en général alors qu'en réalité on parle au masculin. »<sup>601</sup> Les recherches en analyse du discours montrent en effet que le masculin et le neutre ne sont pas confondus qu'au niveau grammatical. Claire Michard et Claudine Ribéry<sup>602</sup> donnent

---

<sup>598</sup>Sartre, Jean-Paul, « Préface » in Fanon, Franz, *Les damnés de la terre*, Paris : Éditions Maspéro, 1961.

<sup>599</sup> Chambers, Ross, « The Unexamined » in Hill, Mark (éd.), *Whiteness: A Critical Reader*, New York : New York University Press, 1997, pp. 188-189.

<sup>600</sup> Dyer, Richard, *White: Essays on Race and Culture*, New York : Routledge, 1997.

<sup>601</sup> Mathieu, Nicole-Claude, « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe » in *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris : Côté-femmes, 1991, p. 35.

<sup>602</sup> Michard, Claire et Ribéry, Claudine, *Sexisme et sciences humaines : pratique linguistique du rapport de sexe*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1982.

des exemples édifiants chez Lévi-Strauss ou Bourdieu, montrant que ce glissement du général au masculin ne dépend pas de l'éloignement de la société étudiée.

Pour Nicole-Claude Mathieu, il résulte de cet androcentrisme caché que la catégorie femme est condamnée à la disparition, l'annexion ou l'isolation. Dans ses travaux ultérieurs, elle montre comment la recherche féministe a permis de déceler ce « *male bias* » :

- 1) au niveau de la description des faits – invisibilisation de femmes (de leur présence ou de leurs actes) [...]. Mais aussi :
- 2) dans la non-intégration de ces faits, même connus, lorsqu'on parvenait au niveau de la théorisation de tel phénomène ou de la caractérisation globale de telle société – en en donnant ainsi une description fautive<sup>603</sup>

En effet, la question de la fausseté, et non plus uniquement d'une vérité partielle se pose lorsqu'on envisage la portée notamment de la phrase de Lévi-Strauss : « Le village entier partit le lendemain dans un trentaine de pirogues, nous laissant seuls avec les femmes et les enfants dans les maisons abandonnées »<sup>604</sup>. Quel est alors son objet d'étude, si le village est vide lorsqu'il n'y a plus ses hommes? Et quel est son statut en tant qu'homme étranger, pour qu'il soit ainsi laissé derrière?

Michard et Ribéry montrent que des « relations à dominance », sont en place non seulement pour les relations de sexe ou de classe mais constituent aussi un système, qui se retrouve notamment dans le discours sur la langue. Les auteures comparent la relation entre ce qui serait le neutre (en réalité masculin) et le féminin d'une part et celle qui met en regard « langue » et « langue populaire » d'autre part<sup>605</sup>. Cette dernière serait le particulier d'une langue « normale » parce que sans signe distinctif, tout comme la femme est l'autre de ce qui se présente comme universel. Ainsi se profile la portée subversive de l'usage d'une langue marquée dans sa différence par rapport à un « standard », car il questionne la neutralité de ce standard. Les deux linguistes montrent comment leur discipline est structurée par des écoles qui postulent soit une opacité totale de la langue,

---

<sup>603</sup> Mathieu, Nicole-Claude et Gestin, Martine, « Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes », in Mathieu, Nicole-Claude, *L'anatomie politique 2 : Usage, déréliction et résilience des femmes*, Paris : La dispute, 2014, pp. 121-122.

<sup>604</sup> Lévi-Strauss Claude, « Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo », *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 28, No. 2, 1936, p. 203.

<sup>605</sup> Michard, Claire et Ribéry, Claudine, *Sexisme et sciences humaines, op. cit.*, p. 14.

soit une transparence absolue qui implique une correspondance de sens univoque, et proposent la théorie des opérations énonciatives (formalisée par Antoine Culioli) comme un espace permettant de sortir de ces écueils grâce à la prise en compte de la « situation d'énonciation », localisée dans le temps et l'espace et faisant intervenir deux pôles énonciatifs que sont l'énonciateur et le co-énonciateur, qui n'est plus uniquement un récepteur passif de discours mais un agent de sa production.

#### 7.4.2 *Their Eyes* : critique performative des « niveaux » de langue

Le processus de dissolution de la hiérarchie se joue aussi au niveau de la langue, à travers l'utilisation de différents registres qui se rencontrent, s'infiltrent et se mélangent. La majorité des écrits critiques sur Hurston se focalisent sur *Their Eyes*, et une proportion remarquable d'entre eux traite de la question de la langue, en particulier de l'usage que fait Hurston de la langue dialectale<sup>606</sup>. Cette appellation recouvre en réalité deux processus rarement analysés séparément, l'un étant la représentation écrite de variantes phonétiques par rapport à l'anglais standard<sup>607</sup>, l'autre ayant trait aux choix lexicaux et syntaxiques. Une vision hiérarchisée de la langue implique une langue « standard » qui serait la norme selon laquelle toutes les productions langagières devraient être évaluées, une langue qui serait « pure » comparées aux variantes dialectales qui n'en seraient que corruptions minoritaires.

Dans sa construction du concept de texte dicible autour de *Their Eyes*, Henry Louis Gates, Jr. emploie à plusieurs reprises la qualification de « lyrique », qu'il applique tour à tour au texte du roman, à la voix et au langage dans celui-ci, au personnage de Janie, et à l'imagerie utilisée<sup>608</sup>. Le terme semble s'imposer comme une évidence – et hors toute tentative de définition – à tous les niveaux de l'ouvrage. L'exploration des sentiments de Janie ainsi que la prépondérance qui est accordée à sa voix (aux grains de voix, plus

---

<sup>606</sup> Il s'agissait même presque de l'objet unique des commentaires contemporains à *Their Eyes*, qui ne s'apresentait que très rarement sur des considérations stylistiques ou narratives. Voir Corse, Sarah M. et Griffin, Monica D., « Cultural Valorization and African American Literary History: Reconstructing the Canon », *Sociological Forum*, Vol. 12, No. 2, Wiley, 1997, pp. 173-203.

<sup>607</sup> Voir *supra* Chapitre 1 Représentations de la langue orale.

<sup>608</sup> Gates, Henry Louis, Jr., « Zora Neale Hurston and the Speakerly Text » in Wall, Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, op. cit., pp. 64, 75, 108, 107, 97 et 79, respectivement.



généralement) soutiennent l'affinité du roman avec le lyrisme sur le plan thématique. Pourtant, l'écriture majoritairement à la troisième personne fait s'éloigner le texte d'une définition classique du lyrisme, tout comme sa longueur et sa forme romanesque. Mais Gates établit aussi le lyrisme comme une caractéristique de la tradition orale noire – non pas seulement telle que maniée par Hurston en fait mais bien en général, par nature.

Dès l'ouverture du roman se mêlent des langages différents - par leur sujet et par leur modalité :

Ships at a distance have every man's wish on board. For some they come in with the tide. For others they sail forever on the horizon, never out of sight, never landing until the Watcher turns his eyes away in resignation, his dreams mocked to death by Time. That is the life of men.<sup>609</sup>

Une langue métaphorique, qui puise dans l'imagerie romantique et religieuse, doublée d'une syntaxe complexe qui multiplie les complémentations, vient se heurter à la simplicité et au dépouillement de la dernière phrase. Ce mouvement est perceptible dans la plupart des ouvertures de chapitres, qui commencent par une écriture lyrique pour s'orienter vers une langue plus vernaculaire ; mais le va-et-vient est permanent et les sens de déplacement perpétuellement modifiés, de telle sorte que l'un et l'autre se colorent car ils sont lus dans la même inspiration.

C'est en fait tout un réseau d'effacement des frontières entre les qualités prosaïques ou poétiques d'un thème ou d'une langue qui est mis en place. La langue comme le sujet peuvent varier entre prosaïque et poétique, cette variation sans cassure abolit de façon performative les limites entre l'un et l'autre, et critique la pertinence d'une gradation orientée des thèmes et des façons de les aborder. La richesse lexicale, la sophistication syntaxique, l'opulence de l'imagerie et le caractère trivial ou noble des thèmes abordés se combinent selon toutes les possibilités.

Hurston utilise différentes colorations du langage de façon apparemment indépendante du sujet traité : le quotidien et le banal peuvent mobiliser une abondance de métaphores, des structures complexes et un vocabulaire classiquement considéré comme

---

<sup>609</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 1.

littéraire tout comme les sentiments les plus nobles peuvent être transmis par l'expression dialectale et des formes simples :

The wind came back with triple fury, and put out the light for the last time. They sat in company with the others in other shanties, their eyes straining against crude walls and their souls asking if He meant to measure their puny might against His. They seemed to be staring at the dark, but their eyes were watching God.

As soon as Tea Cake went out pushing wind in front of him, he saw that the wind and water had given life to lots of things that folks think of as dead and given death to so much that had been living things. Water everywhere. Stray fish swimming in the yard. Three inches more and the water would be in the house. Already in some.<sup>610</sup>

L'écriture passe sans cesse de la métaphore filée à la dénotation brute. La première scène du roman, au cours de laquelle les habitants d'Eatonville regroupés sur la véranda commentent le retour de Janie après son absence prolongée, montre la petitesse et la bassesse de ces observateurs avides de racontars et dont les remarques sont qualifiées de cruelles. Cependant elle est écrite dans sa grande majorité comme un tissage d'images, et ce qu'il soit question de l'anatomie de Janie<sup>611</sup>, ou bien de l'indignité même :

Seeing the woman as she was made them remember the envy they had stored up from other times. So they chewed up the back parts of their minds and swallowed with relish. They made burning statements with questions, and killing tools out of laughs. It was mass cruelty.<sup>612</sup>

Hurston donne à voir une cruauté vile, sans noblesse morale ou formelle, mais qui pourtant est puissante et puise son origine dans des sentiments très humains.

De la même façon que l'extase ressentie sous le poirier donne pour Janie de l'éclat et de la poésie au simple adolescent qui marche à sa rencontre, l'exaltation poétique et l'imagerie de Hurston montrent le banal comme merveilleux et, en incluant une langue vernaculaire, révèlent sa beauté et sa valeur. Le passage est constellé de ponctuation expressive, d'un style indirect libre qui laisse une place de choix aux émotions :

---

<sup>610</sup> Hurston, *ibid.*, p. 160.

<sup>611</sup> « The men noticed her firm buttocks like she had grape fruits in her hip pockets; the great rope of black hair swinging to her waist and unraveling in the wind like a plume »

<sup>612</sup> Hurston, *ibid.*, p. 2.

How? Why? It was like a flute song forgotten in another existence and remembered again. What? How? Why? [...] 'Oh to be a pear tree—any tree in bloom! With kissing bees singing of the beginning of the world! She was sixteen. She had glossy leaves and bursting buds and she wanted to struggle with life but it seemed to elude her. Where were the singing bees for her? Nothing on the place nor in her grandma's house answered her. She searched as much of the world as she could from the top of the front steps and then went on down to the front gate and leaned over to gaze up and down the road. Looking, waiting, breathing short with impatience. Waiting for the world to be made.

Through pollinated air she saw a glorious being coming up the road. In her former blindness she had known him as shiftless Johnny Taylor, tall and lean. That was before the golden dust of pollen had beglamored his rags and her eyes.<sup>613</sup>

Tout est question de perception et le langage se fait reflet de la capacité d'un personnage à ressentir l'émerveillement, à avoir une vision poétique du monde, c'est-à-dire une vision créative, productrice de sens et d'émotion. Non seulement le pollen transforme le crapaud Johnny Taylor en prince charmant à qui Janie offre son premier baiser mais son lustre se dépose aussi sur la langue, qui se charge d'images. L'expression exaltée et riche est conditionnée par la subjectivité du personnage. Les mots de Nanny pour décrire la même situation sont dépourvus de toute poésie, et transforment l'événement en un « tas de fumier » :

Nanny's words made Janie's kiss across the gatepost seem like a manure pile after rain<sup>614</sup>  
Some people could look at a mud-puddle and see an ocean with ships. But Nanny belonged to that other kind that loved to deal in scraps. Here Nanny had taken the biggest thing God ever made, the horizon—for no matter how far a person can go the horizon is still way beyond you—and pinched it in to such a little bit of a thing that she could tie it about her granddaughter's neck tight enough to choke her.<sup>615</sup>

Avec l'emploi du style indirect libre, les voix et les formes d'expression s'entremêlent tant qu'il est parfois impossible de séparer les sources du discours, de déterminer à qui attribuer le langage. De la même façon qu'il devient vain de séparer la magie du réel dans un univers mêlant étroitement le surnaturel et le banal, l'enchevêtrement complexe des types de langage rend caduque l'idée de les distinguer et uns des autres, et donc d'en établir une hiérarchie entre eux. Il n'y a pas de parole neutre et les prétentions de neutralité du « standard » qui masquent la domination d'un langage spécifique sont déjouées par le jeu permanent entre des langages pluriels, qui peuvent cohabiter et s'enrichir sans se subjuguer.

---

<sup>613</sup> Hurston, *ibid.*, pp. 10-11.

<sup>614</sup> « Nanny's words made Janie's kiss across the gatepost seem like a manure pile after rain ». Hurston, *ibid.*, p. 13. Traduction p. 27.

<sup>615</sup> Hurston, *ibid.*, p. 89.



Une remarque de Pilate dans *Song of Solomon* résonne à travers l'œuvre des deux auteures et caractérise un positionnement qui évite le jugement définitif, préférant laisser le choix ouvert : « What difference do it make if the thing you scared of is real or not?<sup>616</sup> » Pilate explique là que les mots que son frère voulait rassurants ne lui avaient été d'aucune aide dans la nuit aux multiples teintes de noir où se sont perdus ces deux enfants nouvellement orphelins. Pour illustrer son propos, elle offre à Milkman et Guitar, venus découvrir les secrets de cette mystérieuse femme, une histoire qu'elle présente comme un souvenir et dans laquelle un homme croit tomber d'une falaise alors qu'il est dans sa cuisine. Pilate ne se pose alors pas la question de la réalité de la falaise mais agit en fonction de l'émotion de l'homme qu'elle voit désespéré et le retient. Pourtant le réel revient sous une autre forme lorsque, persuadée par l'épouse, Pilate finit par lâcher l'homme, qui s'écroule mort sur le linoleum. La réconciliation entre la présence d'une falaise qui semble contrefactuelle d'une part et l'irrévocable, incontestable mort de l'homme d'autre part s'opère à travers un troisième terme : celui de la vérité. Pilate déclare en effet avoir dit à l'épouse qui lui demandait ce qu'elle faisait « [l]a vérité. Que j'essayais de l'empêcher de tomber du haut d'une falaise. »<sup>617</sup> Peu importe le statut imaginaire ou matériellement tangible, la vérité réside dans ce qui a du sens pour les sujets, c'est-à-dire la peur de l'homme, et l'empathie de Pilate. P. Gabrielle Foreman dit bien le fondement expérientiel de cette occurrence : « Ce n'est pas la réalité de la falaise dont nous sommes convaincus ; c'est bien plutôt en l'expérience que Pilate et cet homme ont partagée et en l'intensité de sa foi que nous sommes censés croire »<sup>618</sup>. En appelant le lecteur à croire en la croyance d'un personnage, Morrison invite à la confiance dans une subjectivité même fictive, confiance qui outrepassse l'idée d'une réalité fixe, unique et tangible.

Aimé Césaire écrit dans son *Cahier d'un retour au pays natal* :

Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace

---

<sup>616</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 41.

<sup>617</sup> Morrison, *ibid.*, p. 41. Traduction p7.

<sup>618</sup> « It is not the reality of the cliff of which we are convinced; rather, it is the experience Pilate and this man shared, and the intensity of his faith which we are expected to believe ». Foreman, P. Gabrielle, « Past-on Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call », *Feminist Studies*, Vol. 18, No. 2, Feminist Studies, Inc., 1992, p. 383. Nous traduisons.

Trésor, comptons :  
la folie qui se souvient  
la folie qui hurle  
la folie qui voit  
la folie qui se déchaîne

Et vous savez le reste

Que 2 et 2 font 5  
que la forêt miaule  
que l'arbre tire les marrons du feu  
que le ciel lisse sa barbe  
et cætera et cætera ...<sup>619</sup>

Dans ce texte tissé d'une parole à la fois proverbiale et révolutionnaire, la folie émerge en tant que force de résistance au diktat de la logique et donc comme espace de liberté. On peut arguer que la folie est parfois une logique malade, repliée sur elle-même, comme celle de Shadrack et de son jour du suicide qui semble nourrir sa propre terreur<sup>620</sup>, mais même dans ce cas elle est le produit d'un instinct de vie, une condition de survie lorsque la rationalité qui le rattraperait serait insupportable. Sur le plan littéraire, la raison peut représenter une menace inhibitrice car si tout ce qui sort du matériel explicable et raisonné est folie alors l'imagination elle-même est en péril<sup>621</sup>. L'imagination et l'émerveillement sont des espaces de désir et de liberté, de contre-discours, de force subversive. Les textes de notre corpus mettent eux aussi en lumière l'oppression exercée par une logique totalitaire parce qu'univoque, dans une critique performative qui fait voler en éclats les murs posés par la raison : en subvertissant le réel, en acceptant et en revendiquant le merveilleux qu'il contient.

La fonction du merveilleux et du surnaturel dans les textes ne se limite pas à une simple exposition de croyances populaires qui leur donnerait une couleur « locale » et potentiellement exotique. En cela, ils dépassent l'ethnographie et son ambition de reportage pour donner lieu à une véritable problématisation du rapport au réel et de la

---

<sup>619</sup> Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris et Dakar : Présence africaine, 1983, pp. 27-28.

<sup>620</sup> Pour un développement plus complet, voir chapitre 10 (10.3 « la préférence endogène »).

<sup>621</sup> Nous parlerons plus loin des textes gnostiques, auxquels font référence plusieurs épigraphes de Morrison : l'une des caractéristiques qui leur a valu les attaques les plus virulentes de la part de l'Église Romaine Catholique est l'imagination foisonnante et débordante dont ils portent la trace. Voir Crégheur, Éric, « La topographie céleste des *Livres de léou* : une illustration de la merveilleuse imagination des gnostiques » in Pierre, *Phénoménologie du merveilleux*, op. cit., pp. 111-131.

perception des phénomènes. La magie qui pouvait sembler topique d'un lieu défini par son altérité se révèle être présentée comme partie intégrante du réel, mais d'un réel qui n'advient qu'en relation à un sujet perceptif, donc dans sa dimension de vérité. Carolina Ferrer montre que le réalisme magique, malgré l'usage mercantiliste et l'aspect exotisant de l'étiquette qui ont amené certains auteurs à s'en éloigner, est avant tout une forme de littérature axée sur « la perception de la réalité, sur le sens et l'absence de sens de cette réalité »<sup>622</sup>, donc moins sur la réalité mais sur la volonté d'y trouver un sens, donc une vérité. L'anecdotique, le trivial, ou le merveilleux, ont une véritable place dans le corpus mais l'absurde y est en revanche assez peu présent. La complaisance dans l'absurde, qui tient du collage et d'une vision pessimiste, voire cynique, orientée vers un constat d'échec, est peut-être ce que reprochait Carpentier aux surréalistes. Les œuvres de Hurston et Morrison semblent éloignées de cette tonalité car le sens y est perpétuellement recherché, ou tout du moins présenté comme désirable, non pas dans un absolu ni dans une démarche véritablement analytique, mais dans l'espace relationnel, c'est-à-dire subjectif.

Le réel n'est pas en contradiction avec le merveilleux : au contraire, Hurston défend un empirisme exigeant face aux dérives possibles d'un rationalisme qui exclurait l'expérience pour imposer au monde des constructions idéologiques. Ce positionnement, qui nécessite une immersion culturelle, favorise l'inclusion et l'ouverture nécessaires à une perception élargie du réel. Celle-ci est proposée dans les textes comme la condition d'apparition du réel dans toute sa complexité, qui comprend ce que la logique ou la raison écarte. Il faut voir pour savoir car, ainsi que le rappelle Françoise Héritier dans son *Masculin/Féminin*, « dans l'expression "adhérence aveugle au monde" se trouve l'adjectif "aveugle". Il y aurait déjà un grand progrès si cette adhérence n'était pas aveugle. La conscience, sinon la raison, est un puissant ressort pour faire bouger les choses. »<sup>623</sup> Les aveugles de *Tar Baby* le sont par les yeux mais non par la conscience, ils proposent tout comme l'ensemble de nos textes de faire advenir une vérité complexe à la conscience, y compris ce qui n'est pas raisonnable. En proposant à leurs lecteurs d'envisager davantage de possibilités sans qu'il y ait impérativement de brisure ou de conflit avec ses

---

<sup>622</sup> Ferrer, « Le merveilleux, le fantastique et le réalisme magique dans la littérature hispano-américaine », *op. cit.*, p. 34.

<sup>623</sup> Héritier, Françoise, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p. 10. Elle reprend l'expression d' « adhérence aveugle au monde » de Georges Picard dans *Histoire de l'illusion*, Paris : José Corti, 1993.

connaissances pré-établies, les auteures mettent à jour les limites imposées par des discours qui réclament de la neutralité. Dans son cours sur le Neutre, Roland Barthes définit le concept comme « ce qui déjoue le paradigme »<sup>624</sup> et fait référence à une remarque antérieure sur la séparation phonétique dans *S/Z* où la barre opposant les deux phonèmes est « la barre de césure [...] l'index du paradigme, donc du sens »<sup>625</sup>. Si le paradigme est le sens, le Neutre déjoue et abolit le sens ; la neutralisation forcée est une perte de sens. « Déjouer le paradigme » continue Barthes, « est une activité ardente, brûlante »<sup>626</sup>. Dans notre cas, elle est bien destructrice, orientée par une volonté hégémonique qui dépend de l'annihilation de toute altérité. Pour les discours minorés, elle est une oblitération de leur existence et, en conséquence, de l'existence des sujets qui les produisent. La neutralisation est combattue dans les textes du corpus : en montrant la richesse des sens produits par le relation entre un sujet et le réel, les auteures promeuvent la pluralité dans un processus démocratique qui s'oppose à la hiérarchisation. Toutefois il ne s'agit pas de laisser l'illusion du neutre revenir derrière le masque du foisonnement : le monde que présentent les auteures est un monde de phénomènes qui se donnent à lire et, pour cela, les textes contiennent leurs propres propositions herméneutiques, ouvertement orientées.

---

<sup>624</sup> Barthes, Roland, *Le Neutre : cours au collège de France (1977-78)*, Paris : Seuil, 2002, p. 31.

<sup>625</sup> Barthes, Roland, *S/Z, op. cit.*, p. 104.

<sup>626</sup> Barthes, *Le Neutre, op. cit.*, p. 32.





## **Troisième partie**

### **L'expérience de lecture : appel à une herméneutique spécifique**

Dans son *Histoire de la Lecture*, Alberto Manguel commence par rappeler à quel point la lecture au sens d'interprétation de signe est une activité humaine essentielle qui ne se limite pas aux pages de livres :

The astronomer reading a map of stars that no longer exist; the Japanese architect reading a land on which a house is to be built so as to guard it from evil forces; the zoologist reading the spoor of animals in the forest; the card-player reading her partner's gestures before playing the winning card; the dancer reading the choreographer's notations, and the public reading the dancer's movements on the stage; the weaver reading the intricate design of a carpet being woven; the organ-player reading various simultaneous strands of music orchestrated on the page; the parent reading the baby's face for signs of joy or fright, or wonder; the Chinese fortune-teller reading the ancient marks on the shell of a tortoise; the lover blindly reading the loved one's body at night, under the sheets; the psychiatrist helping patients read their own bewildering dreams; the Hawaiian fisherman reading the ocean currents by plunging a hand into the water; the farmer reading the weather in the sky—all these share with book-readers the craft of deciphering and translating signs.<sup>627</sup>

Le monde littéraire qui constitue les œuvres de Morrison et Hurston est essentiellement relationnel ; puisqu'il est constitué de texte il n'advient qu'en étant lu et s'offre donc au déchiffrement. Cette demande d'action herméneutique y est explicite mais surtout guidée : les auteures appellent au discernement dans l'interprétation. Les personnages des romans habitent un monde qu'ils doivent lire habilement, c'est-à-dire reconnaître sa composition en signes et choisir entre différents signifiants possibles celui qui est pertinent. Manguel souligne bien que « [d]ans chaque cas, c'est le lecteur qui lit le sens ; c'est le lecteur qui accorde ou reconnaît à un objet, un lieu ou un événement une certaine lisibilité ; il revient au lecteur d'attribuer une signification à un système de signes et puis de le déchiffrer »<sup>628</sup>.

La nature dans nos textes est puissante, tant pour détruire que pour guérir. Elle requiert donc que les personnages apprennent à en faire une interprétation précise et mesurée sans laisser leurs désirs en brouiller la lecture. Le lecteur est appelé à en faire de même dans son rapport aux textes qui insistent sur la pluralité des lectures possibles afin de résister à l'imposition d'une herméneutique hégémoniste. Le traitement de la religion et du conte constituent deux cas où folklore et institution entrent en tension dans les œuvres pour y réfuter la validité de référents occidentaux comme étant seuls légitimes.

---

<sup>627</sup> Manguel, Alberto, *A History of Reading*, Londres : Penguin Books, 1997, pp. 6-7.

<sup>628</sup> Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, trad. Christine Le Boeuf, Arles : Actes Sud, 1998, p. 20.

Les auteures proposent d'autres solutions, d'autres sources qu'elles mettent en avant. Il ne s'agit pas en effet d'en rester à une simple équivalence des potentiels : les textes proposent l'actualisation de l'interprétation par un choix qui privilégie l'utilisation d'outils culturels conçus comme endogènes. Toutefois ce critère ne tient pas lieu de résolution puisqu'il suppose la formation d'un groupe, ou de groupes, qui formerait un « intérieur » d'où pourrait émerger ces outils. La question de l'appartenance identitaire doit alors être prise en compte, associée dans le contexte de corpus à celles de l'authenticité et de l'évaluation. Nous proposerons de dépasser une essentialisation du lecteur en envisageant l'expérience de lecture comme un processus initiatique.

## Chapitre 8. Un monde à déchiffrer

Lawrence W. Levine rappelle dans son *Black Culture and Black Consciousness* que la conception d'un monde riche de signes prévalait dans les cultures africaines d'où étaient issus les esclaves :

Life was not random or accidental or haphazard. Events were meaningful; they had causes which Man could divine, understand, and profit from. Human beings could "read" the phenomena surrounding and affecting them because Man was part of, not alien to, the Natural Order of things [...]. It was crucially necessary to understand the world because one was part of it, inexorably linked to it. Survival and happiness and health depended upon being able to read the signs that existed everywhere, to understand the visions that recurrently visited one, to commune with the spirits that filled the world [...]. The universe was not silent: it spoke to those who knew how to listen.<sup>629</sup>

Les personnages de notre corpus habitent eux aussi un monde de phénomènes, objets de leurs perceptions et de leur conscience qui doit travailler à en trouver le principe sous-jacent. Les événements et les objets ne se contentent pas d'exister de façon autonome : dans une perspective avant tout relationnelle, ils doivent être lus, déchiffrés, et sont donc constitués de signes potentiels. Les petites filles de *The Bluest Eye* considèrent bien « toute parole comme un code qu[elles] dev[aient] percer, et tout geste comme l'objet d'une analyse attentive »<sup>630</sup>. Les femmes de la famille de Pilate présentent une attitude similaire puisque « chaque phrase, chaque mot était nouveau pour elles et elles écoutaient ce qu'il [Milkman] disait comme des corbeaux aux yeux brillants, qui tremblent d'impatience pour saisir et interpréter chaque bruit de l'univers »<sup>631</sup>. Ces outils de lectures qui se passent de bouche à oreille et de génération en génération sont des savoirs

---

<sup>629</sup> Levine, Lawrence W., *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 58 et 66.

<sup>630</sup> « We had defended ourselves since memory against everything and everybody, considered all speech a code to be broken by us, and all gestures subject to careful analysis ». Morrison, *The Bluest Eye*, p. 189. Traduction p. 203.

<sup>631</sup> « Every sentence, every word, was new to them and they listened to what he said like bright-eyed ravens, trembling in their eagerness to catch and interpret every sound in the universe ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 79. Traduction p. 177.

constitutifs du folklore qui, plus que la somme des objets qui en font partie, correspond avant tout à un rapport des individus et des groupes à leur environnement.

## 8.1 Apprentissage

*Song of Solomon* a fréquemment été analysé comme un Bildungsroman<sup>632</sup> parce qu'il donne à voir la trajectoire de Milkman vers l'âge adulte et les apprentissages qui la soutiennent. Parmi ceux-ci, l'un des plus cruciaux est l'acquisition d'une herméneutique de la nature, qui requiert au préalable de voir le monde comme signifiant. Le mot « sign » change de sens au fur et à mesure que le jeune homme poursuit son chemin vers le Sud. Dans le bus qui l'emmène de l'aéroport à Danville, Milkman, fraîchement débarqué de son Michigan, se repère aux panneaux de signalisation et reste totalement insensible à la beauté et à la singularité du paysage si cher à la mémoire de son père :

His father had raved about the beauty of this part of the country, but Milkman saw it as merely green [...]. For a few minutes he tried to enjoy the scenery running past his window, then the city man's boredom with nature's repetition overtook him. Some places had lots of trees, some did not; some fields were green, some were not, and the hills in the distance were like the hills in every distance. Then he watched signs—the names of towns that lay twenty-two miles ahead, seventeen miles to the east, five miles to the northeast. And the names of junctions, counties, crossings, bridges, stations, tunnels, mountains, rivers, creeks, landings, parks, and lookout points.<sup>633</sup>

Milkman est encore incapable de percevoir l'individualité des éléments de la nature : ils n'ont pas de sens pour lui car il ne les considère pas comme des signifiants potentiels, encore moins comme des signes. Tout est, au mieux, binaire : les arbres sont présents ou absents, le champs verts ou non, si bien que Milkman semble dépourvu de tout le vocabulaire de l'intermédiaire ou de la pluralité. Ni bosquet, ni forêt, ni clairière n'apparaissent à ses yeux de citadin ignorant de la variété des végétaux qui forment toute une gamme de couleurs. Il n'est capable de lire que de l'écrit, or nous avons vu combien

---

<sup>632</sup> Voir par exemple Davis, Cynthia A., « Self, Society, and Myth in in Toni Morrison's Fiction », *Contemporary Literature*, No. 23, Madison : University of Wisconsin Press, 1982, pp. 333-342 ; Harris, A. Leslie, « Myth as structure in Toni Morrison's *Song on Solomon* », *Melus*, Vol. 7, No. 3, Ethnic Women Writers I, Oxford : Oxford University Press, 1980, pp. 69-76 ; Smith, Valerie, « The Quest for and Discovery of Identity in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *Southern Review*, Vol. 21, Baton Rouge : LSU Press, 1985, pp. 721-32.

<sup>633</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 226.

cela peut être réducteur dans un univers qui promeut une esthétique de l'oralité. Non seulement le jeune homme découvre-t-il progressivement ses racines et son passé tout au long de sa quête initiatique, il est aussi formé à mieux percevoir son présent pour gagner en compréhension sur sa façon d'être au monde. Son appréhension du futur, qui est l'extension et le développement des potentialités du présent, est éclairée par une acuité accrue au monde qui l'entoure. Durant sa quête dans le Sud, et particulièrement lors de la partie de chasse avec les hommes de Shalimar, Milkman apprend à écouter la terre et les bois afin de percevoir les signes qu'il pourra ensuite interpréter. C'est ainsi qu'il détectera la présence de son ami Guitar, juste derrière lui, prêt à l'étrangler :

He tried to listen with his fingertips, to hear what, if anything, the earth had to say, and it told him quickly that someone was standing behind him and he had just enough time to raise one hand to his neck and catch the wire that fastened around his throat.<sup>634</sup>

La nature, qui était opaque à Milkman et ne constituait pour lui que des désagréments à surmonter, devient signifiante lorsqu'il entre en communion avec elle. En ouvrant ses sens il développe sa perception, ce qui lui permet d'être suffisamment informé pour survivre à l'attaque de Guitar. Plutôt que de rester passif, il peut ainsi reprendre en main son avenir, ce qui lui confère une place auprès des hommes de Shalimar : son initiation est réussie, il sait lire et communiquer avec le monde, il est donc adulte. Son nouveau statut lui permet d'entreprendre une relecture des événements précédents et de son comportement passé :

How had he got himself involved in a hunt, involved in a knife-and-broken-bottle fight in the first place? Ignorance, he thought, and vanity. He hadn't been alert early enough, hadn't seen the signs jutting out everywhere around him.<sup>635</sup>

L'enjeu premier de cet apprentissage, sa condition préalable, est en effet de reconnaître sa propre ignorance et donc l'existence d'un savoir qu'il ne maîtrise pas encore. Milkman comprend alors que les hommes qu'il prenait pour des rustres ont développé un langage en interaction avec la nature :

---

<sup>634</sup> Morrison, *ibid.*, p. 279.

<sup>635</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 275-276.

Little by little it fell into place. The dogs, the men—none was just hollering, just signaling location or pace. The men and the dogs were talking to each other. In distinctive voices they were saying distinctive, complicated things.<sup>636</sup>

Il analysait ce langage comme étant simplement du bruit avant de le percevoir comme un système signifiant, qu'il n'est toutefois pas apte à décoder pour en faire émerger le sens. L'ignorance n'est donc pas celle de ses compagnons mais la sienne car ce qu'il percevait comme un manque de leur part se révèle être une présence trop complexe pour son entendement.

Florens qui, au contraire de Milkman, n'a jamais connu le confort d'un environnement citadin aisé, est consciente de l'importance de savoir lire, non seulement les mots que le Révérend lui a appris à tracer dans le sable et sur les roches et dont elle recouvre les murs qui l'entourent mais, de façon plus primordiale et vitale, les mouvements et les actions des hommes et des bêtes ou tout simplement les images qui parviennent à ses sens. Dès les premières pages de *A Mercy* ces questions se font urgentes :

One question is who is responsible? Another is can you read? If a pea hen refuses to brood I read it quickly and, sure enough, that night I see a minha mãe standing hand in hand with her little boy, my shoes jamming the pocket of her apron. Other signs need more time to understand. Often there are too many signs, or a bright omen clouds up too fast. I sort them and try to recall, yet I know I am missing much, like not reading the garden snake crawling up to the door saddle to die. Let me start with what I know for certain.<sup>637</sup>

La lecture est bien la condition d'existence de ce texte voué à la perte sans son lecteur amoureux vers qui il est tout entier tendu, mais la lecture du monde par les personnages est aussi essentielle à leur survie dans un univers hostile peuplé de serpents et de marchands d'esclaves. Chez le forgeron qui l'a laissée seule avec un petit garçon, Florens tente d'accéder à la signification de cette configuration nouvelle malgré son état de fébrilité :

The doll is not on the shelf. It is abandon in a corner like a precious child no person wants. Or no. Maybe the doll is sitting there hiding. Hiding from me. Afraid. Which? **Which is the true reading?**<sup>638</sup>

---

<sup>636</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 277-8.

<sup>637</sup> Morrison, *A Mercy*, pp. 3-4.

<sup>638</sup> Morrison, *ibid.*, p. 139, sic. Nous soulignons.



La question de la vérité, centrale à toute interprétation juste du réel, émerge encore une fois. Florens postule l'existence d'une signification sous-jacente à la position de la poupée, ce qui reflète bien sa conception d'un monde constitué de signes où la réalité matérielle n'est pas en elle-même la totalité du signe au sens saussurien mais seulement un signifiant, dont le lien avec le signifié doit être établi en contexte par la subjectivité individuelle du « lecteur ». La vérité ne peut être accessible que par la sélection d'une interprétation adaptée parmi toutes celles potentielles. Après avoir été rejetée par son grand amour qui voit en elle une esclave résignée à l'acceptation de sort, Florens est si meurtrie qu'elle délaisse ces capacités à décrypter la nature auxquelles est pourtant conditionnée sa survie : « Ce que je lis ou déchiffre est maintenant inutile. Les têtes de chien, les couleuvres rayées, tout ça n'a plus de sens »<sup>639</sup>, pense-t-elle, non pas parce que son herméneutique n'est plus valable mais parce que la vie elle-même s'est vidée de son sens. S'ils ne valent plus la peine d'être compris, les signifiants cessent d'exister comme tels, et les objets disparaissent, se retirent à la perception. De la même façon, Pecola est invisible pour le vieux Mr Yacobowski de *The Bluest Eye* parce qu'elle n'existe pas dans son système, elle ne fait pas partie d'un paradigme de signifiants pour lui :

He does not see her, because there is nothing to see. How can a fifty-two-year-old white immigrant storekeeper with the taste of potatoes and beer in his mouth, his mind honed on the doe-eyed Virgin Mary, his sensibilities blunted by a permanent awareness of loss, see a little black girl? Nothing in his life even suggested that the feat was possible, not to say desirable or necessary.<sup>640</sup>

La seconde étape d'une bonne interprétation du monde consiste à faire preuve de finesse et de discernement, et de se garder d'une herméneutique hégémonique. Avant que sa fille ne soit engloutie par la folie, Pauline Breedlove se trouve déjà consommée par les standards de beauté offerts par les films hollywoodiens qu'elle regarde à longueur de journée :

Along with the idea of romantic love, she was introduced to another – physical beauty. Probably the most destructive ideas in the history of human thought. Both originate in envy, thrived in insecurity, and ended in disillusion she was never able, after her education in the movies, to look at a face and not assign it some category in the scale of absolute beauty.<sup>641</sup>

---

<sup>639</sup> Morrison, *ibid.*, p. 155. Traduction p. 183.

<sup>640</sup> Morrison, *The Bluest Eye.*, p. 46.

<sup>641</sup> Morrison, *ibid.*, p. 120.

L'internalisation de ce code qui l'exclut, par sa couleur de peau et son statut social, provoque chez elle un mépris, un dégoût, voire une haine de sa propre personne. Celle-ci se propage à l'ensemble de sa famille jusqu'à altérer le regard qui est porté sur eux : « On les regardait et l'on se demandait pourquoi ils étaient aussi laids ; on les regardait attentivement et on n'en trouvait pas la raison », nous dit l'instance narrative, « [e]t l'on se rendait compte que cela venait de la conviction de leur laideur, leur conviction »<sup>642</sup>. Le roman tout entier résonne comme une mise en garde contre les dangers de la conception d'une norme comme unique et la cruauté de valeurs se donnant des allures d'universalité. *Beloved* démontre la façon dont la même marque peut donner lieu à des interprétations différentes selon l'observateur mais aussi selon son humeur et le moment. Paul D, après un rapport sexuel hâtif et décevant par rapport à ses fantasmes et son attente, observe d'un œil nouveau le dos de Sethe :

Out of the corner of his eye, Paul D saw the float of her breasts and disliked it, the spread-away, flat roundness of them that he could definitely live without, never mind that downstairs he had held them as though they were the most expensive part of himself. And the wrought-iron maze he had explored in the kitchen like a gold miner pawing through pay dirt was in fact a revolting clump of scars. Not a tree, as she said. Maybe shaped like one, but nothing like any tree he knew because trees were inviting; things you could trust and be near; talk to if you wanted to as he frequently did since way back when he took the midday meal in the fields of Sweet Home.

Trois interprétations se bousculent, la terrible littéralité de la cicatrice venant balayer les tentatives de sublimation qu'étaient l'arbre vu par Amy soignant une Sethe en fuite et le labyrinthe de fer forgé que le désir de Paul D lui faisait parcourir. Pourtant le texte nous suggère que Paul D se trompe en renonçant à une interprétation poétique car le fait de voir les cicatrices pour ce qu'elles sont ne l'amènent pas à éprouver de la compassion mais du dégoût pour la femme victime des coups de fouet alors que les images de Sweet Home, la plantation dont l'existence est à l'origine de ces sévices, lui reviennent avec nostalgie. *Sula* donne aussi un exemple de la relativité d'interprétation d'un signifiant à travers la tache de naissance du personnage éponyme, tantôt perçue comme une rose par son amie Nel, tantôt comme un serpent à sonnette par Jude, le mari de cette dernière

---

<sup>642</sup>« You looked at them and wondered why they were so ugly ; you looked closely and could not find the source. Then you realized that it came from conviction, their conviction ». Morrison, *ibid.*, p. 37. Traduction pp. 45-46.

dont l'aventure avec Sula détruira leur amitié, ou encore comme un têtard par Shadrack qui y voit la preuve de son amitié car « elle avait la marque de son poisson préféré »<sup>643</sup>. Contrairement aux stigmates de Sethe, la tache sombre sur le visage de Sula n'est en soi la marque de rien, elle n'est pas le témoignage de ses actions passées mais fonctionne comme un écran sur lequel chaque observateur peut projeter ses émotions, ses angoisses, ou ses désirs. La faute de la tromperie est, pour Jude, rejetée entièrement sur Sula à travers la marque de la tentation biblique : la tache est interprétée en toute mauvaise foi comme le signe extérieur d'une corruption intérieure, ce qui permet de désigner aisément Sula comme l'origine de tous les maux, ce que ne manque pas de faire la communauté du « Bottom ». Il manque à Jude le discernement, c'est-à-dire la capacité promise par l'arbre dont il aurait goûté le fruit défendu : la connaissance du bien et du mal. Sula devient le bouc émissaire tout trouvé pour expliquer l'incompréhensible, de la même manière que les femmes du couvent de *Paradise* le sont pour Ruby. La multiplicité des points de vue auquel le lecteur a accès agit comme une démonstration du caractère subjectif et relationnel des interprétations d'un objet, c'est-à-dire à la fois de sa lecture comme signifiant et de sa mise en relation avec un signifié. Les habitants du « Bottom », avides de réponses simples à la complexité de leurs existences, sur-interprètent et chargent de sens un simple attribut physique, imitant de ce fait une partie du processus qui mène aux discriminations dont ils sont eux-mêmes victimes. Les torts qu'ils causent ainsi sont la démonstration de l'importance essentielle de l'apprentissage d'une lecture juste.

## 8.2 Prophétie et désir de signe

Il faut toutefois se garder de tordre le bras à l'observation pour en faire le signe d'un futur voulu. Pour introduire les différentes sections sur l'histoire légendaire de Haïti dans *Tell My Horse*, Hurston propose de passer par la prophétie :

---

<sup>643</sup> Morrison, *Sula*, p. 156. Traduction p. 170. L'amphibien devient poisson dans le texte original.

The prophet might have said, "Your freedom from strife and your peace shall come **when these symbols shall appear**. There shall come a voice in the night. A new and bloody river shall pour from a man-made rock in your chief city. Then shall be a cry from the heart of Haiti – a great cry, a crescendo cry. There shall be survivors, and they shall have a look and a message. There shall be a Day and the Day shall mother the Howl, and the Howl shall be remembered in Haiti forever and nations beyond the borders shall hear it and stir. Then shall appear a plume against the sky. It shall be a black plume against the sky which shall give fright to many at its coming, but it shall bring peace to Haiti. **You who have hopes, watch for these signs [...]**"<sup>644</sup>

Chaque étape ici annoncée donne ensuite lieu à un court texte, plus proche de la chronique que de l'exposé historique, intitulé « The Voice in the Night », « The Bloody River », « The Crescendo Cry », « The Survivors », « The Day and the Howl », ou encore « The Plume Against the Sky ». Tout est construit comme si les événements validaient la prophétie, pourtant le mouvement est inverse : Hurston se fait oracle *a posteriori*, nous offrant la prophétie qui aurait pu être et non celle qui a effectivement existé. L'Histoire est la source de narrations fictives qui elles-mêmes sont condensées en un poème, mais c'est bien le langage dense de la poésie prophétique qui sert au lecteur de point d'entrée, de la même manière que *Their Eyes* s'ouvrait avec un paragraphe hautement métaphorique et littéraire. Hurston démontre la manière dont le langage prophétique s'applique aux événements historiques pour les sublimer en reconstruisant le texte qui n'a pas eu lieu mais, ce faisant, elle offre une forme de fausse prophétie, contre laquelle elle-même mettait pourtant en garde. Il est certes plus facile d'écrire avec le confort du recul mais cette écriture n'est pas neutre et l'on peut se tromper dans l'interprétation des signes même *a posteriori* : les bateaux de guerre américains qui produisent la « plume dans le ciel » ont-ils véritablement apporté la paix en Haïti ? Janie connaît elle aussi la tentation de la création d'un signe qui rendrait du sens aux événements passés :

Tea Cake, the son of Evening Sun, had to die for loving her. She looked hard at the sky for a long time. Somewhere up there beyond blue ether's bosom sat He.[...] Did He *mean* to do this thing to Tea Cake and her? It wasn't anything she could fight. She could only ache and wait. Maybe it was some big tease and when He saw it had gone far enough He'd give her a sign. She looked hard for something up there to move for a sign. A star in the daytime, maybe, or the sun to shout, or even a mutter of thunder. Her arms went up in a desperate supplication for a minute. It wasn't exactly pleading, it was asking questions. The sky stayed hard looking and quiet so she went inside the house.<sup>645</sup>

---

<sup>644</sup> Hurston, *Tell*, pp. 85-86. Nous soulignons.

<sup>645</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 178.

La tragédie de la mort de l'être aimé, injustifiée et hors de la morale, est absurde. Janie, en suppliant le ciel de lui envoyer un signe, veut pouvoir expliquer ce qu'elle ne peut comprendre, pourtant elle ne sait ni quel signifiant attendre, ni quel signification lui donner. Son désir de dépasser l'insensé est si grand qu'elle est prête à transformer la moindre altération du ciel en un message cosmique qui lui serait destiné. Son attente vaine résonne comme une critique de l'aveuglement produit par le fait de vouloir ainsi tout expliquer par la volonté divine : l'arbitraire l'emporte ici sur l'entendement humain.

Les textes de Morrison nous disent également que l'humilité est de mise sans quoi le processus d'interprétation est corrompu par la mauvaise foi ou un désir trop fort. Lorsque Lénore, dans *Home*, interprète la naissance de sa petite fille Cee sur la route comme le signal d'une vie mauvaise, elle la condamne à l'auto-dénigrement imposé par un déterminisme ne laissant aucune place à l'invention de soi. Juste avant que Beloved n'apparaisse dans le roman qui porte son nom, les habitants du 124 Bluestone Road se rendent à une foire, occasion joyeuse pour Paul D de souder la famille qu'il se propose de former avec Sethe et Denver. Sur le chemin, Sethe remarque que leurs ombres se tiennent la main :

all the time the three shadows that shot out of their feet to the left held hands. Nobody noticed but Sethe and she stopped looking after she decided that it was a good sign. A life. Could be.<sup>646</sup>

Sethe lit dans les ombres l'union qu'elle désire tant et choisit d'en faire le signe d'une future vie de famille. Elle inverse alors la polarité que devrait être la prophétie : ce n'est pas un élément extérieur qui envoie un message dans sa direction, mais elle qui projette la signification sur l'objet puisqu'il s'agit d'une décision et non d'un constat, nous dit la voix narrative. Cependant ce choix occulte les autres signes potentiels qui ne sont pas lus : elle ne sent pas l'odeur des « roses mourantes », pourtant mentionnée à plusieurs reprises, et qui pourrait indiquer un avenir plus funeste. Le trio que formaient les ombres ne va en effet pas durer puisque Beloved, une défunte dans la fleur de l'âge, apparaît devant chez Sethe dès leur retour de la foire. La projection de Sethe, malgré la puissance de son désir qui la poussera presque à sa perte, est détruite par une force supérieure et implacable : celle de la nature.

---

<sup>646</sup> Morrison, *Beloved*, p. 57.

### 8.3 Le phénomène naturel

La logique de la prophétie repose sur une croyance en une interprétation de signes présents comme indices du futur. La lecture de la nature et de ses cycles est plus pertinente et valorisée comme telle car il s'agit au contraire du présent qui signale ce qui lui est coextensif. Il faut, pour comprendre les phénomènes naturels, être attentif à ce que produit la nature et observer des corrélations, ou en être instruit par ceux qui les ont observées auparavant : les « signes » ne sont pas les premiers mots d'un récit construit comme dans la prophétie mais simplement la partie perceptible d'un événement, la cause ou la conséquence de ce qui est déchiffrable : le phénomène. *Jonah's Gourd Vine* débute au son du tonnerre, terrible et naturel à la fois, comme le destin de son protagoniste<sup>647</sup>, annonçant la présence de la nature comme une ressource significative tout au long du roman :

God was grumblin' his thunder and playin' the zig-zag lightning thru his fingers. Amy Crittenden came to the door of her cabin to spit out a wad of snuff. She looked up at the clouds.

"Ole Massa gwinter scrub floors tuhday," she observed to her husband who sat just outside the door, reared back in a chair. "Better call dem chaps in outa de cotton patch."

"Tain't gwine rain," he snorted, "you always talkin' more'n yuh know."

Just then a few heavy drops spattered the hard clay yard.<sup>648</sup>

Ned Crittenden comprend la métaphore utilisée par sa femme mais pas les signaux du ciel : par orgueil et manque de commisération pour ses enfants et John Buddy, il rejette l'observation pourtant simple de la nature proposée par son épouse, passant ainsi à côté du bon sens, mais non de l'humiliation. Ici Amy, avec la complicité de la voix narrative, lit le signal de la pluie pour ce qu'il est sans y introduire de désir qui biaiserait son interprétation. Dans *Seraph on the Sewanee*, c'est l'époux (Jim) qui est le plus versé dans la lecture de la nature :

"Spring is here!" He laid the paper down and lit his pipe. "When you hear a bull gator bellow and a whip-poor-will call, spring is here for sure. The weather man can't fool a gator."

"Sure sign," Arvay agreed.<sup>649</sup>

---

<sup>647</sup> Le roman est clôturé par un autre grondement, celui des pieds tambourinant aux funérailles de John.

<sup>648</sup> Hurston, *Jonah's Gourd Vine*, p. 3.

<sup>649</sup> Hurston, *Seraph*, p. 812.

Comme dit la chanson, Jim n'a besoin de personne pour lui dire d'où vient le vent car il entend le chant des animaux, premiers à signaler les changements qui affectent leur milieu. Il ne s'agit pas d'une prédiction mais d'une identification du présent : Jim n'annonce pas l'arrivée imminente du printemps mais sa présence nouvelle. Arvey ne fait qu'acquiescer à la déclaration de son mari sans que l'on puisse réellement savoir si elle avait déjà connaissance de ce signe ou si elle vient de l'apprendre et le valide uniquement parce qu'il a été énoncé par celui qui parle, agit, et pense à sa place tout au long du roman. La toute jeune héroïne de *Their Eyes* apprend au contraire *malgré* son premier mari et attend le printemps pour savoir si elle est parvenue ou non à tomber amoureuse du vieux Logan Killicks que sa grand-mère l'a forcée à épouser :

She knew things that nobody had ever told her. For instance, the words of the trees and the wind. She often spoke to falling seeds and said, "Ah hope you fall on soft ground," because she had heard seeds saying that to each other as they passed. She knew the world was a stallion rolling in the blue pasture of ether. She knew that God tore down the old world every evening and built a new one by sun-up. It was wonderful to see it take form with the sun and emerge from the gray dust of its making. The familiar people and things had failed her so she hung over the gate and looked up the road towards way off. She knew now that marriage did not make love. Janie's first dream was dead, so she became a woman.<sup>650</sup>

Afin d'envisager un futur hors de la rigidité cadavérique promise par le nom de son mari, Janie doit comprendre son présent et donc acquérir la capacité d'interpréter le monde qui l'entoure aussi bien que son monde intérieur. Cet apprentissage se déroulera tout au long du roman, avec et contre chacun de ses maris et de ses lieux de vie, mais il est clair que la jeune femme, sous ses airs de candeur, présente déjà de bonnes prédispositions à l'acquisition d'une herméneutique pertinente.

## 8.4 Médecine traditionnelle

La connaissance de la nature et de ses effets permet d'acquérir une forme de puissance, et facilite la communion avec son environnement qui devient une ressource et non plus seulement un lieu à habiter et dont se protéger. L'époque coloniale durant laquelle se déroule *A Mercy* est particulièrement le temps de l'hostilité du territoire, née de la rencontre incongrue entre des étrangers d'autres continents et une nature sauvage, un écosystème inconnu. L'histoire nous a transmis combien les maladies bénignes pour

---

<sup>650</sup> Notons l'usage de « know » et non pas « think » ou « believe ». Hurston, *Their Eyes*, p. 25.

les Européens ont pu être dévastatrices pour les populations indigènes des Amériques, et comment l'ignorance des premiers colons en matière d'agriculture les a poussés à la perte. Les conditions de vie des personnages dans *A Mercy*, bien que fortement hiérarchisées et dissemblables, portent toujours une pénibilité et une absence de confort pour nos yeux du millénaire suivant. La luxueuse demeure de D'Ortega ne lui permet pas d'échapper à l'impossible moiteur ambiante dont il semble incapable de s'accommoder, la maladie décime le village de Lina et viendra à bout le l'industriel Joseph Vaark dont les enfants ont eux aussi succombé un à un. Lina interprète la mort de Vaark comme une revanche de la nature : la dernière maison qu'il fait construire, superflue puisque la précédente suffisait à les protéger, a nécessité la mort de cinquante arbres, l'homme est puni pour son excès qui équivaut à de la cruauté face au monde vivant.

L'ingénue Cee de *Home* dépend de son grand frère Frank comme le jeune Moïse dépendait de Mentu dans *Moses, Man of the Mountain* pour l'acquisition de connaissances et de lignes de conduite. Les deux mentors insistent sur l'importance de la connaissance des propriétés de la nature, qu'elles soient bénéfiques ou néfastes. Si Frank n'a pas pu mettre en garde sa petite sœur contre les ravages que pouvait causer la cruauté des hommes, il l'a éduquée sommairement à la médecine traditionnelle qui lui sauvera finalement la vie ; ainsi Cee « reconnaissait les baies vénéneuses, criait quand elle était sur un territoire de serpents, apprenait l'usage médicinal des toiles d'araignée »<sup>651</sup>. Ce dernier élément est un classique de la médecine traditionnelle : l'*Encyclopedia of Folk Medicine* indique que les toiles d'araignée ont été utilisées pour soigner les coupures en Angleterre dans le cadre à la fois de la médecine traditionnelle et de la médecine « officielle » et entrent dans la composition de différents remèdes contre la toux, la fièvre, ou les saignements de nez. Tous ces usages se retrouvent aussi bien en Europe que dans le nouveau monde, où les populations natives utilisaient traditionnellement les toiles d'araignées comme compresses<sup>652</sup>. Morrison nous montre que les personnages de ses romans partagent cette pratique de médecine populaire lorsque Circe conseille à Pilate d'appliquer des toiles d'araignée pour faciliter la cicatrisation de son lobe percé

---

<sup>651</sup> Morrison, *Home*, p. 52. Traduction p. 58.

<sup>652</sup> Hatfield, Gabrielle, « Spider », *Encyclopedia of Folk Medicine: Old World and New World Traditions*, Santa Barbara : ABC-CLIO, 2004, pp. 237-328.



artisanalement pour y accrocher la petite boîte en métal contenant son nom<sup>653</sup>, mais aussi avec Amy qui part à la recherche de toiles d'araignée pour soigner le dos meurtri de Sethe<sup>654</sup>. Les hommes de Polk County connaissent également ce remède, puisqu'il est évoqué dans une des histoires de *Mules and Men* : une femme parie contre le diable qu'elle parviendra à séparer un couple quand lui-même avait échoué. Elle suggère à l'épouse que son mari serait encore plus beau sans le grain de beauté qu'il a sur le cou et lui conseille de le retirer avec un rasoir lorsqu'il est endormi. La femme malveillante pourra ainsi faire croire au mari que sa bien-aimée projette de lui trancher la gorge dans son sommeil, ce qui ne manquera pas de les fâcher irrémédiablement. Mais auparavant, il lui faut venir à bout des réticences de l'épouse qui craint de voir son mari saigner :

"Well, then, you better cut dat big ole mole offa his neck.

"How kin Ah do dat? He skeered to cut it off. Say he might bleed to death."

"Aw naw, he won't neither. He won't lose more'n a drop of blood if you cut it off right quick wid a sharp razor and then wipe cob-web on de place. It's a pity he won't let you do it 'cause it sho do spoil his looks."<sup>655</sup>

L'allusion aux toiles d'araignée est faite en passant, comme une solution simple et habituelle aux tracasseries quotidiennes, un conseil précieux mais non secret d'une femme à une autre.

Ceci fait bien de savoir discerner les baies vénéneuses car les végétaux prennent une signification par les savoirs populaires, et notamment médicaux, qui leur sont associés. La végétation de la Jamaïque est présentée en premier lieu comme une pharmacie potentielle à ciel ouvert dans *Tell My Horse*<sup>656</sup>. La nature luxuriante est loin de n'avoir qu'une fonction décorative : elle est utile, vitale et regorge de potentiels pour qui en connaît les secrets. Dans *Song of Solomon*, Pilate conseille à Ruth de manger des cerises

---

<sup>653</sup> « Pilate rubbed her ear until it was numb, burned the end of the wire, and punched it through her earlobe. Macon fastened the wire ends into a knot, but the lobe was swollen and running pus. At Circe's instruction she put cobwebs on it to draw the pus out and stop the bleeding ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 167.

<sup>654</sup> « Well, spiderwebs is 'bout all I can do for you. What's in here ain't enough. I'll look outside. Could use moss, but sometimes bugs and things is in it. [...] Amy returned with two palmfuls of web, which she cleaned of prey and then draped on Sethe's back, saying it was like stringing a tree for Christmas ». Morrison, *Beloved*, p. 94.

<sup>655</sup> Hurston, *Mules*, p. 167.

<sup>656</sup> « [T]he island has more usable plants for medicinal and edible purposes than any other spot on earth ». Hurston, *Tell*, p. 13.

pour ne plus avoir besoin de « porter ces petites fenêtres devant [s]es yeux »<sup>657</sup>. La nicotine qui pousse près de la maison des Dead<sup>658</sup> est le penchant végétal du Radithor administré au docteur durant sa maladie. Tous deux ont été considérés comme des panacées et se sont révélés être source de maladies graves et échapper au contrôle de leur utilisateur humain. L'usage thérapeutique de la plante de tabac est en effet attesté sur le continent américain dès le quinzième siècle dans les écrits de Christophe Colomb. Le nom « nicotine » vient de l'ambassadeur de France à Lisbonne, Jean Nicot, qui cultivait et distribuait la plante pour ses vertus thérapeutiques. La nicotine a longtemps bénéficié d'une réputation de remède universel qui lui a valu les noms d'herbe sainte et son utilisation dans des procédures de soin est encore relevée au vingtième siècle<sup>659</sup>. L'usage du Radithor est un des éléments qui ancrent fermement le roman dans son époque car il est la trace de l'optimisme fervent qui entourait les innovations scientifiques avant que ne soient découverts les ravages qu'ils pouvaient causer. Le Radithor, constitué d'eau distillée contenant des traces de radium, n'est en effet qu'un exemple de la multitude de produits au radium tels que des crèmes de jour, du dentifrice ou du chocolat, qui ont vu le jour, signes des vertus diverses prêtées à cet élément nouvellement découvert<sup>660</sup>. Sa mention, adossée à la nicotine, permet de surcroît une remise en perspective du processus de croyances erronées parce que trop hâtées, trop totalitaires. Les mêmes erreurs peuvent avoir lieu dans la modernité et dans la ruralité et la nature, végétale ou humaine, doit toujours être considérée avec nuances et respect.

---

<sup>657</sup> « "Eat cherries," Pilate had told her, "and you won't have to wear them little windows over your eyes" ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 134. Traduction p. 194.

<sup>658</sup> « Now she merely ground her teeth as she stepped out to the porch and made her way around the side of the house through the nicotiana growing all wild and out of control ». *ibid.*, p. 136.

<sup>659</sup> Voir notamment : Charlton, Anne, « Medicinal Uses of Tobacco in History », *Journal of the Royal Society of Medicine*, 97. 6, 2004, pp. 292-296; Dickson, Sarah Augusta, *Panacea or Precious Bane. Tobacco in 16th Century Literature*, New York : New York Public Library, 1954 ; Brookes, Jerome E, *The Mighty Leaf: Tobacco Through the Centuries*, Boston: Little, Brown, 1952 et Larson, Paul S. , Silvette, H. et Haag, H. B., « Medical Uses of Tobacco, Past and Present », *Virginia Medical Monthly*, Vol. 9, No. 85, 1958, pp. 472-484.

<sup>660</sup> Voir notamment : Evans, Robley D. « Radium Poisoning A Review of Present Knowledge », *American Journal of Public Health*, Vol. 23, No. 10, 1933, pp. 1017-1023 ; « Radioactive medicines » in « Science News », *Science, New Series*, Vol. 75, No. 1945, 1932, American Association for the Advancement of Science, p. 9 ; R. E. Rowland Environmental Research Division, « Radium in Humans : a Review of U. S. Studies », 1994 ; Harvie, David I., *Deadly Sunshine: The History and Fatal Legacy of Radium*, Tempus, 2005 ; Maxwell, Robert, « The Radium Water Worked Fine Until His Jaw Came Off" - The changing role of radioactivity in the 20th century » in Frederick, Ursula K et Clarke, Ann (éd.), *That Was Then, This Is Now: Contemporary Archaeology and Material Cultures in Australia*, Cambridge : Cambridge Scholars, 2016, pp. 84-100.

Quelle que soit la maladie dont souffrait originellement le docteur Foster, il est probable que ce ne soit pas elle mais bien le prétendu remède qui l'ait finalement tué, étant donnés les symptômes décrits. En ce sens il s'agit d'un empoisonnement par une substance aux actions puissantes mais non encore comprises. Le Radithor serait ainsi la version sanctionnée par la médecine et la société de consommation occidentales du poison utilisé dans le vaudou. Cela fait en effet écho à la remarque de Hurston sur les propriétés de la terre des cimetières dans *Tell My Horse* :

So it appears that instead of being a harmless superstition of the ignorant, the African men of magic found out the deadly qualities of graveyard dirt. In some way they discovered that the earth surrounding a corpse that had sufficient time to thoroughly decay was impregnated with deadly power. It happened ages before the idea gained ground in the civilized areas. It might in some accidental way, come out of the ancestor worship of West Africa. That is a mere shot in the dark, but what illuminates it is the great interest of subtle ways of providing death, and this brings up the whole matter of poisons and poisonings, not only in Haiti, but wherever the negro exists in the Western world.<sup>661</sup>

Hurston honore ici non pas une invention des « hommes de magie africains » mais leur capacité de discernement, de compréhension des propriétés d'éléments naturels. Que leurs effets soient nocifs ou curatifs, il est primordial de les connaître, d'en déterminer l'origine et les contextes d'utilisation pour ne pas transformer une tentative de guérison en empoisonnement. Quelle que soit la polarité de l'objet de connaissance, le savoir est en lui-même valorisé, réhabilité du discrédit où l'avait jeté la qualification de « superstition de l'ignorant ». La science ne vient que confirmer ce que les savoirs traditionnels avaient établi de longue date.

## 8.5 L'Indien au savoir inné

Au contraire des personnages qui doivent passer par un processus d'initiation pour se rendre compte de la lisibilité de la nature et du monde qui les entoure, Sixo, l'Amérindien de *Beloved*, sait qu'il doit être à l'affût des signes que lui envoie le monde afin de pouvoir y naviguer et retrouver la « Femme-aux-Cinquante-Kilomètres »<sup>662</sup> pour laquelle il sacrifie tous ses moments libres à arpenter à pied la distance qui les sépare. Les Amérindiens semblent bénéficier du statut d'initiés permanents, pour qui les secrets du

---

<sup>661</sup> Hurston, *Tell*, p. 252.

<sup>662</sup> « Thirty-Mile Woman ».

mondes et le sens de ses signes constituent un savoir inné : les Séminoles de *Their Eyes* quittent les terres inondables des Everglades avant même que les travailleurs africains-américains ou bahamiens n'aient perçu la moindre indication de l'ouragan à venir. Lorsque Janie questionne un groupe sur leur étrange comportement, l'un des hommes lui répond : « Gagner les hautes terres. Laîche en fleurs. Ouragan arrive. »<sup>663</sup> Janie, Tea Cake et leurs compagnons ne parviennent pas à percevoir que le manque de sophistication de ce langage est largement compensé par sa concision et son efficacité dans l'urgence de la situation ; ils préfèrent ignorer la sagesse d'un peuple à présent minoritaire et opprimé, qui a pourtant un savoir ancestral de cette terre, pour y préférer l'appel du gain, sans nuance, proclamé par les exploitants blancs :

The next day, more Indians moved east, unhurried but steady. Still a blue sky and fair weather. Beans running fine and prices good, so the Indians could be, must be, wrong. You couldn't have a hurricane when you're making seven and eight dollars a day picking beans. Indians are dumb anyhow, always were.  
[...]"De Indians gahn east, man. It's dangerous."  
"Dey don't always know. Indians don't know much uh nothin', tuh tell de truth. Else dey'd own dis country still. De white folks ain't gone nowhere. Dey oughts know if it's dangerous."<sup>664</sup>

Les Séminoles ont été attentifs aux petits changements de la nature, apparemment anodins, et ont su y lire l'avertissement d'un danger imminent. Dans *Beloved*, Paul D a l'intelligence de suivre les conseils des Cherokees qui lui apprennent à se diriger vers le Nord en suivant les arbres en fleurs :

Paul D finally woke up and, admitting his ignorance, asked how he might get North. Free North. Magical North. Welcoming, benevolent North. The Cherokee smiled and looked around. The flood rains of a month ago had turned everything to steam and blossoms. "That way," he said, pointing. "Follow the tree flowers," he said. "Only the tree flowers. As they go, you go. You will be where you want to be when they are gone."<sup>665</sup>

Les horreurs qu'il a vécues en Géorgie et l'accueil simple et sans condition des survivants d'une tribu fauchée par la maladie le rendent réceptif à la sagesse de ces hommes qui le guident. En ironisant sur le fait d'être « la seule Noire des États-Unis dont

---

<sup>663</sup> « Going to high ground. Saw-grass bloom. Hurricane coming ». Hurston, *Their Eyes*, p. 154. Traduction p. 165. Le nom de la plante en anglais est révélateur : il faut l'avoir vue pour déduire la suite.

<sup>664</sup> Hurston, *ibid.*, pp. 155-156.

<sup>665</sup> Morrison, *Beloved*, pp. 132-133.

le grand-père maternel n'était *pas* un chef indien »<sup>666</sup>, Hurston suggère à quel point les deux communautés ont été en contact et ce qu'elles peuvent avoir en commun. La généalogie de *Song of Solomon* lui donne raison puisque Milkman découvre effectivement que sa grand-mère maternelle était Amérindienne<sup>667</sup>. Hurston soutient que la présence des mêmes contes de Frère Lapin dans les communautés afro-américaines, afro-cubaines, afro-bahamiennes et amérindiennes de Floride est une trace tangible des communications et transferts culturels qui ont eu lieu entre elles<sup>668</sup>. Dans son introduction à *Mules and Men*, elle dresse un parallèle entre les réactions à la collecte folklorique des ces groupes figurant en haut de la liste des objets de curiosité pour les chercheurs blancs de son époque, mais met aussi en avant des différences esthétiques et stratégiques profondes :

The Indian resists curiosity by a stony silence. The Negro offers a feather bed resistance, that is, we let the probe enter, but it never comes out. It gets smothered under a lot of laughter and pleasantries.<sup>669</sup>

Une lettre destinée à Boas en 1927 au sujet des ses collectes qui seront publiées dans *Mules and Men* indique qu'elle considère la technique amérindienne comme étant plus efficace :

It is fortunate that it is being collected now, for a great many people say, "I used to know some of that old stuff, but I done forgot it all." You see, the Negro is not loving his lore to the extent of the Indian. He is not on a reservation, being kept pure. His negroness is being rubbed off by close contact with white culture.<sup>670</sup>

Dans la comparaison que fait Hurston entre son domaine de prédilection et la spécialité de Boas, l'« Indien » apparaît comme la quintessence du folklore par la pureté de sa tradition. Le stéréotype du sage et mystérieux gardien d'un savoir ancestral préservé par le secret et la réserve est pleinement embrassé, déplaçant ainsi l'altérité exotique d'un

---

<sup>666</sup> « I am the only Negro in the United States whose grandfather on the mother's side was *not* an Indian chief ». « How it Feels to be Colored Me », *Zora Neale Hurston: Folklore, Memoirs, and Other Writings*, p. 826.

<sup>667</sup> « And "red man's house" must be a reference to the Byrds as Indians. Of course! Sing was an Indian or part Indian and her name was Sing Byrd or, more likely, Sing Bird. No—Singing Bird! That must have been her name originally—Singing Bird. And her brother, Crowell Byrd, was probably Crow Bird, or just Crow. They had mixed their Indian names with American-sounding names ». Morrison, *Song of Solomon*, pp. 303-304.

<sup>668</sup> Hurston, « Go Gator and Muddy the Water », *Go Gator*, pp. 91-92.

<sup>669</sup> Hurston, *Mules*, pp. 2-3.

<sup>670</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 97.

groupe sur l'autre plutôt que de résister totalement à ce processus d'éloignement aux accents coloniaux. Chez Morrison, Sixo et Lina<sup>671</sup> conservent de secrets rituels dansés que ni l'esclavage ni les tentatives de conversion à la chrétienté ne sauront arrêter. Les facultés magiques de Consolata dans *Paradise* ne sont pas attribuables à sa profession comme c'est le cas pour la sage-femme Lone. Toute l'éducation reçue par les nonnes allait à l'encontre d'une quelconque initiation à la magie : ses pouvoirs semblent donc émerger uniquement – mais avec force et puissance – de ses origines amérindiennes. Les événements se déroulent comme si ses dons de guérisseuse étaient une émergence de cette identité que les sœurs ont voulu méticuleusement réprimer et effacer dans la « salle de classe où de sages jeunes filles Arapaho s'assirent autrefois et apprirent à oublier. »<sup>672</sup> Cette connexion avec les pratiques folkloriques de ses ancêtres ne nécessite pas de véritable initiation pour Consolata, à qui Lone enjoint simplement d'« entrer »<sup>673</sup> en Scout (le jeune homme qu'elle doit secourir) comme s'il s'agissait d'un savoir que l'Amérindienne avait toujours porté en elle, n'attendant que la bonne occasion de s'exprimer, une pratique maîtrisée avant même d'être consciente, une faculté innée. Les personnages amérindiens forment donc une catégorie à part, dispensée du processus initiatique.

---

<sup>671</sup> « Underneath she wears bright blue beads and dances in secret at first light when the moon is small ». Morrison, *A Mercy*, p. 3.

<sup>672</sup> « schoolroom, where stilled Arapaho girls once sat and learned to forget ». Morrison, *Paradise*, p. 4. Traduction p. 12.

<sup>673</sup> « Step in. Just step on in. Help him, girl! ». Morrison, *ibid.*, p. 245. Traduction p. 281.

## Chapitre 9. La religion : espace de choix herméneutique

*A Mercy* nous montre comment Lina s'est construit son système de croyances et sa façon d'être au monde de façon composite après que les presbytériens l'ont abandonnée sans un mot d'adieu, lassés de son caractère qu'ils jugeaient trop sauvage :

[S]he decided to fortify herself by piecing together scraps of what her mother had taught her before dying in agony. Relying on memory and her own resources, she cobbled together neglected rites, merged Europe medicine with native, scripture with lore, and recalled or invented the hidden meaning of things. Found, in other words, a way to be in the world. [...] She cawed with birds, chatted with plants, spoke to squirrels, sang to the cow and opened her mouth to rain.<sup>674</sup>

La compréhension du monde que permet la cosmogonie de Lina ne tient pas uniquement d'un désir esthétique mais d'une nécessité vitale qui motive cette élaboration active d'un système rituel et religieux plus efficace que celui que les chrétiens ont tenté de lui imposer tout en la contraignant à la passivité et à la subordination. Lina porte en elle un discernement et une capacité herméneutique qui ne sont pas fondés uniquement sur les souvenirs d'un enseignement antérieur comme celui de sa mère, mais aussi sur ses « ressources » personnelles, c'est-à-dire sa créativité traditionnelle. Sans en avoir appris les règles, elle sait en effet produire un savoir cohérent avec la terre qui l'habite et son histoire, la preuve étant que sa communication avec la nature fonctionne. Après la mort de Vaark, lorsque sa veuve tombe à son tour malade, Lina s'improvise soignante en puisant dans le corpus qu'elle s'est constitué, où la religion chrétienne n'est pas le premier choix :

Lina placed magic pebbles under Mistress' pillow; kept the room fresh with mint and forced angelica root in her patient's festering mouth to pull bad spirits from her body. She prepared the most powerful remedy she knew: devil's bit, mugwort, Saint-John's-wort, maidenhair and periwinkle; boiled it, strained it and spooned it between Mistress' teeth. She considered repeating some of the prayers she learned among the Presbyterians, but since none had saved Sir, she thought not.<sup>675</sup>

Lina convoque ici tout ce qu'elle pense pouvoir être utile sans distinction d'origine, mais son pragmatisme la conduit à rejeter les prières des presbytériens dont elle a pu

---

<sup>674</sup> Morrison, *A Mercy*, pp. 48-49.

<sup>675</sup> Morrison, *ibid.*, p. 50.

constater empiriquement l'inutilité. À l'image de ce qui se produit plus largement dans notre corpus, la religion institutionnelle est prise en compte dans les possibilités de signifiants mais ne constitue pas forcément la réponse privilégiée et peut être écartée au profit d'autres systèmes de croyance et de pratique sur lesquels elle n'a ni préséance ni prédominance.

## 9.1 Littérarité et pluralité de la religion chez Hurston

You wouldn't think that a person who was born with God in the house would ever have any questions to ask on the subject. But as early as I can remember, I was questing and seeking.<sup>676</sup>

### 9.1.1 Désacralisation du christianisme

Les thèmes religieux sont omniprésents dans les écrits de Zora Neale Hurston dès leurs titres : *Their Eyes Were Watching God* met dieu au premier plan d'un roman autrement très séculaire en apparence ; *Jonah's Gourd Vine* fait référence au livre de Jonas<sup>677</sup> et *Seraph on the Suwannee* reprend les figures angéliques du livre d'Isaïe<sup>678</sup>. *Moses, Man of the Mountain* est une réécriture de la vie du prophète et les dernières années de la vie de l'auteure sont consacrées à l'élaboration d'une biographie romancée d'Hérode. Dans ces ouvrages comme dans des écrits plus courts tels que *The First One*, pièce sur l'origine de la malédiction des fils de Cham, ou *The Fire and the Cloud*, nouvelle centrée sur les derniers instants de Moïse, les figures bibliques se font personnages de fiction. Ainsi, pour la fille du Pasteur élevée dans une connaissance quotidienne du Livre, la Bible est une source d'inspiration littéraire majeure dont elle tire des tournures, des caractérisations et de nombreuses comparaisons, plus qu'elle n'est un texte sacré. Son

---

<sup>676</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 215.

<sup>677</sup> « And the LORD God prepared a gourd, and made it to come up over Jonah, that it might be a shadow over his head, to deliver him from his grief. So Jonah was exceeding glad of the gourd. But God prepared a worm when the morning rose the next day, and it smote the gourd that it withered ». Jonah 4 : 6-7 ; King James Bible.

<sup>678</sup> « Above it stood the seraphims: each one had six wings; with twain he covered his face, and with twain he covered his feet, and with twain he did fly ». Isaiah 6 : 2, King James Bible.

« Then flew one of the seraphims unto me, having a live coal in his hand, which he had taken with the tongs from off the altar ». Isaiah 6 : 6 King James Bible.



« Book oh Harlem », publié à titre posthume, est un texte comique sur la vie du quartier new-yorkais entièrement rédigé sous forme de versets, parodiant un chapitre biblique<sup>679</sup>. Bien qu'Hérode apparaisse dans les évangiles, sa reprise par Hurston avec ses intrigues, ses transports charnels, son faste de cour, son héroïsme guerrier et son ton parfois terrible et souvent épique, se rapproche nettement plus de l'esthétique de l'Ancien Testament que du Nouveau. Hérode n'y est pas seulement le bourreau de Saint-Jean le Baptiste mais un roi de Judée dans toute sa gloire et son tourment, véritable héros antique. Dieu chez Hurston est très humain, non pas au sens catholique de son incarnation christique mais plutôt comme pouvaient l'être les dieux antiques, imparfaits, aux humeurs changeantes, parfois colériques voire capricieux. Son commentaire au sujet du choix des représentants politiques haïtiens dans *Tell My Horse*, terrible derrière son apparente légèreté, en est un exemple. L'auteure décrit le succès de Leconte et l'espoir qu'il a suscité dans la population, puis elle explique sa mort et sa succession moins glorieuse par l'hypothèse selon laquelle « de toute évidence, Dieu n'était pas d'accord avec le peuple haïtien car voilà que Dieu répudiait leur candidat en l'expulsant du palais comme s'il l'avait vomi », interprétation qui vaut aussi pour la mort de son successeur Tancrède Auguste : « Dieu a donc dû changer d'avis à son sujet aussi »<sup>680</sup>. Ce dieu jaloux, vengeur et proprement interventionniste est bien plus proche de celui de l'Ancien Testament que d'un Christ rédempteur. Dans une lettre adressée à Annie Nathan Meyer en juillet 1925, elle fait part de son admiration pour cette partie des Écritures qui constitue la bible hébraïque :

The Old Testament is my only reason for ever opening the Bible at all. Such powers of storytelling! Such magenta for speech figures! You cant beat the psalms for word music, nor the prophets for prose-poetry. Those old boys were up and at 'em. Those first chapters of Genesis are not equaled by even our best writers. And that old heathen, David! Why, he is a hundred best sellers rolled into one! He had a way with him. He could do anything and make it respectable. I love the old devil more than any other character in either history or literature With one hand he plays divinely upon the harp, slays his enemies with the other, keeping one eye ont the ladies and the other on his workmen building.<sup>681</sup>

---

<sup>679</sup> Hurston, « The Book of Harlem » in Wall, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston: Novels and Stories*, op. cit. , pp. 979-984.

<sup>680</sup>« But evidently God did not agree with the Haitian people, for behold God repudiated their candidate by belchin him out of the Palace ». [...] « So God must have changed His mind about him also ». Hurston, *Tell*, p. 133. Nous traduisons.

<sup>681</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 62, sic.

Le langage est loin de celui de la révérence devant un texte sacré : en louant les qualités de l'Ancien Testament elle déprécie le Nouveau, pourtant fondement du Christianisme, et se positionne comme une critique littéraire face à ce que le dogme chrétien considère comme la parole divine. Il ne s'agit pas pour Hurston d'insulter ou de critiquer négativement ce texte mais de l'apprécier à égalité et dans les mêmes termes que les récits de traditions populaires qu'elle affectionne tant. La Bible est un référent narratif certes privilégié parce que conséquent et extrêmement présent dans le folklore africain-américain, mais tout aussi littéraire et fictionnel que n'importe quel bon roman. Les hommes de *Polk County* reconnaissent eux aussi que les textes religieux ont une beauté et une grâce qui peut être dissociée de la foi lorsque, après un passage où ils chantent des *spirituals*, la didascalie indique :

The men come in singing the chorus, Lonnie and My Honey are walking side by side and the others are grouped close to keep the harmony straight. They are strutting, smiling and feeling anything but religious. They are carried away by melody and rhythm.<sup>682</sup>

La communion qu'entraîne le chant est séculaire car elle passe par « la mélodie et le rythme » qu'il faut maintenir collectivement et non par les paroles qui contiennent seules les références à la religion. Ce qui unit les hommes ici transcende les langues et les dogmes ; la poésie de l'imagerie religieuse informe la musicalité, seule institution qui vaille dans ce contexte. Hurston reprend cette idée dans son essai « Characteristics of Negro Expression » :

Both prayers and sermons are tooled and polished until they are true works of art. The supplication is forgotten in the frenzy of creation. The prayer of the white man is considered humorous in its bleakness. The beauty of the Old Testament does not exceed that of a Negro prayer.<sup>683</sup>

Le texte biblique est ici un objet pourvu d'une grande beauté mais non un absolu, puisqu'il peut être esthétiquement dépassé par la recreation vocale dont il est source. La parole désacralisée exprime alors tout son potentiel artistique et, en perdant tout ou partie de son contenu référentiel, fait advenir une forme qui la transcende. La même logique informe le commentaire de la voix narrative de *Their Eyes* au sujet des expressions toutes faites dont la signification se perd derrière la rhétorique ou la formalité :

---

<sup>682</sup> Hurston, *Polk County*, Acte 1, scène 1.

<sup>683</sup> Hurston, « Characteristics of Negro Expression », in Cunard, *Negro*, *op. cit.*, p. 26.

So when speakers stood up when the occasion demanded and said "Our beloved Mayor," it was one of those statements that everybody says but nobody actually believes like "God is everywhere." It was just a handle to wind up the tongue with.<sup>684</sup>

Cette remarque renforce le ridicule de Joe dont l'hybris lui fait ponctuer ses phrases de « I god » tout en sécularisant la parole au contenu d'apparence religieuse : cette dernière, prévient Hurston, ne doit pas non plus se prendre au sérieux ni revendiquer une quelconque supériorité sur tous les autres ornements du langage, y compris humoristique. En effet, l'humour est une dimension essentielle de l'œuvre de Hurston à laquelle le texte biblique n'échappe pas dans sa réécriture. Le biographe Hemenway critique *Moses, Man of the Mountain* pour son manque de sérieux car il trouve le roman trop ironique pour faire résonner toute la grandeur de l'histoire. Il nous semble au contraire que sa force réside dans les passages où le rire affleure, par dérision ou simple gaité. L'humour autour de la religion donne aux textes hurstoniens leur côté enlevé tout en offrant au lecteur une certaine intimité avec le texte par la complicité qu'il met en place. Dans *Seraph on the Suwannee*, roman où cette qualité vient souvent à manquer, Jim fait allusion au caractère primordial de l'humour au cours d'une discussion sur un passage biblique :

"That's what I been told, Arvay. Cain's first crime was not killing his brother Abel, but in not having no sense of humor. The man was so chuckle-headed that he couldn't even take a joke."

"Joke?" Arvay was so outraged that she hurriedly propped herself up on one elbow and frowned down into Jim's face. "You must be crazy or awful wicked one, to be looking for jokes in the Bible."

"Well, if it's about the doings of people, it must be plenty jokes in there."<sup>685</sup>

Le manque d'humour d'Arvay, si sérieuse qu'elle en fait des crises de tétanie, la poussera presque à sa perte. Si le statut de Jim est très problématique dans ce roman<sup>686</sup>, il est clair qu'il se fait ici écho de la voix de Hurston qui rejette le tabou imposé par une attitude telle que celle d'Arvay sur un texte que l'auteure considère comme riche, flamboyant et joyeux parce qu'avant tout humain. Pour Hurston, la bible est un texte littéraire, et la religion une des traditions orales. En cela, des variations et des modifications sont possibles sur ce texte avec lequel chacun peut jouer. Il perd son

---

<sup>684</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 28.

<sup>685</sup> Hurston, *Seraph*, p. 658.

<sup>686</sup> Voir *infra* 11.3 Performance folklorique et ligne de genre.

caractère sacré, sans se départir pour autant de son importance en tant que source de savoir, de transmission, et de patrimoine culturel partagé.

Toutefois le religieux ne se limite pas aux figures et aux références bibliques : rien n'indique que le dieu sur lequel les yeux des habitants des Everglades sont fixés soit celui des Chrétiens ou des Juifs dans la mesure où les recherches anthropologiques de Hurston ne se cantonnaient pas à ces pratiques religieuses, mais attachaient au contraire une importance particulière au vaudou. C'est dans cette religion qu'elle est baignée lorsqu'elle compose son chef d'œuvre durant l'enquête de terrain menée en Haïti pour ce qui deviendra *Tell My Horse*, projet qu'elle présente à la fondation Guggenheim en 1937 comme le futur ouvrage de référence sur le sujet<sup>687</sup>. La mise en perspective de la pratique du christianisme, et plus largement de la religion du Livre, comme l'une des formes possibles du religieux dans une diversité et une multiplicité dont elle n'a pas la gouvernance n'attend pas la rencontre avec le vaudou haïtien. Dans son examen des approches anthropologiques de la croyance mentionné plus tôt, Partick Mullen cite David Hufford en chaire de la réflexivité sur la question des croyances, mais critique la dichotomie entre croyance officielle et non officielle que ce dernier conserve dans ses travaux : elle implique pour Mullen une différence de théorisation car les secondes auraient un fondement expérientiel plus fort mais seraient dépourvues du processus de pensée rationnel des premières<sup>688</sup>. Il est vrai que cette distinction reste fortement implantée : dans les faits, l'appellation « surnaturel » recoupe celle de paganisme. La religion institutionnelle bénéficie d'un traitement différent, qui ne repose pas uniquement sur le détachement de toute source expérientielle. Par exemple, les miracles de l'Église catholique apostolique tiennent de l'expérientiel et ne sont pas envisagés avec le même dédain, ils ne suscitent pas la même moquerie que d'autres croyances dénommées « superstitions ». Mais l'Église a mis en place un système permettant d'authentifier les miracles, de prouver leur caractère miraculeux (les sept critères du cardinal Lambertini) : elle les inclut ainsi dans une norme codifiée.

En avril 1929, dans une Amérique profondément chrétienne qui a encore tendance à assimiler christianisme et civilisation, condamnant toute autre forme de croyance à la

---

<sup>687</sup> Voir *supra* 5.1.3 Démonstration d'une légitimité : connaissances et méthodes.

<sup>688</sup> Mullen, « Belief and the American Folk », art. cité, p. 133. Voir chapitre 7.

sauvagerie, Hurston écrit à son ami Langston Hughes pour lui faire part de son enthousiasme face aux recherches qu'elle mène alors en Floride et de ses théories concernant la religion :

I am convinced that christianity as practiced is an attenuated form of nature-worship. Let me explain. [...] Baptism is nothing more than water worship as has been done in one form or the other down thru the ages. Venus rises from the sea (All life coming up out of the water, i. e. water one great necessity of man) Neptune and the other water gods, in every mythology. The name is missing in christianity, but the tribute is paid nevertheless. [...] I find fire-worship in Christianity too. What was the original purpose of the altar in all churches? For sacred fire and sacrifice BY FIRE? [...] The burnt offering is no longer made, but we keep the symbol in the candles, the altar and the term sacrifice.<sup>689</sup>

Dans cette missive typique du style exalté d'une Hurston qui commence enfin à obtenir des résultats de ses recherches de terrain auparavant infructueuses, la jeune femme envisage la pratique religieuse à travers la « lunette de l'anthropologie » qu'elle mentionne dans son introduction à *Mules and Men* comme l'outil indispensable pour son appréhension juste du réel. À la suite des différents sociologues et anthropologues de la religion comme Durkheim, Tylor ou Frazer, elle tente d'établir un principe de fonctionnement commun aux différentes manifestations du religieux. Elle propose de lire les rites chrétiens à la lumière du culte des éléments, qu'elle envisage comme premier, informant aussi bien la religion de la Rome antique que de l'Amérique contemporaine. Le baptême et l'Esprit saint ne sont pas présentés comme une évolution de croyances élémentales mais comme une réduction, voire une dégénérescence, de celles-ci puisqu'ils sont issus d'une perte : le baptême n'est « rien de plus » qu'un culte de l'eau dont le nom « manque », les cierges ne sont qu'un résidu du feu sacrificiel et l'Eucharistie un « reliquat » du cannibalisme. La lettre se poursuit en effet ainsi :

Symbols my opponents are going to say. But they cannot deny that both water and fire are purely material things and that they symbolize man's tendency to worship those thing which benefit him to a great extent. [...] You know of course that the [...] sacrament is a relic of cannibalism when men ate not so much for food as to gain certain qualities the eaten man had. Sympathetic magic pure and simple. They have a nerve to laugh at conjure. I shall ask is the Trinity, Fire, Water, and Earth? Who shall say me nay without making a purely emotional appeal?<sup>690</sup>

---

<sup>689</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., pp. 138-139.

<sup>690</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 139, sic.

Hurston parle d'atténuation mais rejette la simple symbolique et se place donc dans une perspective naturaliste qui contredit l'idée que « [l']objet de culte est seulement hiérophanie, manifestation pour le croyant de la puissance d'un dieu »<sup>691</sup>. Elle établit un gradient de force entre ces pratiques religieuses en même temps qu'une généalogie où elle place le christianisme comme un descendant direct du cannibalisme et, dans le même mouvement, le chrétien comme l'enfant du sauvage. Cette fois, la logique darwinienne de l'évolution (qui contredit la genèse chrétienne) est appliquée au fait culturel dans le sens inverse de ce que nous avons évoqué précédemment avec le primitivisme : la force est du côté des ancêtres et non de l'enfant occidental, qui tiendrait presque de l'avorton face à la puissance du feu, de la terre et de l'eau, essentiels autant qu'originels<sup>692</sup>. Hurston partage ici librement ses vues dans le cadre d'une correspondance amicale, mais elle a conscience du caractère subversif de ces considérations qui lui tiennent manifestement à cœur puisqu'elle écrit quelques jours plus tôt à son mentor de l'université de Columbia, Franz Boas :

Is it safe for me to say that baptism is an extension of water worship as a part of pantheism just as the sacrament is an extension of cannibalism? Isn't the use of candles in the Catholic church a relic of fire worship? Are not all the uses of fire upon the altars the same thing? Is not the christian ritual rather one of attenuated nature-worship, in the fire, water, and blood? Might not the frequently mentioned fire of the Holy Ghost not be an unconscious fire worship. May it not be a deification of fire?<sup>693</sup>

Par cette lettre plus contenue, elle demande l'appui théorique de l'universitaire pour des propositions qui pourraient lui valoir des accusations pour le seul péché que les évangiles décrivent comme impardonnable dans ce monde comme le suivant, à savoir le blasphème contre l'Esprit saint<sup>694</sup>, ou tout du moins pour hérésie. Dans la logique du relativisme culturel qu'il défend, où tout objet culturel doit être compris dans son contexte

---

<sup>691</sup> Rivière, Claude, *Socio-anthropologie des religions*, Paris : Armand Collin, 2008, p. 34.

<sup>692</sup> Voir aussi cette remarque dans *Tell My Horse*, p. 54 : « The most universal ceremony in Jamaica is an African survival called "The Nine Night." [...] In reality it is old African Ancestor worship in fragment form. The West African tradition of appeasing the spirit of the dead lest they do the living a mischief. Among the upper classes it has degenerated into something that approximates the American wake ». L'idée du culte des ancêtres comme stade antérieur à des formes religieuses de la modernité est un grand classique des théories évolutionnistes.

<sup>693</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 137. *sic.*

<sup>694</sup> Marc 3 : 29 ; Matthieu 12 : 31-32 ; Luc 12 : 8-10.

spécifique, Boas est peu enclin à ce type d'approche universalisante<sup>695</sup>. De plus, l'antisémitisme qui parcourt alors l'occident a valu à Boas de nombreuses attaques, y compris de la part de certains membres du groupe amérindien Kwakiutl dont il a fait une ethnographie<sup>696</sup> : malgré les avancées des recherches en sciences humaines, le terrain du religieux reste délicat. L'institution religieuse, puissante bien que plurielle à travers les différentes dénominations chrétiennes, est attachée à sa spécificité et à son monopole sur le sacré et le spirituel. En conséquence, Boas lui répond par la négative, lui conseillant de passer sous silence ces positions trop « controversées »<sup>697</sup>. Pourtant Hurston continue tout au long de sa carrière de contredire cette suprématie. Comme le souligne Brian Britt au sujet de *Moses Man of the Mountain*, en faisant de Moïse à la fois un magicien et le fondateur d'une religion, Hurston abolit l'opposition entre les deux termes<sup>698</sup>.

Hurston a été formée à l'école anglo-saxonne qui considère, à la suite d'Edward Tylor<sup>699</sup> et de James George Frazer<sup>700</sup>, que la magie se définit avant tout par un fonctionnement sympathique, selon les principes de similarité et de contiguïté. Le premier repose sur un lien métaphorique unissant par exemple une personne à sa représentation picturale, le second sur le lien métonymique unissant une personne à ses cheveux, même coupés, ou à la poussière que ses pieds ont foulée : les « pas dans la poussière » (*Dust Tracks on a Road*) du titre de la biographie de Hurston y sont une référence directe. La magie est conceptualisée comme une pratique qui cherche à atteindre des fins matérielles, des résultats empiriques, par une relation directe de cause à effet comparable à la technique. Le magicien utilise la contrainte, le lien nécessaire entre les causes (qui peuvent être des forces surnaturelles ou non) et les conséquences voulues. Dans une reconstruction historique fondée sur un évolutionnisme intellectualiste, la magie est

---

<sup>695</sup> « In these investigations we must guard against a particular danger. We may find objective similarities that give a deceptive impression of identity, while actually we may have been dealing with quite distinctive phenomena ». Boas, « Some Problems of Methodology in the Social Sciences », *Race, Language and Culture*, p. 263.

<sup>696</sup> Voir l'introduction de Helen Codere à son édition de l'ouvrage : Boas, Franz, *Kwakiutl Ethnography*, Chicago : The University of Chicago Press, pp. xxv-xxvi.

<sup>697</sup> Dans une lettre du 24 avril 1924. Voir Bloom, Harold, *Zora Neale Hurston*, New York : Bloom's Literary Criticism, 2008, p. 107.

<sup>698</sup> Britt, Brian, *Rewriting Moses: The Narrative Eclipse of the Text*, Londres et New York : T&T Clark International, 2004.

<sup>699</sup> Tylor, Edward Burnett, *The origins of culture*, Gloucester (Mass.) : Peter Smith, 1970.

<sup>700</sup> Frazer, James G., *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, Londres : Macmillan, 1890, 1900 et 1915.

l'ancêtre de la religion qui donne elle-même naissance à la science. Les anthropologues britanniques envisagent la magie comme une pratique qui précède historiquement la religion : les groupes humains, constatant les échecs empiriques de la magie, auraient formé l'idée de puissances supérieures qu'ils ne sauraient contraindre à exécuter leur volonté et avec lesquelles il fallait établir un autre rapport : celui de la conciliation par le sacrifice, l'offrande, ou autre. Ainsi Hurston fait dire à Amram, dans les premières pages de *Moses, Man of the Mountain*, que les hommes font dieux à leur image : « Caleb, those temples were built by Egyptians and those gods were made by Egyptians. Gods always love the people who make 'em ». <sup>701</sup>

Pourtant les opposants à cette école de pensée nous permettent peut-être mieux de comprendre l'esthétique hurstonienne de façon dynamique. La perspective évolutionniste suppose une humanité essentiellement créative, car chaque groupe humain devrait à chaque fois inventer de toutes pièces ses artefacts culturels. Hurston exprime ses réticences face à cette idée lorsqu'elle constate que Moïse est un personnage tout aussi important dans la tradition orale caribéenne que dans celle du sud des États-Unis :

All over the Southern United States, the British West Indies and Haiti there are reverent tales of Moses and his magic. It is hardly possible that all of them sprang up spontaneously in these widely separated areas on the blacks coming in contact with Christianity after coming to the Americas. It is more probable that there is a tradition of Moses as the great father of magic scattered over Africa and Asia. <sup>702</sup>

L'anthropologue français Marcel Mauss envisage la magie sous un angle différent, celui de la place sociale du magicien, selon le principe durkheimien de l'appréhension par l'extérieur des faits sociaux. Dans son « Esquisse d'une théorie générale de la magie », il défend avec H. Hubert que la pensée analogique n'étant pas limitée à la magie, et la magie ne se limitant pas à des relations sympathiques, ces dernières ne peuvent être définitives de la pratique magique. Pour les auteurs, le rite magique se distingue avant tout du rite religieux par son caractère officieux, hors de l'institution : le rite magique est « tout rite qui ne fait pas partie d'un culte organisé, rite privé, secret, mystérieux et tendant comme

---

<sup>701</sup> Hurston, *Moses*, p. 16.

<sup>702</sup> Hurston, *Tell*, p. 140.



limite vers le rite prohibé. »<sup>703</sup> Quant au magicien, il est défini par sa marginalité, qu'elle soit due à une particularité physique ou mentale qui le sépare du groupe social ou à son activité qui le met en contact avec d'autres sphères. Les femmes sont des candidates privilégiées à l'exercice de la magie, tout comme les étrangers : c'est le statut minoritaire et dominé qui crée le magicien, défini comme tel depuis le centre de la société parce qu'appartenant à sa marge. Il n'y a donc, pour Mauss, pas de différence d'essence entre magie et religion mais une distinction de statut car l'une est définie par l'autre dans un rapport dynamique d'altérité. Cette conception invite à repenser les rapports hiérarchiques entre les entités qualifiées de religieuses ou magiques : la religion n'est pas la version plus évoluée, plus civilisée, aux acteurs plus intelligents et mieux éduqués que la magie qui serait l'apanage du primitif mais devient un processus social d'imposition de norme et d'exclusion à la légitimité tautologique. En envisageant conjointement vaudou et christianisme, Hurston critique elle aussi le fait de les distinguer par leur essence. Elle fait ressortir leur égalité tout en insistant sur le fait que l'une n'est pas substituable à l'autre, que le vaudou n'est pas une dégradation du christianisme et ses loa des saints catholiques déguisés.

### **9.1.2 La religion vaudou : un système cohérent.**

En 1912, année où l'Église catholique lance sa deuxième campagne antisuperstitieuse en Haïti, paraît l'ouvrage séminal de Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Jean Price-Mars utilisera la conception durkheimienne de la religion comme « un système solidaire de croyances et de Pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent » pour promouvoir la conception du vaudou haïtien comme religion dans *Ainsi parla l'Oncle* en 1928<sup>704</sup>. En effet la définition sociale et en dynamique proposée par l'école française permet de sortir d'une essentialisme condamnant définitivement les pratiques vaudou comme hors du champ du

---

<sup>703</sup> « Esquisse d'une théorie générale de la magie » in Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, 2013 c. 1953, p. 16.

<sup>704</sup> Clorméus, Lewis Ampidu, « La démonstration durkheimienne de Jean Price-Mars : faire du vodou haïtien une religion », *Archives de sciences sociales des religions*, Vol. 159, 2012, pp. 153-170.

religieux : leur relégation au domaine de la magie sans légitimité institutionnelle possible apparaît comme une conséquence de la marginalisation de ses fidèles par l'Église catholique, et non plus comme sa cause et sa justification. Partant, Price-Mars démontre que le vaudou est bien plus qu'un agrégat incohérent de superstitions et contient au contraire des principes structurants au même titre que les autres religions.

Hurston s'engage dans une logique semblable dans ses différents travaux. Elle est moqueuse face au syncrétisme improvisé, voire bricolé, des prédicateurs qui mélangent sans discernement les pratiques, symboles et croyances de différentes religions comme Mother Catherine dans l'essai du même nom publié dans *Negro*<sup>705</sup>. En revanche, dans *Tell My Horse*, elle caractérise ainsi une amitié établie avec une Haïtienne :

We had gotten to the place where neither of us lied to each other about our respective countries. We neither of us apologized for voodoo. We both acknowledged it among us, but both of us saw it as a religion no more venal, no more impractical than any other.<sup>706</sup>

Non seulement s'attache-t-elle à dénoncer la lecture du vaudou uniquement au prisme du catholicisme que proposent certains de ses prédécesseurs et qui réduirait le premier à une déviance du second, mais elle tâche également de montrer l'aspect systématique du vaudou à travers ses productions littéraires. Elle propose des textes qui demandent l'action d'une lecture informée par le vaudou. En effet, ce dernier se glisse partout dans les œuvres hurstoniennes, bien au delà des explicites « Hoodoo in America », *Mules and Men* ou *Tell My Horse*. Plusieurs commentateurs ont bien souligné à quel point la religion haïtienne est omniprésente dans sa fiction. Dans un article précurseur, Ellease Southerland<sup>707</sup> montre comment les informations que le lecteur obtient dans *Mules and Men* et *Tell My Horse* peuvent servir à interpréter un système de numérogie en place dans *Their Eyes* (en donnant une signification plus complexe aux chiffres 3, 6 et surtout 9), ainsi que le rôle des éléments naturels et des couleurs (en particulier le jaune et le bleu) dans ce roman. Elle ajoute que la description des habitants d'Eatonville comme un groupe

---

<sup>705</sup> Hurston, « Mother Catherine », in Cunard, *Negro, op. cit.*, pp. 39-42.

<sup>706</sup> Hurston, *Tell*, p. 215.

<sup>707</sup> Southerland, Ellease, « The Influence of Voodoo on the Fiction of Zora Neale Hurston » in Bell, Roseann P., Parker, Bettye J. et Guy-Sheftall, Beverly (éd.), *Sturdy Black Bridges : Visions of Black Women in Literature* Garden City : Anchor Press, 1979, pp. 172-183.

sans langue, sans oreilles et sans yeux<sup>708</sup> rappelle la description des zombies que fait Hurston dans son ouvrage sur Haïti<sup>709</sup>.

Daphne Lamothe<sup>710</sup> propose une lecture du personnage de Janie dans *Their Eyes Were Watching God* comme une incarnation de la déesse double, Ezili. Celle-ci présente deux aspects radicalement opposés, desquels Janie se rapproche consécutivement au cours de son histoire. À travers les yeux des habitants d'Eatonville, elle est d'abord présentée comme la belle Ezili Freda à la peau claire et à la sensualité manifeste lorsqu'elle rentre au village :

The men noticed her firm buttocks like she had grape fruits in her hip pockets; the great rope of black hair swinging to her waist and unraveling in the wind like a plume; then her pugnacious breasts trying to bore holes in her shirt. They, the men, were saving with the mind what they lost with the eye.<sup>711</sup>

Les hommes du village ressentent la force et la puissance de sa sensualité, tous leurs sens sont mis en éveil par la beauté sans artifice de Janie, si appétissante qu'ils la voient comme une denrée. Ce pouvoir de séduction est bien celui de la déesse femme, mais l'héroïne partage aussi des attributs avec son double, la déesse mère, Ezili Danto. En effet Janie rejette la supériorité sociale offerte par Jodie et qui est aussi une caractéristique d'Elizi Freda pour s'investir dans un travail manuel, telle Danto la travailleuse.

Il est certain que la prépondérance de multiples de trois, tout comme le langage des couleurs ou l'imagerie liée aux forces de la nature, existent en dehors du vaudou : de nombreuses religions présentent une forme de trinité et les contes ont souvent une structure ternaire, par exemple. De même, l'idée d'une pluralité de facettes à la notion de féminité n'est pas restreinte au vaudou. Toutefois l'interprétation est ici guidée par le contexte d'écriture et le recoupement des sources qui permettent de situer les savoirs proposés ou suggérés par Hurston. Derek Collins, dans un article datant de 1996, déplore le fait que les recherches de Hurston sur le vaudou n'aient pas été plus utilisées par la critique comme une source privilégiée d'interprétation de sa fiction. Le peu de recherche

---

<sup>708</sup> « tongueless, earless, eyeless conveniences ». Hurston, *Their Eyes*, p. 1.

<sup>709</sup> Southerland, *ibid.*, p. 177.

<sup>710</sup> Lamothe, Daphne : « Voodoo Imagery, African-American Tradition and Cultural Transformation in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* », *Callaloo*, Vol. 22, No. 1 (Winter, 1999), The Johns Hopkins University Press, pp. 157-175.

<sup>711</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 5.

sur la place des mythes dans *Their Eyes*, soutient-il, avait alors convoqué des sources babyloniennes et grecques avant même d'avoir envisagé les matériaux les plus proches avec lesquels les interconnexions sont les plus aisées<sup>712</sup>. Il montre les ressemblances entre Ezili Freda et Janie plusieurs années avant Lamothe, mais il semble que cette dernière ne l'ait pas lu : De manière révélatrice, elle choisit l'orthographe « Ezili » et non « Ezrulie, qui est pourtant celle adoptée par Hurston. Elle s'appuie plus volontiers sur des écrits anthropologiques extérieurs, comme ceux d'Alfred Métraux dans *Voodoo in Haiti* ou de Karen McCarthy Brown dans *Mama Lola*, que sur les travaux de Hurston pour soutenir son propos, là où Lawless et Collins montraient la cohérence interne du système hurstonien en donnant à *Tell My Horse* une place prépondérante comme source primaire en plus d'autres traités sur le sujet. Ainsi, Lamothe établit un parallèle textuel entre la description de Janie dans *Their Eyes* et celle d'Ezili par Métraux, qui diffère assez sensiblement de la représentation donnée par Hurston dans *Tell My Horse*. Hemenway, auteur de la plus célèbre biographie de Hurston, ne fait pas une seule fois référence au vaudou dans son commentaire de la figure du serpent dans *Seraph*, n'y voyant que des symboles chrétiens et phalliques<sup>713</sup>. Collins appelle de ses vœux l'usage d'une grille de lecture justifiée par le contexte de production du roman et plus généralement par la globalité de l'œuvre de Hurston qui nous livre des clés pour sa compréhension. Considérer les écrits de Hurston en tant que système dont chaque partie peut informer les autres, et donc privilégier l'utilisation d'éléments endogènes pour le travail herméneutique permet de se garder d'une lecture qui impose des codes extérieurs, c'est-à-dire une forme de colonisation du savoir et de l'interprétation.

En termes anthropologiques, il s'agit de prendre en compte le métafolklore et de donner de la valeur au discours provenant de l'intérieur de la culture étudiée, c'est-à-dire

---

<sup>712</sup> « At least one other critical attempt has been made to uncover the role of Myth in *Their Eyes* (Pondrom1986). Pondrom's thesis is that Janie's relationship with Tea Cake and Tea Cake's subsequent death and "resurrection" in Janie's memory, "is a modern Janie's memory, reinterpretation of the ancient Babylonian myth of Ishtarand Tammuz, with syncretic allusion to its analogues, the Greek story of Aphrodite and Adonisand the Egyptian tale of Isis and Osiris" (1986:182). However parallel the stories may be, I contend that there are more immediate sources in Haitian religion and folklore to which Hurston was exposed that should be considered first, before we relate *Their Eyes* arbitrarily to a more abstract classical Greek or Egyptian mythological framework ». Collins, Derek, « The Myth and Ritual of Ezili Freda in Hurston's *Their Eyes Were Watching God* », *Western Folklore*, Vol. 55, No. 2, Berkeley : Western States Folklore Society, 1996, pp. 140-141.

<sup>713</sup> Hemenway, *Literary Biography*, op. cit., p. 311.

à la dimension « émique » et non pas uniquement à l'« étique »<sup>714</sup>. Cette terminologie, courante dans l'anthropologie américaine, repose sur la transposition, opérée par le linguiste Kenneth Pike, de la distinction entre phonologie (*phonemics*) et phonétique à l'étude des faits culturels<sup>715</sup> : la phonétique se place du côté de l'observation extérieure, objective, mesurable, alors que les outils d'une étude phonémique s'inscrivent nécessairement dans les critères développés par le groupe locuteur sur sa propre langue, en particulier les différences qu'ils perçoit comme significatives<sup>716</sup>. Ainsi, la seconde approche, appliquée aux sciences humaines et sociales, se fonde sur des catégories d'analyses développées au sein de la culture ou du groupe étudiée et non sur celles produites par la discipline de l'observateur. Les écrits de Hurston nous disent de façon répétée que le vaudou est toujours une explication envisageable, et souvent la bonne comme dans *Jonah's Gourd Vine* où John est victime de l'envoûtement de Hattie qui veut l'épouser contre son gré. Il ne pourra se sortir de cette situation qu'en reconnaissant l'existence de l'envoûtement. Ainsi, les textes nous poussent à considérer une lecture culturellement ancrée comme l'entendait Boas, qui critique le positivisme et résume la position « émiciste » en une simple affirmation : « Si nous voulons comprendre les pensées d'un peuple de façon sérieuse, toute l'analyse de leur expérience doit être fondée sur leurs concepts et non les nôtres »<sup>717</sup>. Les recherches ethnographiques de Hurston outrepassent en réalité cette dichotomie entre « eux » et « nous » présente dans les propos de Boas car elles insistent sur sa qualité d'*insider* qui fait se confondre les deux pôles : de ce fait, elles sont une performance de l'approche à laquelle elle invite son lecteur, qui doit adopter un point de vue interne. La lecture de ces ouvrages devient un processus initiatique où l'écriture de Hurston est guide et par lequel le lecteur peut parvenir au statut d'initié, s'il remplit les conditions pour recevoir l'enseignement. En effet, comme le remarque Nicole

---

<sup>714</sup> Dolby-Stahl, Sandra, « Literary Objective: Hurston's Use of Personal Narrative in *Mules and Men* » in Cronin, *Critical Essays*, *op. cit.*, pp. 43-52.

<sup>715</sup> De Sardan Jean-Pierre Olivier, « Émique », *L'Homme*, tome 38, No. 147, « Alliance, rites et mythes », 1998, pp. 151-166.

<sup>716</sup> Si deux sons sont distingués par le chercheur mais non par les locuteurs, la distinction n'est pas prise en compte : par exemple, une approche phonémique ne cherchera pas à différencier le /l/ du /r/ en japonais ni la prononciation de « ain » et « un » dans de nombreux groupes de locuteurs français contemporains. De même, elle devra employer des critères différents selon que les locuteurs aient l'accent marseillais ou parisien lorsqu'il s'agira de séparer ou non la prononciation de « poingnet » de celle de « poignée ».

<sup>717</sup> « If it is our serious purpose to understand the thoughts of a people, the whole analysis of experience must be based on their concept, not ours ». Boas 1943 : 314, cité dans De Sardan, « Émique », art. cité, p. 155.

Reith<sup>718</sup>, Hurston met elle-même l'accent sur la qualité de la réception dans son introduction à *Mules and Men* où elle écrit : « Mouths don't empty themselves unless the ears are sympathetic and knowing. »<sup>719</sup> En dehors des clivages raciaux ou régionaux, Hurston s'adresse à un public qui doit répondre à un double critère de connaissances préalables et d'ouverture; à ces lecteurs seuls sera accessible la richesse du folklore et de son écriture.

Lawless et Lamothe s'attardent toutes deux dans les travaux cités plus haut sur la symbolique attachée à Legba, la divinité intermédiaire ouvreuse de portes et de chemin par laquelle le fidèle doit passer pour s'adresser au divin. La première perçoit sa présence dans les arbres qui jalonnent le roman car ils le symbolisent dans le vaudou en matérialisant un lien entre la terre et le ciel<sup>720</sup>. La seconde relève quant à elle les nombreuses images de portes et de carrefours, lieux de sa présence et reflets de sa fonction, et lit la scène d'ouverture du roman comme une « invocation implicite » de Legba, invocation qui marque le début de toute cérémonie vaudou<sup>721</sup>. Ainsi le roman constituerait en lui-même un rite, c'est-à-dire une performance vaudou qui accomplit une transformation traditionnelle. Pour Pamela Glenn Menke, cette cérémonie rituelle serait conduite par Janie car elle se fait Mambo, (prêtresse vaudou) en sacrifiant Jodie et Tea Cake et en initiant Phoebe comme les houngan<sup>722</sup> ont initié Hurston ; la bouche de Janie remplace ici l'organe sexuel de la Mambo, à la fois vecteur et synonyme de vérité dans *Tell My Horse*<sup>723</sup>. Rachel Sten<sup>724</sup> explique la portée subversive du vaudou dans *Tell My Horse* et

---

<sup>718</sup> Reith, Nicole E., *Walking the Waves of Sound*, *op. cit.*

<sup>719</sup> Hurston, *Mules*, 185.

<sup>720</sup> Voir par exemple Laënnec Hubron expliquant que le Fa, divinité importante au Dahomey au dix-huitième siècle, est « représenté par un palmier mythique d'où il aurait pris naissance – les arbres assurent de manière privilégiée le lien entre le ciel et la terre ; pour cette raison on les considère comme la résidence des esprits ». Hurbon, Laënnec, *Le mystère du vaudou*, Paris : Gallimard, 1993, p. 16.

<sup>721</sup> « Just as all Vodou ceremonies begin with songs, dances and prayers in honor of Legba, the novel starts with an implicit invocation of him ». Lamothe, *op. cit.*, p. 161.

<sup>722</sup> Nous conservons la typographie de Hurston qui met une majuscule à « Mambo » mais pas à « houngan » dans *Tell My Horse*.

<sup>723</sup> Menke, Pamela Glenn, « "Black Bone and Snake Wisdom" New Orleanian Hoodoo, Haitian Voodoo, and rereading Hurston's *Their Eyes Were Watching God* » in Jennings, La Vinia Delois (éd.), *Zora Neale Hurston, Haiti and "Their Eyes Were Watching God"*, Evanston : Northwestern University Press, 2013, pp. 95-116.

<sup>724</sup> Sten, Rachel. « Remembering the Sacred Tree – Black Women, Nature, and Voodoo in Zora Neale Hurston's *Tell My Horse* and *Their Eyes Were Watching God* » in Jennings, *Zora Neale Hurston, Haiti and "Their Eyes Were Watching God"*, *op. cit.*, pp. 29-48.

*Their Eyes Were Watching God*, spécialement pour les femmes et en termes de résistance au régime colonial. Bien que *Their Eyes* le condamne au niveau littéral, le vaudou et ses valeurs l'infusent selon elle d'une force positive. L'arbre apparaît une nouvelle fois comme symbole important du vaudou et Sten interprète le passage où Janie découvre la sensualité sous le poirier comme une subversion, voire un effacement, des catégories de genre. Elle souligne que la possession constitue un outil efficace pour bousculer les catégories de genre, de classe, de race, mais aussi la séparation catégorique entre humains, dieux et esprits. Insiste sur le fait qu'il n'y a pas de séparation du charnel et du spirituel dans le vaudou qui, contrairement au christianisme, ne rejette pas la sensualité (en particulier féminine) comme un tabou. La cérémonie présentée dans *Tell My Horse* où la prêtresse montre son vagin comme réponse à la question « qu'est-ce que la vérité? »<sup>725</sup> est la preuve de la possibilité de considérer le corps féminin, y compris dans sa sensualité, comme un vecteur de puissance pour lui-même et non plus seulement un outil à exploiter par autrui. Le vaudou dans l'œuvre de Hurston est donc un potentiel considérable, d'une part parce qu'il est toujours présent en filigrane comme une possibilité à prendre en compte, d'autre part parce qu'il est valorisé comme une source de force, d'émancipation et de subversion, et enfin parce qu'il permet d'accéder à une connaissance plus complète de l'œuvre autant que du réel.

## 9.2 Morrison et les faux semblants de la religion

Dans *Tell My Horse*, Hurston décrit le « jargon » utilisé par les houngans pour s'adresser aux esprits :

That is a private matter with each houngan and it varies with each time he employs it because different loa dictate different things to him. So that it is always new. But the opening prayer which is taken from the Catholic church remains fixed.<sup>726</sup>

La variation de la langue est montrée comme une preuve de la véracité du lien entre un esprit particulier et le houngan qui communique avec lui, ou plus précisément à travers qui il s'exprime : la parole n'est plus celle de l'humain mais celle d'une entité d'un autre monde qui s'actualise en langage dans ce monde-ci. Toutefois, l'accès à un autre monde

---

<sup>725</sup> Hurston, *Tell*, p. 137.

<sup>726</sup> Hurston, *ibid.*, p. 163.

nécessite le passage d'un seuil, un franchissement qui se transcrit de façon rituelle. Nous avons déjà évoqué Legba qui concentre à lui seul cette fonction d'intermédiaire et à qui il faut s'adresser en premier lieu avant tout rituel vaudou, car il sera le messager entre les humains et les esprits supérieurs. Ici l'espace liminal est matérialisé par le texte biblique qui reste aussi stable dans sa forme que le Livre dont il provient. Le texte est lui-même extérieur à la pratique concernée par le rituel, mais sa poésie appelle à la spiritualité et à des interprétations multiples, rendant possible la conversation particulière qui va suivre. Ces ouvertures bibliques ne sont pas sans rappeler les épigraphes de Morrison, dont plusieurs sont issus de textes chrétiens. Celui de *God Help the Child* est une parole célèbre tirée de l'Évangile selon Luc, mais l'appel à la paix, à l'humilité et à l'amour de Jésus disant « Laissez les enfants venir à moi ; ne les empêchez pas, car le Royaume de Dieu est à ceux qui sont comme eux »<sup>727</sup> prend une dimension plus sinistre dans la formulation de la King James retenue par Morrison : « Suffer little children to come unto me, and forbid them not » souffle la douleur des enfants victimes d'atrocités dans ce roman qui frôle le catalogue des horreurs à ce sujet. L'épigraphe de *Tar Baby* provient de la première épître de Paul aux Corinthiens (le *First Corinthians* éponyme de la sœur de Milkman dans *Song of Solomon*) et celui de *Beloved* de l'épître aux Romains. Ces derniers textes sont tous deux des lettres de l'apôtre Paul en forme de mise en garde et de guide de conduite, missives qui répondent à une situation de tension particulière dans chacune des communautés à laquelle il s'adresse, mais dans lesquelles est exposée et développée la doctrine chrétienne. Cette double valeur spécifique et universelle est contenue dans les textes originaux, et utilisée par Morrison dans le contexte de son œuvre comme une porte d'entrée vers elle. Voici l'épigraphe de *Tar Baby* :

For it hath been declared  
unto me of you, my brethren, by them  
which are of the house of  
Chloe, that there are  
contentions among you.<sup>728</sup>

L'auteure fait une apparition à travers son prénom véritable puisque Toni Morrison est le nom de plume de Chloe Wofford. L'être littéraire répondrait par ce roman à l'appel de celle qu'elle est dans le réel hors de la littérature, au sujet de tensions à l'intérieur d'un

---

<sup>727</sup> Luc 18 :16, Traduction Œcuménique de la Bible.

<sup>728</sup> I Corinthians 1:11.



groupe qui n'est plus ici les Corinthiens mais les Africains-Américains désunis par des stratifications de classe, d'origine géographique ou de couleur de peau. Le passage choisi pour *Beloved* met lui aussi en jeu un déplacement de destinataire :

I will call them my people,  
which were not my people;  
and her beloved,  
which was not beloved.<sup>729</sup>

Le message prosélytique d'ouverture et d'inclusion de Paul, qui demande de dépasser l'idée de l'élection d'un peuple pour déclarer le dieu chrétien comme le dieu de tous, y compris des païens, se complexifie dans le contexte de ce roman. Le peuple appelé peut être interprété au niveau diégétique comme celui dont les membres sont victimes de l'esclavage et des ses conséquences, qu'ils se soient libérés ou non : les « soixante millions et davantage » à qui le roman est dédié. Mais au niveau de l'expérience de lecture, ce passage est une invitation englobante à considérer question de l'amour, de sa désignation et de ses formes, développée tout au long du texte comme étant irréductible à une réponse simple et unique.

### 9.2.1 Critiques de l'institution religieuse

L'institution religieuse, vectrice de dogme, est incompatible avec l'ambition de pluralité, de multiplicité et de souplesse que nous avons relevée dans les romans de Morrison. L'auteure, en tant que personne, a bien des attaches avec une version hautement institutionnalisée de la religion puisqu'elle est catholique : Toni vient d'Antony, son nom de baptême<sup>730</sup>. Néanmoins, ses personnages, de façon directe ou à travers les situations auxquelles ils sont confrontés, encouragent le lecteur à rester sur ses gardes face au potentiel totalitaire de toute institution, en particulier religieuse. L'une des critiques les plus récurrentes est que les Églises trahissent le message d'intégration universelle des évangiles, dont l'épigraphe de *Beloved* est un exemple<sup>731</sup>. Dans *Song of*

---

<sup>729</sup> Romains 9:25. « Ainsi nous a-t-il appelés, non seulement d'entre les Juifs, mais encore d'entre les païens, selon qu'il le dit dans Osée: J'appellerai mon peuple celui qui n'était pas mon peuple, et bien-aimée celle qui n'était pas la bien-aimée ; et là où on leur disait: Vous n'êtes pas mon peuple! ils seront appelés fils du Dieu vivant ». 9. 25-27 Traduction Œcuménique de la Bible.

<sup>730</sup> Wagner-Martin, Linda, *Toni Morrison: A Literary Life*, New York : Palgrave-Macmillan, 2015, p. 15.

<sup>731</sup> Flannery O'Connor, autre écrivaine catholique, a construit toute son œuvre dans l'ambition de dénoncer cet écart qu'elle juge hypocrite.

*Solomon*, Ruth raconte la gêne occasionnée par le fait qu'elle ne savait pas comment recevoir l'hostie au cours du service catholique auquel elle s'était rendue pour le mariage de la petite-fille d'une ancienne patiente de son père. À son mari qui lui reproche de s'être ridiculisée en ne connaissant pas les codes de cette Église qui réserve la communion à ses membres, elle objecte les promesses du mot qualifiant le sacrement :

"You see them put up their own school, keep their kids out of public schools, and you still think their religious stuff is open to anybody who wants to drop in?"

"Communion is communion."

La conception qu'a Ruth de la communion comme une invitation, qui repose sur une idée de communauté humaine universelle, vient se heurter à celle d'une cérémonie qui permet de resserrer les liens à l'intérieur du groupe défini aussi par son extérieur, donc par ce qu'il exclut, en l'occurrence une méthodiste. Cette propension au rejet n'est pas réservée aux catholiques puisque les Anabaptistes de *A Mercy* sont tout aussi prompts à dénier tout espoir de salut aux « enfants de Cham »<sup>732</sup> et à refuser le baptême à un enfant qui n'est pas des leurs<sup>733</sup>. Eux-mêmes sont pourtant des parias aux yeux des parents de Rebekka qui réunissent dans la même catégorie tous les cultes divergents comme mauvais par nature<sup>734</sup> ; la haine pour l'altérité étant ce qui définit leur propre dogme<sup>735</sup>. Les presbytériens qui recueillent Lina s'emploient à préserver son altérité par rapport au groupe. Le nom qu'ils lui donne n'est pas une invitation à faire partie de leur culture et de leur religion car il ne vient pas de la bible mais fait référence à Messaline, impératrice de Rome connue pour son goût du luxe, du sexe et du sang : Lina doit rester la menace barbare aux valeurs de leur civilisation. Elle est exclue de leur pratique religieuse comme elle le sera de celles de Rebekka après la mort de Vaark : celle que Lina a accompagnée

---

<sup>732</sup> « Other than themselves (and those of their kind who agreed), no one was saved. The possibility was open to most, however, except children of Ham. In addition there were Papists and the tribes of Judah to whom redemption was denied along with a variety of others living willfully in error ». Morrison, *A Mercy*, p. 92.

<sup>733</sup> « In their meetinghouse she was accommodating and when they explained their beliefs she did not roll her eyes. It was when they refused to baptize her firstborn, her exquisite daughter, that Rebekka turned away. Weak as her faith was, there was no excuse for not protecting the soul of an infant from eternal perdition ». Morrison, *ibid.*, p. 78.

<sup>734</sup> « Anabaptists who were not the Satanists her parents called them, as they did all Separatists, but sweet, generous people for all their confounding views. Views that got them and the horrible Quakers beaten bloody in their own meetinghouse back home ». Morrison, *ibid.*, p. 77.

<sup>735</sup> « Religion, as Rebekka experienced it from her mother, was a flame fueled by a wondrous hatred. Her parents treated each other and their children with glazed indifference and saved their fire for religious matters ». Morrison, *ibid.*, p. 74.

dans le quotidien comme amie et partenaire de travail finit par succomber à la vision violente de la religion défendue par ses parents<sup>736</sup>. Enfin la mère de Florens explique que le catholicisme des D'Ortega n'est d'aucun secours pour elle ou ses enfants malgré le message d'espoir du prêtre qui leur apprend à écrire dans le sable car « il n'y avait pas de protection et rien dans le catéchisme pour leur dire non »<sup>737</sup> : la violence des hommes qui excluent leurs prochains en leur déniaient jusqu'à l'humanité ne trouve pas de contradiction dans leurs institutions religieuses.

## 9.2.2 La Bible : réécriture et alternatives

Pilate s'offre la liberté de reformuler un passage de l'Evangile selon Matthieu pour amadouer les policiers qui ont arrêté Milkman dans *Song of Solomon* lorsque, pour prouver sa bonne foi à l'officier, elle a recours à la citation biblique en mettant en avant le fait qu'il s'agit bien d'une citation et non d'une pensée profane :

“Bible say what so e'er the Lord hath brought together, let no man put asunder—Matthew Twenty-one: Two. We was bony fide and legal wed, suh,” she pleaded. [...] Milkman was astonished. He thought Pilate's only acquaintance with the Bible was the getting of names out of it, but she quoted it, apparently, verse and chapter.<sup>738</sup>

Le commentaire en incise (« apparemment ») pousse ici le lecteur au doute, mettant l'emphase sur l'allure de la citation ainsi que sur l'ignorance des autres personnages, incapables de valider ou d'invalider sa véracité. La citation est en effet inexacte puisque la *King James Bible*, version la plus proche des mots de Pilate, donne « What therefore God hath joined together, let not man put asunder. » De plus, il ne s'agit pas de Mathieu 21 :2 mais Mathieu 19:6. Pilate se sert de la religion chrétienne pour donner à l'officier ce qu'il veut entendre. Elle joue un personnage conforme aux attentes extérieures, et les changements qu'elle opère sur sa personne ébahissent Milkman, qui y voit là presque de la magie. Toutefois, elle ne se conforme pas pour autant à cette institution, elle l'assouplit.

---

<sup>736</sup> « She does not know I am here every night else she will whip me too as she believes her piety demands. Her churchgoing alters her but I don't believe they tell her to behave that way ». Morrison, *ibid.*, p. 159.

<sup>737</sup> « There was no protection and nothing in the catechism to tell them no ». Morrison, *ibid.*, pp. 162-163. Traduction p. 188.

<sup>738</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 207.

Elle fait passer l'idée dans son langage propre, et préfère une religion plus personnelle, dans laquelle elle développe par exemple ses propres rites mortuaires.

Dans *Beloved*, les femmes du voisinage se réunissent devant chez Sethe pour la sauver d'une forme de suicide par effacement au monde provoqué par une communion fusionnelle avec sa fille revenue d'un autre monde. Elles s'accordent sur un salut qui remonte à la création du monde, mais reviennent plus loin encore que l'Évangile selon Jean qui disait qu'« au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu ».

They stopped praying and took a step back to the beginning. In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like.<sup>739</sup>

La divinité est expulsée de cette réécriture qui met en avant une chose encore plus primordiale et sensitive que le Verbe (Logos) déjà lettré et conceptualisé : la théologie est non seulement contredite mais invalidée dans son intention même car le savoir inné de ces femmes rend caduque l'évangile. Pourtant la tournure est présente, le jeu sur les mots est clair : la poésie biblique, elle, reste puissante et valide en tant qu'impulsion littéraire. Les divergences en tant que telles ne sont notables et ne prennent leur sens que pour un lecteur familier du texte original. C'est ce que semble présupposer L dans *Love* lorsqu'elle déclare que son nom est le sujet du chapitre 13 du premier épître aux corinthiens sans énoncer le mot : le lecteur doit posséder une connaissance relativement précise du Nouveau Testament pour savoir que le titre de ce chapitre est aussi celui du roman. La bible chrétienne est une source possible de réécriture, d'inspiration et d'invention. Les « passages sexy de la bible »<sup>740</sup>, nous dit l'instance narrative de *Tar Baby*, se trouvent parmi les lectures que fait Jadine à Son durant leur lune de miel dans leur appartement new-yorkais. Rebekka, dans *A Mercy*, convoque le récit de la mise à l'épreuve de Job pour donner du sens à son agonie lors de sa traversée de l'Atlantique :

---

<sup>739</sup> Morrison, *Beloved*, p. 305.

<sup>740</sup> « She read True Confessions stories to him with appropriate « white girl » voices and gestures and he laughed until his chest hurt. She read Césaire to him and he closed his eyes. She read the sexy parts of the Bible and he looked at her ». Morrison, *Tar Baby*, p. 231. Nous traduisons.

Yet the stories they told, their comments, offered Rebekka the distraction of other people's lives. Well, she thought, that was the true value of Job's comforters. He lay wracked with pain and in moral despair; they told him about themselves, and when he felt even worse, he got an answer from God saying, Who on earth do you think you are? Question me? Let me give you a hint of who I am and what I know. For a moment Job must have longed for the self-interested musings of humans as vulnerable and misguided as he was. But a peek into Divine knowledge was less important than gaining, at last, the Lord's attention. Which, Rebekka concluded, was all Job ever wanted.<sup>741</sup>

Rebekka fait l'exégèse de cet épisode pour établir un parallèle avec sa propre expérience, mais ne s'y arrête pas. Elle aperçoit les limites du rapprochement et entreprend une réécriture en tentant d'en imaginer une version féminine :

But then Job was a man. Invisibility was intolerable to men. What complaint would a female Job dare to put forth? And if, having done so, and He deigned to remind her of how weak and ignorant she was, where was the news in that? What shocked Job into humility and renewed fidelity was the message a female Job would have known and heard every minute of her life. No. Better false comfort than none, thought Rebekka, and listened carefully to her shipmates.<sup>742</sup>

La bible constitue donc un point de départ possiblement pertinent pour la compréhension du monde des personnages, mais elle révèle ses biais qui la rendent parfois inadaptée à leurs situations et l'empêche de constituer une grille de lecture unique et totale. Les textes mettent en garde contre le recours systématique au texte biblique comme outil d'interprétation. Dans *Home*, lorsque Frank est invité à dormir chez un homme dont le fils a un bras paralysé parce qu'un policier lui a tiré dessus, le père dit que ça l'a sauvé de la rue et fait de lui un bon élève, le protagoniste commente ainsi :

"So the boy cop did him a favor."  
"No. No, no, no. Jesus stepped in and did that. [...]"  
Beautiful, thought Frank. Bible stuff works every time every place—except the fire zone.  
"Jesus. Jesus!" That's what Mike said. Stuff yelled it too. "Jesus, God Almighty, I'm fucked, Frank, Jesus, help me."<sup>743</sup>

Les deux hommes sont portés par une puissante envie de conférer un sens à l'injustice et à l'absurdité des situations auxquelles ils sont confrontés, mais le désabusement gagne Frank, dont la guerre a bouleversé sinon détruit les espoirs et les certitudes morales. Le vétéran porte un regard distancié sur le recours de son nouvel ami à la foi en un ordre divin plus juste bien que mystérieux pour les mortels. Cela lui permet

---

<sup>741</sup> Morrison, *A Mercy*, p. 89.

<sup>742</sup> *Idem*.

<sup>743</sup> Morrison, *Home*, p. 31.

de voir d'une part sa dimension esthétique et, d'autre part, son caractère systématique, sans distinction circonstancielle. La vérité et la pertinence de l'interprétation biblique sont remises en question par le désir aveugle de l'interprète. Morrison incite à la curiosité, à la souplesse et à l'effort intellectuel en insistant sur la multiplicité des hypotextes qu'il est possible d'envisager en tant qu'outils herméneutiques. Si le titre de son troisième roman, *Song of Solomon* est aussi celui d'un passage de l'Ancien Testament, la diégèse donne un autre sens à ces mots et privilégie une légende issue de la tradition populaire africaine-américaine et une chanson construite selon les codes de cette dernière comme textes pertinents pour leur interprétation.

Les épigraphes de *Jazz* et *Paradise* proviennent du poème *Thunder, Perfect Storm* qui fait partie des textes gnostiques retrouvés dans les codex de La bibliothèque de Nag Hammadi. Découverts en 1945 en Égypte, ces textes en copte sont le plus grand corpus direct de textes de cette tradition religieuse, les autres sources de connaissances de celle-ci étant principalement contenues dans les réfutations formulées par l'Église orthodoxe<sup>744</sup>. Pour les gnostiques, le monde matériel, y compris les nombreuses sphères qui entourent la terre, est fondamentalement mauvais car créé, ou tout du moins régi, par un démiurge corrompu qui correspond au dieu de l'Ancien Testament. Le véritable salut se trouve hors de cet univers et la connaissance de du chemin vers lui ainsi que de la nature pneumatique (c'est-à-dire extramondaine, pure, de l'ordre de l'être divin) de l'âme constituent la gnose<sup>745</sup>. Le gnosticisme repose sur l'existence d'évangiles apocryphes dans lesquels le Christ révèle un enseignement secret sur la gnose ou la façon d'y accéder. Sous ses diverses formes, il se positionne comme une exégèse des textes bibliques différente car mieux informée, par la connaissance de ces autres sources. Morrison, en citant un texte gnostique, ouvre la voie à la curiosité du lecteur et l'invite à remettre en question à la fois l'unicité de la source et de son interprétation. L'existence de textes et de courants gnostiques rappelle en effet l'historicité et le caractère humain de la bible et de ce qu'il en est fait. Plus particulièrement, l'emploi d'extraits de *Thunder, Perfect Mind*, dans lequel la voix à prépondérance féminine se déclare comme la somme de toutes les complexités et

---

<sup>744</sup> Créghneur, « La topographie céleste des *Livres de Iéou* », in Pierre, *Phénoménologie du merveilleux*, *op. cit.*, pp. 111-131.

<sup>745</sup> Il s'agit ici d'une évocation très succincte d'un phénomène religieux extrêmement varié, complexe et polymorphe qui a fait l'objet d'innombrables études, tout particulièrement depuis la découverte de ces précieux manuscrits.

les oppositions du monde, et demande à ce que les contraires soient envisagés, à ce que les antagonismes soient investis dans leur pluralité, invite à la possibilité de lectures plurielles et divergentes.

La forme de la croix se fait le support de cette multiplicité symbolique. Le village de Ruby dans *Paradise*, comme l'Eatonville de Hurston, est le théâtre d'affrontements entre plusieurs visions de la pratique chrétienne, incarnées dans les deux hommes d'Église, le progressiste Richard Misner et le conservateur Senior Pulliam. Cette querelle donne lieu à un double office pour le mariage de K. D. et Arnette censé apporter une forme de conciliation à la communauté, mais le second sermon n'en est pas un car il se résume à une croix brandie par Misner, aux pensées duquel le lecteur seul a accès dans un passage vibrant et passionné bien que muet :

There he stretched, reaching up until he was able to unhook the cross that hung there. He carried it then [...] and held it before him for all to see—if only they would. See what was certainly the first sign any human anywhere had made: the vertical line; the horizontal one. Even as children, they drew it with their fingers in snow, sand or mud; they laid it down as sticks in dirt; arranged it from bones on frozen tundra and broad savannas; as pebbles on riverbanks; scratched it on cave walls and outcroppings from Nome to South Africa. Algonquin and Laplanders, Zulu and Druids—all had a finger memory of this original mark. [...] This mark of a standing human figure poised to embrace.<sup>746</sup>

Cette croix que tient le Révérend Misner est supposée parler à sa place, exprimer pour lui les idées et les passions si fondamentales qu'il n'a pas de mots pour les dire : il espère que la croix, forme originelle, sensuelle et charnelle, saura remplacer, grâce à sa simplicité et sa primauté, un discours impossible à articuler parce qu'il se place avant le langage, dans le corps et dans le ressenti, celui du doigt dans le sable ou des bras écartés. Mais la congrégation reste perplexe et ne peut entendre ce silence incongru à la cérémonie de mariage dans le cadre d'une église chrétienne. Ils ne peuvent comprendre le signifié de Misner car le signifiant est pour eux associé à un autre, déterminé contextuellement. C'est aussi le motif de la croix qui est convoqué par Morrison pour décrire la dynamique en jeu dans *Sula* :

---

<sup>746</sup> Morrison, *Paradise*, pp. 145-146.

Hannah, Nel, Eva, Sula were points of a cross—each one a choice for characters bound by gender and race. The nexus of that cross would be a merging of responsibility and liberty difficult to reach, a battle among women who are understood to be least able to win it. Wrapped around the arms of that cross were wires of other kinds of battles [...].<sup>747</sup>

Mais cette croix est différente de celle de l'église car elle n'est pas le support du supplicé ni même uniquement l'intersection de deux axes mais émerge avant tout de ses sommets entre lesquels les liens s'élancent. La croisée devient un centre et la circularité est répétée autour par les autres tensions qui s'enroulent. Ce motif est plus compréhensible à travers le prisme non pas du christianisme mais des religions d'Afrique de l'ouest. Dans un ouvrage riche et passionnant, La Vinya Delois Jennings propose une telle lecture des romans morrisoniens car, soutient-elle, « la fiction de Morrison expose un palimpseste africain sur lequel se superpose la culture euro-américaine<sup>748</sup>. Jennings établit des correspondances entre les personnages de Morrison et les divinités ou loa : dans *Sula*, les Dewey seraient un écho de la figure triple Marassa-Trois (Marassa-Dossu-Dossa) et Eva, en brûlant Plum, se rapprocherait d'Ayizan (Bruler-Zin); *Beloved* serait quant à elle inspirée par les deux Erzulie, convoquées par d'autres chercheurs pour analyser Janie de *Their Eyes*<sup>749</sup>. Les chevaliers aveugles de *Tar Baby* seraient une référence aux rituels de possession, et le petit sac vert de Pilate imiterait le sac « kimbi » dans lesquels les Kongo conservent les restes humains sacrés<sup>750</sup>. L'un de ses arguments les plus convaincants est une réinterprétation du motif de la croix non plus uniquement dans un contexte chrétien où il est symbole du sacrifice de Jésus et du salut apporté aux hommes, mais à travers le cosmogramme Kongo appelé Yowa. Ce dernier est composé de deux lignes, l'une verticale et l'autre horizontale, se croisant à angle droit au centre d'un cercle. Si sa nature symbolique exige une lecture allusive, la ligne horizontale représente généralement la frontière entre le monde des vivants et celui des morts, symétriques autour desquels le soleil poursuit une course circulaire ininterrompue. Les extrémités de la croix sont ainsi associées aux moments clés de la journée mais aussi aux points

---

<sup>747</sup> Morrison, *Sula*, Londres : Vintage, 2016, p. xi.

<sup>748</sup> Jennings, La Vinya Delois, *Toni Morrison and the Idea of Africa*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008, p. 2. Nous traduisons.

<sup>749</sup> Voir *supra* 9.1.2 La religion vaudou : un système cohérent..

<sup>750</sup> *ibid.*, pp. 4 et 114.



cardinaux ou aux âges de la vie ; les intersections des traits correspondent aux points de contact entre le matériel et le spirituel et donc aux possibilités de possession<sup>751</sup>.

Ce motif est effectivement cité tel quel dans *Beloved* : la mère de Sethe porte ce symbole sur son corps et le désigne à sa fille comme le signe qui lui permettra de la reconnaître, c'est-à-dire de garder le lien avec son ancêtre<sup>752</sup>. Jennings, quant à elle, met en avant l'importance des structures quaternaires qui reflètent la cartographie du monde en quartiers de l'Yowa et analyse la réapparition du père de Pilate et Macon dans *Song of Solomon* comme advenant à la fin d'un cycle composé des quatre positions du soleil plutôt que de faire une lecture chrétienne de cette résurrection après trois jours. De même, la vision proposée dans *Sula* d'un Dieu contenant aussi le mal donne lieu à un quatrième pôle s'ajoutant à la trinité chrétienne : les quatre faces de Dieu, interconnectées, dans ce monde et l'autre, dans le bien et le mal, correspondent au cosmogramme invoqué. Enfin, l'auteure défend un parallélisme entre la géographie des romans et celle conceptualisée et représentée à travers le cosmogramme, en mettant en avant des organisations circulaires comme dans le rituel à la clairière de *Beloved* où Baby Suggs se tient au centre d'un cercle et les fidèles sont dans les arbres, qui représentent l'axe vertical<sup>753</sup>. Chicken Little, dans *Sula*, s'élève d'abord le long de cet axe en montant à l'arbre puis, en sombrant sous l'eau, traverse l'axe horizontal qui en représente la surface et passe ainsi dans l'autre monde. À cette convaincante lecture s'ajoute la convocation de l'imagerie vaudou : Jennings souligne la dimension sacrificielle que confère dans ce contexte le nom du jeune enfant, le rapprochant du poulet tué dans les rituels vaudou.

---

<sup>751</sup> « The summit of the pattern not only symbolizes noon but also maleness, north, and the peak of a person's strength on earth. Correspondingly, the bottom equals midnight, femaleness, south, the highest point of a person's otherworldly strength ». Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York : Vintage, 1984, p. 109.

<sup>752</sup> « Back there she opened up her dress front and lifted her breast and pointed under it. Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the skin ». Morrison, *Beloved*, p. 72.

<sup>753</sup> Les exemples donnés sont beaucoup plus nombreux et développés : nous renvoyons à la lecture de l'ouvrage pour le développement complet.

### 9.2.3 Lire Morrison à travers le vaudou

Le lecteur peut en effet appliquer aux romans de Morrison l'injonction faite à John dans le premier roman de Hurston : qu'il ouvre l'œil et il verra les signes du vaudou dans le moindre recoin du texte comme le malheureux protagoniste de son lit au pas de sa porte et jusque dans ses vêtements<sup>754</sup>. Cette pratique est présente explicitement à travers notamment les personnages de femmes « conjure », sorcières du quotidien dont la magie est manifestement ancrée dans la tradition du vaudou, comme Thérèse qui concocte des potions dans *Tar Baby* ou la mère d'Ajax, amant de Sula :

She was an evil conjure woman, blessed with seven adoring children whose joy it was to bring her the plants, hair, underclothing, fingernail parings, white hens, blood, camphor, pictures, kerosene and footstep dust that she needed, as well as to order Van Van, High John the Conqueror, Little John to Chew, Devil's Shoe String, Chinese Wash, Mustard Seed and the Nine Herbs from Cincinnati. She knew about the weather, omens, the living, the dead, dreams and all illnesses and made a modest living with her skills.<sup>755</sup>

Cette femme puissante qui combine les forces opposées manipule les mêmes herbes que les mentors de Hurston dans *Mules and Men*. Pilate joue avec les codes du genre en intimidant son frère qui veut se débarrasser de l'enfant conçu grâce au philtre d'amour qu'elle a concocté pour Ruth. La potion est efficace et prouve sa maîtrise de cet art, mais la poupée placée dans le bureau de Macon<sup>756</sup>, avec son ventre peint en rouge et son os de poulet, tient plus d'une compilation d'artefacts que d'un rituel correspondant à la pratique magique. Hurston mentionne à plusieurs reprises l'utilisation de poupées de chiffon pour représenter la personne qui doit être affectée par la pratique vaudou, toutefois dans ces cas la poupée n'est pas montrée mais conservée (parfois enterrée) par le prêtre ou la prêtresse. De même, l'os d'animal dans *Mules and Men* correspond plutôt à un gri-gri, un objet magique source de pouvoir personnel, et n'est pas particulièrement exposé<sup>757</sup> :

---

<sup>754</sup> « John, youse in boilin' water ant tuh you—lak 'tain't no help fuh it. Dat damn 'oman you got b'lieves in all kinds uh roots and conjure. She been feedin' you outa her body fuh years. Go hom now whilst she's off syndicator wid her gang—and rip open de mattress on yo' bed, de pillow ticks, de bolsters, dig 'round de door-stap in front de gate and look and see ain't some uh yo' draws and shirt-tails got pieces cut offa 'em. Hurry now, and come back and let us know whut you find out. G'wan ! Don't stop tuh trace yo' lip wid mine, and don't try tuh tell me whut you think. Jes' you g'wan do lak Ah tell yuh ». Hurston, *Jonah's Gourd Vine*, p. 135.

<sup>755</sup> Morrison, *Sula*, p. 126.

<sup>756</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 132.

<sup>757</sup> Hurston, *Mules*, p. 221.

Pilate prévient son frère de ce qui pourrait lui arriver en exposant les éléments qu'elle utiliserait si elle voulait effectivement passer à l'acte et lui jeter un sort.

Ces différents éléments permettent d'envisager le vaudou comme grille de lecture valable sans qu'il s'agisse d'un apport totalement exogène à l'œuvre. Le lecteur initié, s'il pousse le raisonnement, pourra alors réinterpréter des occurrences d'apparence anodines qui prennent une signification plus riche à cette lumière. Les ongles et les cheveux, en tant que partie du corps pouvant en être séparées, sont par exemple des objets fréquemment utilisés dans les envoûtements vaudous, selon le principe de contiguïté de la magie sympathique. La voix narrative de *Tar Baby* nous met sur la voix lorsqu'elle décrit Thérèse s'affairant « à brûler les cheveux qu'elle avait balayés par terre, à les brûler soigneusement et méthodiquement, tout en lançant de nombreux coups d'œil vers le mangeur de chocolat pour lui montrer qu'elle ne lui voulait aucun mal »<sup>758</sup>. Les cheveux de Son coupés plus tôt par Gidéon pourraient en effet être utilisés contre lui par une personne mal intentionnée versée dans les pratiques magiques : Thérèse démontre sa bienveillance en les détruisant même si le jeune Américain ne semble pas s'être rendu compte du danger qu'ils lui faisaient encourir, laissés sur le sol à la portée de tous. Eva, la grand-mère de Sula, est beaucoup plus prudente et prend bien soin de brûler les cheveux restés sur son peigne après sa toilette<sup>759</sup> depuis qu'elle a vu sa fille prendre feu justement au moment où elle cherchait ce peigne, dont la disparition suspecte sera interprétée comme l'un des premiers signes du malheur qui s'abat sur la famille Peace. Dès lors, la scène de *Song of Solomon* où Macon observe Pilate, Reba et Hagar par la fenêtre au cours d'une soirée de mélancolie se lit à un autre niveau :

---

<sup>758</sup> « Thérèse served the two men but did not eat with them. Instead she stood at the portable stove burning the hair she had swept up from the floor, burning it carefully and methodically with many glances at the chocolate eater to show him she meant him no evil ». Morrison, *Tar Baby* *ibid*, p. 151. Traduction p. 219.

<sup>759</sup> « Before she trundled her wagon over to the dresser to get her comb, Eva looked out the window and saw Hannah bending to light the yard fire. And that was the fifth (or fourth, if you didn't count Sula's craziness) strange thing. She couldn't find her comb. Nobody moved stuff in Eva's room except to clean and then they put everything right back. But Eva couldn't find it anywhere ». ; « She was sitting in her wagon, her back to the window she had jumped out of (now all boarded up) setting fire to the hair she had combed out of her head ». Morrison, *Sula*, pp. 75 et 91.

Surrendering to the sound, Macon moved closer. He wanted no conversation, no witness, only to listen and perhaps to see the three of them, the source of that music that made him think of fields and wild turkey and calico. Treading as lightly as he could, he crept up to the side window where the candlelight flickered lowest, and peeped in. Reba was cutting her toenails with a kitchen knife or a switchblade, her long neck bent almost to her knees. The girl, Hagar, was braiding her hair, while Pilate, whose face he could not see because her back was to the window, was stirring something in a pot.<sup>760</sup>

Le son qui amène Macon à regarder ce qu'il refusait de voir prend des airs d'incantation, si puissante que l'homme fier et pragmatique doit s'y soumettre en déposant ses armes. L'envoûtement, d'abord sonore, s'étend à sa vision jusqu'à le fasciner et à le placer à la limite du voyeurisme face à l'intimité et la chaleur de ces femmes qu'il a rejetées en tournant le dos à sa propre sœur. Il le transporte vers l'univers rural de son enfance, le Sud des croyances populaires et des pratiques magiques, où les ongles coupés de Reba et les cheveux tressés de Hagar, loin d'être purement anecdotiques, sont emplis de signification et de potentiel. Dans ce contexte, la substance que remue Pilate dans la marmite (le chaudron ?) tend plus vers la potion magique que vers la simple préparation culinaire. Nous sommes bien dans un contexte domestique, une sphère privée contenant de nombreux éléments traditionnellement liés au genre féminin tels que la cuisine ou la toilette, mais la présence du vaudou (ou tout du moins de la pratique magique) confère à ses femmes une puissance qui subvertit les limites imposées par une conception du genre féminin comme soumis et inférieur. Guitar, pourtant rompu, par ses expériences de chasse, à l'exercice du pistage et donc de l'interprétation des signes de la nature, ne parvient pas à percevoir la force de ces femmes qu'il réduit à leur catégorie de genre stéréotypée lorsqu'il prépare le cambriolage avec Milkman et déclare qu'elle ne représentent aucun danger pour eux, qu'elles ne doivent pas être considérées comme des obstacles sérieux à leur quête aveugle de la richesse matérielle<sup>761</sup>. Le lecteur, quant à lui, peut difficilement ignorer le fait que Pilate est un personnage avec lequel il faut compter tant son influence sur ceux qui l'entourent est grande, mais la connaissance du vaudou lui permettra de gagner des indices supplémentaires sur la nature et à l'ampleur de son pouvoir.

---

<sup>760</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 75.

<sup>761</sup> « Suppose all three of them are there. They're women. What can they do? Whip us? » Morrison, *ibid.*, p. 182.

L'initiation à cette symbolique<sup>762</sup> fait émerger de nouveaux objets signifiants, et de nouveaux liens connotatifs. Une collecte plus systématique dans l'ensemble du corpus morrisonien, telle que l'entreprend Jennings dans son travail méthodique et enrichissant, multiplierait les exemples d'objets pouvant faire l'objet d'une relecture « augmentée » à travers le prisme du vaudou. Toutefois ce type d'approche nous semble fécond tant qu'une grille de lecture alternative particulière ne vient pas remplacer la précédente et ainsi réitérer la position hégémonique dont elle était la critique : si le vaudou s'impose comme prisme unique à travers lequel regarder l'œuvre, il la réduit. La tentation du signe pour le critique est grande, elle aussi, mais la conception d'une symbolique univoque est un écueil car elle ne fait qu'étouffer une littérature dont la richesse provient de la diversité, car elle peut être source d'une multitude de discours et de pensées. Les textes contiennent et promeuvent le rejet d'un absolu et la remise en question de la validité d'une lecture conditionnée par des courants dominants : en cela, la résolution par simple translation vers une quelconque autre lecture unique ne saurait satisfaire l'appel à la pluralité qu'il constitue. Il n'en reste pas moins que la suppression systématique des productions culturelles des groupes minorés ou colonisés est une réalité historique et contemporaine qui rend nécessaire un travail de réhabilitation. C'est ce qu'entreprennent les auteurs notamment en remettant en avant la richesse et la force des contes africains.

---

<sup>762</sup> Cette initiation peut passer par la lecture de Hurston comme cela a été le cas pour Alice Walker qui, rappelons-le, dit avoir découvert l'auteure en menant des recherches sur le vaudou du Sud des États-Unis pour une nouvelle. Voir *supra* 5.3.2 Démentir des préjugés.

## Chapitre 10. Le conte : rejet de l'eurocentrisme et construction d'alternative

Dans son étude des « Églises noires en Amérique », publié à titre posthume, E. Franklin Frazier s'emploie à démontrer l'absence de survivances africaines dans les pratiques religieuses africaines-américaines, réfutant ainsi la pertinence d'un recours aux systèmes religieux africains pour interpréter celles-ci. L'un de ses arguments repose sur le fait que les Africains capturés au début de la traite étaient en grande partie de jeunes hommes qui, écrit-il, « sont de bien médiocres porteur de l'héritage culturel d'un peuple, il faut bien le reconnaître »<sup>763</sup> et que la population des esclaves est restée majoritairement masculine jusqu'en 1840. Les personnages féminins sont en effets les passeurs de culture privilégiés dans notre corpus : ce sont ces *conjure women* qui font vivre les traditions ancestrales et à contre-courant de l'Amérique blanche, dans une posture plus ou moins marquée de résistance à une assimilation qui nécessiterait l'effacement de particularismes culturels. Frank, le protagoniste de *Home*, peut constituer une exception à cette tendance, mais la validité de celle-ci doit être relativisée lorsqu'il se voit mis à l'écart et surpassé par les femmes de Lotus aussitôt que le savoir traditionnel requis dépasse la simple botanique et fait appel à des puissances supérieures. Milkman, dans *Song of Solomon*, est l'exemple même de la stérilité masculine en termes de transmission de culture : après y avoir résisté durant la majeure partie du roman, il n'accède au savoir traditionnel que pour périr<sup>764</sup> sans avoir pu le transmettre à quiconque excepté sa tante Pilate, qui meurt dans ses bras. Toute la compréhension maîtrisée de son héritage culturel à laquelle il parvient finalement s'achève dans une impasse chez ce personnage masculin car elle demeure au niveau individuel sans pouvoir retourner à la pratique collective.

---

<sup>763</sup> « Young males, it will be readily agreed, are poor bearers of the cultural heritage of a people ». Frazier, E. Franklin, *The Negro Church in America*, New York : Schocken Books, 1974 c. 1963, p. 1. Nous traduisons.

<sup>764</sup> Ou s'envoler, nous y reviendrons.

## 10.1 Table rase ou présence vive ?

La thèse de la table rase culturelle défendue par Frazier ne se limite pas à la religion mais s'étend à tous les aspects de la culture africaine-américaine : selon le sociologue, le brassage ethnique, linguistique et géographique qu'a représenté le Passage du Milieu a anéanti toute chance d'import culturel africain vers le nouveau monde. Son opposant principal n'est autre que Melville Herskovits, que nous avons déjà mentionné pour les travaux qu'il a effectués avec Hurston ou en parallèle de celle-ci, car il était lui aussi disciple de Franz Boas. Dans *The Myth of the Negro Past*, Herskovits s'appuie sur une étude approfondie des conditions de capture et des modalités de fonctionnement d'artefacts culturels en Afrique pour soutenir l'existence d'une continuité culturelle importante outre-Atlantique.

Ta Nehishi Coates résume ainsi ses découvertes à la bibliothèque de l'université de Howard :

I did not find a coherent tradition marching lockstep but instead factions, and factions within factions. Hurston battled Hughes, DuBois warred Garvey, Harold Cruse fought everyone. [...] Things I believed merely a week earlier, ideas I had taken from one book, could be smashed to splinters by another. Had we retained any of our African inheritance? Frazier says it was all destroyed, and this destruction evidences the terribleness of our capturers. Herskovits says it lives on, and this evidences the resilience of our African spirit.<sup>765</sup>

Hurston est bien de celles qui prennent parti, non pas uniquement contre Hughes mais aussi aux côtés d'Herskovits. Dans les différentes versions de l'essai publié sous le titre de « Go Gator, and Muddy the Water », elle soutient que l'humour africain-américain est certes un produit « du sol américain » qui « appartient au continent nord-américain »<sup>766</sup> et ne se trouve pas chez les autres groupes de descendance africaine mais « à part cela les contes sont les mêmes, ce qui prouve leurs origines africaines »<sup>767</sup>. Le fait que les histoires de Brer Rabbit soient si largement répandues dans la Caraïbe et aux

---

<sup>765</sup> Coates, Ta-Nehishi, *Between the World and Me*, New York : Spiegel & Grau, 2015, p. 47.

<sup>766</sup> Hurston, « Folklore » et « Go Gator, and Muddy the Water », *Zora Neale Hurston Papers*, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Floride, boîte 12 ; « Go Gator and Muddy the Waters » in Bordelon, *Go Gator, op. cit.*, pp. 139-145.

<sup>767</sup> Hurston, « Folklore », *ibid.*, p. 12.

États-Unis dans les communautés d'origine africaine constitue pour Hurston une preuve qu'il s'agit bien d'un import culturel.

Outre la religion et les organisations sociales, l'objet au cœur de ce débat sur les origines qui secoue la recherche afro-américaniste durant la carrière de Hurston est en effet aussi celui qui vient peut-être en premier lieu à l'esprit lorsque le concept de folklore est abordé : le conte. Qu'il soit facétieux, merveilleux ou explicatif, le conte tient une place privilégiée dans toutes les définitions et toutes les conceptions du folklore. Comme la religion, il est présent sous diverses formes dans les cultures du monde entier et allie en son essence la tension entre universel et particulier qui traverse la discipline et ses objets, et qui soulève la question du positionnement herméneutique.

Massivement collecté depuis le dix-neuvième siècle, le conte a fait l'objet d'analyses littéraires, psychanalytiques, linguistiques ou encore ethnographiques (pour ne citer que celles-ci), selon des approches allant du symbolisme au structuralisme. Ce qui les unit est la volonté de systématiser, d'organiser et d'unifier le fourmillement de cet objet d'apparence « kaléidoscopique et anarchique » selon la formule de Stith Thompson<sup>768</sup>, grand classificateur qui a poursuivi la monumentale entreprise amorcée par le finnois Antti Aarne pour aboutir au catalogue de référence que constitue l'index des motifs et des contes-types<sup>769</sup>. Leur système de classification est devenu si répandu et si incontournable que les spécialistes du conte emploient fréquemment le numéro du catalogue pour désigner le conte dont ils parlent non pas dans une réalisation particulière (une variante) mais au niveau du type, construction intellectuelle abstraite qui regroupe toutes les modulations potentielles. Cet outil développé à partir de l'étude de contes européens a donc pris des dimensions internationales et universalisantes, tant et si bien qu'il est utilisé comme argument et preuve dans le débat sur les origines des contes. Richard Dorson fonde par exemple sa thèse d'une origine purement européenne des contes africains-américains sur l'index d'Aarne et Thompson<sup>770</sup>, en comparant les motifs des contes collectés en 1952 et 1953 dans le Michigan, l'Arkansas et le Mississippi pour son recueil *American Negro Folktales* à ceux recensés comme africains dans le catalogue : il détermine

---

<sup>768</sup> « [K]aleidoscopic and lawless », Thompson, Stith, *The Folktale*, New York : Holt, Reinhart and Winston, 1946, p. 13.

<sup>769</sup> Voir *supra* 3.2.2 La variation, processus constitutif du folklore.

<sup>770</sup> Dorson, Richard M., *American Negro Folktales*, Mineola : Dover Publication, 1984.



que seuls dix pour cent de ses contes ont un équivalent dans le folklore africain. Pourtant, comme le souligne Dan Ben-Amos<sup>771</sup>, il faut prendre en compte la possibilité que l'index établi selon des critères européens à partir d'une typologie des contes européens exclue les contes africains ne présentant pas de parallèle européen. La faible quantité de contes africains collectés et recensés constitue un biais méthodologique si important qu'il invalide fondamentalement l'argument. Le travail ethnographique de Hurston, bien que globalement moins argumentatif et moins théorique que les écrits de Frazier ou Dorson, constitue un contre-discours en faveur de la validité des origines africaines et une critique de l'ethnocentrisme des approches et des méthodes de ces défenseurs blancs de la thèse de la table rase culturelle. En 2004 est parue une version révisée de l'index, la classification Aarne-Thompson-Uther, dans laquelle le folkloriste allemand Hans-Jörg Uther a procédé à l'ajout d'un nombre significatif de contes africains pour répondre à la nécessité d'internationaliser l'outil. Toutefois, ces inclusions ne sont que bibliographiques et ne modifient pas la typologie qui demeure une construction fondée sur des contes européens alors qu'il existe de grands contes africains difficiles à intégrer dans cette classification : il se pose alors la question de l'erreur de l'évaluation. Un objet qui ne trouve pas sa place dans un système de catégorisation pourrait être envisagé comme un élément montrant les apories de la classification, plutôt que mis à l'écart de celle-ci. Le concept de « décadence disciplinaire » théorisé par Lewis Gordon propose de voir ce mouvement de rejet comme le symptôme d'une discipline malade parce qu'elle ne sait pas établir la distinction entre ses propres méthodes et la totalité du réel, tout en échouant à prendre en compte et à intégrer la réalité extérieure à elle-même, ce qui produit une illusion d'hégémonie<sup>772</sup>. L'évaluation par la conformité aux cadres est, pour Gordon, le signe de cette « décadence disciplinaire » : dire qu'un travail est mauvais parce qu'il est trop (ou pas assez) littéraire (ou scientifique) est un raccourci qui confond la qualité avec la conformité à une norme auto-référencée. Il s'agit d'une réflexion tautologique stérile qui freine la production de connaissances et d'expériences nouvelles. L'œuvre polymorphe de Zora Neale Hurston, dans sa défiance des cadrages théoriques et génériques stricts, permet au contraire de remettre en question les frontières entre les domaines du savoir.

---

<sup>771</sup> Ben-Amos, Dan, recension de Crowley, Daniel J., *African Folklore in the New World*, *ASA Review of Books*, Vol. 4, Cambridge : Cambridge University Press, 1978, pp. 103–105.

<sup>772</sup> Gordon, Lewis, *Disciplinary Decadence: Living Thought in Trying Times*, *op. cit.*

Malgré l'orientation politique conservatrice de Hurston, son travail possède une réelle valeur subversive par sa capacité à réviser, infléchir, voire invalider, les normes établies.

## 10.2 La fausse route du conte européen

Les nombreuses références au conte dans les romans de Morrison jouent sur ce conflit d'origine et se font signaux de tension herméneutique. Cee, dans *Home*, lit son histoire toute entière comme un conte de fée européen :

Lenore was the wicked witch. Frank and Cee, like some forgotten Hansel and Gretel, locked hands as they navigated the silence and tried to imagine a future.<sup>773</sup>

Telle Cendrillon, elle attend un Prince pour s'enfuir en carrosse de chez l'infâme marâtre qui la brutalise injustement. Son amie Thelma tente de lui montrer le vrai visage du goujat qui l'a abandonnée sans explication en lui rétorquant « Prince [...]. Tu veux dire Grenouille »<sup>774</sup>. Elle utilise là un autre conte – le prince grenouille et non plus Cendrillon – dans lequel les rôles sont inversés : la femme y délivre l'homme de son enchantement en surpassant ses préjugés et son dégoût alors que Cendrillon la servante n'accède à la position de princesse que par le bon vouloir du prince, la marraine n'ayant fait qu'aider avec des artifices. Par cette remarque, Thelma tente donc de rendre à Cee son pouvoir de femme. Pourtant ni cela ni l'abandon dudit prince ne la délivrent de sa royale illusion et elle voit le lit proposé par le docteur Beau comme le seul qui sied enfin à la princesse au petit pois pour qui elle se prend momentanément<sup>775</sup>. Elle succombe à des tentations métaphoriques à la fois faciles et inadaptées qui la rendent aveugle à la cruauté des hommes dont elle est victime.

Plusieurs contes explicitement repérés comme européens sont mentionnés dans les romans. Jack et son haricot magique sont convoqués par les délires de Shadrack dans

---

<sup>773</sup> Morrison, *Home*, p. 53.

<sup>774</sup> « "Prince." Thelma snorted. "You mean Frog" ». Morrison, *Home*, p. 56. Traduction p. 63.

<sup>775</sup> « Let me show you to your room. It's downstairs and not much, but for sleep it's as good as anything. It's got a **mattress made for a queen.**" [...] When she pulled the sheets back she giggled at its silk cover. So there, Lenore, she thought. What you sleep on in that broke-down bed you got? Remembering the thin, bumpy mattress Lenore slept on, she couldn't help herself and laughed with wild glee ». Morrison, *Home*, p. 62. Nous soulignons.

*Sula*, qui transforment ses doigts en plantes monstrueuses<sup>776</sup>, mais aussi par Milkman dans *Song of Solomon* lorsqu'il repense à l'histoire que lui a racontée son père au sujet de la grotte et de l'or que ce dernier aurait été contraint à abandonner dans sa fuite lorsqu'il était enfant : « When his father told him that long story, it really seemed like Jack and the beanstalk... some fairy tale mess »<sup>777</sup>. La pertinence du parallèle entre l'or au plafond de chez Pilate et le trésor dans la maison au dessus des nuages est tentant : les deux lieux sont synonymes d'hospitalité puisque la femme de l'ogre qui prépare un repas pour Jack et le protège de l'appétit de son mari n'est pas sans rappeler Pilate qui offre à manger à Milkman, ainsi qu'un répit hors du monde étouffant de son père. Néanmoins, ce rapprochement est valable uniquement dans le cadre de la version faussée d'un Macon avide et revanchard, puisque l'aspect pécuniaire du butin disparaît hors de cette illusion. Morrison a recours au conte occidental au moment où Milkman s'engage sur la mauvaise voie, mauvaise parce qu'à la fois erronée et blessante. Le jeune homme choisit de suivre une idéologie extérieure à ce qu'il est en réalité, comme son père qui veut passer pour ce qu'il n'est pas, un personnage au-dessus de la communauté africaine-américaine, un homme qui conduit sa voiture de parade vers les quartiers blancs, où il espère oublier qu'il n'en est pas un. L'appât du gain l'emportera sur l'aspect fantastique (donc fantasque et douteux) du récit et enverra Milkman jusque dans le Sud de l'enfance de son père, mais toujours avec une lecture biaisée, faussée par un cadre référentiel et un objet de désir invalides. Dans l'ouverture de la seconde partie du roman, l'instance narrative compare Milkman approchant de la maison habitée par Circe, la femme hors d'âge qui a sauvé Macon et Pilate d'une mort certaine, à Hansel et Gretel perdus dans la forêt et apercevant la maison en pain d'épice de la sorcière dans les contes des frères Grimm : « When Hansel and Gretel stood in the forest and saw the house in the clearing before them, the little hairs at the nape of their necks must have shivered »<sup>778</sup>. Seules la méconnaissance de l'histoire familiale des Dead et la déconnection d'avec ces racines communautaires justifient le rapprochement entre les deux personnages féminins que tout oppose dans les faits. Milkman est en effet venu de son propre gré vers une demeure qui n'a rien d'appétissant, dans laquelle ne se trouve pas une opposante mais une adjuvante (une

---

<sup>776</sup> « He tried the other and found it also. Slowly he directed one hand toward the cup and, just as he was about to spread his fingers, they began to grow in higgledy-piggledy fashion like Jack's beanstalk all over the tray and the bed ». Morrison, *Sula*, p. 8.

<sup>777</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 183.

<sup>778</sup> Morrison, *ibid.*, p. 219.

donatrice, selon la terminologie proppienne) qui ne va pas engoutir un innocent mais se prépare à se faire dévorer par les chiens qu'elle élève.

Lorsque Ruth donne en cachette le sein à son fils, elle est à son tour comparée à un personnage d'un conte rapporté par les frères Grimm :

It was as though she were a cauldron issuing spinning gold. Like the miller's daughter – the one who sat at night in a straw-filled room, thrilled with the secret power Rumpelstiltskin had given her: to see the golden thread stream from her very own shuttle.<sup>779</sup>

Le conte, tel qu'il apparaît dans le recueil *Contes de l'enfance et du foyer*, met en scène une jeune fille dont le meunier de père vante la capacité à transformer la paille en or en la filant. Mise à l'épreuve et incapable du tour imaginé par son aïeul, elle est sauvée par un nain qui lui échange ses services contre son premier descendant. L'héroïne se dédit lorsque son enfant vient au monde ; la créature la met alors au défi de trouver son nom, ce qui constitue la dernière chance pour la mère de garder son bébé. Deux soirs de suite elle se trompe mais, au troisième et ultime soir, quelqu'un surprend le nain chanter son nom et le rapporte à la jeune femme qui peut ainsi sauver son enfant. La comparaison, dont l'origine semble être attribuée à Ruth, semble adéquate de prime abord : le père trop fier, l'intervention de la magie dans l'engendrement de l'enfant, et l'importance du nom, tout est retrouvé dans le roman.

Comme dans les cas précédents, le conte est présenté comme immédiatement identifiable pour le lecteur : on ne parle pas d'une fille de meunier mais de la fille du meunier, et le nom propre « Rumpelstiltskin » renvoie à un personnage qui est censé être connu, puisque nul part introduit par une description autre que ce nom. Ce conte européen est donc présenté comme faisant partie de la culture du lecteur mais, ici comme ailleurs dans le corpus, les références à ces contes apparaissent dans des contextes de gêne et de malaise, comme pour justifier ou mettre à distance une situation anormale, qui n'aurait pas dû arriver. Ruth sait qu'il est problématique qu'elle allaite encore son fils alors qu'il a depuis longtemps passé l'âge, c'est pourquoi elle le fait en secret et éprouve de la terreur lorsque Freddie la découvre. La comparaison avec le conte lui sert à fuir la dimension malsaine de son rituel pour le justifier, mais dans un monde qui n'est

---

<sup>779</sup> Morrison, *ibid.*, p. 13.

doublément pas le sien puisqu'il s'agit du monde merveilleux des blancs. Morrison déclare en effet à propos de l'utilisation de référents européens dans *Song of Solomon* :

I try to stay out of Western mythology. When I use mythology in my text it's usually to show that something has gone wrong, not right. I tend to use everything from African or African-American sources.<sup>780</sup>

L'entreprise est presque didactique tant elle démontre l'invalidité du corpus « occidental » avant de proposer la référence endogène privilégiée qu'est la légende de l'Africain volant. Une fois débarrassé de son fantasme d'or, Milkman peut enfin recomposer son histoire familiale au prisme de ce récit folklorique qui n'était pas parvenu jusqu'à lui dans sa vie urbaine du Nord, coupée de ses racines, mais qui s'impose à lui en Géorgie où il se superpose parfaitement aux discours comme aux lieux. Les noms deviennent signifiants à un niveau personnel, historique, mais aussi symbolique dans le cadre de la légende.

### 10.3 La préférence endogène ?

Questionnée sur les origines de son roman *Song of Solomon*, Toni Morrison mentionne le folklore dans lequel elle a grandi, notamment la légende<sup>781</sup> de l'Africain volant :

Everybody told me, my grandmother, all of them. They never said to me, "did you know Black people could fly?" They'd say, "you know, during the days Black people could fly...." It was a given. But they always talked about it.<sup>782</sup>

Il s'agit en effet d'un récit extrêmement répandu dans la communauté africaine-américaine, possédant de multiples variantes recueillies par de nombreux folkloristes,

---

<sup>780</sup> Denard, *Toni Morrison: Conversations*, op. cit., p. 113.

<sup>781</sup> Nous utilisons le terme « légende » et non « mythe » comme le fait Morrison car toutes les propriétés de la légende peuvent être retrouvées dans cet objet. En effet si le mythe se déroule dans un temps antérieur à la chronologie humaine, et décroché de celle-ci (« le temps où les bêtes parlaient », par exemple) et/ou dans un monde séparé de celui des hommes (comme celui des dieux), la légende est repérée précisément dans l'entourage du groupe folklorique qui la transmet. Elle est fortement liée à un lieu précis, même si celui-ci peut varier selon le groupe. Dans les récits de l'Africain volant, le lieu de l'envol, de la plantation, du fleuve ou de la côte est presque toujours établi dès le début. De plus la datation, bien qu'imprécise (c'est en partie ce qui distingue la légende de l'Histoire), est faite sur une ligne chronologique qui est celle des humains.

<sup>782</sup> Morrison et McKay, « An Interview with Toni Morrison » art. cité, p. 21.

écrivains et ethnologues dans un espace géographique très large, ne se limitant pas aux États du sud, ni même aux États-Unis puisqu'il existe aussi dans la Caraïbe et dans certaines parties de l'Amérique latine<sup>783</sup>. La variété des versions donne lieu à des interprétations divergentes. Par exemple, la version recueillie par Dorson donne à penser qu'il s'agit d'une sorte de conte facétieux où les pouvoirs secrets d'un Africain-American lui permettent d'échapper à la police :

The Flying Man (J. D. SUGGS) « I heard about the flying man up in Arkansas, at Jonesboro. The polices went up to him, and the faster they walked the faster he walked, until he just spread his arms and sailed right on off. And they never did catch him. Said he was faster than the planes. They told me about him all through the South, in Alabama, Mississippi, Arkansas. »<sup>784</sup>

Mais la plupart des versions ont pour cadre les plantations et l'esclavage, certaines insistent sur le fait que seule une personne née en Afrique possédait ce don ou que ce sont les sorciers capturés par les esclavagistes, incapables de distinguer les rôles sociaux des Africains, qui transmettaient leur savoir. C'est le cas notamment de la version donnée par Julius Lester :

Now when the white man forced Africans into the slave-ships, he did not know, nor did he care, if he took the village musicians, artists, or witch doctors. [...] It was to a plantation in South Carolina that one boatload of Africans was brought. Among them was the son of a witch Doctor[...]. This young man carried with him the secrets and powers of the generations of Africa<sup>785</sup>

Le thème du vol est omniprésent dans la narration de *Song of Solomon*. Il ouvre le roman avec les grandes ailes bleues de Robert Smith prêt à s'envoler vers sa mort et le clôt avec Milkman qui se rend compte qu'il peut voler («If you surrendered to the air, you could *ride* it »). Les deux interprétations les plus fréquentes de la légende sont réunies dans le suicide majestueux de Porter qui offre sa vie à l'air. Cet Africain volant peut être celui qui préfère la mort à l'esclavage, comme ceux que mentionne la mère de Florens à la

---

<sup>783</sup> Wilentz, Gay, « If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature » in *MELUS*, Vol. 16, No. 1, *Folklore and Orature*, The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States, 1989-1990, p. 22.

<sup>784</sup> Dorson, Richard M. : *American Negro Folktales*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>785</sup> Lester, Julius, *Black Folktales*, New York : Grove Press, 1994, pp. 99-100.

fin de *A Mercy*<sup>786</sup> : de nombreuses versions de la légende montrent un envol au bord de l'eau qui ressemblent à s'y méprendre à une noyade<sup>787</sup>. C'est ce choix herméneutique que Sethe impose à Beloved, qui doit alors sortir de l'eau pour revenir dans le monde des vivants. L'arrivée de la jeune femme est fortement marquée par cet élément : sa soif ne semble pouvoir être éteinte, elle dit avoir attendu sur un pont et Sethe a tant envie d'uriner en la voyant qu'elle semble perdre les eaux.

L'interprétation de Milkman, qui pourtant offre bien sa vie à son ami, est plus positive et voit en cette légende une forme de transcendance, où la liberté est réellement ressentie et non pas seulement un masque sur la tragédie du suicide. La remarque de Lias à Tea Cake dans *Their Eyes*, « If Ah never see you no mo' on earth, Ah'll meet you in Africa »<sup>788</sup>, accolée à l'expérience que Milkman fait de ce vol final, valide pleinement la légende. Le choix de la mort comme délivrance est omniprésent dans les romans de Morrison. Les gestes d'Eva envers son fils Plum dans *Sula* et de Sethe envers sa fille qu'elle ne nommera jamais vraiment dans *Beloved* se ressemblent en tant que meurtres compassionnels : ces mères veulent soustraire leurs enfants à l'horreur, l'une à celle des insupportables souvenirs de la guerre, l'autre à celle de l'esclavage. Le suicide, acté par Porter et peut-être Milkman dans *Song of Solomon*, en est une autre modalité, mais celle-ci est complexifiée par la performance folklorique, le rituel et la mise en narration. À travers le « jour du suicide » dans *Sula*, Morrison propose en effet l'histoire inverse de l'interprétation selon laquelle la légende de l'Africain volant serait une création folklorique qui indiquerait un suicide. Puisque l'étrange cérémonie est progressivement intégrée comme partie de la culture locale, Shadrack crée un objet folklorique qui se dit relever du suicide mais est en réalité son ultime moyen de l'empêcher. L'attrait du suicide pour Shadrack réside dans la maîtrise qu'il confère sur la mort, dont le caractère imprévisible, à la fois soudain et inéluctable, lui est insupportable. Il conçoit cette fête calendaire comme une occasion donnée à quiconque voudrait se donner la mort de le faire de façon encadrée, attendue, comme si cela pouvait rendre la mort propre et acceptable. Mais c'est en fait le rituel en lui-même qui agit comme outil de reprise de contrôle, sur la

---

<sup>786</sup> « When the canoe heeled, some of we jumped, others were pulled under and we did not see their blood swirl until we alive ones were retrieved and placed under guard » Morrison, *A Mercy*, p. 164.

<sup>787</sup> Reyes, Angelita Dianne : *Mothering across Cultures: Postcolonial Representations*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001, p. 40.

<sup>788</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 156.

vie plutôt que sur la mort, en lui donnant une cadence, une pulsation. La performance folklorique rend au vétéran une place dans la communauté : bien que ce soit une place de marginal, elle existe en lien avec la société et lui permet de réintégrer le centre d'une dynamique de groupe une fois par an, lorsqu'il se fait meneur de la procession. Dans ce cas, l'acte folklorique n'est pas un euphémisme pour un autre acte plus radical qu'est le suicide, il n'en est pas le symbole mais le remplacement, la condition d'une alternative. Nous ne sommes pas en présence d'un discours qui voile un acte mais d'une action qui se substitue à une autre. Morrison, en n'acceptant pas d'emblée la légende de l'Africain volant comme métaphore du suicide, nous permet de l'envisager de la même façon que la cérémonie apparemment absurde de Shadrack : le récit, en tant qu'activité communautaire permettant le renforcement de liens interpersonnels, peut constituer un remplacement au suicide auquel pousse le désespoir. L'objet folklorique est alors performatif non seulement parce qu'il est une action devant un public mais également parce qu'il a un effet sur le réel.

Le lecteur découvre progressivement avec Milkman dans le roman que le Salomon du titre s'est envolé un beau jour, laissant derrière lui sa femme et tous ses enfants, puisque même l'aîné qu'il avait voulu emporter avec lui est tombé. L'histoire de Salomon semble être à l'origine de toute la toponymie de la région où Milkman se rend croyant pouvoir retrouver de l'or disparu : Shalimar, Solomon's Leap, Ryna's Gulch, tous sont des échos de l'histoire de l'Africain volant, ancrant la légende dans l'imaginaire local. C'est Susan Byrd qui la mentionne directement, en disant de Jake qu'il était « l'un de ces enfant de l'Africain volant »<sup>789</sup> mais le jeune homme, détaché du folklore africain-américain, ne connaît pas cette histoire et Susan, qui lui fournit presque toutes les clés de la compréhension logique de sa généalogie, doit la lui expliquer :

'Why did you call Solomon a flying African?' [ Milkman asked ]  
'Oh, that's just some old folks' lie they all tell around here. Some of those Africans that brought over here as slaves could fly. A lot of them flew back to Africa. The one around here who did was this same Solomon, or Shalimar – I never knew which was right.'

Bien qu'elle qualifie l'histoire de mensonge (ou de conte, puisque « lie » est un mot générique pour désigner les histoires que l'on se raconte) et qu'elle l'attribue aux anciens,

---

<sup>789</sup> « He was one of those flying African children ». Morrison, *Song of Solomon*, p. 321. Nous traduisons.



elle en parle ensuite comme d'une réalité, renforcée par le nombre (« a lot of them flew back to Africa »), qu'elle prend à son compte en arrêtant de la présenter comme du discours rapporté. Il s'agit alors d'une histoire si communément admise qu'elle en devient attestée et Susan n'est pas la seule personne à Shalimar à transmettre cette histoire au jeune homme. Les enfants dans leur ronde lui ont déjà donné à entendre une version, bien qu'elle ait alors été encore trop obscure pour que Milkman la comprenne vraiment, notamment à cause des mots inconnus : « Come booba yalle, come booba tambee », « Come konka yalle, come konka tambee ». La reconnaissance du même motif dans deux objets folkloriques de genres distincts va le rendre signifiant pour Milkman car la transversalité indique une présence culturelle qui dépasse l'anecdotique. Parmi les nombreuses versions de la légende de l'Africain volant recueillies dans le cadre du Federal Writers Project auquel a participé Hurston, l'une attire particulièrement l'attention à la lumière du roman :

Muh gran say ole man Waldburg down on St. Catherine own some slabs wut wuzn climatize an he wuk um hahd an one day dey wuz hoein in duh fiel an duh dribuh come out an two ub um wuz unuh a tree in duh shade, an duh hoes wuz wukin by demsef. Duh dribuh say 'Wut dis?' an dey say, 'Kum buba yali kuni buba tambe, Kum kunka yali kum kunka tambe,' quick like. Den dey rise off duh groun an fly away. Nobody ebuh see um no mo. Some say dey fly back tuh Africa. Muh gran see dat wid he own eye.<sup>790</sup>

Morrison présente ici un objet fortement ancré dans le folklore et les mots dont le sens n'est pas élucidé fonctionnent comme une preuve d'authenticité. La figure de l'Africain volant prend ainsi la valeur d'emblème d'un folklore spécifique à la communauté africaine-américaine. L'abondance des versions à l'intérieur du roman renforce l'idée qu'il s'agit d'un motif très fortement attesté dans la tradition d'un groupe plus large que la famille de Pilate, et potentiellement aussi étendu que la communauté. Plus largement, les échos de cette légende résonnent à travers le corpus puisque Hurston la mentionne dans *Tell My Horse* au sujet du sel qui empêcherait de voler :

Another say is that salt is *not* given because salt is heavy It holds duppies to the ground. He cannot fly and depart if he has salt. **Once Africans could fly because they never ate salt. Many of them were brought to Jamaica to be slaves, but they never were slaves. They flew back to Africa.** Those who ate salt had to stay in Jamaica and be slaves because they were too heavy to fly.<sup>791</sup>

<sup>790</sup> Georgia Writers' Project, « Drums and Shadows: Survival Studies among the Georgia Coastal Negroes », Athens : University of Georgia Press, 1986, p. 74.

<sup>791</sup> Hurston, *Tell*, p. 62. Nous soulignons.

L'île des Chevaliers de *Tar Baby* est elle aussi au cœur de deux versions concurrentes d'une légende, cette fois non pas attestée dans le folklore mais tout aussi imaginaire que le lieu lui-même. L'interprétation de Thérèse, pour qui les chevaliers sont d'origine africaine, supplante celle des blancs qui voient en eux des soldats français. De nouveau, les textes ne sont pas simplement superposés ou envisagés conjointement dans un rapport d'équivalence : au contraire, l'un remplace et invalide l'autre. Morrison montre la dynamique qui sous-tend la réhabilitation de ce qu'elle défend comme un cadre plus adapté, invalidant les constructions exogènes. Le roman est pensé comme une élaboration du conte éponyme, caractéristique des histoires de « tricksters »<sup>792</sup> si nombreuses dans le folklore africain-américain. Plutôt que les contes merveilleux des Grimm, Son choisit ces histoires dont les personnages sont souvent des animaux pour accompagner de récit ses jeux amoureux avec Jadine :

Regarding her whole self as an ear, he whispered into every part of her stories of icecaps and singing fish, The Fox and the Stork, The Monkey and the Lion, The Spider Goes to the Market, and so mingled was their sex with adventures and fantasy that to the end of her life she never heard a reference to Little Red Riding Hood without a tremor<sup>793</sup>

Le chaperon rouge qui se dessine sous ces caresses n'est pas l'innocente et passive enfant des *Contes de l'enfance et du foyer* dont le salut dépend de l'arrivée du viril chasseur ou la victime naïve des *Contes de ma mère l'Oye* mais se rapproche plus de la jeune fille des versions populaires du célèbre conte, qui enlève un à un ses vêtements devant le loup, se couche volontairement avec lui et repart grâce à un stratagème de son invention : comme le souligne Bernadette Bricout dans un chapitre intitulé « chaperon rouge sans carré blanc », ce grand classique est bien l'histoire d'une héroïne qui devient femme parce qu'elle a vu le loup<sup>794</sup>. Les versions figées dans la littérature occidentale sont écartées par

---

<sup>792</sup> Nous conservons le mot en anglais car les termes français ne sont pas vraiment équivalents. Goupil est un « filou » ou un « rusé » dans le Roman de Renart ; Lévi-Strauss parle de « décepteur » et Calame-Griaule propose un cycle de l'« enfant terrible » pour des contes parfois appelés « contes de ruse » ou « contes de fourberie ». Le « fourbe » est aussi le terme choisi dans la traduction de l'article d'Abrahams sur le « Signifying Monkey » publié sous le titre « Dans le ventre de l'éléphant » dans les Cahiers de littérature orale (No. 31, pp. 73-91, 1992). Il s'agit peut-être d'une allusion à la fable « fourbe et fourbe-et-demi » de La Fontaine. La traduction en « manipulateur rusé » que propose Cyril Vettorato se rapproche du sens anglais en évitant une connotation trop négative.

<sup>793</sup> Morrison, *Tar Baby* *ibid*, p. 227.

<sup>794</sup> Bricout, Bernadette, *La clé des contes*, *op. cit.*, pp. 77-101.

les jeunes gens qui y retrouvent la sensualité à travers leurs corps remis au premier plan. Dans cette optique, le chaperon rouge a le dernier mot et c'est bien elle qui finit par jouer un tour au loup : elle est donc plus proche des personnages de trickster que sont l'araignée et le singe dans les contes facétieux classiques du répertoire africain-américain.

#### 10.4 Personnages de l'entre-deux : êtres initiatiques ?

Comme nous le rappelle Hurston, Anasi l'araignée, « ce grand héros de la culture ouest-africaine » auquel les contes de Son font référence, est l'équivalent de Brer Rabbit aux États-Unis<sup>795</sup>, le trickster par excellence qui est justement au centre du conte Tar Baby. Le singe est quant à lui au cœur de l'histoire du « Signifying Monkey »<sup>796</sup> qu'utilise Henry Louis Gates, Jr. pour élaborer sa théorie esthétique de la culture africaine-américaine. Le récit traditionnel met en scène un singe malicieux qui fait croire au lion, auto-proclamé roi des animaux, que l'éléphant a dit du mal de lui. Ainsi, le singe peut insulter plus puissant que lui tout en se retranchant derrière la force encore supérieure d'une entité tierce. Le lion, furieux, s'en va confronter le calomniateur supposé mais celui-ci le remet brutalement à sa place, redoublant l'humiliation. De par ses motifs empruntant à la faune africaine, cette histoire fréquemment présentée sous forme de « toast » métré et rimé se distingue nettement des contes européens évoqués plus tôt. Roger D. Abrahams fait valoir l'importance du trickster dans les contes africains-américains comme signe de leur singularité qui implique une différence profonde dans la dynamique des contes :

Loin d'être des contes de réussite magique, dans lequel le monde est remis en équilibre (« ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ») les récits afro-américains finissent généralement par la constatation de la fragilité de l'amitié et de la dispersion de la communauté [...] Ce genre de récit tire son effet comique du fait qu'il émane d'un groupe pour lequel la parole, le chant, la danse autour du conte, constituent précisément une proclamation de sa propre cohésion sociale.<sup>797</sup>

Ce personnage ne correspond pas aux héros des contes merveilleux : ni essentiellement bon ni fondamentalement mauvais, ses victoires comme ses défaites sont en demi-teinte mais le trickster ne semble jamais pouvoir être circonscrit, limité à une

---

<sup>795</sup> « Brother Anasi, the Spider, that great culture hero of West Africa who is personated in Haiti by Ti Malice and in the United States by Brer Rabbit ». Hurston, *Tell My Horse*, p. 38. Nous traduisons.

<sup>796</sup> Nous reviendrons sur un usage plus large du concept à la partie suivante.

<sup>797</sup> Abrahams, Roger D., « Dans le ventre de l'éléphant... », *Cahiers de littérature orale*, No. 31 « Paroles Afro-Américaines », 1992, pp. 73-93.

place ou apprivoisé car il passe avec aisance d'un monde à l'autre, du quotidien au surnaturel, de la terre aux esprits. Chez Hurston, il se retrouve à travers le héros populaire John le Conquérant dont les habitants d'Eatonville aiment à raconter les frasques dans *Mules and Men* et il se lit aussi dans le personnage de Tea Cake, le bluesman joueur de *Their Eyes*, malin mais non invincible. Tea Cake apporte à la fois la vie et la mort, l'espoir et sa fin d'autant plus que, comme le fait remarquer Robert Haas, ses dents enfoncées dans le bras de Janie donne au roman la fin ouverte caractéristique des contes de trickster africains(-américains) car, s'il est aujourd'hui admis que la transmission de la rage est impossible d'humain à humain, ce n'était pas le cas à l'époque où Hurston écrit *Their Eyes*<sup>798</sup> : lorsque le lecteur des années 1930 referme le roman, il laisse Janie dans la même position que Milkman dans *Song of Solomon*, libre mais en suspens, la mort à ses talons.

Florens, dans *A Mercy*, se délecte des contes de Lina, dont Morrison nous donne un aperçu avec l'histoire d'une mère aigle qui veut protéger ses œufs de tous les prédateurs mais se trouve à la merci de l'homme qui veut posséder tout le paysage qu'il voit : elle s'élance pour barrer la route au tonnerre de son rire destructeur mais reçoit une flèche et chute dans un cri :

Then Florens would whisper, "Where is she now?"  
 "Still falling," Lina would answer, "she is falling forever."  
 Florens barely breathes. "And the eggs?" she asks.  
 "They hatch alone," says Lina.  
 "Do they live?" Florens' whispering is urgent.  
 "We have," says Lina.<sup>799</sup>

La fin ouverte n'est donc pas limitée dans le corpus aux contes africains-américains puisqu'ici Lina, l'Amérindienne, y a recours dans ce récit sur le danger que représente la cupidité d'un colonisateur fou du désir de posséder la nature : l'aigle tombe toujours et la vie, sur le point d'éclorre continue en habitant la conteuse et son auditoire. L'imagerie et le thème signalent clairement un ancrage dans la culture amérindienne mais la forme, privilégiant l'ouverture et donc la pluralité, est compatible avec le refus d'une détermination totale et catégorique que nous avons évoqué. L'aigle ici n'est pas le trickster

---

<sup>798</sup> Haas, Robert, « Might Zora Neale Hurston's Janie Woods Be Dying of Rabies? Considerations from Historical Medicine », *Literature and Medicine*, Vol. 19, No. 2, 2000, pp. 205-228.

<sup>799</sup> Morrison, *A Mercy*, pp. 62-63.

des contes africains-américains mais conserve ce statut d'un entre-deux pris dans un mouvement permanent :

Screaming she falls and falls. Over the turquoise lake, beyond the eternal hemlocks, down through the clouds cut by rainbow. Screaming, screaming she is carried away by wind instead of wing.<sup>800</sup>

Le conte merveilleux tel qu'il est conçu dans la classification Aarne et Thompson ou dans la *Morphologie du conte* de Propp implique une structure fermée, c'est-à-dire une résolution du conflit ou du manque dans une situation finale stable comme le mariage du héros, sa réintégration dans la communauté de départ ou son acceptation dans une nouvelle communauté. Dans un ouvrage plus tardif et beaucoup moins connu que sa *Morphologie*, Vladimir Propp défend l'idée selon laquelle le conte merveilleux est héritier du rite, non pas en tant qu'écho narratif d'une célébration particulière, mais dans sa structure<sup>801</sup>. Pierre Saintyves<sup>802</sup> proposait par exemple de lire Cendrillon comme la fiancée des cendres au carnaval et le petit chaperon rouge comme la reine de mai couronnée de fleurs, survivance d'un rite romain, mais c'était là s'attacher aux motifs singuliers alors même que les possibilités de variations sont très étendues dans ce domaine. Toutefois, si l'on part de la description systématique du rite de passage par Van Gennep comme « se décompos[a]nt à l'analyse en *Rites de séparation*, *Rites de marge* et *Rites d'agrégation* »<sup>803</sup>, le parallèle apparaît comme plus fondamental. Le héros du conte merveilleux change en effet d'état et de statut dans un groupe après un éloignement de son environnement d'origine, une rencontre avec une autre réalité (un adversaire et/ou un adjuvant surnaturel) pour finalement être marqué du sceau de l'intégration, et de l'âge adulte. Dans cette optique, le héros de conte merveilleux est la réalisation narrative de l'individu se soumettant au rite initiatique.

Klaus Hamberger propose une lecture du genre dans le conte merveilleux à ce prisme, qui permet d'envisager le passage entre féminin et masculin comme changement

---

<sup>800</sup> Morrison, *ibid.*, p. 62.

<sup>801</sup> Propp, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. Gruel-Apert, Lise, Paris : Gallimard, 1983. Le volume a été traduit tardivement et a souffert de la méfiance alors suscitée par son approche d'inspiration marxiste.

<sup>802</sup> Saintyves, Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles. Coutumes primitives et liturgies populaires*, Paris : E. Nourry, 1923.

<sup>803</sup> Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris : Éditions A. et J. Picard, 1981, c. 1909 et 1969, p. 14.

de point de vue. Pour compléter Propp et pallier son biais androcentriste, il prend aussi en compte les héroïnes et ne réduit pas les rôles féminins à celui de la princesse, qui est pour Propp l'un des sept personnages du conte (avec le héros, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, le mandateur et le faux héros)<sup>804</sup>. Il souligne au contraire l'importance quantitative et qualitative des contes dont le rôle principal est campé par un personnage féminin et ajoute qu'il est erroné de concevoir le rôle de la « princesse » comme totalement passif dans les contes où le héros est masculin : il est fréquent que ses actions soient au contraire déterminantes dans le succès du héros (elle brise par exemple le sort jeté sur lui et qui le paralysait)<sup>805</sup>. Cette perspective permet aussi d'appréhender de façon productive le binôme donateur-agresseur, qui ne correspond bien souvent qu'à deux facettes d'une seule et même entité. Un personnage peut être tour à tour bienveillant ou maléfique en fonction de l'attitude de son interlocuteur, comme c'est le cas dans « Les Fées » de Perrault<sup>806</sup> où le même être magique fait sortir des trésors de la bouche de la fille bonne et des reptiles de celle de la mauvaise fille. La Baba Yaga du conte russe présente elle aussi cette ambivalence car elle est à la fois adversaire maléfique et celle qui donne l'objet magique. Hamberger propose de voir en cette dyade les deux visages de l'être initiatique : il est l'ambassadeur du surnaturel, du merveilleux, c'est-à-dire de cet espace hors de notre monde par lequel il faut passer pour être initié. Entité dévoratrice ou englobante, il possède un intérieur dans lequel il faut entrer, dans une mort symbolique, pour renaître à un nouveau statut en en ressortant. Pilate, source principale de savoir traditionnel dans *Song of Solomon*, présente de nombreux attributs d'un tel être initiatique. D'une part, elle est bien un contenant et non un contenu : son ventre lisse si révoltant pour certains est le signe qu'elle n'est la fille de personne, qu'elle n'a jamais été enfantée et n'a donc jamais été portée par sa mère. Elle-même fait pourtant figure de matriarche puisqu'elle est la mère biologique de Reba mais s'occupe aussi de Hagar comme de sa propre fille et est associée à la naissance de Milkman. Personnage très positif, elle n'en est pas moins dévoratrice, comme le signalent ses perpétuels mouvements de lèvres dus à un grignotage permanent. D'autre part, elle est à la fois

---

<sup>804</sup> Voir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>805</sup> Lecture proposée dans le cadre du séminaire « Logique du conte » par Klaus Hamberger à l'EHESS du 5 mars 2015 au 25 juin 2015.

<sup>806</sup> Ce conte, classé dans l'index d' Aarne et Thompson sous la désignation « AT 480 – The Spinning Woman by the Spring ; The Kind and the Unkind Girls » est très largement répandu en Afrique. Delarue et Tenèze reprennent le titre de Perrault pour leur version dans *Le conte populaire français*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1957-présent.

menaçante et bienfaitrice, sorcière et sage-femme, portant en elle la dualité constitutive de cette fonction de seuil. Incarnation privilégiée de cette ambivalence, la sorcière et la sage-femme ne sont bien souvent qu'une seule et même personne dans les représentations folkloriques, invalidant la séparation binaire entre le bien et le mal. Pilate est, comme toute sage-femme, associée à la naissance car elle annonce celle de Milkman et en est même à l'origine puisque c'est elle qui donne à Ruth le philtre d'amour qui poussera Macon à la rejoindre une dernière fois dans le lit conjugal, mais cette potion est aussi l'un des éléments qui indique sa qualité de sorcière, tout comme la remarque de Macon après l'épisode du commissariat : « Drop her skin in a split second. »<sup>807</sup> La croyance dans la capacité des sorcières à se dévêtir de leur peau est largement attestée dans le folklore africain-américain. Hurston y fait notamment référence dans « Hoodoo in America »<sup>808</sup>, *Jonah's Gourd Vine*<sup>809</sup> et *Every Tongue Got to Confess*<sup>810</sup>. Elle dépasse les clivages épistémologiques et politiques puisque Herskovits la mentionne tout comme Puckett, qui cite à ce sujet plusieurs auteurs dans *Folk Beliefs of the Southern Negro*<sup>811</sup>.

Pilate n'est pas la seule figure de ce type à habiter les romans de Morrison. Dans *Home*, les femmes de Lotus s'assemblent autour de Miss Ethel pour prendre en charge la jeune Cee à l'article de la mort :

Frank didn't know what took place during those weeks at Miss Ethel's house surrounded by those women with seen-it-all eyes. [...] They **delivered** unto him a Cee who would never again need his hand over her eyes or his arms to stop her murmuring bones.<sup>812</sup>

Ce chœur silencieux et secret constitue une forme de sage-femme collective, qui soigne Cee au point de la mettre à nouveau au monde, mais celle qui renaît ainsi est

<sup>807</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 205. L'étroitesse du parallèle se perd à la traduction : « Elle change de peau en une seconde ». Traduction p. 291.

<sup>808</sup> « The Bahaman hag is the witch and vampire. [...] When they go haggging they slip out of their skins and fold them up ». Hurston, « Hoodoo in America », p. 321.

<sup>809</sup> « He was really seraching for a lost self and crying like the old witch with her shed skin shrunken by red pepper and salt, « Ole skin, doncher know me ? » But the skin was never to fit her again » p. 153.

<sup>810</sup> « There was a whitch woman wid a addle-cat who could git out her skin and go ride people she didn't like ». Hurston, *Every Tongue Got to Confess*, p. 63.

<sup>811</sup> Puckett, *Folk Beliefs of the Southern Negro*, *op. cit.*, pp. 155 et 160, cite Dayrell, E., *Folk-Stories from Southern Nigeria, West Africa*, pp. 11-19. Milligan, R. H., *The Fetish Folk of West Africa*, p. 240; Ellis, G. E., *Negro Culture in West Africa*, p. 63; *Southern Workman*, vol. 24 (1895), pp. 49, 155 et 341.

<sup>812</sup> Morrison, *Home*, p. 128. Nous soulignons.

condamnée à la stérilité<sup>813</sup>. Lone, la sage-femme de *Paradise*, ne restreint pas son activité à la mise au monde des enfants de Ruby mais exerce une fonction de soignante et de guérisseuse. Elle conseille d'abord à Consolata une décoction contre les effets de la ménopause mais elle endosse bien le rôle d'initiatrice au surnaturel lorsqu'elle lui fait prendre conscience de son pouvoir à manipuler la lumière intérieure des personnes qu'elle veut soigner, comme Scout et la mère supérieure. L'ordre de ces événements n'est pas anodin puisque les pouvoirs de la sage-femme sont traditionnellement associés aux femmes n'étant plus en âge de procréer : entrées dans un autre âge de leur vie où la sexualité n'a plus de fonction reproductrice, les femmes ménopausées acquièrent un statut entouré de mystère. Amy, la sage-femme enfant qui aide Sethe à accoucher de Denver dans *Beloved*, peut constituer une exception. Son jeune âge, bien qu'il ne soit pas précisément déterminé, laisse toutefois à penser qu'elle non plus n'est pas en âge d'être mère. Son statut est bien intermédiaire à plus d'un titre : blanche du Sud qui n'agit pas comme s'y attend Sethe, elle est tout comme sa patiente en route, en chemin (si ce n'est en fuite) vers un autre lieu, inconnu mais rêvé pour les sensations qu'il procurera.

La représentation du pouvoir féminin ne se limite pas à une simple glorification : les personnages de Morrison démontrent avant tout une complexité qui les éloigne de fonctions simples et statiques car ils sont d'abord lieux, vecteurs et produits d'une tension. Consolata et Lone partagent avec Ruth de *Song of Solomon* le même pouvoir de résister à la mort de ceux qui leur sont chers, pouvoir qui prend des allures magiques, c'est-à-dire explicitement surnaturelles, mais qui est aussi puissant et dangereux. Le rejet qu'éprouve Connie pour cette pratique qu'elle estime incompatible avec son vécu de la religion est révélateur de la connotation païenne qu'elle lui donne, pourtant elle ne peut s'empêcher de la mettre en œuvre jusqu'à ses dernières ressources pour ne pas laisser mourir la religieuse qui l'a élevée et qui condamnerait cette hérésie. L'obstruction active au processus de mort chez une tierce personne est dans *Paradise* le développement de ce qui était déjà en germe dans *Song of Solomon* avec Ruth qui refuse de laisser son père mourir. Son attachement démesuré et passionnel l'empêche d'accepter l'inéluctable, mais ce retardement ne produit qu'une longue agonie, insupportable au docteur qui se voit dépossédé de sa dignité :

---

<sup>813</sup> « "Your womb can't never bear fruit." Miss Ethel told her that ». Morrison, *ibid.*, p. 128.



She had the same calmness and efficiency with which she cared for the doctor, putting her hand on death's chest and holding him back, denying him, keeping her father alive even past the point where he wanted to be alive, past pain on into disgust and horror at having to smell himself in his next breath. Past that until he was too sick to fight her efforts to keep him alive, lingering in absolute hatred of this woman who would not grant him peace, but kept her shining lightish eyes fixed on him like magnets holding him from the narrow earth he longed for.<sup>814</sup>

Le processus en lui-même, par lequel Ruth parvient à repousser provisoirement le décès jusqu'après un point qui aurait été « naturel », n'est pas décrit, ni qualifié comme étant de l'ordre de la magie, mais la mention d'une lumière qui agirait comme un aimant rattachant le docteur au monde des vivants ressemble à la magie de Lone et Connie. Dans les deux cas apparaissent les limites d'une pratique qui se positionne activement contre les lois de la nature. Les femmes arrivent à des cas limites entre la vie et la mort, elles s'approprient entièrement l'agentivité qui devient leur domaine exclusif et est ainsi mis à l'écart du soigné dont l'entendement, le libre arbitre et la volonté disparaissent nécessairement. En prolongeant artificiellement des vies trop distendues, vidées de leur substance et de leur sens, elles créent des zombies comparables à ceux que Hurston décrit dans *Tell My Horse*<sup>815</sup>. L'image du zombie est bien présente en filigrane lorsque Consolata voit pour la première fois l'homme de qui elle tombe amoureuse : « the wing of a feathered thing, **undead**, fluttered in her stomach. »

Les théories évoquées autour des fonctions de donateurs et d'adversaire ne concernent au départ que les contes merveilleux et non les contes facétieux classés séparément dans l'index d'Aarne et Thompson, cependant il nous semble intéressant d'associer ces hypothèses à l'image du trickster qui anime fréquemment la seconde catégorie <sup>816</sup>. La circulation si aisée du trickster entre les sphères naturelles et surnaturelles et son ambigüité constitutive qui l'extrait de l'opposition binaire entre le bien et le mal sont des caractéristiques partagées par l'être initiatique. Sans vouloir imposer une nouvelle fois un schéma européen à des textes d'autres cultures, nous proposons comme Hamberger une modification du point de vue. L'esthétique de la dynamique qui prime sur le statique, du changement préféré à l'état, de la tension privilégiée à la résolution correspond à une orientation, dans un cadre plus universel, vers

---

<sup>814</sup> Morrison, *Song of Solomon*, p. 134.

<sup>815</sup> Morrison, *Paradise*, p. 226. Nous soulignons.

<sup>816</sup> L'index d'Aarne et Thompson sépare en effet les deux.

cette entité transformative. L'attitude passive de la princesse attendant que son prince vienne la sauver apparaît comme une idiotie pure et simple, qui n'a pas sa place dans l'univers morrisonien. C'est la sage-femme, figure emblématique de la maîtrise du seuil, dont le pouvoir impose respect et méfiance, qui tient le devant de la scène dans ces romans. Avec le trickster et les fins ouvertes, l'accent est mis sur le processus initiatique dans la perspective de l'initiateur plutôt que de l'initié. Pour l'œuvre de Morrison, le trickster constitue un outil qui permet une lecture plus juste des rôles des personnages que ne l'autorise les fonctions proppiennes du merveilleux, en particulier pour les personnages féminins. Linda Krumholz propose de lire le personnage de *Beloved* à la lumière de ce rôle car la jeune femme de l'entre-deux-mondes « défie toute résolution narrative et toute catégorisation »<sup>817</sup>. Il est aussi central dans les productions culturelles que dans la critique littéraire africaines-américaines qui cherche à recourir de manière préférentielle à des outils issus de son objet d'étude. Plusieurs commentateurs utilisent en effet un autre concept d'origine africaine : celui de l'« abiku ». Le terme, qui se traduit littéralement « né pour mourir », est défini par Carol Boyce Davies comme « la manifestation répétée d'un enfant particulier dans la vie d'une femme dont les enfants meurent en bas âge. Lorsque cette situation se répète, l'enfant doit être marqué afin qu'il soit identifié lorsqu'il revient »<sup>818</sup>. Kelly Norman Ellis explique ainsi la proximité entre *Beloved* et l'abiku :

---

<sup>817</sup> « *Beloved* [...] acts as a trickster figure who defies narrative closure or categorization, foreclosing the possibility of a complete "clear- ing" for the reader ». Krumholz, Linda « The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved* », *African American Review*, 26. 3, Fiction Issue, Bloomington : Indiana State University Press, 1992, pp. 395-408.

<sup>818</sup> « The repeated manifestation of a single child in the life of a woman who loses infant children after they are born. Once this situation attains some repetitiveness, the child has to be marked so that it may be identified upon return ». Boyce-Davies, Carole, *Black Women, Writing and Identity : Migrations of the subject*, New York : Routledge, 1994, note 37 p. 194. Voir aussi Awolalu, J. Omosade et Dopamu, P. Adelumo, *West African Traditional Religion*, Nigeria: Macmillan Nigeria Publishers Limited, 2005 ainsi que Idowu, E. Bolaji, *Oludumare. God in Yoruba Belief*, Londres : Longman, 1962.

In the language of the Yoruba, Beloved is an abiku, a spirit child who is fated to a cycle of early death and rebirth to the same mother. These spirits are said to be souls who are seeking to torment their parents by repeatedly returning. Usually a child who is stillborn or dies in infancy is referred to as an abiku. After the death of abiku children, parents frequently mark the bodies before burial, so if that child returns, it will be recognizable to the parents.<sup>819</sup>

Beloved est bien reconnue grâce à sa marque (une cicatrice qu'a laissée Sethe sur le front du bébé qu'elle a tué), ce qui la rapprocherait du rôle du héros, mais l'on sent bien l'incompatibilité de cette lecture avec le roman qui, malgré son titre, donne plus à voir de l'évolution de Denver et de Sethe que de cet être restant toujours mystérieux et insaisissable et qui finit par disparaître sans que personne puisse affirmer son existence avec certitude. Elle catalyse, fait advenir un passage vers un autre stade chez les personnages qui entrent en contact avec elle : une forme de réconciliation entre passé et présent en ce qui concerne Sethe et Paul D, mais aussi l'âge adulte pour Denver qui a alors suivi un rite d'initiation tardif. Les attributs de l'abiku sont proches de ceux que nous avons mis en avant pour le trickster, en particulier sa faculté à se déplacer entre les mondes. Cet esprit tient le devant de la scène dans *The Famished Road* de Ben Okri<sup>820</sup>, un autre roman fréquemment associé au réalisme magique : cela révèle à quel point cette dynamique de communication entre différentes réalités poreuses entre elles est au cœur de cette esthétique. Plus qu'un personnage particulier que l'on nommerait Abiku, être initiatique, trickster ou encore donateur-agresseur, c'est le processus sous-jacent qui est pertinent pour notre étude, à savoir la prise en compte conjointe de polarités opposées, l'action transformative et le mouvement.

Toutefois, l'utilisation par les auteures et par une proportion considérable de la critique, en particulier à partir de la seconde moitié du vingtième siècle, de terminologies et d'imageries spécifiquement liées aux traditions africaines ou africaines-américaines montre une orientation militante sur le plan identitaire. Dans le cadre du « New Negro Movement » impulsé par Alain Locke, les premiers écrits de Hurston peuvent être considérés comme un point de départ à cette volonté particularisante, qui consiste à utiliser et à créer des formes et des objets qui seraient spécifiquement africains-

---

<sup>819</sup> Norman Ellis, Kelly, « Conjure », Beaulieu Elizabeth Ann (éd.), *Toni Morrison Encyclopedia*, Westport : Greenwood Press, 2003, p. 91. Voir aussi Razmi, Mehri et Jamali, Leyli, « Magic(al) Realism as Postcolonial Device in Toni Morrison's *Beloved* », art. cité, p. 114 et Cooper, Brenda, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing With a Third Eye*, Londres : Routledge, 1998.

<sup>820</sup> Okri, Ben, *The Famished Road*, Londres : Jonathan Cape, 1991.

américains. Hurston a progressivement marqué une distance considérable avec son aîné mais le début de sa carrière a été fortement influencé par cette idée, qui transparait notamment dans son projet de pièce de théâtre en commun avec Langston Hughes et qui constituerait ce qu'elle nomme « the Real Negro theater ». De façon moins inféodée par la suite, son utilisation de savoirs vernaculaires place son œuvre dans l'optique d'une compréhension et d'une interprétation endogènes. Voilà l'une des conséquences majeures de son usage du secret, abordé plus haut : un jeu sur la réception se met en place, différenciant les initiés des novices. Hurston se positionne en tant qu'initiée et met en scène son passage d'un statut à l'autre et ses écrits, tout comme ceux de Morrison, sont peuplés de figures initiatiques. Leur lecture peut alors être envisagée comme une forme de processus initiatique pour le lecteur, qui ressortirait de son expérience avec les textes une personne différente, mais le travail d'inclusion dans un groupe que représente le rite d'initiation fonctionne de façon sélective dans notre corpus.

## Chapitre 11. Appartenance et authenticité

Henry Louis Gates, Jr. est de ceux qui militent pour l'usage privilégié de concepts africains-américains pour construire un appareillage théorique adapté aux productions culturelles africaines-américaines. L'outil critique qu'il met au point dans *The Signifying Monkey* est fondé sur le concept du *Signifying*<sup>821</sup> qu'il emprunte à la tradition orale, objet très riche de possibilités opératoires mais malaisé à définir car il dépasse de loin l'histoire du singe trompant le lion.

### 11.1 Dozens

Dans une acception étroite du terme, *Signifying* est synonyme de « playing the dozens », ce qui correspond à une joute verbale, un échange d'insultes. Les explications quant aux origines des *dozens*, leurs motivations et leurs fonctions varient selon les auteurs mais ont fréquemment en commun une relation au groupe. Cyril Vettorato rappelle l'existence de telles joutes verbales dans de nombreuses cultures, aux quatre coins du monde et de tous temps. Ainsi, défend-il, il importe peu de déterminer la validité d'une origine africaine à cette pratique dans les groupes africains-américains, de même qu'il serait vain de trop se soucier du contenu spécifique de ces échanges : l'intérêt des *dozens* réside dans ses conditions d'émergence en tant que contre-culture née de l'oppression<sup>822</sup>. Alors qu'il s'agit à première vue d'un échange agressif qui éloignerait l'autre, les *dozens* pourraient avoir une fonction agrégative<sup>823</sup>.

#### 11.1.1 Les joutes verbales, outil d'appartenance

Roger D. Abrahams étudie le phénomène comme un rite de masculinité adolescent qui fonctionnerait par rejet de toute part féminine du sujet, en particulier de la faculté

---

<sup>821</sup> Gates emploie l'orthographe « Signifyin' » pour désigner l'outil théorique qu'il met au point, nous optons pour « *Signifying* » pour désigner plus généralement le fait culturel.

<sup>822</sup> Vettorato, Cyril, *Un monde où l'on clache*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2008.

<sup>823</sup> Une étude des *dozens* en lien avec les romans de Morrison a été proposée par Monica Michlin dans sa thèse *Toni Morrison et les voix interdites*, op. cit., pp. 423-431.

procréatrice, et donc la mère<sup>824</sup>. Il s'agit d'intégrer un groupe en établissant une limite nette entre son intérieur et son extérieur, ce qui définit son identité et son altérité et rejeter cette dernière composante. Romen, dans *Love*, est tenté par la réplique qui amorce typiquement les *dozens* : « Not only had Romen scored, the score was big time. A teacher? they wondered. Somebody's older sister? He wouldn't say—even resisting the “Your mama” that rose to his lips »<sup>825</sup>. Le jeune homme, fort de la confirmation de sa virilité que lui offre ses relations sexuelles sulfureuses avec Junior, se dispense du rituel de réintégration à un groupe qui l'a rejeté plus tôt en mettant en question sa sexualité.

Pour le linguiste Labov, qui étend son étude aux adultes, le but des *dozens* est de transformer un conflit personnel en conflit rituel pour faire retomber la tension et, ce faisant, réaffirmer le rôle social et la place dans le groupe<sup>826</sup>. Comme toute activité rituelle, ils doivent suivre un certain nombre de codes afin de parvenir à un résultat social satisfaisant, notamment ne pas se transformer en agression physique. Levine définit les *dozens* comme « un acte verbal dont les principes déterminants sont clairement compris » et ajoute que « le coût de la transgression est la colère, la perte de contrôle et la confusion »<sup>827</sup>. Dans *Seraph on the Sewanee*, Jim Meserve fait preuve d'une grande adresse dans cet art de l'insulte à des fins de cohésion sociale. Pour prendre la défense de Pearly, qui se fait insulter par Hawley mais est clairement trop faible pour se battre, Jim décide de provoquer ce dernier pour qu'il se batte avec lui à la place, mais a le tact de rediriger la querelle afin que l'honneur de Pearly reste sauf :

“Hawley,” Jim said finally, and with great deliberation, “I could object to a big, over-built man like you picking on a runt like Pearly. I could get mad because you was born a fool and tell you about it. But I pass all that up, and just take exception to your face.”<sup>828</sup>

L'assaillant, pris de court, demande à Jim de s'expliquer et celui-ci déclare que Hawley manque de respect à sa femme Arvay, ce qui provoque une incompréhension encore plus grande. Jim entreprend alors de construire progressivement un lien logique

---

<sup>824</sup> Abrahams, Roger D., « Playing the Dozens » in Dundes, Alan (éd.), *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Jackson : University Press of Mississippi, 1990, pp. 295-309.

<sup>825</sup> Morrison, *Love*, p. 114.

<sup>826</sup> Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, op. cit., p. 357, note 43.

<sup>827</sup> Levine, *ibid.*, p. 348.

<sup>828</sup> Hurston, *Seraph*, p. 681.

entre les deux propositions, dans lequel émerge un crime bien plus grave que la laideur dans le contexte de la société du Sud d'alors :

You been offering Mrs. Meserve the dirtiest kind of disrespect. You been proaging out here in the public streets where she could come along and see you with a face like that.<sup>829</sup>

Hawley ne comprend immédiatement l'insulte qui lui est faite, se ridiculisant ainsi doublement : Jim a alors totalement réussi sa manœuvre en s'octroyant dans un même temps les foudres du perturbateur originel et le soutien de l'assemblée qui rit de son bon mot. L'affrontement physique entre les deux hommes qui s'en suit ne constitue pas l'échec de l'activité rituelle que prédit Levine mais, dans ce cas, est un succès car Jim est parvenu à recentrer l'agressivité de Hawley sur lui, qui est un adversaire à sa taille, comme le souligne expressément la voix narrative<sup>830</sup> plutôt que sur un membre plus faible du groupe qui aurait été humilié. Les hommes finissent tous bons amis, ce qui prouve au contraire l'efficacité de l'échange pour la stabilisation et le renforcement du groupe.

### 11.1.2 Performance orale et identitaire

Les différents commentateurs insistent sur l'importance cruciale du caractère performatif de l'échange qui requiert absolument un public. Les joutes verbales sont des représentations, qui ne trouvent leur sens que dans la relation entre les acteurs et les spectateurs, ces derniers ayant en réalité un rôle très actif car leurs réactions déterminent l'évolution et l'issue de l'échange. Évelyne Larguèche propose une étude du lien entre adresse indirecte et injure, apparemment incompatibles dans l'idée du duel mais pourtant incontournable dans des situations d'« injure à trois » dont elle souligne la fréquence. Elle met en évidence, en plus de l'injuteur et de l'injurié, un troisième pôle relationnel : l'injuriaire, témoin du discours ou destinataire sans en être l'objet. Il est celui que l'on cherche à convaincre ou à séduire par le discours d'injure, à rallier à sa cause par le rire, la conviction ou le dévoilement. En effet elle rappelle que « la vérité revêt avec l'injure un sens particulier. Elle doit s'entendre comme ce qui est dévoilé, pour ainsi dire dénoncé, par quelqu'un d'autre » :

---

<sup>829</sup> Hurston, *ibid.*, p. 681.

<sup>830</sup> « There was no underdog in this fight.[...] It was hard blow for hard blow and neither man dodging away ». Hurston, *Seraph*, p. 682.

La « vérité » qu'il s'agit de dévoiler peut bien être « vraie », et même plus ou moins connue de tous, ressentie peut-être davantage par certains, ce qui compte c'est le fait de démasquer celui qui cherche à la dissimuler en voulant le plus souvent à tout prix donner de lui une image opposée. Ainsi ce n'est pas tant le défaut en tant que tel qu'il importe de dévoiler, mais sa dissimulation.<sup>831</sup>

Ainsi la puissance de la parole injurieuse réside en grande partie dans une brisure d'intimité rendant publique en l'énonçant ce qui était privé parce que seulement pensé ; elle est une mise à nu devant témoin. La scène de *Their Eyes* où Janie, critiquée par son mari dans le magasin, lui retourne l'insulte sur son âge avancé en suggérant son impuissance devant les hommes d'Eatonville n'est pas autre chose. Elle présente cette dimension performative, si bien qu'elle est décrite par le public présent comme appartenant effectivement au « genre » des *dozens* :

"T'ain't no use in gettin' all mad, Janie, 'cause Ah mention you ain't no young gal no mo'. Nobody in heah ain't lookin' for no wife outa yuh. Old as you is."

"Naw, Ah ain't no young gal no mo' but den Ah ain't no old woman neither. Ah reckon Ah looks mah age too. But Ah'm uh woman every inch of me, and Ah know it. Dat's uh whole lot more'n you kin say. You big-bellies round here and put out a lot of brag, but 'tain't nothin' to it but yo' big voice. Humph! Talkin'"bout me lookin' old! When you pull down yo' britches, you look lak de change uh life."

"Great God from Zion!" Sam Watson gasped. "Y'all really playin' de dozens tuhnight."<sup>832</sup>

Les personnages ne semblent pas faire cas de la féminité de Janie, qui ne la disqualifie pas en tant qu'actrice de cette joute. Cette attitude va à l'encontre de l'approche d'Abrahams et de John Dollard<sup>833</sup> avant lui qui, s'ils indiquent en passant que des femmes participent parfois à ce type d'échange, évacuent aussitôt cette question en présentant le phénomène comme une réduction du rituel masculin, privé de sa fonction première. Jim, de *Seraph*, se trouve dans une situation de performance de masculinité sur son bateau de pêche où Arvay monte pour la première fois alors que les femmes ne sont normalement pas admises :

---

<sup>831</sup> Larguèche, Évelyne, « Adresse indirecte et injure ? », *Cahiers de littérature orale*, No. 70, 2011.

<sup>832</sup> Hurston, *Tell*, p. 79.

<sup>833</sup> Dollard, John, « The Dozens : Dialectic of Insult » c. 1939 in Dundes, *Mother Wit from the Laughing Barrel*, op. cit., pp. 277-294.



Arvay had always known that Jim was a cursing man, but she had never heard him to this extent as he called the sharks every kind of low, unprincipled thing that he could lay his tongue to, and plenty seemed to be available. He played the dozens with them and went way back in their ancestry. Never had a shark's mother been married or begot a shark in a decent bed. And as for their pappies, they were thus-and-sos.<sup>834</sup>

Hurston donne ici à lire une illustration classique de « specifying » dans laquelle le jeu verbal consiste à salir l'arbre généalogique de la « victime », en l'occurrence les requins qui abiment le filets de Jim. Larguèche distingue d'une part les insultes toutes faites et génériques et, d'autre part, « l'injure spécifique » qui, « "spécifie" son attaque, [...] la particularise, [...] qualifie une personne et pas une autre »<sup>835</sup> et où « les figures de rhétorique les plus sophistiquées, métaphores et métonymies, se mettent au service de la spécificité pour décrire au plus juste celui qu'il s'agit de dévaloriser et de rabaisser ». La langue vernaculaire africaine-américaine a bien reconnu le procédé car « specifyin »<sup>836</sup> est l'une des appellations du *Signifyin* dans sa pratique injurieuse. Janie n'est pourtant pas la seule à s'exercer à cet art aux noms aussi variés que les possibilités langagières qu'il offre. Big Sweet est une virtuose en la matière et ne se prive pas de le démontrer dès qu'elle en décèle l'opportunité, remettant à sa place quiconque voudrait abuser de la latitude que lui confère son sexe. Les nombreux attributs traditionnellement associés au masculin, comme l'habileté au couteau, présents chez Big Sweet ne sauraient limiter l'interprétation à une sorte de translation des activités réservées aux hommes sur une figure qui n'aurait de femme que le nom car, d'une part, elle est véritablement le lieu d'une construction complexe du genre et, d'autre part, d'autres personnages beaucoup plus fortement féminisés manifestent un certain talent pour la pratique. L'exemple le plus flagrant est sans doute Arvay qui, bien qu'elle soit constamment associée à une multitude de stéréotypes du féminin, rappelée à son statut de dominée, confinée à la sphère domestique, et victime d'hystérie de conversion dans *Seraph on the Suwanee*, nous offre une brillante scène de joute verbale contre celle qu'elle accuse de vouloir séduire son mari<sup>837</sup>. Fast Mary, qui a la réputation d'être une femme légère, se plaint des insultes que Kenny, le fils d'Arvay, aurait proférées en passant par chez elle, ce à quoi Arvay répond qu'il sera puni pour s'être approché d'elle, déplaçant ainsi ostensiblement le problème de

---

<sup>834</sup> Hurston, *Seraph*, p. 907.

<sup>835</sup> Larguèche, Évelyne, « Adresse indirecte et injure ? », art. cité.

<sup>836</sup> Voir Hurston, *Dust Tracks*, p. 178 et Gates, Henry Louis, Jr., *The Signifying Monkey*, op. cit., p. 182.

<sup>837</sup> Hurston, *ibid.*, pp. 745-748.

façon insultante, mais en jouant uniquement sur l'intonation<sup>838</sup>. Mary, voyant la tempête se profiler<sup>839</sup>, s'éloigne d'abord mais revient aussitôt vers Arvey qui faisait mine de nettoyer les marches devant sa maison et se met à parler sans spécifier son interlocuteur :

“Humph!” Arvey heard behind her from the region of the gate. “Some of these old nice-nasty folks make me sick of my stomach. Putting on all them holy airs, and trying to slur at me.”

[...] Arvey stood and looked with the brush in one hand and the cloth in the other and scorned the cheaply clad young woman with her eyes. She washed the face, the thin body, the cheap dress and the run-over high-heeled shoes with a look that was as good as hurling a bucket of solid sewage over the girl. Mary took it all in and reacted accordingly.

“Don’t you be looking at me with your scorn like that!” Mary bellowed. “Making out I ain’t nothing. With your col-acting ways, nobody in town can’t tell whether you’re a man or a woman.”

[...] “That ain’t your trouble, honey. They all know about you... exactly.”

Arvey heard a smothered chuckle from Jim. He was in the bedroom.

[...]

“You sure did give poor Mary a reading, honey.” Jim was still chuckling as Arvey passed the bedroom door.<sup>840</sup>

Mary utilise les ressorts classiques des *dozens* lorsqu'elle s'attaque à l'identité de genre d'Arvey, mais la réaction de Jim marque sa défaite. Ce dernier s'amuse de la soudaine prise de confiance de son épouse et salue la performance des femmes qui a, ici, agi comme consolidations des rôles sociaux déterminés par leur position. Tout au long du passage, le ménage qu'Arvey prétend réaliser fonctionne comme un outil qui lui permet de rythmer, temporiser ses réactions alors que Mary ne parvient pas à adapter sa temporalité, répondant trop vite ou trop tard. Le nettoyage contraste avec la salissure verbale à laquelle se livre Arvey. Il s'agit de l'une des rares prises de paroles assurées de ce personnage pathologiquement introverti et peu adroit dans le champ des relations sociales. Le fait de réduire Mary à la fonction de quasi-prostituée permet à Arvey d'asserter son rôle propre, dans le cadre d'un discours dont les propriétés rituelles ont une valeur structurante.

---

<sup>838</sup> « Don’t you worry, Mary, I’ll really tend to him for maddling with you ». Hurston, *ibid.*, p. 746.

<sup>839</sup> « Mary didn’t go for no weather prophet at all, but she knew when the climate got too cold for her clothes ». *Idem.*

<sup>840</sup> Hurston, *ibid.*, p. 748.

### 11.1.3 Le lecteur pris au jeu ?

Hurston est friande de ces duels hauts en couleur et en saupoudre ses productions, recyclant des formes collectées et en créant de nouvelles, mais elle va aussi plus loin que la simple description d'une telle pratique chez ses personnages féminins : elle la met en œuvre textuellement, en particulier dans son autobiographie. Elle explique en effet en ces termes sa popularité auprès de la troupe de théâtre qui l'a employée dans sa jeunesse :

I was a Southerner, and had the map of Dixie on my tongue. They were all Northerners except the orchestra leader, who came from Pensacola. It was not that my grammar was bad, it was the idioms. They did not know of the way an average Southern child, white or black, is raised on similie and invective. They know how to call names. It is an every day affair to hear somebody called a mullet-headed, mule-eared, wall-eyed, hog-nosed, 'gator-faced, shad-mouthed, screw-necked, goat-bellied, puzzle-gutted, camel-backed, butt-sprung, battle-hammed, knock-kneed, razor-legged, box-ankled, shovel-footed, unmated-so-and-so! Eyes looking like skint-ginny nuts, and mouth looking like a dispan full of broke-up crockery! They can tell you in simile exactly how you walk and smell. They can furnish a picture gallery of your ancetors, and a notion of what ytour children will be like. What ought to happen to you is full of images and flavor. Since the stratum of the southern population is not given to book-reading, they take their comparisons right out of the barn yard and the woods. When they get through with you, you and your whole famiy look like an acre of totem poles.<sup>841</sup>

Ainsi que le souligne Susan Willis<sup>842</sup>, Hurston prend soin de prévenir son lecteur de sa maîtrise de la grammaire anglaise, ce qui lui interdit d'interpréter la fluctuation des pronoms comme fautive ou résultant d'une simple inattention : Hurston insulte tout bonnement son lecteur, lui faisant la démonstration de la technique qu'elle prétend uniquement décrire, et sème des indices autant qu'elle détourne l'attention, laissant à celui qui croit la lire l'opportunité de voir qu'il est lui-même l'objet de la « lecture » ou bien de l'ignorer. Elle réitère l'opération quelques chapitres plus tard :

The bookless may have difficulty in reading a paragraph in a newspaper, but when they get down to "playing the dozens" they have no equal in America, and, I'd risk a sizeable bet, in the whole world. Starting off by calling you a seven-sided son-of-a-bitch, and pausing to name the sides, the proceed to "specify" until the tip-top branch of your family tree has been "given a reading."<sup>843</sup>

---

<sup>841</sup> Hurston, *Dust Tracks*, pp. 104-105. Nous nous abstenons de tronquer ce texte afin que le lecteur puisse apprécier la fluctuation des pronoms.

<sup>842</sup> Willis, Susan, *Specifying : Black Women Writing, the American Experience*, Madison : University of Wisconsin Press, 1987, pp. 26-28.

<sup>843</sup> Hurston, *Dust Tracks*, p. 178.

Comme dans son introduction à *Mules and Men* où elle brouillait les frontières entre observateur et observé, Hurston démontre une nouvelle fois sa maîtrise du glissement référentiel problématisant la question du groupe mais, cette fois, en attirant l'attention sur l'acte de lecture comme potentiellement transformatif, elle pousse le texte plus loin vers la performance. Le lecteur, en lisant, fait advenir l'insulte qui lui est adressée de biais mais accède aussi au rôle de participant dans le *Signifying* s'il sait le reconnaître. Car là se pose bien la question : le *Signifying* va au-delà de l'insulte, sa composante majeure étant le détournement, dans un jeu entre ce qui est montré et ce qui doit être dévoilé mais auquel l'accès est détourné.

Roger D. Abrahams le décrit comme « un langage d'implication »<sup>844</sup> en s'appuyant sur la formule shakespearienne « By indirections find directions out »<sup>845</sup>, qui préfigure la mise en place du stratagème alambiqué d'un Hamlet jouant le fou pour gagner en lucidité et qui a recours à la fiction théâtrale pour accéder à la vérité. Claudia Mitchell-Kernan, dans une étude incontournable sur le sujet, synthétise ainsi ses nombreuses formes :

*Signifying* can be a tactic employed in game activity —verbal dueling—which is engaged in as an end in itself [...]. *Signifying*, however, also refers to a way of encoding messages or meanings which involves, in most cases, an element of indirection. This kind of *signifying* might be best viewed as an alternative message form, selected for its artistic merit, and may occur embedded in a variety of discourse.

Le *Signifying* est un jeu sur la connotation, qui doit être préférée à la dénotation. Lorsqu'une personne utilise cette figure, elle masque ou détourne l'une des composantes de la communication : un décalage est introduit entre ce qui est connoté et ce qui est dénoté, au niveau du code (c'est-à-dire du langage utilisé), du message, de l'énonciateur ou du destinataire<sup>846</sup>. Le résultat insultant n'est pas obligatoire dans ce qui définit le *Signifying* ; ce qui est au centre est un jeu de langage artistique. Cyril Vettorato insiste sur le caractère ludique des *dozens* qui se distinguent en cela des « freestyle battles » de la culture hip hop, dans lesquelles l'objectif de l'affrontement est plus axé sur l'individualisme. L'humour est un trait indispensable de ces échanges car « l'énoncé

---

<sup>844</sup> Abrahams, Roger D., *Deep Down the Jungle*, 1964, cité dans Gates, *Signifying Monkey*, op. cit., p. 54. Nous traduisons.

<sup>845</sup> Shakespeare, *Hamlet*, II. i. 65.

<sup>846</sup> Voir notamment l'article de Claudia Mitchell Kernan, « Signifying » in Dundes, *Mother Wit from the Laughing Barrel*, op. cit., pp. 310-328.

humoristique signale qu'il faut sortir des cadres de la communication dénotative »<sup>847</sup>. Le *Signifying* est un acte de parole participatif, puisqu'il joue sur la réception, la compréhension d'un sens additionnel. Or celle-ci dépend non seulement d'un esprit aiguisé, qui sait reconnaître les endroits où le discours se tourne vers de la connotation et l'implication, où une parole en cache une autre, mais aussi d'une importante part de références culturelles. Vettorato y voit une « convergence spontanée des volontés »<sup>848</sup> car « pour fonctionner, se déclencher collectivement de manière apparemment spontanée, la joute verbale a besoin de se fonder sur un système symbolique communément admis par ses acteurs »<sup>849</sup>. Un tel art verbal reposant sur l'implication nécessite, pour être reconnu et apprécié, une connaissance fine du langage dans sa complexité sémantique ainsi que de structures sociales du groupe. La reconnaissance que celle-ci permet est au centre de la dynamique du *Signifying*.

## 11.2 Authenticité et évaluation

Gates utilise le concept de *Signifying* pour expliquer la formation d'une tradition littéraire articulée autour de la réécriture de textes précédents, d'une reprise avec variation, comme une intertextualité africaine-américaine dont la spécificité serait un jeu de sous-entendus dans l'espace même que constitue l'écart entre l'hypotexte et le texte. Le principe d'authenticité est convoqué dans cette construction théorique de façon presque interchangeable avec celui de spécificité africaine-américaine, qui semble se situer pour lui principalement dans une affinité avec l'oralité et l'esthétique du trickster<sup>850</sup>. Une forme d'injonction à l'authenticité parcourt plus généralement le discours critique sans véritable mise en question, impossible sur des bases définitives aussi faibles autour de la notion même d'authentique, pourtant hautement problématique.

D'une part, l'authenticité est transitive : l'on n'est pas authentique dans l'absolu mais authentique à quelque chose. Elle implique une relation entre deux termes qui doivent être comparés et rapprochés autant que possible. L'authenticité exige une forme de mimétisme tout comme le réalisme dans le cadre duquel la représentation doit être fidèle

---

<sup>847</sup> Vettorato, Cyril, *Un monde où l'on clache*, op. cit., p. 47.

<sup>848</sup> Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 268.

<sup>849</sup> Vettorato Cyril, *ibid.*

<sup>850</sup> Voir Michlin, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, op. cit., pp. 458 – 515.

à son original, c'est-à-dire l'imiter au mieux en faisant oublier les différences de nature pourtant irréductibles. L'idée de fidélité, avec ses connotations affectives et morales ou éthiques est elle aussi centrale : une personne « authentique » est fidèle à elle-même et l'authenticité appelle à ce que certains principes soient acceptés et suivis. L'authenticité est donc mesurée dans son rapport à une entité extérieure qui est le réel, toujours en manque de description et de problématisation<sup>851</sup>. Dans une approche évaluative, cette question subordonne l'objet à son extérieur, ici, le texte à l'extratextuel. Or la nature de l'entité référentielle n'est pas nécessairement établie de manière explicite : par rapport à quel groupe, à quelle esthétique, à quelle tradition, l'authenticité des œuvres de Hurston ou de Morrison est-elle assertée ou critiquée ? La dynamique comparatiste qui sous-tend le concept mène à une conceptualisation stable, homogène et monolithique du référent qui, lorsqu'il est humain, est fréquemment enveloppé d'un voile de pureté et de naïveté qui rappelle une nouvelle fois la tentation du primitivisme déjà évoquée et qui semble fonctionner comme l'une des ombres du folklore en tant que discipline et objet d'étude.

### 11.2.1 Conserver une authenticité en péril ?

L'authenticité est quelque chose qui pourrait se perdre, et la peur de cette perte est ce qui justifie la conception du folklore comme opération de sauvegarde d'une extinction toujours toute proche. La première réactivation moderne du mot anglo-saxon pour désigner ce que l'on entend aujourd'hui par « folklore » est attribuée à Williams Johns Thoms, qui écrit dans une lettre au journal *The Athenæum*, en 1846 :

Your pages have so often given evidence of the interest which you take in what we in England designate as Popular Antiquities, or Popular Literature (though by-the-by it is more a Lore than a Literature, and would be most aptly described by a good Saxon compound, Folk-Lore, -the Lore of the People)-that I am not without hopes of enlisting your aid in garnering the few ears which are remaining, scattered over that field from which our forefathers might have gathered a goodly crop.<sup>852</sup>

Thoms insiste sur l'extinction imminente de ces objets et en fait la raison même de son intérêt pour ces « antiquités ». La nostalgie vient perpétuellement teinter l'objet dont la collecte est motivée par une volonté de préservation, comme un rempart contre la

---

<sup>851</sup> Voir *supra* Chapitre 4 Réalisme magique et territoire.

<sup>852</sup> Thoms, William J., « Folk-Lore », *The Athenæum*, 22 août 1846, reproduit dans le *Journal of Folklore Research*, Vol. 33, No. 3, Bloomington : Indiana University Press, 1996, pp. 187-189.

disparition autrement inévitable de coutumes et traditions étudiées. Le folkloriste se place alors comme une sorte de conservateur, à l'étroite jointure entre futur et passé. Le premier numéro du *Journal of American Folklore* établit ainsi les principes et les objectifs de l'American Folklore Society :

It is proposed to form a society for the study of Folk-Lore, of which the principal object shall be to establish a Journal, of a scientific character, designed [f]or the collection of the fast-vanishing remains of Folk-Lore in America, namely:

- (a) Relics of Old English Folk-Lore (ballads, tales, superstitions, dialect, etc.).
- (b) Lore of Negroes in the Southern States of the Union.
- (c) Lore of the Indian Tribes of North America (myths, tales, etc.).
- (d) Lore of French Canada, Mexico, etc.<sup>853</sup>

Newell justifie l'urgente nécessité de la pratique des collectes par l'état de ruine présumé des objets qu'il propose de recueillir et qui ne sont plus que des « reliques » ou des « vestiges » qui s'amenuisent à vue d'œil. L'évolutionnisme ethnologique porté par la pensée coloniale est évident ici puisque le trait d'union entre différents groupes est l'éloignement par rapport au stade avancé de civilisation dans lequel se trouverait la société américaine blanche de l'époque, la distance étant soit explicitement temporelle, soit fondée sur des considérations géographico- raciales. Dans tous les cas, la modernité avançant à grand pas semble ici rendre très bientôt caduques ces archaïsmes à peine survivants. Hurston a elle-même tenu ce discours au début de sa carrière, avant que la force et la vivacité du folklore auquel ses recherches l'ont confrontée ne l'amènent à des conclusions opposées. C'est notamment en réaction à cette perspective d'antiquaire que se sont élevés certains folkloristes proposant de concevoir le folklore comme une performance, c'est-à-dire un acte déterminé par sa situation spatio-temporelle et articulé autour d'un rapport intersubjectif<sup>854</sup>.

Trinh T. Minh-Ha explicite en quoi cette approche muséographique, voire archéologique, de la culture de « l'autre » constitue une forme d'oppression en transformant les sujets à la fois en « espèce menaçante et espèce menacée » par la « perte d'authenticité » dont ils sont suspectés :

---

<sup>853</sup> Newell, William W., « On the Field and Work of a Journal of American Folk-lore », *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1, American Folklore Society, 1888, p. 3.

<sup>854</sup> Voir introduction.

Now, i am not only given the permission to open up and talk, i am also encouraged to express my difference. My audience expects and demands it, otherwise people would feel as if they had been cheated: We did not come to hear a Third World member speak about he First (?) World, We came to listen to that voice of difference likely to bring us *what we can't have* and to divert us from the monotony of sameness. They, like their anthropologists whose specialty is to detect all the layers of my falseness and truthfulness, are in a position to decide what/who is "authentic" and what/who is not. [...] Their situation is not unlike that of American tourists [...] or that of the anthropologists, whose conception of "pure" anthropology induces them to concentrate on the study of "primitive" [...] societies. Authenticity in such contexts turns out to be a product.<sup>855</sup>

Minh-ha démontre que la construction d'une identité de domination repose sur le fait de délimiter l'altérité comme essentielle, sans flexibilité ni réflexivité puisque le regard du sujet marginalisé n'est convoité que s'il est concentré sur lui-même en tant qu'objet défini comme fini et externe par le « Premier ( ?) monde ». La parole de l'Autre est alors transformée en un objet de consommation auquel est refusée toute possibilité d'analyse, d'évaluation ou de compréhension, alors que le jugement d'authenticité suppose un savoir préalable, une connaissance de la source pour évaluer si une représentation y est fidèle. Dans sa pratique de l'ethnologie et des arts performatifs, Hurston n'était pas à l'abri des attitudes et des jugements qu'induisent un tel désir d'authenticité.

### 11.2.2 La tentation essentialiste

Hurston se place en critique d'un système consumériste qui dénaturerait les productions folkloriques avec son article « Spirituals and Neo-spirituals », la seconde catégorie servant à qualifier l'ersatz auquel aurait été réduits les premiers une fois reconditionnés par l'institution de Broadway. Toutefois il faut nuancer cette binarité qui rend contradictoire le spectacle de folklore qu'elle entreprend elle-même de monter : il est possible de faire venir l'esprit du Sud rural à Broadway, défend-elle, à condition de rester fidèle à l'esprit d'origine car « la vérité [des Spirituals] se fane sous le coup des répétitions comme les fleurs sous l'eau chaude »<sup>856</sup>. En somme, elle défend une version plus authentique de ces spectacles fondés sur des collectes de terrains dont on s'efforcera de rendre la spontanéité. L'essentialisation guette. Dans plusieurs lettres rédigées lors de ses

---

<sup>855</sup> Minh-Ha, Trinh T., *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 2009, p. 88.

<sup>856</sup> « Its truth dies under training like flowers under hot water ». Hurston, « Spirituals and Neo Spirituals », p. 224.



débuts en tant que collectrice, Hurston proclame son identification raciale comme gage d'authenticité :

It makes me sick to see how these cheap white folks are grabbing our stuff and ruining it. I am almost sick—my one consolation being that they never do it right and so there is still a chance for us<sup>857</sup>

About a month ago I wrote a short criticism of "Negro Workaday Songs" to Godmother in which I said that **white people could not be trusted to collect the lore of others**, and that the Indians were right<sup>858</sup>

L'authenticité de Hurston proviendrait de ses origines géographiques, ce qui lui interdirait de sortir du cadre restreint d'Eatonville, ou de son appartenance raciale, comme le suggère Boas dans sa préface à *Mules and Men*<sup>859</sup>. Le petit texte qui sert de caution scientifique à l'ouvrage présente en effet l'appartenance de l'auteure à la communauté étudiée comme son atout majeur, garantie d'authenticité autant que de profondeur de la recherche. Hurston donne le change dans les premières pages où elle met en avant la facilité d'établir le contact avec les habitants d'Eatonville qui l'ont vue grandir, ainsi que l'évidence de son appartenance au groupe et de sa familiarité avec le folklore narratif local :

As I crossed the Maitland-Eatonville township line I could see a group on the store porch. I was delighted. The town had not changed. Same love of talk and song. [...] Yes, there was George Thomas, Calvin Daniels, Jack and Charlie Jones, Gene Brazzle, B. Moseley and "Seaboard."<sup>860</sup>

L'enfant du pays qui connaît tous ses interlocuteurs par leurs surnoms se propose d'agir comme le lien qui va permettre au lecteur de s'intégrer au groupe pour en connaître l'intimité. Elle démontre alors principalement des qualités liées non pas à sa formation intellectuelle et académique mais à son identité régionale et raciale. Ce récit sera cependant révisé dans son autobiographie *Dust Tracks on a Road* :

---

<sup>857</sup> Lettre à Langston Hughes datée du 20 septembre 1928. Kaplan, *A Life in Letters*, op. cit., p. 126.

<sup>858</sup> Lettre à Alain Locke datée du 14 juin 1928. *ibid.*, p. 121.

<sup>859</sup> Voir *supra* 5.1.3 Démonstration d'une légitimité : connaissances et méthodes.

<sup>860</sup> Hurston, *Mules*, p. 7.

My first six months were disappointing. I found out later that it was not because I had no talents for research, but because I did not have the right approach. The glamor of Barnard College was still upon me. I dwelt in marble halls. I knew where the material was all right. But, I went about asking, in carefully accented Barnardese, 'Pardon me, but do you know any folk-tales or folk-songs?' The men and women who had whole treasuries of material just seeping through their pores, looked at me and shook their heads.<sup>861</sup>

Elle admet ici que son statut de membre participant avait été altéré au contact d'un environnement diamétralement opposé à celui de son village rural de Floride : le Nord, blanc, académique qui plus est. Hurston s'emploie à rendre plus complexe la notion de « communauté africaine-américaine » qui ne peut être réduite à l'ensemble homogène auquel Boas semble faire référence. L'expérience d'une altérité plus évidente par ses recherches en Haïti et en Jamaïque lui permettent par la suite de développer ces nuances intracommunautaires.

### 11.2.3 *Tell my Horse* : retournements et détours

Malgré l'immersion qui est au cœur de sa méthode de collecte<sup>862</sup>, le point de vue anthropologique permet à Hurston de se placer doublement à l'extérieur dans *Tell My Horse* : elle est à la fois l'observatrice d'une société à laquelle elle n'appartient pas, ce qui lui donne une distance culturelle fondamentale, mais elle est aussi physiquement éloignée de son propre quotidien par son travail de terrain. La « longue vue de l'anthropologie » sert donc à regarder dans le même temps cette culture étrangère, depuis une position d'altérité, mais aussi la société américaine avec le recul critique que lui offrent la mer des Caraïbes et la comparaison culturelle. Elle écrit ainsi à propos de la Jamaïque :

Being an English colony, it is very British. Colonies always do imitate the mother country more or less. For instance some Americans are still aping the English as best they can even though they have had one hundred and fifty years in which to recover.<sup>863</sup>

Partant d'une remarque au sujet de son terrain présumé exotique pour son lecteur, elle utilise la généralisation sur « les colonies » comme pivot pour glisser son commentaire sur les États-Unis. Elle prend le contre-pied du cliché des colonies comme espaces exotiques et remet les États-Unis en position subalterne et non de domination.

---

<sup>861</sup> Hurston, *Dust Tracks*, 1942, pp. 143-144.

<sup>862</sup> Voir *supra* 5Chapitre 5.

<sup>863</sup> Hurston, *Tell*, p. 16.

Ces commentaires faits « en passant », au détour d'une phrase sont d'une grande portée subversive. Elle emploie par exemple le même type de renversement au sujet des relations (extra-)conjugales lorsqu'elle écrit : « The old African tradition of polygamy is rampant down there. The finer touches of keeping mistresses come from Europe, however. » Hurston commence ici par le cliché occidental, l'attendu, mais soulève la question des origines, démarche rendue parfaitement légitime par son statut d'anthropologue. Elle fait alors de la société ethnographiée un miroir qui renvoie à l'occident ses propres pratiques. Le rapprochement laisse penser qu'il ne s'agit pas uniquement d'un lien historique tel que l'envisagerait l'évolutionnisme social pour lequel la polygamie serait un reliquat d'anciennes pratiques européennes, mais aussi analogique, montrant que les comportements européens sont de même nature que ceux des Jamaïcains. Ainsi, Hurston infirme l'existence d'une différence fondamentale entre la polygamie et le fait d'avoir des maîtresses, qui ne sont que des variations modales d'un même fait socio-culturel. Elle sous-entend que ce qui est pensé comme une particularité sociale de l'Afrique, condamnable chez les « primitifs » est en réalité présent en Europe sous des airs policés et, qui plus est, que la « perversion » des antillais provient des blancs. En deux petites phrases d'apparence anodine, Hurston fait un commentaire très incisif sur sa pratique et surtout celle de ses maîtres et mécènes. Le renversement des polarités dans le savoir est encore présent lorsque, à une question de Hurston sur les raisons pour lesquelles il préfèrent les femmes jamaïcaines aux américaines qu'il accuse d'être « détruites par leur cerveaux »<sup>864</sup>, un de ses interlocuteurs répond que « les influences orientales sont à l'œuvre depuis des générations en Jamaïque, de sorte que la Jamaïque était prête à donner quelques leçons sur l'amour à l'Amérique continentale »<sup>865</sup>. Les questions de relations entre les sexes et de construction d'identité de genre sont en effet particulièrement complexifiées, mais aussi révélées, par cette double mise à distance.

La première partie de *Tell My Horse* résonne en effet comme l'ethnographie d'une société où les divisions sexuelles ont un rôle prédominant et déterminent fortement les

---

<sup>864</sup> Le personnage de First Corinthians, dans *Song of Solomon*, fait écho à cette idée d'incompatibilité entre une féminité adaptée au mariage et une éducation intellectuelle supérieure.

<sup>865</sup> « he replied that there were oriental influences in Jamaica that had been at work for generations, so that Jamaica was prepared to teach continental America something about love » Hurston, *Tell*, p. 29.

appartenances de groupes et leurs pratiques. Le fait d'être une femme semble interdire à Hurston l'accès à certaines aires du savoir, réservées aux hommes :

All in all from what I heard, I have the strong belief that the Three-Legged-Horse is a sex symbol and that the celebration of it is a fragment of some West African puberty ceremony for the boys. All the women fear it. They had all been told to fear it. But none of the men was afraid at all. Perhaps under those masques and robes of the male revellers is some culture secret worth knowing. But **it was quite certain that my sex barred me from getting anything more than the other women knew.**<sup>866</sup>

Pourtant cette exclusion n'est pas totale puisque l'ethnographe participe à des activités très fortement marquées par la masculinité, tant sur le plan des participants que sur celui de la symbolique convoquée dans ses éléments matériels :

They did something for me there that has never been done for another woman. They gave me a curry goat feed. That is something utterly masculine in every detail. Even a man takes the part of a woman in the "shay shay" singing and dancing that goes on after the feed<sup>867</sup>. [...] This feast is so masculine that chicken soup would not be allowed. It must be soup from roosters. [...] No nanny goat in that meal either. It is ram goat or nothing.<sup>868</sup>

Le statut de Hurston n'est donc pas identique à celui d'une femme jamaïcaine, qui n'aurait jamais été autorisée à assister à cette démonstration de masculinité à vocation endogène. Sa nationalité en fait une étrangère qui ne correspond pas exactement aux catégorisations internes à la société jamaïcaine et lui offre ainsi une certaine latitude. Elle s'offusque des remarques que le jeune homme mentionné plus haut fait sur les femmes américaines, mais sa critique explicite bien la position de Hurston en tant que membre de cette catégorie :

He let it be known that he thought that women who went in for careers were just so much wasted material. American women, he contended, were destroyed by their brains [...]. He felt it was a great tragedy to look at American women, whom he thought the most beautiful and vivacious women on earth, and then to think what little use they were as women.<sup>869</sup>

Il y a ici, en termes énonciatifs, un travail sur la notion « femme » car le jeune homme construit une frontière sur laquelle il place la « femme américaine » qui ne présenterait

---

<sup>866</sup> Hurston, *ibid.*, p. 39. Nous soulignons.

<sup>867</sup> Hurston, *ibid.*, p. 22.

<sup>868</sup> Hurston, *ibid.*, p. 24.

<sup>869</sup> Hurston, *ibid.*, pp. 27-28.

pas tous les attributs lui permettant d'appartenir pleinement à la catégorie de femme<sup>870</sup>. Il opère une reconfiguration de la notion de féminité qui n'est alors plus exclusivement liée au sexe biologique mais peut être détruite par l'action d'une personne comme Hurston, chercheuse américaine. L'identité de cette dernière n'est donc plus marquée en priorité du sceau du genre : la nationalité et l'éducation prennent le dessus. D'autres ethnographes ont souligné l'avantage stratégique que pouvait leur apporter cette transgression des lignes de genre par leur statut d'étranger ou d'universitaire, qui constitue peut-être une différence plus radicale rendant caduque, ou moins pertinentes, celle des identités de sexe<sup>871</sup>. La notion d'intersectionnalité, qui dépasse la simple analogie entre systèmes de dominations sociales pour appréhender la façon dont leurs interactions compliquent les relations entre groupe, a informé toute une littérature qui permet en outre de mieux comprendre comment les catégories du féminin et du masculin peuvent être infléchies pas d'autres tels que la nationalité, la couleur de peau, le statut social et notamment universitaire<sup>872</sup>. Dans leur introduction à l'ouvrage consacré à l'intersectionnalité dans le contexte africain-américain, Monica Michlin et Jean-Paul Rocchi rappellent que cette notion, parfois utilisée de façon trop large, ne doit pas se diluer dans la généralisation mais constitue bien une approche féconde dans le cadre de la compréhension des identités minorées car elle rend avant tout compte des rapports de domination : « intersectionality is a tool, perhaps even a weapon ». Hurston, sous ses airs a-politiques, produit en réalité

---

<sup>870</sup> Voir Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris : Ophrys, 1990, en particulier le tome 1, p. 88.

<sup>871</sup> Voir par exemple : Blondet, Marieke, « Le genre de l'anthropologie. Faire du terrain au féminin » in Bensa, Alban et Fassin, Éric (coord.), *Les Politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris : La Découverte, 2008, pp. 59-80 ; Delphy, Christine, *L'ennemi principal : Tome 1, Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, 1998 ; Denieul, Pierre-Noël « Rencontre d'un chercheur étranger et d'entrepreneures tunisiennes » in Monjaret, Anne et Pugeault, Catherine (dir.), *Le sexe de l'enquête : Approches sociologiques et anthropologiques*, Lyon : ENS Éditions, 2014, pp. 113-126 (en particulier pp. 120-121) ; Fournier, Pierre, « Le sexe et l'âge de l'ethnologue : éclairants pour l'enquête, contraignants pour l'enquêteur », *Ethnographiques.org*, No. 11, 2006 ; Goyon, Marie, « La relation ethnographique : une affaire de genres », *Socio-anthropologie*, No. 16, 2005 ; Jarry, Anna, Marteu, Élisabeth, Lacombe, Delphine, Naji, Myriem, Farhan, Mona, et Mann, Carol, « Quelques réflexions sur le rapport de jeunes chercheuses féministes à leur terrain. (chantier) », *Terrains & Travaux*, No. 10, 2006, pp. 177-193 ; Le Renard, Amélie, « Partager des contraintes de genre avec les enquêtées. Quelques réflexions à partir du cas saoudien », *Genèses*, 2010, Vol. 81, No. 4, 2010, pp. 128-141 ; Nayral, Mélissa et Nicolas, Hélène, « La méthodologie de l'observation participante au regard du genre, de l'âge et de la "race" » in Gutron, Clémentine et Legrand, Vincent (dir.), *Éprouver l'altérité, les défis de l'enquête de terrain*, Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2016, pp. 165-181 ; Warren, Carol, *Gender Issues in Field Research*, Newbury Park : Sage Publications, 1988.

<sup>872</sup> Michlin, Monica et Rocchi, Jean-Paul (dir.), *Black Intersectionalities: A Critique for the 21st Century*, Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 3.

un texte qui permet une réflexion sur les formes de pouvoir et d'oppression qui sort de la binarité et peut contribuer à les combattre.

La préparation du mariage que décrit Hurston dans le chapitre « Curry Goat » est très marquée le long d'une séparation binaire entre hommes et femmes que nous nommerons la ligne de genre. Mais l'ethnologue traverse cette ligne car elle ne correspond pas à ces catégories telles qu'elles sont établies de façon endogène au groupe. Le fait d'être une femme permet en effet aussi à Hurston d'observer l'initiation rituelle des jeunes femmes à la forme de féminité considérée comme désirable et adéquate pour le mariage et la vie de couple. Après son exposé sur la fête masculine, elle amène en effet son lecteur auprès des « spécialistes qui préparent les jeunes filles à l'amour »<sup>873</sup>, démontrant ainsi la dimension hautement performative du genre dans une société où l'on ne naît pas femme, on apprend à le devenir. Dans ces passages étonnants, Hurston décrit ce qui est fait à la jeune femme mais aussi l'effet produit sur elle par cet enseignement, le ressenti et les sentiments de l'apprentie. Le discours, qui part d'une révolte face au discours de l'homme cité plus tôt, s'infléchit pour refléter une forme d'admiration devant l'acte performé par des femmes car il met en avant l'action interne plutôt que le jugement externe. Alors le but de l'opération est assez choquant, le chapitre finit sur cette description de la cérémonie du mariage : « This young, young thing went forth with the assurance of infinity. And she had such eagerness in her as she went! »<sup>874</sup> Cette si jeune femme marchant vers l'autel semble toucher au sublime dans son mouvement qui prend des airs d'envol grandiose vers « l'infini » par l'exclamation de l'auteure. L'observation participante lui permet donc de changer de point de vue sur les identités de genre ; la reconfiguration identitaire qui s'opère à travers son statut d'ethnographe met en lumière la complexité de la notion d'altérité. À ce sujet, l'ouverture du chapitre 5, « Women in the Caribbean », est si riche qu'elle mérite une citation extensive :

---

<sup>873</sup> « Before he drove away he had told me about the specialists who prepare young girls for love ». Hurston, *Tell*, p. 29.

<sup>874</sup> Hurston, *ibid.*, p. 33.

It is a curious thing to be a woman in the Caribbean after you have been a woman in these United States. It has been said that the United States is a large collection of little nations, each having its own ways, and that is right. But the thing that binds them all together is the way they look at women, and that is right, too. The majority of men in all the states are pretty much agreed that just for being born a girl-baby you ought to have laws and privileges and pay and perquisites. And so far as being allowed to voice opinions is concerned, why, they consider that you are born with the law in your mouth, and that is not a bad arrangement either. The majority of the solid citizens strain their ears trying to find out what it is that their womenfolk want so they can strain around and try to get it for them, and that is a *very* good idea and the right way to look at things. But now Miss America, World's champion woman, **you** take your promenading self down into the cobalt blue waters of the Caribbean and see what happens.<sup>875</sup>

La première phrase inscrit le chapitre dans une tonalité personnelle et annonce une réflexion de l'auteure sur sa propre identité de genre. Plus que son état, sa nature est modifiée par le lieu : le complément circonstanciel paraît changer la référence du nom qu'il qualifie, opposant en deux blocs essentiellement distincts la « femme à la Caraïbe » et la « femme aux États-Unis ». L'identité sexuelle, annonce Hurston, est performée autrement en fonction de l'espace géographique. Elle fait ensuite équivaloir l'identité nationale à l'image de la femme qui devient le point central de toute la mentalité américaine. Notons une nouvelle fois le travail subtil sur la prise en charge de l'énoncé : utilisant comme point de départ un dicton qu'elle ancre dans la tradition orale sans source spécifique (« It has been said that »), elle le déclare valide puis établit un énoncé parallèle et insiste sur sa véracité sans prendre la peine de le désigner comme un dicton. La formule « just for being born a girl-baby », qui souligne la futilité et la faiblesse du fondement de la distinction déterministe que cela représente, laisse à croire qu'elle va être suivie d'une critique directe et explicite de l'état de faits. La « façon de voir les choses » que Hurston propose ensuite est donc surprenante et crée le décalage nécessaire à l'interprétation ironique de son commentaire sur les bénéfices pour les femmes de la transaction que représentent leurs relations aux hommes. L'invitation à cette interprétation étant redoublée par le « why », trace d'oralité qui rappelle la présence d'une voix, d'un ton, et donc du biais incontournable d'un regard individuel et subjectif. Le « you » qui pouvait être interprété en impersonnel générique dans la première phrase est repris dans une adresse qui insiste sur sa fonction phatique et qualifie son interlocuteur pour le faire spécifiquement correspondre aux femmes décrites tout au long du paragraphe. De fait le changement montre que le statut de la femme et la féminité sont des construits sociaux

---

<sup>875</sup> Hurston, *ibid.*, p. 75.

puisqu'ils varient d'une société à une autre, le déplacement du corps produit un changement d'identité : la « promeneuse » (« promenading self ») va être transformée dans sa nature par un procédé qui s'apparente à la magie du lieu, une transfiguration par une force extérieure et non pas une adaptation.

La question de la race, totalement absente de cette généralisation liminaire que constitue la description de « la femme américaine » comme s'il s'agissait d'un groupe compact, revient dans la présentation des Jamaïcaines :

This sex superiority is further complicated by class and color ratings. Of course all women are inferior to all men by God and law down there. But if a woman is wealthy, of good family and mulatto, she can overcome some of her drawbacks. But if she is of no particular family, poor and black, she is in a bad way indeed in that man's world. [...] It is assumed that God made poor black females for beasts of burden, and nobody is going to interfere with providence. [...] It is just considered down there that God made two kinds of donkeys, one kind that can talk.<sup>876</sup>

La structure du chapitre suggère que l'intersectionnalité entre genre et race, et les discriminations intraraciales, ne sont perceptibles que du bout de la « longue-vue de l'anthropologie » qui, en offrant le recul de l'observateur étranger, agit comme un révélateur permettant à la chercheuse de distinguer des structures plus complexes qu'elle ne pouvait appréhender dans son propre milieu. Pourtant, ces remarques trouvent un écho dans *Their Eyes Were Watching God*, où elles sont partagées presque verbatim entre deux personnages. D'une part, Mrs. Turner défend la pertinence d'évaluer les personnes qui l'entourent selon un gradient de couleur. La discussion entre cette femme, détestée de tous les habitants des Everglades, et Janie qu'elle admire à cause de son teint clair et à qui elle reproche de fréquenter des personnes trop noires, condense une réflexion cruciale sur les relations complexes entre classe sociale et identité raciale, mais cette question est soulevée dans tout le roman à travers les allusions répétées à la carnation de Janie et à son argent. D'autre part, Nanny enseigne à sa petite fille Janie qu'elle doit se résoudre à épouser le vieux Logan Killicks afin de ne pas subir le même sort que la plupart de femmes : « So de white man throw down de load and tell de nigger man tuh pick it up. He pick it up because he have to, but he don't tote it. He hand it to his womenfolks. De nigger

---

<sup>876</sup> Hurston, *ibid.*, p. 76.



woman is de mule uh de world so fur as Ah can see »<sup>877</sup>. La comparaison des femmes au bétail est réitérée de façon plus détournée lorsque à l'occasion de l'inauguration du magasin :

Jody told her to dress up and stand in the store all that evening. Everybody was coming sort of fixed up, and he didn't mean for nobody else's wife to rank with her. **She must look on herself as the bell-cow, the other women were the gang.**<sup>878</sup>

Préfigurant la cérémonie de l'allumage de réverbère où Janie sera réduite au silence et à la figuration par la « grande voix » de son mari, le discours indirect libre reflète ici une vision de la gent féminine bien éloignée de la description des femmes américaines que donnait Hurston dans *Tell My Horse* car même Janie, qui doit être mise en valeur, ne l'est pas pour sa personnalité mais comme une bête de prix parmi la masse des animaux.

Les éléments apparemment révélés par la prise de distance ethnographique et géographique à la Jamaïque sont donc en réalité présents dans la représentation de la société américaine que propose Hurston, mais amenés grâce à une autre forme de distance : celle de la fiction. Le décrochage sur le plan du réel plutôt que sur le plan situationnel caractérise une autre forme de chemin détourné pour le message de l'auteure. Le titre de son autre ethnographie, à la lumière des commentaires de Nanny et de Hurston elle-même, constitue aussi une indication de lecture oblique : Cheryl A. Wall défend que « la focalisation féminine typique de l'écriture de Zora Hurston » domine *Mules and Men* « malgré son titre »<sup>879</sup> mais c'est peut-être le cas *comme le promet* son titre, puisque Hurston nous propose de regarder le monde du point de vue de ses « mules ». La fiction est aussi, bien sûr, le moyen que choisit Morrison pour montrer les nuances dans des communautés dont les personnages, par leur richesse individuelle et la complexité de leur réseau de relations, démontre qu'elles ne sont absolument pas homogènes. En effet, si la pluralité et les ressources collectives sont nettement valorisées dans le corpus, les dangers que peuvent représenter certains groupes ne sont pas passés sous silence. De la

---

<sup>877</sup> Hurston, *Their Eyes*, p. 14.

<sup>878</sup> Hurston, *ibid.*, p. 41.

<sup>879</sup> « Analyzing its narrative strategy rather than its ethnographic data, one sees that, despite its title, *Mules and Men* shares the female focus typical of Zora Hurston's writing ». Wall, Cheryl A., « Mules and Men and Women: Zora Neale Hurston's Strategies of Narration and Visions of Female Empowerment », *Black American Literature Forum*, Vol. 23, No. 4, Saint-Louis : St Louis University, 1989.

générosité de Baby Suggs organisant un festin dans *Beloved*, les « mauvais voisins »<sup>880</sup> tirent de l'aigreur, qui les mène à déformer l'événement et les empêche de prévenir à temps la famille de l'arrivée de Schoolteacher et d'éviter l'infanticide de Sethe, pour lequel ils l'ostracisent. À l'image des villageois d'Eatonville dont les mots étaient comme des armes pour une Janie en deuil dans *Their Eyes*, ceux du « Bottom » dans *Sula* se révèlent être d'une grande cruauté avec le personnage éponyme, qu'ils ostracisent et relèguent au rang de bouc émissaire pour tous leurs maux.

### 11.3 Performance folklorique et ligne de genre

*Sula* est probablement le personnage le plus révélateur de la complexité des dynamiques de groupe, mais aussi des rôles sociaux assignés aux personnages féminins. Trudier Harris propose une lecture féconde de cette figure perturbatrice qui résiste à la définition :

In her disrespect for traditional mores, in her casual use of people around her, in her refusal to feel guilty for any of her actions, Sula exhibits the folk logic and the folk amorality of the trickster. The peculiarly moral world view of African-Americans, especially as it relates to women, has perhaps prevented the appearance of many female trickster figures. Since women essentially held the group together during difficult periods of black history in America, to depict female who stole, robbed, or killed would have had the devastating effect of undermining the basic survival of the group.

Le trickster évoqué plus haut, en particulier autour des personnages de *Beloved* et *Tea Cake*, revient ici dans l'appareil critique en relation avec l'identité de genre. En effet, cette association transgresse les assignations traditionnelles mais est parfaitement cohérente avec notre corpus qui démontre que les femmes peuvent exceller dans le *Signifying*, qui est intrinsèquement le mode d'expression du trickster. Les textes jouent avec les rôles attendus pour les personnages féminins comme ceux de la princesse, de la sage-femme et de la sorcière pour mettre en lumière et en question les stéréotypes de genre. La question du groupe ne se limite en effet ni à la race ni à la classe sociale; elle doit aussi prendre en compte la dimension de genre, qui peut constituer un critère d'appartenance. Les textes laissent aussi voir comment la performance folklorique peut

---

<sup>880</sup> Michlin, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, op. cit., 1996.

être un outil d'assignation de rôles différenciés aux hommes et aux femmes. Hurston décrit, parmi les codes de conduite de la Jamaïque, la honte associée à toute tentative d'aider une femme<sup>881</sup>, montrant ainsi comment les croyances peuvent être dangereuses pour les unes et bien arrangeantes pour les autres qui enrobent l'injustice sociale d'une justification religieuse. Joe Starks invoque quant à lui la coutume pour supprimer la parole publique de Janie lors de la cérémonie qu'il organise en disant que « la place de la femme est à la maison »<sup>882</sup>. Jim Meserve, de *Seraph*, a une vision de la femme comme un être totalement passif et non pensant, qui peut faire preuve d'amour mais non de raison. Lorsqu'Arvey lui dit qu'elle doit réfléchir à sa demande en mariage, il lui explique ainsi sa théorie :

Women folks don't have no mind to make up nohow. They wasn't made for that. Lady folks were just made to laugh and act loving and kind and have a good man to do for them all he's able, and have him as many boy-children as he figgers he'd like to have, and make him so happy that he's willing to work and fetch in every dad-blamed thing that his wife thinks she would like to have. That's what women are made for. »<sup>883</sup>

Jim finit en effet par décider à la place d'Arvey en l'enlevant et en la violant avant de l'épouser.

### 11.3.1 Folklorisation de la violence masculine

L'une des caractéristiques majeures associées dans les textes au pôle masculin dans la relation entre les sexes est en effet la violence envers les femmes qui en étant normalisée, révèle un aspect plus sombre du folklore qui le rend légitime. La suite de l'analyse de Harris va dans ce sens :

Instead, the focus was on male tricksters, and the violence associated with Brer Rabbit became the violence traditionally identified with the male world of competition and war.<sup>884</sup>

---

<sup>881</sup> « It is assumed that God made poor black females for beasts of burden, and nobody is going to interfere with providence. Most assuredly no upper class man is going to demean himself by assisting one of them with a heavy load. If he were caught in such an act he probably would become an outcast among his kind ». Hurston, *Tell* p. 76.

<sup>882</sup> « Thank yuh fuh yo' compliments, but mah wife don't know nothin' 'bout no speech-makin'. Ah never married her for nothin' lak dat. She's uh woman and her place is in de home ». Hurston, *Their Eyes*, p. 43. Nous traduisons.

<sup>883</sup> Hurston, *Seraph*, p. 621.

<sup>884</sup> Harris, *Fiction and Folklore*, *op. cit.*, p. 72.

Il existe en effet une violence genrée dans le corpus : celle dont font preuve les personnages féminins, qui ont aussi des comportements violents, n'est pas spécifiquement orientée vers les personnages masculins alors que la violence conjugale est monnaie courante. Dans *Their Eyes*, Nanny explique sa fuite à Janie et les choix qu'elle a faits par la suite en fonction du potentiel de violence qu'elle pressent chez tous les hommes<sup>885</sup>. Elle oblige pourtant Janie à épouser Logan Killicks pour qu'elle n'ait pas à subir son propre sort de femme célibataire, qu'a aussi connu sa fille. Lorsque la jeune mariée revient la voir malheureuse, la première chose à laquelle pense Nanny une fois l'hypothèse de la grossesse écartée est que ses peurs ne se soient déjà réalisées malgré toutes ses précautions :

"You and Logan been fussin'? Lawd, Ah know dat grassgut, liver-lipted nigger ain't done took and beat mah baby already! Ah'll take a stick and salivate 'im!"  
"No'm, he ain't even talked 'bout hittin' me. He says he never mean to lay de weight uh his hand on me in malice."<sup>886</sup>

Janie est épargnée par ce mari vieux et pour qui elle n'éprouve aucun sentiment, mais ne le sera pas par Tea Cake, son amant libérateur. Le lecteur n'a pas accès au point de vue de Janie ; l'acte lui-même est décrit presque en passant, *a posteriori* comme un événement inévitable dans toute vie de couple et l'instance narrative n'en fait aucune dénonciation radicale. Le roman prend en revanche le temps d'examiner la réaction des habitants des Everglades :

Before the week was over he had whipped Janie. Not because her behavior justified his jealousy, but it relieved that awful fear inside him. Being able to whip her reassured him in possession. No brutal beating at all. He just slapped her around a bit to show he was boss. Everybody talked about it next day in the fields. It aroused a sort of envy in both men and women. The way he petted and pampered her as if those two or three face slaps had nearly killed her made the women see visions and the helpless way she hung on him made men dream dreams.<sup>887</sup>

La violence conjugale est perçue dans ces commérages comme la mise en scène publique d'un rapport de force asymétrique, dans laquelle Tea Cake peut démontrer à la

---

<sup>885</sup> « Ah wouldn't marry nobody, though Ah could have uh heap uh times, cause Ah didn't want nobody mistreating mah baby ». : Hurston, *Their Eyes*, p. 19.

<sup>886</sup> Hurston, *ibid.*, p. 22.

<sup>887</sup> Hurston, *ibid.*, p. 147.

fois sa propre puissance et la fragilité de Janie qui ne fait que l'amplifier. L'instance narrative dit que l'attrait pour les hommes et les femmes de la communauté découle de l'amour presque outrancier dont les époux font montre l'un envers l'autre à la suite de cet épisode, le sous-entendu étant qu'il existe *à cause* de cette violence et non *malgré* elle. Les hommes se révèlent en réalité aussi jaloux de ce qu'ils perçoivent comme une façon d'affirmer leur masculinité à travers la maltraitance des femmes. Tea Cake indique lui-même à quel point son geste tient de la représentation : « Ah didn't whup Janie 'cause she done nothin'. Ah beat her tuh show dem Turners who is boss »<sup>888</sup>. Le *Signifying* est ici physique et non verbal : le destinataire du message est détourné car Tea Cake frappe Janie pour indiquer sa capacité de domination à une tierce entité, les Turner, sur qui l'action véritable d'intimidation doit se produire. Cependant, pour fonctionner, cette dynamique d'apparence triangulaire ne peut se passer d'un public plus large, celui de la communauté toute entière qui est témoin de la performance et lui donne son soutien.

Cet entérinement traditionnel de la violence conjugale qui la transforme en objet folklorique était déjà présente dans l'anthologie d'Eatonville (*Eatonville Anthology*) publiée en série dans *The Messenger* en 1926. Sur les seize très courts récits qui la constituent, deux sont entièrement consacrés à ce type de rapports. Joe Clarke a pour habitude de battre sa femme à chaque erreur de sa part, mais a développé avec l'âge un certain flegme à cet égard :

They say he used to beat her in the store when he was a young man, but he is not so impatient now. He can wait until he goes home.  
She shouts in Church every Sunday and shakes the hand of fellowship with everybody in the Church with her eyes closed, but somehow always misses her husband.<sup>889</sup>

Le pronom indéfini pluriel fait référence à la communauté des villageois qui se contente d'observer et de commenter les modalités de son comportement et ses évolutions, sans en remettre en question le fondement ni la moralité. La nonchalance apparente est glaçante dans ce passage qui montre le talent de Hurston pour l'ironie, la dénonciation oblique de comportements grégaires peu louables car, si les habitants d'Eatonville n'en font pas cas, elle –même la met en exergue par le simple fait de l'inclure dans son écriture. En chroniqueuse assidue, elle rapporte cette pratique comme elle

---

<sup>888</sup> Hurston, *ibid.*, p. 148.

<sup>889</sup> Hurston, « The Eatonville Anthology, IX », *The Messenger*, septembre 1926, p. 262.

rapporte toutes celles qui ont trait aux coutumes d'Eatonville et qui sont significatives dans leur folklore. Le « shouting » mentionné dans ce premier extrait devient le cadre et le motif du suivant, ici reproduit dans son intégralité :

Mrs. McDuffy goes to Church every Sunday and always shouts and tells her "determination." Her husband always sits in the back row and beats her as soon as they get home. He says there's no sense in her shouting, as big a devil as she is. She just does it to slur him. Elijah Moseley asked her why she didn't stop shouting, seeing she always got a beating about it. She says she can't "Squinch the sperrit." Then Elijah asked Mr. McDuffy to stop beating her, seeing that she was going to shout anyway. He answered that she just did it for spite and that his fist was just as hard as her head. He could last just as long as she. So the village let the matter rest.<sup>890</sup>

Hurston décrit à nouveau une pratique régulière et habituelle. La réaction des villageois est encore une fois remarquable : un seul d'entre eux en parle aux personnages concernés, en commençant non pas par confronter l'homme violent mais par interroger la femme sur les raisons pour lesquelles elle ne modifie pas son comportement. Les coups portés par l'homme sont d'abord une donnée avec laquelle Mrs. McDuffy devrait avoir le bon sens de composer. Ils le redeviennent d'ailleurs très rapidement puisque la faible tentative de remise en question est battue en brèche par une simple réponse dérogatoire du mari.

Les personnages de Morrison confirment le phénomène. L'instance narrative de *Song of Solomon* ne révèle la violence physique récurrente de Macon envers Ruth que parce que Milkman y met fin :

What lover could there be that even Freddie didn't know about? Macon decided it was of no importance, and less often did he get angry enough to slap her. Particularly after the final time, which became final because his son jumped up and knocked him back into the radiator.<sup>891</sup>

L'existence de cette habitude est présentée comme une valeur par défaut, son intensité ne diminuant apparemment que par lassitude ou nécessité. Milkman a le sentiment d'avoir accompli un acte héroïque en s'interposant cette fois-ci mais, comme le lui rappelle Lena ultérieurement, cet héroïsme n'est qu'illusoire face à la quantité d'humiliations et de sévices dont les femmes qui l'entourent ont été victime sans qu'il ne

---

<sup>890</sup> Hurston, « The Eatonville Anthology, X », *The Messenger*, septembre 1926, p. 262.

<sup>891</sup> Morrison, *Song of Solomon*, pp. 63-64.

s'en aperçoit jamais. Lorsque le jeune homme essaie de raconter à Guitar, l'échange qui a suivi l'altercation, ce dernier en devine sans peine le déroulement :

"He talks quiet to you?"

"Right!"

"Explains things to you."

"Yeah."

"About why he hit her."

"Uh huh."

"And it's all about something that happened a long time ago? Before you were born?"

"You got it! You are a very smart little colored boy. And I am going to tell Oxford University about you."

"And you wish he'd kept it to himself because it don't concern you and you can't do nothin about it anyway."

"You have just passed the course. Guitar Bains, Ph. D."<sup>892</sup>

Guitar connaît cette réaction de défense typique et n'en est pas dupe, parce qu'il en est familier. Ce que Milkman pensait être une occurrence unique est en réalité un schéma classique. Face au fantôme qui hante la maison de *Beloved*, le premier acte de Paul D, que l'on pourrait croire profondément différent des autres du fait de son empathie, est une démonstration de force qui se traduit par une éruption de violence. Il demande à cette énergie encore sans forme qui fait trembler la maison à son arrivée si elle veut se battre<sup>893</sup> et semble imposer son autorité masculine par la force. La violence faite aux femmes est si généralisée et envahissante qu'elle déborde de l'humain sur le niveau symbolique et emplit les représentations de tout le féminin, comme dans cette scène terrible de *Home*, où Cee et Sarah choisissent un melon dans la cuisine chez le docteur Beau :

"Female," she laughed. "This one's a female."

"Well, hallelujah." Sarah joined Cee's laughter with a low chuckle. "Always the sweetest."

"Always the juiciest," echoed Cee.

"Can't beat the girl for flavor."

"Can't beat her for sugar."

Sarah slid a long, sharp knife from a drawer and, with intense anticipation of the pleasure to come, cut the girl in two.<sup>894</sup>

Cette scène de joie, de plaisir et de partage féminin se finit dans une extrême violence qui présage de celle dont sera victime la jeune femme aux mains de l'eugéniste.

---

<sup>892</sup> Morrison, *ibid.*, p. 87.

<sup>893</sup> « You want to fight, come on! God damn it! She got enough without you. She got enough! » Morrison, *Beloved*, p. 22.

<sup>894</sup> Morrison, *Home*, p. 66.

La voix narrative de *Home* attribuée à Frank, témoin de l'agression d'un couple à l'extérieur de train qui le mène dans le Sud, ce type de normalisation qui fait de la violence conjugale un recours presque systématique pour soulager toutes sortes de frustrations :

He will beat her when they get home, thought Frank. And who wouldn't? It's one thing to be publicly humiliated. A man could move on from that. What was intolerable was the witness of a woman, a wife, who not only saw it, but had dared to try to rescue—rescue!—him. He couldn't protect himself and he couldn't protect her either, as the rock in her face proved. She would have to pay for that broken nose. Over and over again.<sup>895</sup>

Sa logique ressemble à celle de Tea Cake et de habitants des Everglades qui percevaient bien la complexité des justifications données à cette violence, dépassant largement un conflit entre les membres du couple et incluant, potentiellement en premier lieu, un besoin pour l'homme de réfuter son impuissance et de réaffirmer les rôles de genre différenciés. Ici encore, l'hypothèse est si banale, si évidente qu'elle est la première à être envisagée, comme une certitude. Frank revient régulièrement sur le récit qui est fait de sa propre histoire afin de la réviser, de la commenter ou de l'amender et tient à apporter une nuance sur cet épisode, en réfutant le fait d'avoir jamais pensé cela. L'erreur vient selon lui du fait que l'instance auctoriale ou narrative à laquelle il s'adresse ne sache rien à l'amour et ne le connaisse pas assez bien<sup>896</sup>. Pourtant cette méconnaissance provient des éléments mensongers qu'il lui donne à son propre sujet et ce qu'il révèle finalement afin de la corriger est pire, puisqu'il admet avoir violé une enfant en Corée<sup>897</sup>. Le viol est si présent dans les textes qu'il en paraît être toujours potentiel, envisageable, même pour le doux et gentil Paul D auprès de qui les femmes ressentent la liberté de se laisser aller à la confiance et aux larmes<sup>898</sup> mais qui se souvient de l'anxiété sexuelle

---

<sup>895</sup> Morrison, *ibid.*, p. 26.

<sup>896</sup> « Earlier you wrote about how sure I was that the beat-up man on the train to Chicago would turn around when they got home and whip the wife who tried to help him. Not true. I didn't think any such thing. What I thought was that he was proud of her but didn't want to show how proud he was to the other men on the train. I don't think you know much about love. Or me ». Morrison, *ibid.*, p. 69.

<sup>897</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 133-134.

<sup>898</sup> « Women saw him and wanted to weep—to tell him that their chest hurt and their knees did too. Strong women and wise saw him and told him things they only told each other [...]. Therefore, although he did not understand why this was so, he was not surprised when Denver dripped tears into the stovefire ». Morrison, *Beloved*, p. 20.



provoquée par l'arrivée de Sethe à Sweet Home comme « A year of yearning, when rape seemed the solitary gift of life »<sup>899</sup>.

Hurston présente aussi le viol comme un élément à prendre en compte dans la culture qu'elle décrit dans *Tell My Horse*. Elle relate l'histoire d'un homme qui fait la cour à une femme à la carnation plus sombre que lui, fait peu habituel dans la société jamaïcaine où les classes sont déterminées en fonction des différences de couleur de peau. L'homme la viole, se marie avec une femme de sa classe le lendemain et décourage le futur époux de sa victime en lui disant qu'il « ne veut pas de produit de seconde main »<sup>900</sup>. Le genre apparaît donc comme un critère à part entière dans une logique d'oppression qui traverse les classes et les différences de couleur. Les autres exemples cités concernent des hommes et des femmes de toutes les couleurs : le viol et les violences faites aux femmes ne sont pas l'apanage d'un groupe racial en particulier ; c'est bien le critère du genre qui détermine ces actes.

### 11.3.2 La coopération féminine

Les femmes ne restent pourtant pas passive face à ce phénomène : Amy, la mère du protagoniste de *Jonah's Gourd Vine* ne se laisse pas impressionner par son mari qui menace de battre John<sup>901</sup> et les femmes de Lotus contredisent dans *Home* le fatalisme dont faisait preuve Nanny dans *Their Eyes* lorsqu'elles rappellent à Cee l'importance de l'estime de soi :

“**You ain't a mule** to be pulling some evil doctor's wagon.”

“You a privy or a woman?”

“Who told you you was trash?”

“How was I supposed to know what he was up to?” Cee tried to defend herself.

---

<sup>899</sup> La traduction d'Hortense Chabrier et Sylviane Rué pour 10/18 donne « Une année de désir, si solitaire que le viol eût semblé un don de la vie » (p. 22). Il nous semble que la mise à distance modale est surtraduite ici par l'emploi du conditionnel : la semblance (seem) est certes passée, mais elle était réelle et certaine.

<sup>900</sup> « You don't want second-hand goods ». Hurston, *Tell*, p. 78.

<sup>901</sup> « Amy rose from beside the cook pots like a black lioness. "Ned Crittenden, you raise dat wood at mah boy, and you gointer make uh bad nigger outa me [...] and Ah dare yuh tuh hit me too. You know Ahm uh fightin' dawg and mah hide is worth money. Hit me if you dare! Ah'll wash yo' tub uh 'gator guts and dat quick." » Hurston, *Jonah's Gourd Vine*, p. 4.

“Misery don’t call ahead. That’s why you have to stay awake—otherwise it just walks on in your door.”

“But—”

“But nothing. You good enough for Jesus. That’s all you need to know.”<sup>902</sup>

La contestation est ici plus directe que chez Hurston, plus explicite et plus militante, mais nous avons déjà mentionné la puissance de la contre-attaque verbale de Janie face à la violence de Joe Starks lorsqu’elle s’empare du genre des *dozens*. Les rôles traditionnellement masculins sont subvertis par les personnages féminins de ces textes qui, s’ils se nourrissent de codifications folkloriques, jouent avec elles et les réécrivent, y compris à ce sujet. *Love* est à première vue entièrement axé autour d’un homme puissant, mais le patriarche Bill Cosey est le seul homme de la famille, sans descendance masculine après la mort de son fils, et l’absent impuissant à dominer ce roman dont les femmes ont pris possession. Junior, qui incarne la nouvelle génération porte un prénom qui suit la tradition patrilinéaire mais de façon absurde, et a remplacé son patronyme par le prénom de sa mère<sup>903</sup>, féminisé encore par l’ajout d’un <e> final. Les femmes puissantes habitent le corpus, qu’elles soient sorcières ou prostituées. Les « trois joyeuses gargouilles » de *The Bluest Eye*, « amusées par leur ignorance perdue depuis longtemps »<sup>904</sup>, ont acquis une connaissance *des bassesses et des intimités cachées* qui leur donne du pouvoir. La société les rejette plutôt que d’avoir à accepter cette force qui met en danger les mensonges et les secrets qui la fondent, tout comme elle rejette Sula et sa mère pour leur sexualité jugée débridée ou Fast Mary dans *Seraph*, considérée comme une femme de peu de vertu « que tout le monde connaissait mais qui n’avait pas un seul véritable ami en ville »<sup>905</sup>. Cette dernière, à qui Arvey dit ses quatre vérités dans une scène évoquée plus haut, n’était pourtant pas une proie facile :

“[...] I’ll pray for you, Miss Arvey. I’ll get down on my knees foy you! And when I get down on my knees and talk to God...” Fast Mary kimboed herself again, wagged her head positively and angrily, and left the rest to Arvey’s imagination. Anyhthing was liable to happen from that. Arvey could even look for another flood.<sup>906</sup>

---

<sup>902</sup> Morrison, *Home*, p. 122. Nous soulignons.

<sup>903</sup> Kathie Sarachild a elle aussi choisi de changer de nom dans la même affirmation de la matrilinearité comme opposition à la domination masculine.

<sup>904</sup> « Three merry gargoyles. Three merry harridans. Amused by a long-ago time of ignorance ». Morrison, *The Bluest Eye*, p. 53. Traduction p. 63.

<sup>905</sup> « She was well-known, without having a real friend in the town ». Hurston, *Seraph*, p. 744.

<sup>906</sup> Hurston, *ibid.*, p. 747.

Cette femme est une puissance qui ne peut s'ignorer et avec laquelle il faut composer, tout comme la « gouverneuse »<sup>907</sup> aussi appelée « Power » qui dirige la danse rituelle du Koo-Min-ah ou la femme Mambo qui honore les fidèles en leur permettant d'embrasser sa vulve, qu'ils considèrent être l'essence de la vérité, dans *Tell My Horse*. Ces prêtresses ne se trouvent pas uniquement dans les îles de la Caraïbe car Baby Suggs, tenant des cérémonies dans la clairière près de Cincinatti dans *Beloved*, incarne le contrepoint féminin au grand prédicateur qu'était John dans le premier roman de Hurston. Elle semble aussi avoir accompli le rêve de Nanny qui disait dans *Their Eyes* qu'elle voulait « prêcher un grand sermon » mais n'avait pas le « pupitre » pour le faire<sup>908</sup>.

La coopération entre les femmes demeure l'outil de résistance le plus puissant dans le corpus, même s'il contient parfois aussi une forme de violence. Pour *Their Eyes*, la coopération féminine est même ce qui fait advenir le récit, car la narration toute entière est le produit d'une confiance de Janie à Phoebe, dans laquelle cette dernière n'est pas passive : le repas qu'elle apporte à son amie est une offrande s'échangeant contre une parole qu'elle n'a rien de gratuit et dont elle se fait accoucheuse en guidant Janie par des questions et des encouragements. Comme le montre bien Callahan, la protagoniste partage avec son auditrice la responsabilité du récit en lui disant : « 'cause *mah tongue is in mah friend's mouf* »<sup>909</sup>. Il s'agit bien d'une co-énonciation, dans laquelle le secret et l'intime peuvent être partagés et ainsi prendre forme verbalement<sup>910</sup>. Les apprentissages traditionnels mentionnés plus hauts se font de façon privilégiée entre femmes qui se transmettent les « recettes de grand-mères ». La maladie de la tante de Cholly dans *The Bluest Eye* donne lieu à une foule de commentaires et de « conseils, même contradictoires » :

“Don't eat no whites of eggs.”  
“Drink new milk.”  
“Chew on this root”<sup>911</sup>

---

<sup>907</sup> « Governess ». Hurston, *Tell*, p. 71.

<sup>908</sup> « Ah wanted to preach a great sermon about colored women sittin' on high, but they wasn't no pulpit for me ». Hurston, *Their Eyes*, p. 16.

<sup>909</sup> Hurston, *ibid.*, p. 6.

<sup>910</sup> Callahan, John F., *In the African-American Grain : Call-and-Response in Twentieth-Century Black Fiction*, Middleton : Wesleyan University Press, 1990, pp. 115-149.

<sup>911</sup> Morrison, *The Bluest Eye*, p. 134. Traduction p. 145.

Ce chœur de femmes est précisément celui que Jadine rejette à Eloë dans *Tar Baby*. Dans le village natal de Son, elle découvre un monde qui lui est étranger et où les alliances féminines fortes sont si incompréhensibles qu'elle en fait des cauchemars. Comme Hurston en Jamaïque, Jadine perçoit plus clairement les dynamiques en fonction d'un critère de genre dans cette société plus traditionnelle. Cee, dans *Home*, ne supporte plus d'être observée et commandée par les femmes de Lotus qui ne sont plus à ses yeux qu'un agrégat informe d'énoncés :

Watched, watched, watched by every grown-up from sunrise to sunset and ordered about by not only Lenore but every adult in town. Come here, girl, didn't nobody teach you how to sew? Yes, ma'am. Then why is your hem hanging like that? Yes, ma'am. I mean no, ma'am. Is that lipstick on your mouth? No, ma'am. What then? Cherries, ma'am, I mean blackberries. I ate some. Cherries, my foot. Wipe your mouth. Come down from that tree, you hear me? Tie your shoes put down that rag doll and pick up a broom uncross your legs go weed that garden stand up straight don't you talk back to me.<sup>912</sup>

Cee trouve la dynamique de groupe si insupportable qu'elle s'enfuit mais, lorsqu'elle se trouve forcée de revenir pour qu'elles la soignent, elle a l'opportunité de les observer dans leur singularité :

Surrounded by their comings and goings, listening to their talk, their songs, following their instructions, Cee had nothing to do but pay them the attention she had never given them before. They were nothing like Lenore [...]. Although each of her nurses was markedly different from the others in looks, dress, manner of speech, food and medical preferences, their similarities were glaring. here was no excess in their gardens because they shared everything.<sup>913</sup>

Elle comprend dans le même temps les particularités de chacune, qui les humanisent car elles redeviennent des individus, et l'importance de la coopération entre ces femmes, qu'elle rejoint à son tour ensuite. Les événements qu'elle a vécus et qui l'ont rendue stérile l'obligent à envisager sa féminité autrement que dans son paradigme de princesse de conte et à considérer l'amour, l'amitié et le partage de façon moins naïve, et moins idéalisée :

---

<sup>912</sup> Morrison, *Home*, p. 47.

<sup>913</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 122-123.

Cee was different. Two months surrounded by country women who **loved mean** had changed her. The women handled sickness as though it were an affront, an illegal, invading braggart who needed whipping. They didn't waste their time or the patient's with sympathy and they met the tears of the suffering with resigned contempt.<sup>914</sup>

Les femmes qui président à l'initiation des jeunes filles avant le mariage dans *Tell My Horse* sont elles aussi l'incarnation de cet amour dur, agressif et presque méchant, mauvais (« mean »), qui ne tente pas d'occulter la violence mais y répond. Elles sont agentes, et donc complices, d'une acceptation de la soumission exigée par la tradition, mais également des adjuvantes pour ces jeunes femmes à qui elles donnent les moyens d'en affronter la violence, c'est pourquoi « leur souhait est de réunir chez une même fille la plus totale ignorance et la plus totale compétence »<sup>915</sup>. Amy, la jeune fille qui aide Sethe à accoucher pendant sa fuite dans *Beloved*, a elle aussi l'amour dur et ne se montre pas tendre lorsqu'elle l'aperçoit<sup>916</sup> ni même quand elle la soigne et lui dit : « Lord what a way to die. You gonna die in here, you know. Ain't no way out of it. Thank your Maker I come along so's you wouldn't have to die outside in them weeds. Snake come along he bite you »<sup>917</sup>. Cette rencontre à qui Denver et Sethe doivent très probablement leur vie est un exemple d'aide féminine interracial. Un exemple inverse est donné dans *Seraph* où Dessie, qui est africaine-américaine, joue le rôle de sage femme pour Arvay. Cette coopération féminine existe donc aussi par delà les clivages raciaux, voire uniquement dans ce contexte pour *Seraph* où les rapports entre les femmes blanches tiennent plutôt de l'animosité (la sœur d'Arvay est sa rivale et son ennemie tout au long du roman). Le genre est donc bien un paramètre identitaire pertinent dans le corpus car il permet de constituer un groupe autour d'un élément reconnu par les individus comme un point commun et, en conséquence, former un folklore, puisque tous les groupes ont leur folklore.

### 11.3.3 Herméneutique genrée et limites d'une lecture féministe

Il ne s'agit toutefois pas d'un critère unique ; les individus n'appartiennent pas à un seul groupe mais à plusieurs. *A Mercy* montre bien à la fois les réseaux d'entraide mis en place entre les femmes lorsque l'homme est absent de la maison, mais les considérations

---

<sup>914</sup> Morrison, *ibid.*, p. 121.

<sup>915</sup> « The wish is to bring complete ignorance and complete competence together in the same girl ». Hurston, *Tell*, p. 30.

<sup>916</sup> Morrison, *Beloved*, p. 39.

<sup>917</sup> Morrison, *ibid.*, pp. 93-94.

de classe et de race reprennent le dessus à la mort de Vaark, à la suite de laquelle l'europpéenne Rebekka se montre cruelle avec Lina l'Amérindienne ainsi que Sorrow et Florens d'origine africaine. L'intersectionnalité mentionnée plus haut dans l'étude de *Tell My Horse* est aussi une question soulevée dans d'autres textes et par delà le statut de chercheur. Dans *Tar Baby*, la classe sociale informe par exemple très fortement les relations entre le couple employé par la famille Street et le jeune Son à qui Sydney dit :

I am a Phil-a-delphia Negro mentioned in the book of the very same name. My people owned drugstores and taught school while yours were still cutting their faces open so as to be able to tell one of you from the other. (...) »<sup>918</sup>

Il est clair ici qu'un paramètre ne vient pas uniquement remplacer l'autre mais bien l'infléchir, la classe et la race se modifiant mutuellement puisque le discours qui débute sur le premier se rabat sur le second, comme si l'un se transformait en l'autre dans le glissement de l'insulte. La violence conjugale dans *Their Eyes* est en réalité aussi liée à des considérations raciales et sociales, comme le montre cette réaction de Sop-de-Bottom à la brutalité de Tea Cake :

Tea Cake, you sho is a lucky man [...]. Uh person can see every place you hit her. Ah bet she never raised her hand tuh hit yuh back, neither. Take some uh dese ol' rusty black women and dey would fight yuh all night long and next day nobody couldn't tell you ever hit 'em. Dat's de reason Ah done quit beatin' mah woman. You can't make no mark on 'em at all. Lawd! wouldn't Ah love tuh whip uh tender woman lak Janie! Ah bet she don't even holler. [...] Mah woman would spread her lungs all over Palm Beach County, let alone knock out mah jaw teeth.<sup>919</sup>

La violence n'est donc pas totalement aveugle à la couleur de peau. Le teint clair de Janie en fait un objet d'adoration pour Mrs. Turner qui adopte la même logique que celle décrite dans *Tell My Horse* et qui consiste à le faire équivaloir à un signal d'appartenance à une classe sociale supérieure, mais c'est aussi ce qui la différencie des femmes « vraiment noires » qu'on ne peut pas battre ainsi. En creux apparaît la force des femmes noires qui réfutent l'association entre féminité et passivité. Toutefois l'intersectionnalité ne disqualifie pas plus la pertinence du paramètre de genre que les autres, et les textes font parfois émerger une herméneutique différentielle en fonction spécifiquement du critère de genre. La célèbre ouverture de *Their Eyes*, selon laquelle les hommes et les femmes ont

---

<sup>918</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 164.

<sup>919</sup> Hurston, *Their Eyes*, pp. 147-148.

un rapport au monde essentiellement différent, permet de mieux comprendre la réflexion de Paul D qui redécouvre le dos plein de cicatrices de Sethe après lui avoir fait l'amour<sup>920</sup> et pense à Sixo revenant dormir sous un arbre à Sweet Home après avoir retrouvé la « Femme-aux-Cinquante-Kilomètres » : « Now there was a man, and that was a tree. Himself lying in the bed and the "tree" lying next to him didn't compare »<sup>921</sup>. Sa définition de la masculinité est calquée sur celle de l'esclavagiste Garner qui se vante que ses esclaves sont de vrais hommes (contrairement aux autres), avec tous les problèmes que pose bien évidemment cet acte de la part d'un « définisseur » qui possède ceux qu'il définit et fait de l'humanité une exception à la norme raciale. Cette définition ne fonctionne plus hors du système esclavagiste, pourtant elle en reproduit partiellement la violence. Il est terrible de la part de Paul D de dire qu'une femme qui s'est libérée toute seule ne vaut pas un arbre dans la plantation où il était esclave. L'homme croit faire preuve de lucidité et ne plus se cacher derrière des métaphores pour édulcorer la réalité : ce n'est effectivement pas un arbre que Sethe a dans le dos mais d'affreuses cicatrices, traces de la douleur et de la cruauté de l'esclavage. Pourtant lui aussi charge « son » arbre d'affects et de symbolique. Il s'agit peut-être de la confrontation de systèmes de représentation et donc d'interprétation différents : la métaphore est le mode féminin, reposant sur l'analogie, alors que le mode masculin est celui de la synecdoque, dans une logique de contigüité<sup>922</sup>. Paul D n'utilise pas la métaphore pour définir Sixo, ce sont pour ses actions qui prouvent son essence irréfutable d'homme. Ce n'est pas du tout l'ambition de la métaphore de l'arbre-cicatrice qui n'asserte pas une association univoque entre signifiant et signifié mais reste souple et ouvert. Les textes suggèrent donc une différence fondamentale du rapport au monde entre les personnages selon leur identité de sexe : l'expérience vécue, sa représentation et sa compréhension, divergeraient entre les femmes et les hommes. Bien que la valorisation de la différence corresponde tant à certaines revendications féministes qu'à l'ambition de pluralité déployée dans les textes, il s'agit de veiller à ne pas leur tordre le cou pour leur imposer un militantisme féministe qui correspondrait à une ligne particulière.

---

<sup>920</sup> Voir *supra* 8.1 Apprentissage.

<sup>921</sup> Morrison, *Beloved*, p. 26.

<sup>922</sup> Pour une étude des deux figures chez Hurston, voir Johnson, Barbara, « Metaphor, Metonymy and Voice in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* », in Wall, *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, *op. cit.*, pp. 41-58.

La popularité retrouvée de Hurston après la réhabilitation opérée dans les années 1960 correspond notamment en grande partie à une lecture féministe de son œuvre, mais une telle approche se heurte à de nombreux points sensibles, en particulier la folklorisation de la violence faite aux femmes abordée plus haut. *Mules and Men* présente des initiateurs majoritairement masculins, que ce soit dans le domaine des récits populaires ou dans celui du vaudou. De la même façon, l'autorité des interlocuteurs de Hurston dans *Tell My Horse* est conditionnée à leur masculinité. La femme la plus marquante de l'ouvrage est un « zombie », c'est-à-dire une personne privée de parole et de libre-arbitre à la suite d'un empoisonnement, donc à l'antipode de toute « libération » féministe. Les figures féminines qui entravent le progrès ou la réussite d'un personnage masculin apparaissent dans plusieurs textes, l'occurrence la plus évidente étant Arvay dans *Seraph on the Suwanee*. Le dernier roman publié de Hurston fait très rarement l'objet d'une analyse autonome ou d'un commentaire littéraire et la critique ne le mentionne souvent qu'en tant qu'exception parce que ses personnages principaux sont blancs. Alice Walker, qui trouve les écrits tardifs de Hurston réactionnaires et timides, préfère d'ailleurs envisager *Seraph* comme une erreur de vieillesse : « [*Seraph on the Suwanee*] is not even about black people, which is no crime, but is about white people for whom it is impossible to care, which is »<sup>923</sup>. Walker condamne l'ensemble du roman au motif qu'il ne présente pas de personnages suscitant la sympathie des lecteurs. Les écrits critiques sur les littératures dites « minoritaires » encouragent fréquemment les représentations valorisantes de membres du groupe minoré, par le biais de personnages faisant office de modèles auxquels le lecteur peut s'identifier positivement. Janie, sur qui Walker projette une volonté d'indépendance féminine dans son poème *I Love the Way Janie Crawford Left Her Husbands*, est considérée comme un personnage positif car elle trouve sa voix et échappe (au moins partiellement) à une dynamique de soumission. Arvay n'a au contraire rien de la splendeur de Janie : sa vie est aussi étriquée que ses pensées. Janet St Clair soutient que le lecteur est en réalité amené à interpréter *Seraph* en prenant le contre-pied de la voix narrative, qui ne peut être prise au premier degré tant ses commentaires sont systématiquement inadaptés aux événements du récit :

---

<sup>923</sup> Walker, *In Search of Our Mothers' Garden*, op. cit., p. 90.



Throughout his professions of absolute dominions and demands for vulnerability and subservience, the narrative voice unflinchingly purports to side with Jim. The facts of the discourse, however, consistently undermine that support. The discrepancy is central to the novel's significance: it is absurd to think that such oppressive arrogance represents the opinions of Zora Neale Hurston, the woman who left two husbands and at least one lover because they threatened her freedom and individuality<sup>924</sup>.

*Seraph* devrait ainsi être envisagé comme un texte qui cache son jeu et amène à penser le contraire de ce qu'il dit. L'approche littéraire de ce roman souvent délaissé que propose St Clair est séduisante par sa compatibilité avec l'esthétique du *Signifying* et le fait qu'elle entre facilement en résonance avec d'autres occurrences de ce type dans les textes de Hurston, comme dans ce passage de *Tell My Horse* où apparaît, comme nous l'avons vu plus haut, toute l'ambigüité de l'écriture sur la violence faite aux femmes et les échecs du groupe à ce sujet :

If one woman is protected in breaking into her husband's arrangement and regulating his pleasures, what is to hinder the others? The thing might become general and that would be a sad state of affairs! No, selfish, jealous wives must be discouraged.<sup>925</sup>

Il est clair que Hurston écrit l'inverse de ce qu'elle pense, pourtant il n'y a aucune trace de médiation de la parole, ici proche d'un discours indirect libre, qui permet l'ironie dans le décalage et constitue ainsi un commentaire puissant par voie détournée sur la logique sous-jacente à l'oppression de toute minorité. La proposition de St Clair implique pourtant à nouveau la recherche d'une adéquation, fût-elle partielle, entre le système de valeurs du commentateur et celui d'un personnage ou d'un narrateur, signe d'une confusion entre morale et esthétique : la qualité littéraire d'un roman serait soumise à la noblesse des sentiments qui l'habitent, à l'éthique de ses personnages et à leur capacité à s'élever moralement et socialement. Hurston est une fine observatrice qui aime à envisager les êtres et groupes humains dans leur complexité. Plutôt que des modèles, ses textes présentent des communautés hétérogènes, des personnes au caractère composite et à la moralité en demi-teinte, comme Big Sweet qui se révèle tout à la fois grande oratrice, amie fidèle et redoutable experte dans le maniement des armes blanches. Dans cette perspective, nous préférons lire *Seraph* comme la chronique d'une oppression patriarcale et religieuse, dont Hurston nous permet d'examiner les effets de l'intérieur à

---

<sup>924</sup> St. Clair, Janet. « The Courageous Undertow of Zora Neale Hurston's *Seraph on the Suwanee* » in Gloria L. Cronin (ed.) *Critical essays, op. cit.*, p. 201.

<sup>925</sup> Hurston, *Tell*, pp. 76-77.

travers les pensées et les actions d'un personnage aussi insupportable que le système qui l'a à la fois créée et annihilée. Mais Hurston est considérée comme l'auteur de *Their Eyes* avant tout, et le reste de son œuvre est évalué à l'aune de ce roman.

De même, il ne s'agit pas, en mettant l'accent sur la réappropriation par des personnages féminins de rôles masculins, de transformer les textes en chantres de la transgression de la ligne de genre ou en défenseurs de la liberté et de la diversité sur le plan des identités sexuelles. Les rituels associés à Baron Samedi dans lesquels a lieu une forme de performance de la transsexualité demeurent étranges et exotiques telles qu'ils sont décrits dans *Tell My Horse* :

Baron Samedi delights in dressing his "horses" in shabby and fantastic clothes like Papa Guedé. Women dress like men and men like women. Often the men, in addition to wearing female clothes, thrust a calabash up under their skirts to simulate pregnancy. Women put on men's coats and prance about with a stick between their legs to imitate the male sex organs.<sup>926</sup>

La transsexualité reste dans l'ordre du déguisement ou de la déviance, issue ici de la possession par un dieu transgressif. Morrison décrit l'arrivée de Son à New York et sa rencontre avec des personnes transgenres en des termes comparables bien que rapporté au séculaire :

The street was choked with beautiful males who had found the whole business of being black and men at the same time too difficult so they'd dumped it. They had snipped off their testicles and pasted them to their chests ; they put the weighty wigs Alma Estée dreamed of on their heads and feathery eyelashes on their eyes. They flung sharp hips away to the right and away to the left and smiled sweetly at the crying girls and the men on tippy-toe.<sup>927</sup>

Plusieurs passages de Morrison laissent une impression de malaise autour des questions d'identité sexuelle. C'est notamment le cas du rapprochement entre perversion, homosexualité et zoophilie effectué au sujet de Sophead dans *The Bluest Eye* :

---

<sup>926</sup> Hurston, *ibid.*, p. 236.

<sup>927</sup> Morrison, *Tar Baby*, p. 217.

He could have been an active homosexual but lacked the courage. Bestiality did not occur to him, and sodomy was quite out of the question, for he did not experience sustained erections and could not endure the thought of somebody else's. And besides, the one thing that disgusted him more than entering and caressing a woman was caressing and being caressed by a man.<sup>928</sup>

Nous n'approfondirons pas ici une telle étude<sup>929</sup> mais il est indispensable de noter les résistances qu'opposent les textes à une interprétation qui voudrait y voir une célébration sans limite de toutes les diversités : nous devons aussi reconnaître les instances où ils ne se plient pas à notre propre désir de lecteur.

---

<sup>928</sup> Morrison, *The Bluest Eye*, p. 164.

<sup>929</sup> Voir par exemple Nero, Charles I., « Toward a Black Gay Aesthetic – Signifying in Contemporary Black Gay Literature » in Hemphill, Essex (éd.), *Brother to Brother, New Writings by Black Gay Men*, Boston : Alyson Publications, 1991 et Rocchi, Jean-Paul, « Le "sang-mêlé", le fantasme et l'homosexualité : étude d'une analogie freudienne à trois termes » in Prum, Michel (dir.), *Sang impur, autour de la « race »*, Paris : Editions l'Harmattan (Collection « Racisme et eugénisme »), 2004, pp. 203-231.

## La réception, fonction d'une appartenance identitaire ?

Dans un souci herméneutique, la question de l'authenticité fait émerger un troisième pôle : celui du sujet qui accorde sa confiance à l'œuvre désignée comme authentique pour ses qualités de fidélité au réel. L'objet est alors utilisé comme moyen d'accéder au réel. Le pacte de lecture qui se conclut est complexifié par la demande ou la présomption d'authenticité car elles peuvent être présentes y compris dans une œuvre de fiction, qui s'annonce comme telle mais dans laquelle le lecteur recherche un rapport au réel de type mimétique, tout du moins au niveau des intentions. Rosemary Hathaway met en garde sur les dangers d'une « lecture touristique » qu'elle définit comme « un processus qui a lieu lorsqu'une personne lit un texte de fiction comme une représentation authentique et complète de la culture dont il provient »<sup>930</sup>. Elle souligne que la composante ethno-anthropologique des textes de Hurston rend la tentation de cette lecture d'autant plus grande que l'ambition de ces disciplines est de l'ordre du compte rendu, donc de la « représentation authentique et complète », mais en refuse la fatalité car elle défend le potentiel subversif que ces œuvres ont su garder, résistant à cette réduction. Elle soulève à quelle point l'assertion de l'authenticité d'une œuvre à partir de l'extérieur est problématique : valider une représentation comme étant fidèle présuppose un certain degré de connaissance du réel censé être représenté. Le transport de la fiction, soutient-elle, ne doit pas être confondu avec une immersion guidée, depuis le confort du fauteuil et de la page, dans une culture réelle et jusqu'alors inconnue qui s'offrirait alors sans retenue au regard dont les relents colonialistes se font bien sentir.

Lorsque Hurston explicite son usage quasi journalistique de noms d'emprunt pour ses informateurs dans *Tell My Horse* comme un moyen de leur éviter l'embarras auprès de

---

<sup>930</sup> « A process that occurs when a reader assumes a fictional text is an authentic and complete representation of its source culture ». Hathaway, Rosemary V., « The Unbearable Weight of Authenticity: Zora Neale Hurston's "Their Eyes Were Watching God" and a Theory of "Touristic Reading" », *The Journal of American Folklore*, Vol. 117, No. 464, Champaign : University of Illinois Press au nom de l' American Folklore Society, 2004, p. 168.

leur communauté<sup>931</sup>, elle met en avant la construction d'une fiction puisque les noms sont fictifs mais, par là même, authentifie son propos, le dé-fictionnalise et prouve sa véracité par le retour possible au réel extratextuel. L'explicitation de la méthode donne au texte une apparence scientifique en mettant l'accent sur la reproductibilité de l'expérience, l'objectivité et la transparence éthique de la chercheuse. Mais si l'auteure justifie le travestissement par le fait que les familles des victimes de zombification ne veulent pas être reconnues par leur entourage, cette indication construit également la fiction d'un lectorat cible : combien de paysans haïtiens ont-il effectivement accès à son ouvrage rédigé en anglais ? La possibilité du retour du texte auprès des individus qui en sont le sujet est un problème sous-jacent à l'immense majorité des textes relevant de l'ethnographie ou de l'anthropologie mais qui reste très peu explicité. Toutefois la question ne se limite pas à ces disciplines et se pose de nouveau inévitablement pour tous les textes, y compris dans le cadre de la littérature. James Weldon Johnson reprend l'idée de la « double conscience » de W. E. B. Dubois et décrit le dilemme auquel tous les écrivains africains-américains de son époque (et donc de celle de Hurston qui commence alors sa carrière littéraire) se trouvent confrontés comme « le problème du double public »<sup>932</sup>. Comme le rappelle Carla Kaplan dans l'introduction de son recueil de la correspondance de Hurston, la question de l'adresse, de la double voix et du masque imprègnent toute l'histoire littéraire africaine-américaine :

Early slave narrators faced three incompatible audiences: illiterate African Americans; racist, hostile, white Southerners; and distant, possibly sympathetic northerners ignorant of the harsh realities of slavery. Paul Laurence Dunbar' "Whe Wear the Mask" speaks to this pain :

We wear the mask that grins and lies,  
It hides our cheeks and shades our eyes,  
This debt we pay to human guile;  
With torn and bleeding hearts we smile.<sup>933</sup>

---

<sup>931</sup> « Testimony regarding Zombies with names and dates come from all parts of Haiti. I shall cite a few without using actual names to avoid embarrassing the families of the victims ». Hurston, *Tell*, p. 202.

<sup>932</sup> « The moment a Negro writer takes up his pen or sits down to his typewriter he is immediately called upon to solve, consciously or unconsciously, this problem of the double audience. To whom shall he address himself, to his own black group or to white America? », Johnson, James Weldon, « The Dilemma of the Negro Author », *American Mercury* 15, No. 60, 1928, p. 477.

<sup>933</sup> Kaplan, *A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 22.

Nous avons mentionné l'attention particulière portée lors de la parution de *Their Eyes* à la fidélité de la représentation par Hurston de la langue orale et avons pu apprécier la pertinence limitée de cette question que les commentateurs ont finalement su dépasser<sup>934</sup>. Toutefois il ne s'agit en réalité que l'une des itérations de cette même demande qui fonctionne comme un critère d'évaluation, c'est-à-dire comme un outil pour estimer la valeur de l'œuvre, ce qui implique une polarité établie. Être authentique équivaut bien souvent dans ce cadre à être juste, au sens musical mais aussi en termes moraux et esthétiques : l'authenticité devient alors tout autant un idéal vers lequel devrait tendre la représentation que l'était le réalisme dans sa conception du dix-neuvième siècle, ce qui appelle exactement aux mêmes dérives de confusion entre qualification et mesure, possibilité et standard, mais aussi intérieur et extérieur de l'œuvre.

Dans les avant-propos de son deuxième roman, Morrison renvoie à l'impossible position de l'œuvre de Hurston pour expliciter à la fois son refus de réduire son identité artistique à l'altérité et ses attentes vis-à-vis des commentateurs :

In 1970, when I began writing *Sula*, I had already had the depressing experience of reading commentary on my first novel, *The Bluest Eye*, by both black and white reviewers that—with two exceptions—had little merit since the evaluation ignored precisely the “aesthetics only” criteria it championed. If the novel was good, it was because it was faithful to a certain kind of politics; if it was bad, it was because it was faithless to them. The judgment was based on whether “Black people are—or are not—like this.” [...]

It may be difficult now to imagine how it felt to be seen as a problem to be solved rather than a writer to be read. James Baldwin, Ralph Ellison, Richard Wright, Zora Neale Hurston—all had been called upon to write an essay addressing the “problem” of being a “Negro” writer. In that no-win situation—inauthentic, even irresponsible, to those looking for a politically representative canvas; marginalized by those assessing value by how “moral” the characters were—my only option was fidelity to my own sensibility. [...] I refused to explain, or even acknowledge, the “problem” as anything other than an artistic one.<sup>935</sup>

L'auteure revendique un acte artistique qui prend source dans son individualité et ne s'envisage pas comme nécessairement représentatif d'un groupe ou d'une communauté. Elle dénonce l'impasse de l'authenticité comme critère d'évaluation, en particulier lorsque celle-ci est construite autour d'un référentiel dénigré. Sans exclure le politique, qui a bien une place de choix dans son écriture et dans la façon dont elle en

---

<sup>934</sup> Pour toute féconde que soit la théorie de Henry Louis Gates, Jr., elle reste fortement attachée à l'idée de la langue orale comme définitoire de l'identité américaine : « the black vernacular has assumed the singular role as the black person's ultimate sign of difference, a blackness of the tongue ». Gates, *Signifying Monkey*, op. cit., p. 1.

<sup>935</sup> Morrison, *Sula*, Londres : Vintage, 2016, p. x.

parle, Morrison adresse à ses lecteurs et critique une requête de bonne foi, celle de distinguer les plans esthétiques, politiques et moraux dans leur réaction à son œuvre afin de ne pas superposer et confondre les « problèmes » d'ordres artistique et social. L'authentification est un processus relationnel, voire transactionnel, au même titre que l'évaluation en général.

Cyril Vettorato rappelle qu'il ne peut exister de poésie essentiellement « noire » « car la littérature est étrangère au concept de race, inventé pour diviser les hommes et dominer les uns au profit des autres. » :

Pourtant, la poésie, art du langage où toutes les ressources de la langue sont exploitées, peut s'« afrocentrer ». [...] Une poésie n'est pas afrocentrée en raison de la pigmentation de la peau de son auteur, mais en raison des thématiques et des choix esthétiques qui la composent. Elle devient bien alors le laboratoire de la *blackness* poétique.<sup>936</sup>

Cette proposition correspond à une orientation esthétique qui puise ailleurs que dans la culture occidentale, blanche, chrétienne, lettrée, pour proposer un contre-discours, une alternative qui n'exclue pas si tant est qu'on veuille bien reconnaître, et donc s'initier. Les textes sont des laboratoires parce qu'il s'y élabore une littérature, une langue qui est le support de cette esthétique mais, pour reprendre la métaphore chimique, l'expérience de leur lecture produit elle aussi une réaction. Dans le même article, Vettorato explique que « la *blackness* est de nature scopique : il s'agit de voir [...] avec des yeux différents. » Le texte qui modifie le point de vue révèle la puissance transformative de la littérature qui agit sur le réel du lecteur, car celui-ci dépend de sa perception. Les auteurs emploient les outils du *Signifying*, dans lequel la reconnaissance de la connotation vaut gage d'inclusion communautaire. À nouveau, il s'agit pour le lecteur d'aiguiser sa perception, de l'élargir afin de saisir tous les sens possibles derrière le masque de l'évidence. Il est appelé à s'ouvrir à la richesse du réel qui ne se limite pas à ce qu'il peut appréhender par la raison.

Les textes peuvent fournir eux-mêmes les outils de ce dépassement. Trudier Harris propose de lire l'effet de *Mules and Men* sur ses lecteurs à la lumière de la toute dernière histoire de l'ouvrage, qui apparaît soudainement, sans transition d'avec le dialogue qui la précède et sans médiation aucune, contrairement à la plupart des récits folkloriques de

---

<sup>936</sup> Vettorato, Cyril, « Blackness poétique », art. cité, pp. 437-457.

l'ouvrage attribués à une source extérieure. En guise de conclusion, voire de morale, à son premier volume sur le folklore africain-américain, Hurston donne à lire le conte de Sis Cat : le rat qu'elle attrape lui reproche son manque de manières alors qu'elle s'apprête à le dévorer sans s'être lavé les mains et le visage. Afin de ne pas perdre la face devant son futur repas, elle s'exécute mais sa victime lui échappe alors. Lorsque le rat suivant tente la même manigance, la chatte lui explique qu'elle a revu ses priorités : elle fera bien sa toilette, mais après l'avoir dégusté. Hurston fait de cette histoire de trickster un conte d'explication en finissant sur le constat que, depuis, les chats se lavent après avoir mangé. L'apparente incongruité de cette histoire est rendue encore plus troublante par l'ultime remarque qui clôt *Mules and Men* : « I'm sitting here like Sis Cat, washing my face and usin' my manners. » La première personne de Hurston/Zora revient pour une dernière apparition en forme de salut qui nous laisse perplexe quant à la raison de cette comparaison.

Selon Harris, Hurston, à travers la construction du personnage de Zora dont le genre, le statut et le style en font une figure rassurante pour le lecteur blanc, a déployé suffisamment de bonnes manières pour faire lui avaler le contenu culturel de son ouvrage :

Quietly, politely putting herself into that belly becomes the image for Hurston giving her predominantly white audience a belly-full—in the healthy sense of that phrase—of African American culture. [...] Hurston has thus transformed her audience into Sis Cat, and that audience in turn has thoroughly tasted the fruits of African American culture. The diet on which it has been fed for all those pages has become a part of the essence of its being.<sup>937</sup>

La substance culturelle deviendrait une part de l'essence du lecteur, subtilement transformé par une lecture qui l'aurait nourri sans qu'il s'en rende pleinement compte. Si l'angle d'approche est convaincant, ne serait-ce que parce qu'il prend en compte cette aspérité finale qui peine à faire système, cette explication par voie de gavage ne tient pas compte des polarités que propose Hurston puisque ce serait le lecteur qui prendrait le rôle de la chatte rassasiée alors que le texte identifie cette dernière à l'auteure ou à sa persona Zora. Nous proposons de remettre cette image à l'endroit et de comprendre l'expérience de lecture comme un rite de passage qui initierait ses lecteurs en les faisant

---

<sup>937</sup> Harris, Trudier, « Africanizing the Audience », art. cité, p. 53. Voir *supra* 1.1.5 Glossaires et traductions.



non seulement assister mais aussi participer à la performance culturelle. L'« africanisation du public » que défend Harris s'effectuerait non pas en ingérant mais en étant ingéré, tout comme l'est le sujet par l'être initiatique, ici Sis Cat qui nous observe, satisfaite de son repas. L'énigmatique formule de clôture de *Mules and Men* dirait cela : Hurston, par son texte, nous a dévorés, et nous en ressortons changés, initiés. Ainsi pourrait se résoudre la tension somme toute binaire entre appartenance et exclusion : quel que soit son statut de départ, il est demandé au lecteur d'entrer dans un système de signification, c'est-à-dire dans un groupe herméneutique. Le recadrage théorique que proposent les romans sur leurs propres textes est alors la démonstration méthodique de l'initiation à une herméneutique spécifique et dés-universalisée qui est attendue du lecteur. La position importe alors peu: c'est le passage, en tant que tel, qui fait texte.

## **Conclusion**

### *Souplesse de l'oralité*

En tant qu'outil de médiation portant une marque identitaire et culturelle, l'oralité qui est au centre de la notion de folklore permet le passage vers l'altérité, à la fois parce qu'elle permet d'accéder à l'expérience de l'autre et parce qu'elle appelle à la performance qui est altérisation de soi-même. Elle ne se résume pas à la voix parlée : il faut au contraire l'envisager comme un fonctionnement, une pratique, qui donne lieu à une esthétique mise en œuvre dans les textes que nous avons étudiés. Hurston capte immédiatement le regard avec son marquage visuel de la langue vernaculaire parlée, en divergence par rapport à un standard, mais son travail sur l'oralité s'étend bien au delà : il ne s'agit pas pour ses textes de figer une quelconque altérité qui serait radicale ou essentielle, mais de mener le lecteur à manipuler des formes qui ne se limitent pas à un unique modèle normé. Cette langue permet la construction d'un contre-discours qui advient par la lecture. Le dialecte visuel n'est pas absent chez Morrison, où il sert avant tout à susciter une remise en question de la façon dont sont établis les critères d'altérité. Son usage parfois allusif ou génératif permet de dissocier ce qui est standard, ce qui est normal et ce qui est désirable, ainsi que de sortir la langue orale d'une catégorie subalterne, démontrant ainsi combien la situation d'énonciation est cruciale dans la formation du discours. L'oralité des textes dépasse la question de la transcription d'un son et agit sur les plans thématique et structural. Elle opère un travail sur la parole et sur le discours, qui peut se faire dialogue en laissant un espace au lecteur à travers un texte lacunaire associé à une insistance forte sur la dimension auditive de la langue et sur la voix parlée. Les jeux sur les sonorités sollicitent l'auralité du lecteur et lui imposent de dépasser dans une certaine mesure la lecture silencieuse<sup>938</sup>. Cette voix haute, cette ampleur de la parole rend leur force aux mots qui sont plus que des signes, si bien qu'ils peuvent agir sur le réel, de façon performative. Les auteures nous proposent certes une esthétique du son mais aussi, et surtout, de la souplesse : elles adoptent une écriture qui cherche à la préserver, y compris en dénonçant ses propres dérives potentielles. Morrison insiste tout particulièrement sur la menace colonialiste et hégémonique de l'écriture, qui peut se transformer en outil de soumission.

---

<sup>938</sup> Alberto Manguel soumet l'hypothèse selon laquelle la lecture serait historiquement d'abord à haute voix et correspondrait donc originellement à des « hallucinations auditives » associant des formes à des sons. Voir Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, op. cit., p. 65.

La variabilité inhérente au folklore se fait alors pratique textuelle qui permet de résister à la force de pétrification de la forme écrite. La nécessité d'aborder l'œuvre de Hurston dans son ensemble se manifeste pleinement car une telle approche permet de voir que la répétition avec modification, de forme et de modalité, est constitutive de son travail : elle en est l'impulsion, la condition de mise en œuvre d'un folklore vivant et en mouvement perpétuel. Les deux auteures créent avec le lecteur une forme de folklore interne, par des réseaux de reconnaissance, mais elles le font sur des échelles différentes : les motifs de Hurston forment des échos en intertextualité d'une œuvre à l'autre et d'un genre à l'autre, alors que Morrison joue de cela à l'intérieur de ses romans dans lesquels la multiplicité des versions possibles se déploie sans que la résolution dans une forme unique soit impérativement apportée, ou même souhaitée.

### ***Expérience du foisonnement***

La cosmogonie populaire est l'un des éléments majeurs de ce que nous nommons folklore, son essence et sa raison d'être sous-jacente. La seconde partie, informée par des approches phénoménologiques et existentialistes, s'est attachée à montrer que la relation au merveilleux et la prise en charge des croyances dans les textes vont elles aussi dans le sens de la pluralité et de l'ouverture, car elles encouragent une critique de la hiérarchie des savoirs. La question de la croyance amène nécessairement à examiner la relation de l'individu au réel, dans des réactions d'acceptation ou de rejet qui constituent une norme. Nous avons pris le chemin détourné du réalisme magique pour cerner le rapport au réel établi dans les textes. Sur le plan littéraire, cette appellation et celle de « réel merveilleux » se sont en effet révélées opérantes car elles permettent de complexifier la notion de réel qui est, dans ce cadre, capable de contenir le merveilleux. Ce prisme nous a permis de rendre compte de l'importance du territoire dans les ouvrages : l'absence d'antagonisme entre réel et merveilleux, revendiqué dans *Tar Baby* qui présente au lecteur une terre de magie dans l'espace caribéen, est à première vue circonscrit à un territoire exotique, qui aurait donc subi une assignation d'altérité fondamentale. La perception par un sujet énonciateur, condition d'un discours sur un objet, est primordiale dans ce cas et une analyse de ses modalités s'impose. Le positionnement disciplinaire de Hurston, lié à sa relation au savoir, à la science et à la littérature, détermine sa perception et donc son orientation en tant qu'ethnographe et écrivaine. Hurston se tient à distance des

constructions théoriques reposant sur le rationalisme et soutient une approche résolument empirique, c'est-à-dire fondée sur les sens, dans laquelle une part de subjectivité est non seulement assumée mais aussi travaillée en littérature. Loin d'être la victime de la naïveté que ses contemporains ont pu lui attribuer, elle compose un œuvre militante dans le sens où elle construit un savoir alternatif afin de contrecarrer les dogmes mâtinés de racisme qui composent les discours littéraires et scientifiques dominants durant la période contemporaine à son écriture. Cette exploration nous a menés à comprendre que la dimension relationnelle s'étendait au savoir en général dans le corpus puisque la réalité n'y existe qu'en ce qu'elle est perçue, comme un ensemble de phénomènes. Le lecteur est invité à croire, à adopter une suspension volontaire d'incrédulité équivalente pour l'ensemble des propositions du texte et à accepter la possibilité d'une perception étendue du réel, dont dépend le merveilleux. Les textes permettent de mener un travail réflexif sur l'acceptation de la vérité d'une proposition en fonction du statut d'autorité accordé à la source de son énonciation. En ramenant tout sur le même plan, les textes abolissent les oppositions binaires entre le naturel et le surnaturel ou encore entre connaissance et superstition et, ce faisant, ils anéantissent la hiérarchisation entre les différents types de croyances, quelles que soient leurs origines. Le passage par l'ethnographie et son histoire nous a aussi permis de voir que l'approche expérientielle des croyances qui a été développée dans ce cadre disciplinaire apporte un éclairage pertinent sur les œuvres littéraires dans lesquelles l'expérience vécue par un sujet est valorisée par rapport à une tentative de les expliquer de façon rationnelle. Le réel, dont la définition manquait dans celles du réalisme magique, est reconsidéré comme n'étant qu'un pôle de la dynamique expérientielle : la question de sa validité hors du sujet s'efface au profit de celle de la vérité et du sens qui sont créés par l'écriture à travers la fiction. Les espaces de respiration des romans de Morrison, que nous avons envisagés comme appels à la parole, apparaissent dans ce cadre comme les signaux d'une mimesis non totalisante qui vise avant tout à rendre la flexibilité et le mouvement d'un monde dialogique. La théorie postcoloniale nous a aussi aidé à comprendre certains des rapports de domination que soulèvent les occurrences du surnaturel dans les romans, en particulier à travers la figure récurrente du fantôme, mais elle a montré ses limites en ne dépassant pas la binarité entre validation et invalidation d'une croyance. La critique féministe nous a permis de porter une nouvelle fois le regard sur le langage et les rapports de pouvoir dont il peut être vecteur : il ressort ainsi que le jeu sur les registres de langues

qui se déploie dans *Their Eyes Were Watching God* dépasse une simple démonstration de la variété des langages recueillis par l'ethnographe et agit au contraire dans le sens d'une reconfiguration littéraire du rapport à l'altérité. La tension entre singulier et multiple s'opère à plusieurs niveaux qu'il s'agit de séparer pour résoudre le paradoxe qui habite les sciences humaines. La recherche d'un invariant à laquelle pousse la théorisation implique un mouvement d'universalisation qui relègue la variation, et donc la pluralité, au second plan alors même que le point de départ est la diversité. Mais Hurston met en permanence en garde contre la tentation de l'unique. Plus généralement il ressort du corpus une affinité presque militante pour le pluriel et le multiple. En réalité, c'est l'hégémonie qui est rejetée, c'est-à-dire un particulier qui s'impose comme unique dans un rapport de domination qui fait croire à la disparition de la diversité, alors même que cette domination ne peut s'exercer qu'à la condition nécessaire de l'existence d'une altérité. Il faut différencier la tension entre unicité et pluralité sur le plan des formes, des idées ou des objets d'une part, et cette même question sur le plan de niveaux d'organisation d'autre part. L'unicité que proposent les textes ici est celle de l'horizontalité qui abolit les degrés hiérarchiques entre des éléments qui peuvent alors exister dans une pluralité foisonnante et se défaire de la binarité pour embrasser la multiplicité.

### ***Interprétation et alternative***

Les textes, eux-mêmes objets d'analyses sémiotiques dans ce travail, disent que leur monde est constitué de signes devant être lus par les personnages qui les habitent. La troisième partie s'attache à examiner les modalités de lectures proposées par les textes et la manière dont ils indiquent à leur lecteur qu'il serait bien avisé d'en faire autant en suivant une herméneutique adaptée. Les personnages de Morrison comme ceux de Hurston passent par un processus d'apprentissage qui les éveille à l'importance cruciale d'interpréter correctement le monde qu'ils perçoivent, sans se laisser emporter par leurs désirs qui feraient écran. La nature (les éléments, les végétaux et les animaux) est particulièrement valorisée en tant que source de savoir potentiel dont la signification doit être recherchée, écoutée et transmise. Les deux auteures n'échappent pas ici à une certaine dérive exotisante en attribuant à leurs personnages amérindiens une connaissance innée de ces que les autres doivent acquérir progressivement. Le discernement exigé des personnages et encouragé chez le lecteur permet une forme de

syncrétisme choisi dans le domaine religieux. Les différentes dénominations chrétiennes, les rites et les textes qui les soutiennent forment un corpus riche mais non unique car les croyances et pratiques vaudou viennent, chez les deux auteures, s'ajouter à l'éventail des références possibles. Hurston attaque l'idée d'une hiérarchie fondamentale entre les systèmes religieux par les deux fronts, d'une part en faisant du christianisme un mode de pensée et de représentation parmi tant d'autres, d'autre part en montrant la solidité et la complexité du vaudou. Morrison joue elle aussi avec les religions dans ses romans : c'est le passage en littérature qui désacralise partiellement le texte biblique et rend valide les références alternatives. L'univers du conte est plus fortement orienté encore dans notre corpus, et amène à nuancer l'idée d'une équivalence totale entre les sources pour l'interprétation de ces textes qui déclarent leur enracinement dans la culture africaine-américaine. Refusant l'hypothèse d'une destruction intégrale de l'héritage culturel africain par le Passage du Milieu, les auteures réhabilitent activement les contes, mythes et légendes d'origines africaines afin de contrecarrer l'effacement systématique dont les menace le discours euro-centriste. Encore une fois, l'illusion de neutralité est déjouée en faisant entendre des discours réprimés parce que minorés, ce qui implique aussi que la question des identités et de l'appartenance culturelle ne doit pas être neutralisée. Toni Morrison dit vouloir écrire pour les noirs, mais est majoritairement lue par les blancs :

I'm writing for black people [...] in the same way that Tolstoy was not writing for me, a 14-year-old coloured girl from Lorain, Ohio. I don't have to apologize or consider myself limited because I don't [write about white people] – which is not absolutely true, there are lots of white people in my books. The point is not having the white critic sit on your shoulder and approve it.<sup>939</sup>

Dans le discours de Morrison, la race est souvent comme ici le premier critère d'identification identitaire mis en exergue, ce qui n'empêche pas les autres d'être mentionnés puisqu'elle définit sa différence avec Tolstoï aussi par l'âge, le genre et la géographie. La nature des objets qui vont entrer en résonance dépend de l'identité individuelle de chaque lecteur et de son positionnement dans des réseaux folkloriques, c'est-à-dire différents groupes définis autour de construits sociaux variés et qui s'entrecroisent. La bivalence d'universalité et de spécificité qui se niche au cœur du

---

<sup>939</sup> Hoby Hermione, « Toni Morrison: « I'm writing for black people ... I don't have to apologise » », *The Guardian*, 25 avril 2015.

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child>

folklore – qui peut sembler un lieu commun mais en constitue radicalement l'essence en tant que pratique communicative, performative, identitaire et culturelle – permet cette résonance à des degrés divers. Les dynamiques de l'adresse et de la réception ne peuvent être comprises qu'en reconnaissant la complexité de la notion de lectorat, et en prenant garde de distinguer le lectorat réel du lecteur idéal ou du lecteur modèle qui, tout comme l'auteur modèle, n'est pas un individu empirique mais un ensemble de stratégies textuelles : comme l'analyse Umberto Eco, un texte ne se contente pas de postuler ou d'espérer un lecteur modèle, il l'induit et le façonne<sup>940</sup>. La personne qui sait reconnaître l'utilisation du *Signifying* là où elle se trouve est valorisée, même si le message transmis est une critique, alors qu'une personne qui n'aurait pas remarqué la présence de la figure et aurait donc pris les paroles au premier degré (au niveau de la dénotation) va être au contraire source de moqueries quant à son manque de discernement. L'oralité est vue comme un talent non seulement dans la production mais aussi dans la reconnaissance et l'appréciation. Ce type de figure permet donc de distinguer plusieurs sortes de destinataires, en l'occurrence de lecteurs. Chacun y voit ce qu'il veut, ou peut, en fonction de ses attentes, ses références, son patrimoine culturel. L'arbitraire du signe saussurien est remis en question par le *Signifying*, comme par l'utilisation du folklore et la représentation du dialecte, puisque la relation entre le signifiant et le signifié y est relative à l'énonciateur et au destinataire. Si le sens est transformé par l'expérience du lecteur, le signifié fluctue en accord avec celle-ci alors même que le signifiant reste fixe, puisque la matérialité du texte imprimé ne peut être modifiée. Les auteures, en ayant recours au folklore et à des références qui varient selon la culture du lecteur s'adressent donc différemment à chacun. Morrison a par exemple déclaré « If I say "quiet as is kept," that is a piece of information which means exactly what it says, but to black people it means a big lie is about to be told ». La connaissance partagée du monde dont dépend l'interprétation est liée à la question de l'appartenance à un groupe et à la constitution d'une identité culturelle.

### ***Folklore interne : le lecteur initié***

Les deux auteures mettent systématiquement en avant l'aspect dynamique de la tradition, c'est-à-dire d'un système de pensée qui permet de décoder les signes du monde. Elles rejettent donc la fixité du code. Le folklore d'une communauté particulière est

---

<sup>940</sup> Eco, Umberto, *Lector in Fabula, op. cit.*, p. 80.



préférée à une tentative de symbolisme universel. L'exogène est rejeté lorsqu'il est perçu comme étant nocif, pour laisser place à des systèmes endogènes aux groupes qui les utilisent. L'utilisation des croyances folkloriques peut ainsi être perçue comme un acte revendicatif d'auto-détermination du groupe. Il ne s'agit pas d'un discours ségrégatif, qui cloisonnerait les groupes de façon rigide en fonction de leurs croyances. À travers la question centrale de la transmission et de la fluctuation, c'est le folklore dans son ensemble qui est mis en avant et qui sert ce mouvement de redéfinition de la référence, et donc de l'identité. L'appréhension et la compréhension des textes dépendent de la culture que le lecteur détient au sujet des traditions auxquelles il est fait allusion. Il ne s'agit pas de dire que les romans ne peuvent être compris, ou appréciés, sans une connaissance approfondie du folklore africain-américain. Le style des deux auteures, les personnages et leurs aventures peuvent toucher individuellement chaque lecteur, indépendamment de ses origines ou son éducation en matière de folklore. Cependant, chaque découverte à ce sujet amène une lecture différente des romans, et donc une forme de recréation par la lecture. L'interprétation possible du titre *Song of Solomon*, par exemple, est triple car elle peut se fonder sur la Bible, sur la légende populaire ou encore sur un folklore interne au roman, construit par la communauté des personnages. La chanson de Salomon/Sugarman découle de la légende attestée à l'extérieur de l'œuvre littéraire, mais cette réalisation précise, avec ces noms, ces rimes, est bien construite à l'intérieur du roman, comme nous l'avons vu dans la première partie. Les personnages de fiction forment alors un groupe particulier qui développe une communication artistique, donc un folklore. La construction de « folklore interne » existe bien au delà de ce roman et traverse toute l'œuvre de Morrison. Le concept de « 8 Rock » dans *Paradise*, de la jambe d'Eva et les Dewey dans *Sula* ou les chevaliers de l'île dans *Tar Baby* sont tous des sources autour desquelles s'articulent des récits et des comportements à caractère folklorique (notamment de par leur souplesse qui permet des variations), qui ne sont pas une assimilation directe en littérature d'un objet extralittéraire précisément identifiable. Ainsi le lecteur y est initié à la première lecture : cela permet des relectures ultérieures avec un autre regard, qui transforme à nouveau le livre malgré son apparente fixité. Les récits traditionnels se prêtent eux aussi au jeu des variations, en particulier l'un d'entre dont Macon donne une version complète dans *Song of Solomon* lorsqu'il met en garde son fils contre Pilate :

Ever hear the story about the snake? The man who saw a little baby snake on the ground? Well, the man saw this baby snake bleeding and hurt. Lying there in the dirt. And the man felt sorry for it and picked it up and put it in his basket and took it home. And he fed it and took care of it till it was big and strong. Fed it the same thing he ate. Then one day, the snake turned on him and bit him. Stuck his poison tongue right in the man's heart. And while he was laying there dying, he turned to the snake and asked him, 'What'd you do that for?' He said, 'Didn't I take good care of you? Didn't I save your life?' The snake said, 'Yes.' 'Then what'd you do it for? What'd you kill me for?' Know what the snake said? Said, 'But you knew I was a snake, didn't you?' Now, I mean for you to stay out of that wine house and as far away from Pilate as you can.<sup>941</sup>

Milkman reste interdit face à ce récit qui « n'explique rien » à ses yeux car il ne lui permet pas de comprendre la situation dans laquelle il se trouve<sup>942</sup>. S'agirait-il une nouvelle fois d'un recours malavisé à un récit occidental dont le roman démontre à quel point ils sont inadaptés en tant qu'outil métaphorique ? Dans ce cas, l'incompréhension du jeune homme peut provenir de la fable elle-même, au message incertain et à la morale étrange ; ce fatalisme naturaliste et essentialiste qui contredit tout espoir de construction de lien interpersonnel est pour le moins déconcertant. Pourtant cette histoire, une des fables d'Ésope<sup>943</sup> reprise explicitement par Jean de LaFontaine dans « Le laboureur et le serpent gelé » et présente dans l'index des contes types Aarne et Thompson<sup>944</sup>, revient sans cesse dans les romans de Morrison. L'instance narrative de *Love* y puise sa morale pour commenter la fin inévitable de la seule amitié que Junior a pu construire avec un camarade de classe, à qui elle offre pour Noël un mocassin d'eau dans une bouteille : « But the cottonmouth was a snake, after all, and it did them in ». Celle de *Jazz* nous en donne une version succincte lorsque Golden Grey observe le corps inconscient et ensanglanté de la femme qu'il a croisé sur son chemin et qui s'est assommée dans sa fuite :

If she should rise up and claw him it would satisfy him even more and confirm True Belle's warning about the man who saved the rattler, nursed the rattler, fed the rattler only to discover that the last piece of information he would have on earth was the irrevocable nature of the rattler.

Morrison ira jusqu'à offrir à cette histoire une place autonome dans un ouvrage de littérature jeunesse écrit avec son fils Slade et illustré par Patrick Lemaître. *Who's Got Game: Poppy or the Snake ?* est une réécriture de la fable d'Ésope, dont la légende dit qu'il

---

<sup>941</sup> Pp. 54-55.

<sup>942</sup> « Milkman lowered his head. His father had explained nothing to him ».

<sup>943</sup> Numéro 176 dans l'index Perry.

<sup>944</sup> Sous le numéro (AT155).

était esclave, dans l'univers africain-américain du bayou<sup>945</sup>. Elle propose une fin alternative puisque Poppy raconte ses aventures avec le fourbe reptile tout en exhibant fièrement les bottes faites de la peau de celui-ci. Ici la réponse à la question du titre est claire, le vieil homme a l'ascendant et, fort de son savoir traditionnel, ne s'est pas laissé piéger par le serpent ingrat. Mais, plus largement, les serpents sont bien une constante que l'on ne peut se permettre d'ignorer tant ils peuplent l'ensemble du corpus, qu'ils soient attributs de Demballah ou de Moïse, tache au coin de l'œil de Sula, occasion pour John de montrer son courage dans *Jonah's Gourd Vine* ou dangers menaçant la vies des esclaves en fuite de Sethe dans *Beloved* à Nanny dans *Their Eyes*. La tradition orale, réitérée à plusieurs reprises dans la narration, nous fournit ici un outil de lecture. La mise en place d'un système de croyance et de parole, ainsi qu'un réseau de variations, contribuent à la mise en place d'un folklore interne, prenant fréquemment racine dans des pratiques folkloriques extra-textuelles. Puisque le processus folklorique est recréé par l'écriture et non seulement décrit, il fait de la lecture un acte de production, en faisant résonner ce qui appartient au monde du lecteur et en proposant à la fois une réactivation, un apprentissage et une transformation du matériau folklorique disponible au lecteur.

### ***Entre les lignes***

Le folklore, parce qu'il est culturel, convoque inévitablement les problématiques de l'appartenance et des identités sociales et individuelles. Outil de cohésion et de reconnaissance, il peut renforcer le lien entre les membres d'un groupe comme les frontières qui séparent une communauté d'une autre, de même qu'il peut être utilisé dans toutes les orientations politiques ou esthétiques par le discours critique. Pourtant nous pensons que son caractère populaire et non institutionnel l'oriente vers la prise en compte de discours minorés ; son étude montre que ces « savoirs discrédités » existent envers et contre tout, malgré tout le dénigrement et le déclasserment de ceux qui les portent. Placé dans un musée, le folklore dépérit car, loin d'être une antiquité, il est une rumeur sans cesse renouvelée, une agitation perpétuelle qui forme la réalité et par laquelle le banal comme les mystères immenses se rappellent avec entêtement par une action esthétique.

---

<sup>945</sup> Ferguson, Rebecca, « Of Snakes and Men: Toni and Slade Morrison's and Pascal Lemaître's Adaptations of Aesop in " Who's Got Game?" » *MELUS*, Vol. 36, No. 2, « Toni Morrison: New Directions », Oxford : Oxford University Press au nom de la Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS), 2011, pp. 53-70.

Car la performance folklorique est avant tout une mise en scène des problèmes du monde, petits et grands, et des réponses que les peuples leur ont apporté lorsqu'ils se passaient de la hiérarchie. La mise en dialogue des pratiques folklorique et littéraires, en visant à les rapprocher, a pourtant fait revenir sans cesse la question de la frontière : entre les identités, entre le réel et le merveilleux, entre les disciplines ou encore les types de textes. Elle nous a ainsi permis une étude sur la partition, la dichotomie et les relations de dominance associées, car la division n'est jamais horizontale mais toujours orientée : le folklore est l'espace qui rend possible le passage des lignes. Pour Alice Walker, *Mules and Men* a permis aux histoires du Sud rural de traverser la ligne Mason-Dixon pour rejoindre dans le nord ceux qui avaient appris à les oublier, à les enfouir dans le discrédit de l'héritage qui ne doit pas apparaître en milieu urbain. La lecture de Hurston, nous dit-elle, a fait surgir chez ses amis new-yorkais ces parties de leur culture qui étaient en eux, qu'eux-mêmes avaient fait voyager mais que d'autres barrières gardaient à distance<sup>946</sup>. Si la désillusion amoureuse apprend à Janie à séparer en elle-même un intérieur d'un extérieur d'elle-même, sa participation aux pratiques folkloriques mais aussi sa mise en récit lui permettent de rendre caduque cette séparation hermétique. Alma Jean Billingslea-Brown consacre son ouvrage *Crossing Borders Through Folklore*<sup>947</sup> à montrer combien l'utilisation du folklore par Morrison, mais aussi d'autres auteures et artistes africaines-américaines, subvertit les frontières, en joue et les déjoue. Il produit un mouvement qui vise à communiquer la réalité expérientielle comme propose de le faire la littérature, mais donne à cette dernière lorsqu'il l'habite une disposition résolument démocratique, si ce n'est anarchique. Monica Michlin insiste sur la valeur de conserver une différence entre la voix et l'écrit dans le cadre du récit, permettant de rendre compte d'un projet comme celui de Morrison qui passe par l'écrit pour valoriser un récit oral, « une revalorisation des racines orales de la littérature noire au travers d'une critique de la notion « blanche », écrite, cultivée, de *literacy*, qu'on voit à l'œuvre chez Toni

---

<sup>946</sup> « For what Zora's book did was this : it gave them back all the stories they had forgotten or of which they had grown ashamed (told to us years ago by our parents and grandparents—not one of whom could *not* tell a story to make you weep, or laugh) and showed how marvelous and, indeed, priceless, they are. [...] [N]o matter how they tried to remain cool toward all Zora revealed, in the end they could not hold back the smiles, the laughter, the joy over who she was showing them to be ». Walker, Alice, « Zora Neale Hurston: a Cautionary Tale and a Partisan View » in *In Search of Our Mothers' Garden*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>947</sup> Billingslea-Brown, Alma Jean, *Crossing Borders Through Folklore*, *op. cit.*

Morrison »<sup>948</sup>. Un lecteur qui ne connaîtrait pas ces sous-entendus, parce qu'il a été d'une façon ou d'une autre à l'écart de la tradition à laquelle Morrison se réfère, doit apprendre à lire ses textes, à gagner une certaine « literacy » qui n'est pas celle de l'instruction universitaire. Toutefois, il ne s'agit pas d'un apprentissage dont le lieu se limiterait exclusivement aux liens interpersonnels et communautaires, à l'exclusion des livres puisque les ouvrages de Morrison et Hurston sont en eux-mêmes des outils de formation et contiennent certains enseignements nécessaires. Notre propre recherche a été presque exclusivement menée sur des supports écrits, dans un cadre institutionnel. La lecture critique peut représenter une disjonction entre l'expérience vécue et le discours qui cherche à le transmettre par l'entreprise analytique (donc de séparation) qu'elle représente : notre propre travail sur le texte ne doit pas venir à son tour se dissimuler derrière le masque de la neutralité que nous avons tenté de débusquer. Pour reprendre un outil dont s'est servi Hurston, et qui a instruit notre compréhension du rapport au réel et au texte, nous pensons que ce travail a quelque chose de l'observation participante : né d'une immersion dans ce corpus riche et dense, il doit prendre en compte l'inflexion, même infime, qu'elle engendre par la production d'un discours analytique. Mais surtout, ces textes ne laissent intacts ni leurs lecteurs ni l'espace dans lequel ils évoluent et modifient, nous l'espérons, l'espace institutionnel qu'ils habitent.

---

<sup>948</sup> Michlin, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, op. cit., 1996, p. 147.

# **Bibliographie**

L'approche transdisciplinaire de ce travail peut sembler contradictoire avec une classification de la bibliographie. Toutefois, le foisonnement dont le corpus fait l'éloge, et dont nous défendons les qualités esthétiques, s'accommode difficilement de la structure d'un tel travail universitaire dans sa totalité : nous avons ainsi privilégié la lisibilité, en espérant que la dynamique transdisciplinaire soit suffisamment à l'œuvre dans le texte pour qu'elle n'ait pas à être ré-assertée de façon didactique dans la bibliographie. Les sources utilisées sont groupées en fonction du sujet principal dont ils traitent ou pour lequel nous y avons eu recours, tout en gardant à l'esprit la porosité entre les différentes rubriques. La grande majorité des ouvrages ethnographiques ont, au moins en partie, affaire à la place du chercheur et à l'histoire de leur discipline par exemple : nous les faisons ici apparaître en fonction des arguments qu'ils soutiennent dans la présente thèse. Après les textes critiques spécifiquement consacrés aux auteures, les références se divisent en deux ensembles principaux, l'un articulé autour de la littérature, l'autre du folklore. La transdisciplinarité se démontre en définitive par la résistance dont fait preuve notre corpus critique, dénonçant les limites de nos catégories et nous obligeant à recourir à des rubriques qui n'en sont pas, en forme de pot-pourri où se mélangent les sources qui échappent aux précédentes.

### **Notice sur les ouvrages cités**

#### ❖ Citations des textes bibliques :

En français, la version utilisée est la Traduction Œcuménique de la Bible, pour sa richesse et l'approche adoptée, en cohérence avec le propos d'ouverture et de rejet du dogme que nous lisons dans les textes.

En anglais, la version utilisée est la King James Bible, car la plupart des citations au sein des œuvres ou en épigraphes y correspondent, ce qui indique qu'il s'agit de la version de référence pour les auteures.

#### ❖ Traduction en français des textes de Morrison et Hurston:

Sauf mention contraire, la traduction citée correspond à la traduction publiée, dont la référence apparaît dans la bibliographie. La note fait figurer la version originale de la citation, suivie du numéro de page dans l'ouvrage en anglais, puis de celui de l'ouvrage en français.

## Sources Primaires :

### Corpus

#### Zora Neale Hurston<sup>949</sup>

##### ❖ Ouvrages

*Jonah's gourd vine: A novel*, c. 1934, in WALL, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston: Novels and Stories*, New York : Library of America, 1995, pp. 3-171.

*Mules and Men*, New York : Harper Perennial Modern Classics, 1990 c. 1935.

*Their Eyes Were Watching God*, New York : Harper Perennial Modern Classics, 2006 c. 1937.

*Tell My Horse*, Philadelphie : J. B. Lippincott, 1938.

*Moses, Man of the Mountain*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1984 c. 1939.

*Dust Tracks on a Road*, New York : Harper Perennial-Harper Collins, 1996 c. 1942.

*Seraph on the Suwanee*, c. 1948 in WALL, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston: Novels and Stories*, New York : Library of America, 1995, pp. 597-920.

##### ❖ Nouvelles

In WALL, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston: Novels and Stories*, New York : Library of America, 1995 :

« John Redding Goes to Sea », pp. 925-939. Publication originale : *Stylus*, Vol. 1, 1921, 11-22.

« Drenched in Light », pp. 940-948. Publication originale : *Opportunity*, Vol. 2, 1924, pp. 371-74.

« Spunk », pp. 949-954. Publication originale : *Opportunity*, Vol. 3, 1925, pp. 171-73.

« Sweat », pp. 955-967. Publication originale : *Fire!!*, Vol. 1, 1926, pp. 40-45.

« The Gilded Six-Bits », pp. 985-996. Publication originale : *Story*, Vol. 3, 1933, pp. 60-70.

« The Fire and the Cloud », pp. 997-1000. Publication originale : *Challenge*, Vol. 1, 1935, pp. 10-14.

---

<sup>949</sup> Nous établissons ici la liste des textes consultés pour la présente étude. Bien que nous ayons voulu une certaine exhaustivité, nous n'avons pas été en mesure d'accéder à la totalité de ceux que la prolifique Hurston a produit : une bibliographie complète des ses œuvres est consultable sur le site d'archives digitales de l'University of Central Florida :

<http://chdr.cah.ucf.edu/hurstonarchive/?p=primary-bibliography>



« A Story in Harlem Slang », pp. 1001-1010. Publication originale : *American Mercury*, Vol. 55, 1942, pp. 84-96.

« The Book of Harlem », pp. 979-984.

In *Zora Neale Hurston Papers*, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Floride, boîte 13 :

« Muttsy », *Opportunity*, 1926, pp. 248-50.

« Cock Robin Beale Street », *Southern Literary Messenger*, 1941.

« Lawrence of the River », *Saturday Evening Post*, 1942, p. 18+.

« High John De Conquer », *American Mercury*, 1943-1944?, pp. 450-58.

### ❖ Ecrits pour la scène

*Polk County, a Comedy of Negro Life on a Sawmill Camp, With Authentic Negro Music, in Three Acts*, New York : Library of Congress, 1944.

COLE, Jean Lee et MITCHELL, Charles (éd.), *Zora Neale Hurston: Collected Plays*, New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2008.

HOUSTON Bass, George (éd.), HUGHES, Langston et HURSTON, Zora Neale, *Mule Bone* New York : Harper Perennial, 1991.

### ❖ Articles et essais

« The Eatonville Anthology », *The Messenger*, septembre 1926.

« Dance Songs and Tales from the Bahamas », *Journal of American Folklore*, Vol. 43, No. 169, Champaign : American Folklore Society, 1930, pp. 294-312.

« Hoodoo in America, Conjure Stories », *Journal of American Folklore*, Vol. 44, Champaign : American Folklore Society, 1931, pp. 404-405.

In Cunard, Nancy (éd.), *Negro*, New York : Negro Universities Press, 1969 c. 1934 :

« Characteristics of Negro Expression » pp. 24-31.

« Conversions and visions » pp. 32-34.

« Shouting » pp. 34-35

« The Sermon as heard by Zora Neale Hurston from C. C. Lovelace, at Eau Gallie in Florida », pp. 35-39.

« Mother Catherine », pp. 39-42.

« Uncle Monday », pp. 42-46.

« Spirituals and Neo-Spirituals », pp. 223-225.

« The "Pet Negro" System », *The American Mercury*, Vol. 56, No. 233, 1943, pp. 593-600.

« What White Publishers Won't Print », *Negro Digest*, 1950.

« Folklore and Music », *Frontiers, A Journal of Women Studies*, Vol. 12, No. 1, Lincoln : University of Nebraska Press, 1991, pp. 182-198.

« Art and Such » in Bordelon, Pamela (éd.), *Go Gator and Muddy the Water: Writings by Zora Neale Hurston from the Federal Writers' Project*, New York : Norton, 1999, pp. 139-45.

In *Zora Neale Hurston Papers*, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Floride, boîte 13 :

« How It Feels to be Colored Me », *World Tomorrow*, 1928, pp. 215-16.

« Negroes without Self-Pity », *American Mercury*, Vol. 58, 1943, pp. 601-603.

« The Last Slave Ship », *American Mercury*, Vol. 57, 1943, pp. 351-58.

« Review: Voodoo in New Orleans (Robert Tallant) », *Journal of American Folklore*, 1947, pp. 436-38.

« I Saw Negro Votes Peddled », *American Legion Magazine*, 1950, pp. 12-13, 54-60.

« The Conscience of the Court », *Saturday Evening Post*, 1950, pp. 22 ff.

« A Negro Deplores the Segregation Decision », lettre au *Orlando Sentinel*, reproduite dans *The Richmond Times-Dispatch*, 1955.

« Court Order Can't Make Races Mix », *Orlando Sentinel*, 1955.

« Hoodoo and Black Magic », *Fort Pierce Chronicle*, 1959.

« The Tripson Story », *Fort Pierce Chronicle*, 1959.

### ❖ Manuscripts

*Zora Neale Hurston Papers*, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Floride.

En particulier :

Boîtes 1 à 6 : Manuscrit de *Herod the Great*

Boîtes 7 à 9 : Tapuscrit de *Seraph in the Suwannee*.

Boîte 10 :

« The Elusive Goal - Brotherhood of Mankind », 1958.

« The Enemy - Unique Personal Experience »

« Florida's Migrant Farm Worker »

« The Migrant Worker in Florida »

« The Woman in Gaul »

Boîte 11 :

« The Seventh Veil »

« The South Was Had »

Boîte 12 :

- « Take for Instance Spessard Holland »
- « The Fiery Chariot »
- « Folklore » (première version)
- « Go Gator and Muddy the Waters »
- « Cuban Music »
- « Art and Such »
- « Cross City: Turpentine Camp »
- « At the Camp Meetin' »
- « Reading the Deck »

### ❖ Recueils de textes ethnographiques

*The Sanctified Church*, Berkeley : Turtle Island, 1981.<sup>950</sup>

*Every Tongue Got to Confess, Negro Folk-Tales from the Gulf States*, New York : Harper Collins, 2001.

*Go Gator and Muddy the Water : Writings by Zora Neale Hurston from the Federal Writers' Project*, Bordelon, Pamela (éd.), New York : W.W. Norton & Company, 1999.

### ❖ Traductions

*Une femme noire*, trad. Françoise Brodsky, Paris : le Castor Astral, 1993.

*Des pas dans la poussière*, trad. Françoise Brodsky, Paris : Editions de l'Aube, 1999.

---

<sup>950</sup> Pamela Bordelon a déterminé que les parties « Cures and Beliefs », « Daddy Mention's Tales » et « Father Abraham » ont été attribuées à tort à Hurston. Voir Bordelon, *Go Gator, op. cit.*, pp. xi-xii.

## **Toni Morrison**

*The Bluest Eye*, Londres : Vintage, 1999 c. 1970.

*Sula*, New York : Knopf, 2002, c. 1973.

*Song of Solomon*, New York : Vintage, 2004, c. 1977.

*Tar Baby*, Londres : Triad Panther Book, 1983.

*Beloved*, New York : Vintage, 2005, c. 1987.

*Jazz*, New York : Vintage, 2004 c. 1992.

*Paradise*, New York : Plume Book, 1999 c. 1997.

*Love*, New York : Knopf, 2003.

*A Mercy*, New York : Vintage, 2008.

*Home*, New York : Knopf, 2012.

*God Help the Child*, New York : Knopf, 2015.

### **❖ Traductions**

*L'œil le plus bleu*, trad. Jean Guiloineau, Paris : Editions 10/18, 1994.

*Tar Baby*, trad. Sylviane Rué, Paris : Editions 10/18, 1986.

*Beloved*, trad. Hotense Chabrier et Sylviane Rué, Paris : Editions 10/18, 1989.

*Jazz*, trad. Pierre Alien, Paris : Editions 10/18, 1993.

*Paradis*, trad. Jean Guiloineau, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1998.

*Love*, trad. Anne Wicke, Paris : Editions 10/18, 2004.

*Un Don*, trad. Anne Wicke, Paris : Editions 10/18, 2009.

*Home*, trad. Christine Laferrière, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2012.

*Délivrances*, trad. Christine Laferrière, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2015.

## **Autres écrits de Toni Morrison et entretiens**

CARABI, Angels, « Nobel Laureate Toni Morrison Speaks about Her Novel Jazz » c. 1993, in Denard, Carolyn C. (éd.), *Toni Morrison: Conversations*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008.

DENARD, Carolyn C. (éd.), *Toni Morrison: Conversations*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008.

FARNSWORTH, Elizabeth, « Toni Morrison » (entretien), *PBS News Hour*, 9 mars 1998.  
[http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-jan-june98-morrison\\_3-9/](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-jan-june98-morrison_3-9/)

HOBY Hermione, « Toni Morrison: "I'm writing for black people ... I don't have to apologize" », *The Guardian*, 25 avril 2015.

HOUSTON, Pam, « Pam Houston Talks with Toni Morrison », c. 2005 in DENARD, Carolyn C. (éd.), *Toni Morrison: Conversations*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008, pp. 228-259.

LECLAIR, Thomas, « The Language Must not Sweat : A Conversation with Toni Morrison », *The New Republic*, 21 mars 1981.

<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/magazine/95923/the-language-must-not-sweat>.

MORRISON, Slade et MORRISON, Toni, *Who's got game ? : Poppy or the Snake ?*, illustré par Pascal Lemaitre, New York : Scribner, 2003.

MORRISON, Toni, « Memory, Creation and Writing », *Thought*, Vol. 59, No. 4, 1984, pp. 385-390.

\_\_\_\_\_, « Rootedness: The Ancestors as Foundation » in EVANS, Mari, *Black Women Writers (1950-1980) : A Critical Evaluation*, New York : Anchor Books, 1984, pp. 339-345.

\_\_\_\_\_, « A Bench by the Road », *World: Journal of the Unitarian Universalist Association*, Vol. 3, No. 1, 1989.

\_\_\_\_\_, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence In American Literature », *Michigan Quarterly Review*, Vol. 28, No. 1, Ann Arbor : Michigan Publishing, 1989, pp. 1-34.

\_\_\_\_\_, « The Site of Memory » in ZINSSER, William (éd.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Boston; New York : Houghton Mifflin, 1998, pp. 183-200.

\_\_\_\_\_, « A Bench by the Road: Beloved » in DENARD, Carolyn C. (éd.), *Toni Morrison: Conversations*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008.

\_\_\_\_\_, *What Moves at the Margin : Selected Nonfiction*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008.

MORRISON, Toni et MCKAY, Nellie, « An Interview with Toni Morrison », *Contemporary Literature*, Vol. 24, No. 4, Madison : University of Wisconsin Press, 1983, pp. 413-429.

MORRISON, Toni et TAYLOR-GUTHRIE, Danielle Kathleen (éd.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

PARKER, Bettye J., « Complexity: Toni Morrison's Women—an Interview Essay » in BELL, Roseann P., PARKER, Bettye J. et GUY-SHEFTALL, Beverley (éd.), *Sturdy Black Bridges – Visions of Black Women in Literature*, Garden City : Doubleday, 1979, pp. 251-257.

#### ❖ Correspondance adressée à Hurston

SMATHERS, George, « Typewritten Letter Signed to Zora Neale Hurston. His Position On Sen. Mccarthy Case and Enclosed Official Statement of his Position », Washington, 25 octobre 1954 in *Zora Neale Hurston Papers*, Gainesville, University of Florida : George A. Smathers Libraries, Special and Area Studies Collections.

## Autres œuvres littéraires

ALEXIS, Jacques Stéphen, *Compère Général Soleil*, Paris : Gallimard, 1955.

ALLENDE, Isabelle, *La maison aux esprits*, trad. Carmen Durand et Claude Durand, Paris : France Loisirs, 1984.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris et Dakar : Présence africaine, 1983.

CUNARD, Nancy (éd.), *Negro*, New York : Negro Universities Press, 1969 c. 1934

DU BOIS, W.E. B., *The Souls of Black Folk*, Greenwich, Fawcett, 1967, c. 1903.

MÁRQUEZ, Gabriel García, *Cent ans de solitude*, trad. Carmen Durand et Claude Durand, Paris : Seuil, 1995.

HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast*, New York : Scribner, 1964.

HUGHES, Langston : *The Big Sea: An Autobiography*, New York : Hill and Wang, 1940.

KINGSTON, Maxine Hong, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York : Vintage, 1989.

O'CONNOR, Flannery, *Mystery and Manners*, Fitzgerald, Sally et Fitzgerald, Robert (éd.), New York : Farber and Faber, 1972.

OKRI, Ben, *The Famished Road*, Londres : Jonathan Cape, 1991.

RUSHDIE, Salman, *Midnight's Children*, Londres : Jonathan Cape, 1981.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. Victor Hugo, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1867-1872.

WALKER, Alice, *In Love and Trouble: Stories of Black Women*, New York : Harcourt, 1973.

\_\_\_\_\_, *In Search of Our Mothers' Garden*, New York : Harcourt, 1983.

WRIGHT, Richard, *Native Son*, New York : Harper, 1957.

## Sources secondaires

### Sur Zora Neale Hurston

#### ❖ Ouvrages

AWKARD, Michael (éd.), *New Essays on "Their Eyes Were Watching God"*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

BLOOM, Harold, *Zora Neale Hurston*, New York : Bloom's Literary Criticism, 2008.

BOYD, Valerie, *Wrapped in Rainbows: The Life of Zora Neale Hurston*, New York : Scribner, 2003.

BRITT, Brian, *Rewriting Moses: The Narrative Eclipse of the Text*, Londres et New York : T&T Clark International, 2004.

CALLAHAN, John F., *In the African-American Grain : Call-and-Response in Twentieth-Century Black Fiction*, Middleton : Wesleyan University Press, 1990.

GATES, Henry Louis Jr. et Appiah, Kwame Anthony (éd.), *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*, New York : Amistad, 1993.

HEMENWAY, Robert, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, Urbana : University of Illinois Press, 1977.

KAPLAN, Clara (éd.), *Zora Neale Hurston: A Life in Letters*, New York : Anchor books, 2003.

KING, Lovalerie (éd.), *The Cambridge Introduction to Zora Neale Hurston*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

LOWE, John, *Jump at the Sun : Zora Neale Hurston's Cosmic Comedy*, Urbana, University of Illinois Press, 1996.

MEISENHOLDER, Susan E., *Hitting A Straight Lick with a Crooked Stick: Race and Gender in the Work of Zora Neale Hurston*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2001.

PETERS, Pearlie Mae Fisher *The Assertive Woman in Zora Neale Hurston's Fiction, Folklore, and Drama*, New York et Londres : Garland Publishing, 1998.

PLANT, Deborah G., *Every Tub Must Sit on Its Own Bottom: The Philosophy and Politics of Zora Neale Hurston*, Urbana : University of Illinois Press, 1995.

REITH, Nicole E., *Walking the Waves of Sound, Aspects of Orality in the Writings of Zora Neale Hurston*, Amsterdam : Universiteit van Amsterdam, 1997.

VOLPI, Serena Isolina, *Body, Time, and the Others: African-American Anthropology and the Rewriting of Ethnographic Conventions in the Ethnographies by Zora Neale Hurston and Katherine Dunham*, thèse de doctorat, School of Arts Brunel University, soutenue en septembre 2013.

WALL, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, New York : Oxford University Press, 2000.

WALKER, Alice (éd.), *I Love Myself When I am Laughing and Then Again When I am Looking Mean and Impressive: a Zora Neale Hurston Reader*, New York : The Feminist Press, 1979.

### ❖ Chapitres d'ouvrages

BLAU DUPLESSIS, Rachel, « Power, Judgment, and Narrative in a Work of Zora Neale Hurston: Feminist Cultural Studies » in AWKWARD, Michael (éd.), *New Essays on "Their Eyes Were Watching God"*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, pp. 95-124.

BORDELON, Pamela, « Zora Neale Hurston: A Biographical Essay » in HURSTON, Zora Neale, *Go Gator and Muddy the Water : Writings by Zora Neale Hurston from the Federal Writers' Project*, New York : W.W. Norton & Company, 1999, pp. 3-49.

CARBY, Hazel, « The politics of fiction, anthropology, and the folk: Zora Neale Hurston » in AWKWARD, Michael (éd.), *New Essays on "Their Eyes Were Watching God"*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, pp. 71-93.

CHANCY, Myriam J.A. « Border Crossings, The Diasporic Travels of Claude McKay and Zora Neale Hurston » in OGBAR, Jeffrey O. G. (éd.), *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 127-139.

COLE, Jean Lee et MITCHELL, Charles (éd.), « Introduction: Zora Neale Hurston—a Theatrical Life » in *Zora Neale Hurston: Collected Plays*, New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 2008.

DOLBY-STAHN, Sandra, « Literary Objective: Hurston's Use of Personal Narrative in *Mules and Men* » in CRONIN, Gloria L. (éd.), *Critical Essays on Zora Neale Hurston*, New York : G.K. Hall, 1998, pp. 43-52.

DOUGLAS, Ann, *Terrible Honesty, Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York : Straus, Farrar & Giroux, 1995.

GATES, Henry Louis, Jr., « Zora Neale Hurston and the Speakerly Text » in WALL, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, New York : Oxford University Press, 2000, pp. 59-116.

JOHNSON, Barbara, « Metaphor, Metonymy and Voice in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* » in WALL, Cheryl A. (éd.), *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: a Casebook*, Oxford : Oxford University Press, 2000, pp. 41-58.

LIONNET-MCCUMBER, Françoise, « Autoethnography : the An-archic style of *Dust Tracks* » in GATES, Henry Louis Jr. et APPIAH, Kwame Anthony (éd.), *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*, New York : Amistad, 1993, pp. 97-129.

MENKE, Pamela Glenn, « "Black Bone and Snake Wisdom" New Orleanian Hoodoo, Haitian Voodoo, and rereading Hurston's *Their Eyes Were Watching God* » in JENNINGS, La Vinia Delois (éd.), *Zora Neale Hurston, Haiti and "Their Eyes Were Watching God"*, Evanston : Northwestern University Press, 2013, pp. 95-116.

RAYNAUD, Claudine, « Autobiography as a 'Lying' Session: Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* » in WEIXLMANN, Joe et BAKER, Houston A. (éd.), *Studies in Black American Literature: Black Feminist Criticism and Critical Theory*, Vol. 3, Greenwood : The Penkevill Publishing Company, 1988.



\_\_\_\_\_, « Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth?: Muted Voices and Editorial Constraints in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* » in WATSON, Julia et SMITH, Sidonie (éd.), *De/Colonizing Subject: Politics and Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, pp. 34-64.

\_\_\_\_\_, « Black Letters Unfettered » in RAYNAUD, Claudine (dir.), *Lettres noires : l'insistance de la lettre dans la culture afro-américaine*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2012.

ST. CLAIR, Janet, « The Courageous Undertow of Zora Neale Hurston's *Seraph on the Suwanee* » in CRONIN, Gloria L. (éd.), *Critical Essays on Zora Neale Hurston*, New York : G.K. Hall, 1998.

SOUTHERLAND, Ellease, « The Influence of Voodoo on the Fiction of Zora Neale Hurston » in BELL, Roseann P., PARKER, Bettye J. et GUY-SHEFTALL, Beverly (éd.), *Sturdy Black Bridges : Visions of Black Women in Literature* Garden City : Anchor Press, 1979, pp. 172-183.

STEN, Rachel, « Remembering the Sacred Tree – Black Women, Nature, and Voodoo in Zora Neale Hurston's *Tell My Horse* and *Their Eyes Were Watching God* » in JENNINGS, La Vinia Delois (éd.), *Zora Neale Hurston, Haiti and Their Eyes Were Watching God*, Evanston : Northwestern University Press, 2013, pp. 29-48.

STORY, Ralph D., « Gender and Ambition: Zora Neale Hurston in the Harlem Renaissance » in CRONIN, Gloria L. (éd.), *Critical Essays on Zora Neale Hurston*, New York : G.K. Hall, 1998, pp. 128-138.

#### ❖ Articles

ABBOTT, Dorothy, « Recovering Zora Neale Hurston's Work », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 12, No. 1, 1991, pp. 174-181.

CARMER, Carl, « In Haiti and Jamaica - Review of *Tell My Horse* », *The New York Herald Tribune Books*, 23 octobre 1938.

COLLINS, Derek, « The Myth and Ritual of Ezili Freda in Hurston's *Their Eyes Were Watching God* », *Western Folklore*, Vol. 55, No. 2, Berkeley : Western States Folklore Society, 1996, pp. 137-154.

COURLANDER, Harold, « "Witchcraft in The Caribbean Island," review of *Tell My Horse* », *Saturday Review*, 15 octobre, 1938, pp. 6-7.

CORSE, Sarah M. et GRIFFIN, Monica D., « Cultural Valorization and African American Literary History: Reconstructing the Canon », *Sociological Forum*, Vol. 12, No. 2, Wiley, 1997, pp. 173-203.

DOMINA, Lynn, « "Protection in My Mouf": Self, Voice, and Community in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* and *Mules and Men* », *African American Review*, Vol. 31, No. 2, Indiana State University, 1997, pp. 197-209.

DUTTON, Wendy, « The Problem of Invisibility: Voodoo and Zora Neale Hurston », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 13, No. 2, Lincoln : University of Nebraska Press, 1993, pp. 131-152.

- EISEN, Kurt, « Theatrical Ethnography and Modernist Primitivism in Eugene O'Neill and Zora Neale Hurston », *South Central Review*, Vol. 25, No. 1, The Johns Hopkins University Press au nom de The South Central Modern Language Association, 2008, pp. 56-73.
- FERGUSON, Otis, « You Can't Hear Their Voices », *The New Republic*, (13 octobre 1937) in Cronin, Gloria L. (éd.), *Critical Essays on Zora Neale Hurston*, New York : G. K. Hall, 1998.
- FREVER, Trinna S., « "Mah Story End," or Does It?: Orality in Zora Neale Hurston's Eatonville Anthology », *Journal of the Short Story in English*, Vol. 47, Angers : University of Angers Press, 2008.
- GARNER, Lori Ann, « Representations of Speech in the WPA Slave Narratives of Florida and the Writings of Zora Neale Hurston », *Western Folklore*, Vol. 59, No. 3/4, Berkeley : Western States Folklore Society, 2000, pp. 215-231.
- GILLESPIE Margaret, « "Not a Thing of the Past", Zora Neale Hurston and the Living Legacy of Folklore », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. 2, No. 4, 2004, pp. 17-30.
- HAAS, Robert, « Might Zora Neale Hurston's Janie Woods Be Dying of Rabies? Considerations from Historical Medicine », *Literature and Medicine*, Vol. 19, No. 2, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 205-228.
- HATHAWAY, Rosemary V., « The Unbearable Weight of Authenticity: Zora Neale Hurston's "Their Eyes Were Watching God" and a Theory of "Touristic Reading" » *The Journal of American Folklore*, Vol. 117, No. 464, Champaign : University of Illinois Press au nom de l' American Folklore Society, 2004, pp. 168-190.
- HARRIS, Trudier, « "Africanizing the Audience": Hurston's Transformation of White Folks in *Mules and Men* », *Zora Neale Hurston Forum*, Vol. 8, No. 1, Baltimore : The Zora Neale Hurston Society, 1993.
- HEMENWAY, Robert, « Folklore Field Notes from Zora Neale Hurston », *The Black Scholar*, Vol. 7, No. 7, Taylor & Francis, Ltd., 1976, pp. 39-46.
- HOEFEL, Roseanne, « "Different by Degree": Ella Cara Deloria, Zora Neale Hurston, and Franz Boas Contend with Race and Ethnicity », *American Indian Quarterly*, Vol. 25, No. 2, Lincoln : University of Nebraska Press, 2001, pp. 181-202.
- LAMOTHE, Daphne, « Vodou Imagery, African-American Tradition and Cultural Transformation in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* », *Callaloo*, Vol. 22, No. 1, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 157-175.
- LAWLESS, Elaine J., « What Zora Knew: A Crossroads, a Bargain with the Devil, and a Late Witness », *Journal of American Folklore*, Vol. 126, No. 500, Champaign : American Folklore Society, 2013, pp. 152-173.
- LOCKE, Alain LeRoy, « Review », *Opportunity*, 1<sup>er</sup> Juin, 1938.
- MCNEILL, B. C., « Review of *Mules and Men* », *Journal of Negro History*, Vol. 21, No. 2, 1936, pp. 223-25.
- NWANKWO, Ifeoma K., « Insider and Outsider, Black and American: Rethinking Zora Neale Hurston's Caribbean Ethnography », *Radical History Review*, No. 87, Durham : Duke University Press, 2003, pp. 49-77.
- WALL, Cheryl A., « Mules and Men and Women: Zora Neale Hurston's Strategies of Narration and Visions of Female Empowerment », *Black American Literature Forum*, Vol. 23, No. 4, Saint-Louis : St Louis University, 1989.

WRIGHT, Richard, « Between Laughter and Tears », *New Masses*, 5 octobre 1937 in Gates, Henry Louis Jr. et Appiah, Kwame Anthony (éd.), *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*, New York : Amistad, 1993, p. 16.

## Sur Toni Morrison

### ❖ Ouvrages

ANDRES, Emmanuelle, *Entre sacrifice et sacré : l'écriture de Toni Morrison*, Thèse de doctorat à l'Université François Rabelais de Tours, 2009.

BEAULIEU Elizabeth Ann (éd.), *Toni Morrison Encyclopedia*, Westport : Greenwood Press, 2003.

HARRIS, Trudier, *Fiction and Folklore: the Novels of Toni Morrison*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1991.

HIGGINS, Therese E., *Religiosity, Cosmology and Folklore: The African Influence in the Novels of Toni Morrison*, New York : Routledge, 2016.

JENNINGS, La Vinia Delois, *Toni Morrison and the Idea of Africa*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

MICHLIN, Monica, *Toni Morrison et les voix interdites*, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 1996.

PAMBO PAMBO N'DIAYE, Ange Gaël, *Le réalisme magique dans les romans de Toni Morrison*, thèse de doctorat, Université Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, 2009.

PAGE, Philip, *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*, Jackson : University Press of Mississippi, 1995.

RAYNAUD, Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Voix américaines, Paris : Belin, 1996.

WAGNER-MARTIN, Linda, *Toni Morrison: A Literary Life*, New York : Palgrave-Macmillan, 2015.

REYES, Angelita Dianne : *Mothering across Cultures: Postcolonial Representations*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.

### ❖ Chapitres d'ouvrages

CHAVANELLE, Sylvie « Les noms, traces du passé, dans *Song of Solomon* et *Beloved* » in FABRE, Geneviève (éd.), *Toni Morrison. Profils américains No. 2*, Montpellier : Paul Valéry, 1992.

FABRE, Geneviève, « Toni Morrison : Figures et frontières du récit » in FABRE, Geneviève (éd.), *Toni Morrison, Profils Américains No. 2*, Montpellier : Université Paul Valéry, 1992.

FABRE, Geneviève et RAYNAUD, Claudine, « Call Me My Name » in FABRE, Geneviève et RAYNAUD, Claudine (éd.), « *Beloved, she's mine* » : *Essais sur Beloved de Toni Morrison*, Numéro spécial d'AFRAM Newsletter, Paris : CETANLA, 1993.

HENDERSON, Mae, « Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text » in ANDREWS, William. L. et MCKAY, Nellie. Y (éd.), *Toni Morrison's Beloved: a Casebook*, Oxford : Oxford University Press, 1999.

NERO, Charles I., « Toward a Black Gay Aesthetic – Signifying in Contemporary Black Gay Literature » in HEMPHILL, Essex (éd.), *Brother to Brother, New Writings by Black Gay Men*, Boston : Alyson Publications, 1991.

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, « Contes et mythes chez Toni Morrison : retravail sur l'écriture et l'oralité » in FABRE, Geneviève (éd.), *Toni Morrison, Profils Américains*, No. 2, Montpellier : Université Paul Valéry, 1992.

RAYNAUD, Claudine « Figures of Excess in Toni Morrison's *Beloved* » in FABRE, Geneviève et RAYNAUD, Claudine (éd.), « *Beloved, she's mine* » : *Essais sur Beloved de Toni Morrison*, Numéro spécial d'AFRAM Newsletter, Paris : CETANLA, 1993.

\_\_\_\_\_, « The Pursuit of Memory » in Tally, Justine et Lanier Seward, Adrienne, *Toni Morrison : Memory and Meaning*, Jackson : University Press of Mississippi, 2014.

ROCCHI, Jean-Paul, « Le "sang-mêlé", le fantasme et l'homosexualité : étude d'une analogie freudienne à trois termes » in PRUM, Michel (dir.), *Sang impur, autour de la « race »*, Paris : Editions l'Harmattan (Collection « Racisme et eugénisme »), 2004, pp. 203-231.

TATE, Claudia, « Toni Morrison », *Black Women Writers at Work*, New York : Continuum, 1983, pp. 117-31.

WILLIS, Susan, « Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison » in GATES, Henry Louis Jr. (éd.), *Black Literature and Literary Theory*, New York : Methuen, 1984, pp. 263-83.

#### ❖ Articles

BARNETT, Pamela E., « Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved* », *PMLA*, Vol. 112, No. 3, Modern Language Association, 1997.

BRENKMAN, John, « Politics and Form in Song of Solomon » *Social Text*, No. 39, Durham : Duke University Press, 1994, pp. 57-82.

CHABOT Davis, Kimberly « "Postmodern Blackness": Toni Morrison's *Beloved* and the End of History », *Twentieth Century Literature*, Vol. 44 No. 2, Hempstead : Hofstra University, 1998.

DAVIS, Cynthia A., « Self, Society, and Myth in in Toni Morrison's Fiction », *Contemporary Literature*, No. 23, Madison : University of Wisconsin Press, 1982, pp. 333-342.

FERGUSON, Rebecca, « Of Snakes and Men: Toni and Slade Morrison's and Pascal Lemaître's Adaptations of Aesop in " Who's Got Game?" » *MELUS*, Vol. 36, No. 2, « Toni Morrison: New Directions », Oxford : Oxford University Press au nom de la Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS), 2011, pp. 53-70.

FLETCHER, Judith, « Signifying Circe in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *The Classical World*, Vol. 99, No. 4, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 405-418.

FOREMAN, P. Gabrielle, « Past-on Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call », *Feminist Studies*, Vol. 18, No. 2, Feminist Studies, Inc., 1992, pp. 369-388.

HARRIS, A. Leslie, « Myth as structure in Toni Morrison's *Song on Solomon* », *Melus*, Vol. 7, No. 3, Ethnic Women Writers I, Oxford : Oxford University Press, 1980, pp. 69-76.

KRUMHOLZ, Linda, « The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved* », *African American Review*, Vol. 26, No. 3, Fiction Issue, Bloomington : Indiana State University, 1992, pp. 395-408.

LEE, Dorothy H., « Song of Solomon : To Ride the Air », *Black American Literature Forum*, Vol. 16, No. 2, Saint-Louis : St. Louis University, 1982, pp. 64-70.

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, « Toni Morrison's Jazz and the City », *African American Review*, Vol. 35, No. 2, Bloomington : Indiana State University, 2001, pp. 219-231.

RAZMI, Mehri et JAMALI, Leyli, « Magic(al) Realism as Postcolonial Device in Toni Morrison's *Beloved* », *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 2 No. 5, 2012.

SMITH, Valerie, « The Quest for and Discovery of Identity in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *Southern Review*, Vol. 21, Baton Rouge : LSU Press, 1985, pp. 721-32.

STORY, Ralph D., « An Excursion into the Black World: The "Seven Days" in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *Black American Literature Forum*, Vol. 23, No. 1, Saint-Louis : St. Louis University, 1989, pp. 149-158.

WILENTZ, Gay, « If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature » in *MELUS*, Vol. 16, No. 1, *Folklore and Orature*, The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States, 1989-1990, pp. 21-32.

## **Sur les deux auteures :**

BILLINGSLEA-BROWN, Alma Jean, *Crossing Borders Through Folklore: African American Women's Fiction and Art*, Columbia : University of Missouri Press, 1999.

BOESENBERG, Eva, *Gender – voice – vernacular: The Formation of Female Subjectivity in Zora Neale Hurston, Toni Morrison and Alice Walker*, Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter, 1994.

WEATHERS, Glenda B., « Biblical Trees, Biblical Deliverance: Literary Landscapes of Zora Neale Hurston and Toni Morrison », *African American Review*, Vol. 39, No. 1/2, Saint-Louis : St Louis University, 2005, pp. 201-212.

## **Réalisme magique**

### **❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages**

Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, New York : Routledge, 2004.

CARPENTIER, Alejo, « Le réel merveilleux en Amérique » in *Chroniques*, trad. René L.F. Durand, Paris : Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_, « The Baroque and the Marvelous Real », trad. Wendy B. Faris in PARKINSON Zamora, Lois et FARIS, Wendy B. (éd.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Londres : Duke University Press, 1995, pp 89-109.

CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Londres : Garland, 1985.

CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris : l'Harmattan, 1999.

COOPER, Brenda, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing With a Third Eye*, Londres : Routledge, 1998.

FERRER, Caroline, « Le merveilleux, le fantastique et le réalisme magique dans la littérature hispano-américaine : vision de la critique, vision des écrivains » in PIERRE, Schallum (dir.), *Phénoménologie du merveilleux*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 17-39.

MENTON, Seymour, *Magic Realism Rediscovered*, Philadelphie : Art Alliance, 1983.

PARKINSON ZAMORA, Lois et FARIS, Wendy B. (éd.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham : Duke University Press Books, 1995.

ROH, Franz, « Magic Realism: Post-Expressionism » c. 1927, trad. Wendy B. Faris in PARKINSON ZAMORA, Lois et FARIS, Wendy B. (éd.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Londres : Duke University Press, 1995.

SCHEEL, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris : l'Harmattan, 2005.

SLEMON, Stephen, « Magic Realism as Postcolonial Discourse » in PARKINSON ZAMORA, Lois et FARIS, Wendy B. (éd.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Londres : Duke University Press, 1995, pp. 407-426.

#### ❖ Articles et communication

ALEXIS, Jacques Stéphen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, No. 8/10, 1956, pp. 245-271.

FARIS, Wendy B., « The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism », *Janus Head*, Vol. 5, No. 2, 2002, pp. 101-119.

HARRIS, Trudier, « Meditations on Horror, History, Black Lives and Literature », communication à la conférence biennale du Collegium for African American Research, *Diasporic Encounters, Subjectivities in Transit: Race, Gender, Religion and Sexualities in the African Diasporas*, Malaga, 2017.

## Conte et littérature orale

#### ❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages

BAUMGART, Ursula et DERIVE, Jean (éd.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Editions Karthala, 2008.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999.

- BELMONT, Nicole et Massignon, Geneviève, *De bouche à oreille : Anthologie de contes populaires français*, Paris : José Corti, 2006.
- BRICOUT, Bernadette, *La clé des contes*, Paris : Seuil, 2005.
- DELARUE, Paul et TENÈZE, Marie-Louise, *Le conte populaire français*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1957-présent.
- LESTER, Julius, *Black Folktales*, New York : Grove Press, 1994.
- DORSON, Richard M., *American Negro Folktales*, Mineola : Dover Publication, 1984.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social context*, Cambridge : Cambridge University Press, 1977.
- LORD, Albert, *The Singer of Tales*, Cambridge : Harvard University Press, 1960.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, Londres : Methuem, 1982.
- PARRY, Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris : Les Belles lettres, 1928.
- PARRY, Adam (éd.) et Parry, Milman, *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford : Clarendon Press, 1971.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.
- SAINTYVES, Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles. Coutumes primitives et liturgies populaires*, Paris : E. Nourry, 1923.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Que sais-je No. 1906, Paris : PUF, 1985.
- THOMPSON, Stith, *The Folktale*, New York : Holt, Reinhart and Winston, 1946.
- WEINRICH, Harald, *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris : Seuil, 1973.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983.

#### ❖ Articles et séminaire

- BRICOUT, Bernadette, « Le conte merveilleux, “une perle de parole” », entretien par Moreau, Nathaël, <http://laisonduconte.com/wp-content/uploads/Interview-de-Bernadette-Bricout-2.pdf>
- HAMBERGER, Klaus, « Logique du conte », séminaire à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, du 5 mars 2015 au 25 juin 2015.
- VETTORATO, Cyril, « Blackness poétique et “altérité intime” : les enjeux de l'oralité dans les poésies africaines américaines », *Revue de littérature comparée*, Vol. 332, No. 4, 2009. <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-4-page-437.htm>

## Autres ressources de théorie littéraire et de philosophie

### ❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AUERBACH, Erich, *Mimésis*, trad. Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1968 (c. 1949 pour la version allemande).

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_, *Leçon inaugurale faite le vendredi 7 janvier 1977, Collège de France, Chaire de sémiologie littéraire*, Paris : Collège de France, 1977.

\_\_\_\_\_, *Le Neutre : cours au collège de France (1977-78)*, Paris : Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris : Seuil, 2015.

CAILLOIS, Roger, *Images, images. Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris : Librairie Josée Corti, 1966.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, 1972.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1985 en français (c. 1979 dans sa version originale).

EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Paris : Fayard, 2008.

GENETTE, Gérard et Todorov, Tzvetan (éds.), *Littérature et Réalité*, Paris : Seuil, 1982.

GORDON, Lewis R., *Disciplinary Decadence: Living Thought in Trying Times*, New York : Routledge, 2006.

HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, trad. A. Leroy, Paris : Flammarion, 2006.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978.

KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, Paris : C. Delagrave, 1881.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1997.

MANGUEL, Alberto, *A History of Reading*, Londres : Penguin Books, 1997.

\_\_\_\_\_, *Une histoire de la lecture*, trad. Christine Le Boeuf, Arles : Actes Sud, 1998.

MICHLIN, Monica, « Les voix interdites prennent la parole », *Sillages critiques* [En ligne], Vol. 7, 2005. <http://sillagescritiques.revues.org/1078>

\_\_\_\_\_, « The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma », *Transatlantica* [En ligne], Vol. 1, 2012.

<http://transatlantica.revues.org/5933>

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007.

RIFFATERRE, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, No. 215, octobre 1980.



SARTRE, Jean-Paul, « Préface » in FANON, Franz, *Les damnés de la terre*, Paris : Éditions Maspero, 1961.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_, préface à SAID, Edward W., *L'orientalisme*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 1997 c. 1978.

DICK, Philip K., « How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later », *I Hope I Shall Arrive Soon*, New York : Doubleday, 1985 c. 1978.

### ❖ Articles

BAKHTINE, Mikhaïl, « L'énoncé dans le roman », *Langages*, 3<sup>ème</sup> année, No. 12, 1968, pp. 126-132.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, Vol. 11, No. 1, « Recherches sémiologiques – le vraisemblable », Paris, Seuil, 1968.

\_\_\_\_\_, article « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, 1973.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

GORDON, Lewis R., « Disciplinary Decadence and the Decolonisation of Knowledge », *Africa Development*, Vol. 39, No. 1, 2014, pp. 81-92.

MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Vol. 33, No. 1, 2005, pp. 93-102.

ZENCK, Martin, « La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, trad. Nicola Denis, No. 13, 2011.  
<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=418>

## Folklore et littérature

### ❖ Ouvrage

ROSENBERG, Bruce A., *Folklore and Literature : Rival Siblings*, Knoxville : University of Tennessee press, 1991.

### ❖ Articles

ABRAHAMS, Roger D., « Folklore and Literature as Performance », *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 9, No. 2/3, Indiana University Press, 1972, pp. 75-94.

DAVIDSON, H. R. Ellis, « Folklore and Literature », *Folklore*, Vol. 86, No. 2, Taylor & Francis, Ltd. au nom de Folklore Enterprises, Ltd., 1975, pp. 73-93.

DORSON, Richard M., « The Identification of Folklore in American Literature » in HOFFMAN, Daniel G., DORSON, Richard M., COLLINS, Carvel et ASHTON, John W. « Folklore in Literature: A

Symposium », *The Journal of American Folklore*, Vol. 70, No. 275, Champaign : American Folklore Society, 1957, pp. 1-24.

\_\_\_\_\_, « Folklore in American Literature: A Postscript », *The Journal of American Folklore*, Vol. 71, No. 280, Champaign : American Folklore Society, 1958, pp. 157-159.

DUNDES, Alan, « The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation », *The Journal of American Folklore*, Vol. 78, No. 308, Champaign : American Folklore Society 1965, pp. 136-142.

\_\_\_\_\_, « Metafolklore and Oral Literary Criticism », *The Monist*, Vol. 50, Issue 4, LaSalle, Illinois : Oxford University Press, 1966.

FRANTZ, Ray W., Jr., « The Role of Folklore in Huckleberry Finn », *American Literature*, Vol. 28, No. 3, Durham : Duke University Press, 1956, pp. 314-327.

## Histoire et épistémologie du folklore et de l'anthropologie

### ❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ABRAHAMS, Roger D., « Personal Power and Social Restraint in the Definition of Folklore » in PAREDES, Américo et BAUMAN, Richard (éd.), *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin : University of Texas Press au nom de l'American Folklore Society, 1972.

ABU LUGHOD, Lila, « Writing Against Culture » in FOX, Richard G. (éd.), *Recapturing Anthropology : Working in the Present*, Santa Fé, School of American Research Press, 1991, pp. 137-162.

BAUMAN, Richard, « Performance » in BAUMAN, Richard (éd.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments : A Communications-Centered Handbook*, New York & Oxford : Oxford University Press, 1992.

BEN-AMOS, Dan, « Toward a Definition of Folklore in Context » in PAREDES, Américo et BAUMAN, Richard (éd.), *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin : University of Texas Press, 1972, pp. 3-15.

BRONNER, Simon J., *American Folklore Studies, an Intellectual History*, Lawrence : University Press of Kansas, 1986.

CLIFFORD, James et MARCUS, George E. (éd.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press, 1986.

DUNDES, Alan, *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1965.

GLASSIE, Henry, « Tradition » in FEINTUCH, Burt (éd.), *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 2003, pp. 176-197.

HIGH, Casey, KELLY, Ann H. et MAIR, Jonathan, *The Anthropology of Ignorance: An Ethnographic Approach (Culture, Mind, and Society)*, New York : Partridge MacMillan, 2012.

HOMANS, George C., *The Human Group*, New York : Routledge, 1951.

LÉVY ZUMWALT, Rosemary, *American Folklore Scholarship: a Dialogue of Dissent*, Bloomington : Indiana University Press, 1988.

PAREDES, Américo et BAUMAN, Richard (éd.), *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin : University of Texas Press, 1972.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, New York : Routledge, 2003.

TITON, Jeff Todd, « Text » in FEINTUCH, Burt (éd.), *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 2003, pp. 69-98.

### ❖ Articles et séminaires

ABRAHAMS, Roger D., « Introductory remarks to a rhetorical theory of Folklore », *The Journal of American Folklore*, Vol. 81, No. 320, Champaign : American Folklore Society, 1968, pp. 143-158.

BEN-AMOS, Dan, « A History of Folklore Studies: Why Do We Need It? », *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 10, No. 1/2, Champaign : Indiana University Press, 1973, pp. 113-124.

\_\_\_\_\_, recension de Crowley, Daniel J., *African Folklore in the New World*, *ASA Review of Books*, Vol. 4, Cambridge : Cambridge University Press, 1978.

CONQUERGOOD, Dwight, « Poetics, Play, Process, and Power : The Performative Turn in Anthropology », *Text and Performance Quarterly* Vol. 9, Taylor & Francis, Ltd., 1989, pp. 18-95.

\_\_\_\_\_, « Rethinking Ethnography : Towards a Critical Cultural Politics », *Communication Monographs*, Vol. 57, 1991, pp. 179-194.

\_\_\_\_\_, « Performance Studies: Interventions and Radical Research », *The Drama Review*, Vol. 46, No. 2, Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 145-156.

DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier, « Émique », *L'Homme*, tome 38, No. 147, « Alliance, rites et mythes », 1998, pp. 151-166.

DIANTEILL, Erwan et al., « Approches et auteurs classiques, dissidentes et insolites en sociologie des religions », séminaire à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, du 21 octobre au 16 décembre 2016.

DORSON, Richard M., « Is Folklore a Discipline? », *Folklore*, Vol. 84, No. 3, Taylor & Francis, Ltd. au nom de Folklore Enterprises, Ltd., 1973, pp. 177-205.

EMRICH, Duncan, « "Folk-Lore": William John Thoms », *California Folklore Quarterly*, Vol. 5, No. 4, Berkeley : Western States Folklore Society, 1946, pp. 355-374.

GRECO, Luca, « La performance à l'épreuve du genre et du langage », séminaire à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, du 17 mars 2016 au 16 juin 2016.

HERSKOVITS, Melville J., « The Significance of West Africa for Negro Research », *The Journal of Negro History*, Vol. 21, No. 1, Chicago : Association for the Study of African American Life and History, Inc. 1936, pp. 15-30.

HUFFORD, David J., « Traditions of disbelief », *New York Folklore*, Vol. 8, no 3, 1982, 42-55.

MAZO, Jeffrey Alan, « A Good Saxon Compound », *Folklore*, Vol. 107, Taylor & Francis, Ltd. au nom de Folklore Entreprisse, Ltd., 1996, pp. 107-108.

- MULLEN, Patrick B., « Belief and the American Folk » in *The Journal of American Folklore*, Vol. 113, No. 448, Champaign : American Folklore Society, 2000, pp. 119-143.
- NEWELL, William W., « On the Field and Work of a Journal of American Folk-lore », *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1, American Folklore Society, 1888, pp. 3-7.
- NOYES, Dorothy, « Group », in Feintuch, Burt (éd.), *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 2003, pp. 7-41.
- POCUS, Gerald L., « Art » in Feintuch, Burt (éd.), *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 2003, pp. 42-68.
- STOCKING, George W. Jr., « Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective », *American Anthropologist*, New Series, Vol. 68, No. 4, août 1966.
- TOELKEN, J. Barre, « A Descriptive Nomenclature for the Study of Folklore Part I: The Process of Tradition », *Western Folklore*, Vol. 28, No. 2, Berkeley : Western States Folklore Society, 1969, pp. 91-100.
- THOMS, William J., « Folk-Lore », *The Athenæum*, 22 août 1846, reproduit dans le *Journal of Folklore Research*, Vol. 33, No. 3, Bloomington : Indiana University Press, 1996, pp. 187-189.

## Études sur la place du chercheur, la méthode ethnographique et le genre

### ❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- BLONDET, Marieke, « Le genre de l'anthropologie. Faire du terrain au féminin » in BENZA, Alban et FASSIN, Éric (coord.), *Les Politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris : La Découverte, 2008, pp. 59-80.
- BEASLEY, Myron, « Each Taking Risk, Performing Self: Theorizing (Dis) Narratives » in CRÉMIEUX, Anne, LEMOINE, Xavier et ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Understanding Blackness through Performance : Contemporary Arts and the Representation of Identity*, New York : Palgrave Macmillan, 2013, pp. 25-40.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.
- DELPHY, Christine, *L'ennemi principal : Tome 1, Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, 1998.
- DENIEUIL, Pierre-Noël « Rencontre d'un chercheur étranger et d'entrepreneures tunisiennes » in MONJARET, Anne et PUGEAULT, Catherine (dir.), *Le sexe de l'enquête : Approches sociologiques et anthropologiques*, Lyon : ENS Éditions, 2014, pp. 113-126.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Masculin, Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Odile Jacob, 2002.
- MATHIEU, Nicole-Claude, « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe » in *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris : Côté-femmes, 1991.

MATHIEU, Nicole-Claude et GESTIN, Martine, « Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes » in MATHIEU, Nicole-Claude, *L'anatomie politique 2 : Usage, dérégulation et résilience des femmes*, Paris : La dispute, 2014.

MCCLAURIN, Irma (dir.), *Black Feminist Anthropology: Theory, Politics, Praxis, and Poetics*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2001.

MICHARD, Claire et RIBÉRY, Claudine, *Sexisme et sciences humaines : pratique linguistique du rapport de sexe*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1982.

MINH-HA, Trinh T., *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 2009

MONJARET, Anne et PUGEAULT, Catherine (dir.), *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Paris : ENS Éditions, 2014.

NAYRAL, Mélissa et NICOLAS, Hélène, « La méthodologie de l'observation participante au regard du genre, de l'âge et de la "race" » in GUTRON, Clémentine et LEGRAND, Vincent (dir.), *Éprouver l'altérité, les défis de l'enquête de terrain*, Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2016, pp. 165-181.

WARREN, Carol, *Gender Issues in Field Research*, Newbury Park : Sage Publications, 1988.

#### ❖ Articles

FOURNIER, Pierre, « Le sexe et l'âge de l'ethnographe : éclairants pour l'enquête, contraignants pour l'enquêteur », *Ethnographiques.org*, No. 11, 2006.

<http://www.ethnographiques.org/article218.html>

GOYON, Marie, « La relation ethnographique : une affaire de genres », *Socio-anthropologie*, No. 16, 2005.

<http://socioanthropologie.revues.org/document444.html>

JARRY, Anna, MARTEU, Élisabeth, LACOMBRE, Delphine, NAJI, Myriem, FARHAN, Mona, et MANN, Carol, « Quelques réflexions sur le rapport de jeunes chercheuses féministes à leur terrain. (chantier) », *Terrains & Travaux*, No. 10, 2006, pp. 177-193.

LABAREE, Robert V. « The risk of "going observationalist": negotiating the hidden dilemmas of being an insider participant observer », *Qualitative Research*, Vol. 2, No. 1, Thousand Oaks : Sage Publications, 2002, pp. 97-122.

LE RENARD, Amélie, « Partager des contraintes de genre avec les enquêtées. Quelques réflexions à partir du cas saoudien », *Genèses*, 2010, Vol. 81, No. 4, 2010, pp. 128-141.

LINNES, Kathleen, « Middle-Class AAVE versus Middle-Class Bilingualism: Contrasting Speech Communities », *American Speech*, Vol. 73, No. 4, Durham : Duke University Press, 1998, pp. 339-367.

MAZOUZ, Sarah, « Faire des différences. Ce que l'ethnographie nous apprend sur l'articulation des modes pluriels d'assignation », *Raisons politiques*, Vol. 58, No. 2, Paris : Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2015, pp. 75-89.

## Linguistique et représentation du dialecte

### ❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AUSTIN, John Langshaw, *How to do Things with Words*, Cambridge : Harvard University Press, 1962.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966.

BURLING, Robbins, *English in Black and White*, New York : Holt, 1973.

COHEN MINNICK, Lisa, *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2004.

CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris : Ophrys, 1990.

DILLARD, John L., *Black English. Its History and Usage in the United States*, New York : Random House, 1972.

FASOLD, Ralph W., *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1972.

FASOLD, Ralph W. et WOLFRAM, Walt, « Some linguistic features of Negro Dialect » in FASOLD, Ralph W. et SHUY, Roger W. (éd.), *Teaching Standard English in the Inner City*, Washington, DC : Georgetown University Press, 1970, pp. 41-86.

GROUSSIER, Marie-Line et RIVIÈRE, Claude, *Les mots de la linguistique*, Paris : Ophrys, 1996.

IVES, Sumner, « A theory of literary dialect » c. 1950 in WILLIAMSON, Juanita V. et BURKE, Virginia M. (éd.), *A various language: Perspectives on American dialects*, New York : Holt, Rinehart & Winston, 1971, pp. 145-177.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

JONES, Gavin, *Strange Talk: The Politics of Dialect Literature in Gilded Age America*, Berkeley : University of California Press, 1999.

JONES, Gayl, *Liberating Voices, Oral Tradition in African American Literature*, Cambridge : Harvard University Press, 1991.

KRAPP, George Philip, *The English Language in America*, New York : The Century Co. au nom de the Modern Language Association of America, 1925.

RICKFORD, John R., *African American Vernacular English: Features, Evolution, Educational Implications*, Malden : Blackwell, 1999.

### ❖ Articles

FASOLD, Ralph W., BAILEY, Guy, LABOV, William, RICKFORD, John R., SPEARS, Arthur K., VAUGHN-COOKE, Faye B., et WOLFRAM, Walt, « Are Black and White Vernaculars Diverging? Papers from the NWAIVE XIV Panel Discussion », *American Speech*, Vol. 62, 1987, pp. 3-80.

FINE, Elizabeth, « In Defense of Literary Dialect: A Response to Dennis R. Preston », *The Journal of American Folklore*, Vol. 96, No. 381, Champaign : American Folklore Society, 1983, pp. 323-330.

HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, Taliaferro : Feminist Studies, Inc., 1988, pp. 575-599.

MACAULAY, Ronald K. S., « "Coz It Izny Spelt When They Say It": Displaying Dialect in Writing », *American Speech*, Vol. 66, No. 3, Durham : Duke University Press, 1991, pp. 280-291.

MYHILL, John, « The Use of Features of Present-Day AAVE in the Ex-Slave Recordings », *American Speech*, Vol. 70, No. 2, Durham : Duke University Press, 1995, pp. 115-147.

PRESTON, Dennis R., « 'Ritin' Fowklower Daun 'Rong: Folklorists' Failures in Phonology », *The Journal of American Folklore*, Vol. 377, No. 95, Champaign : American Folklore Society, 1982, pp. 304-326.

RICHARDSON, Elaine, « On The Problematic of Implementing Afrocentricity into Traditional Curriculum "The Powers That Be" », *Journal of Black Studies*, Vol. 31, No. 2, Newbury Park : Sage Publications, Inc., 2000, pp. 196-213.

RICKFORD, John R., « Unequal partnership: Sociolinguistics and the African American speech community », *Language in Society*, Vol. 26, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, pp. 161-197.

SINGLER, John Victor, « What's Not New in AAVE », *American Speech*, Vol. 73, No. 3, Durham : Duke University Press, 1998, pp. 227-256.

SPEARS, Arthur K., « The Black English Semi-Auxiliary *come* », *Language*, 1982, pp. 850-72.

YANG, James H., « Review of Rickford, John R. *African American Vernacular English: Features, Evolution, Educational Implications*. Malden : Blackwell, 1999 », *Language in Society*, Vol. 32, No. 1, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, pp. 122-128.

## **Etudes africaines-américaines (autres)**

### **❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages**

BOYCE-DAVIES, Carole, *Black Women, Writing and Identity : Migrations of the subject*, New York : Routledge, 1994.

CHAMBERS, Ross, « The Unexamined » in Hill, Mark (éd.), *Whiteness: A Critical Reader*, New York : New York University Press, 1997.

COATES, Ta-Nehishi, *Between the World and Me*, New York : Spiegel&Grau, 2015.

CRÉMIEUX, Anne, LEMOINE, Xavier et ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Understanding Blackness through Performance : Contemporary Arts and the Representation of Identity*, New York : Palgrave Macmillan, 2013.

DAVIS, Angela Y., *Women, Race, & Class*, New York : Vintage, 2011.

DUNN, Leslie C. et DOBZHANSKY, Theodosius G., *Hérédité, race et société*, trad. R. Graulich, Bruxelles : Charles Dessart, 1964.

DYER, Richard, *White: Essays on Race and Culture*, New York : Routledge, 1997.

- FRAZIER, E. Franklin, *The Negro Church in America*, New York : Schocken Books, 1974 c. 1963.
- GATES, Henry Louis, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of African-American Literary Criticism*, New York : Oxford University Press, 1988.
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic : Modernity & Double Consciousness*, Cambridge : Harvard University Press, 1995.
- GUILLAUMIN, Colette, *L'idéologie Raciste*, Paris : Gallimard, 2002 c. 1972.
- HOOKS, bell, *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*, Londres : Pluto Press, 1981.
- LEVINE, Lawrence W., *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- LOCKE, Alain LeRoy, « The New Negro » in LOCKE, Alain LeRoy (éd.), *The New Negro*, New York : Touchstone, 1997 c. 1925.
- MCCANN, Carol R., *Birth Control Politics in the United States : 1916-1945*, New York : Cornell University Press, 1994.
- MICHLIN, Monica et ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Black Intersectionalities: A Critique for the 21st Century*, Liverpool: Liverpool University Press, 2014.
- MULLER, H. J., *Out of the Night: A Biologist's View of the Future*, New York : Vanguard Press, 1935.
- SEPTO, Robert B., *From Behind the Veil : a Study of Afro-American Narrative*, Urbana : University of Illinois Press, 1979.
- SYLVANISE, Frédéric, « La Renaissance de Harlem fut-elle une dissidence inefficace ou une collaboration interracialisée essentielle ? » in ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Dissidence et identités plurielles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008.
- THOMPSON, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York : Vintage, 1984.
- WILLIS, Susan, *Specifying : Black Women Writing, the American Experience*, Madison : University of Wisconsin Press, 1987.
- WRIGHT, Richard, « Blueprint for Negro Writing », c. 1937 in Mitchell, Angelyn, *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Durham : Duke University Press, 1994, pp. 97-106.

### ❖ Articles

- JACKSON, Leon, « The Talking Book and the Talking Book Historian: African American Cultures of Print—The State of the Discipline », *Book History*, Vol. 13, No. 1, 2010, pp. 251-308.
- JOHNSON, James Weldon, « The Dilemma of the Negro Author », *American Mercury*, No. 15, No. 60, 1928.
- WASHINGTON, Booker T., « The Awakening of the Negro », *The Atlantic Monthly*, No. 78, 1896, pp. 322-328.



## Autres ressources en sciences humaines et sociales

### ❖ Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ABRAHAMS, Roger D., « Playing the Dozens » in Dundes, Alan (éd.), *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Jackson : University Press of Mississippi, 1990, pp. 295-309.

BOAS, Franz, *The Mind of Primitive man* New York : Macmillan, 1938 c. 1911.

\_\_\_\_\_, *Anthropology and Modern life*, New York : Routledge, 2008 c. 1932.

\_\_\_\_\_, *Race, Language and Culture*, New York : MacMillan, 1940.

\_\_\_\_\_, *Kwakiutl Ethnography*, Chicago : The University of Chicago Press, 1967.

BROOKES, Jerome E, *The Mighty Leaf: Tobacco Through the Centuries*, Boston: Little, Brown, 1952.

BRUNVAND, Jan Harold, *American Folklore: an Encyclopedia*, New York : Garland, 1996.

CRÉGHEUR, Éric, « La topographie céleste des *Livres de Iéou* : une illustration de la merveilleuse imagination des gnostiques » in Pierre, Schallum (dir.), *Phénoménologie du merveilleux*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 111-131.

DICKSON, Sarah Augusta, *Panacea or Precious Bane. Tobacco in 16th Century Literature*, New York : New York Public Library, 1954.

DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris : Félix Alcan, 1912.

DOLLARD, John, « The Dozens : Dialectic of Insult » c. 1939 in in Dundes, Alan (éd.), *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Jackson : University Press of Mississippi, 1990, pp. 277-294.

DORSON, Richard M., *American Folklore*, Chicago : University of Chicago Press, 1968 c. 1959.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les Mots, la morts, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977, pp. 25-26.

FRAZER, James G., *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, Londres : Macmillan, 1890, 1900 et 1915.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, trad. Philippe Koeppel, Paris : Champs classiques, 2012 c. 1915.

\_\_\_\_\_, *Sur la Psychanalyse. Cinq Leçons*, trad. Fernand Cambon, Paris : Champs classiques, 2010.

GOLDSTEIN, Diane E., Grider, Sylvia Ann, Banks Thomas, Jeannie, *Haunting Experiences – Ghosts in Contemporary Folklore*, Logan : Utah State University Press, 2007.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Félix Alcan, 1925.

HARVIE, David I., *Deadly Sunshine: The History and Fatal Legacy of Radium*, Tempus, 2005.

HATFIELD, Gabrielle, « Spider », *Encyclopedia of Folk Medicine: Old World and New World Traditions*, Santa Barbara : ABC-CLIO, 2004, pp. 237-328.

HERSKOVITS, Melville J., *The Myth of the Negro Past*, New York et Londres : Harper and Brothers, 1941.

- HUFFORD, David J., *The Terror that Comes in the Night: An Experience-Centered Study of Supernatural Assault Traditions*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1989.
- \_\_\_\_\_, « Beings Without Bodies: An Experience-Centered Theory of the Belief in Spirits » in Walker, Barbara (éd.), *Out Of The Ordinary: Folklore and the Supernatural*, Boulder : Utah State University Press, 1995, pp. 11-45.
- HURBON, Laënnec, *Le mystère du vaudou*, Paris : Gallimard, 1993.
- IDOWU, E. Bolaji, *Oludumare. God in Yoruba Belief*, Londres : Longman, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris : Plon, 1995 c. 1955.
- \_\_\_\_\_, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris : Gallimard 1989 c. 1922.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, 2013 c. 1953.
- MAXWELL, Robert, « The Radium Water Worked Fine Until His Jaw Came Off' – The changing role of radioactivity in the 20th century » in FREDERICK, Ursula K. et CLARKE, Ann (éd.), *That Was Then, This Is Now: Contemporary Archaeology and Material Cultures in Australia*, Cambridge : Cambridge Scholars, 2016, pp. 84-100.
- MCCLENON, James, « Supernatural Experience Folk Belief and Spiritual Healing » in WALKER, Barbara (éd.), *Out Of The Ordinary: Folklore and the Supernatural*, Boulder : Utah State University Press, 1995, 107-121.
- MITCHELL KERNAN, Claudia, « Signifying » in DUNDES, Alan (éd.), *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Jackson : University Press of Mississippi, 1990, pp. 310-328.
- MOZZANI, Éloïse et LAJUS-MOZZANI, Annie, *Le livre des superstitions : mythes, croyances et légendes*, Paris : Robert Lafont, 1995.
- PIERRE, Schallum (dir.), *Phénoménologie du merveilleux*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012.
- PUCKETT, Newbell Niles, *Folk Beliefs of the Southern Negro*, Londres : The University of North Carolina press, 1926.
- READ, Allen Walker, *The Merry-Thought or The Glass-Window and Bog-House Miscellany of 1731 Lexical Evidence from Folk Epigraphy in Western North America*, 1935.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.
- ROSENBERG, Bruce, *Can These Bones Live: The Art of the American Folk Preacher*, Urbana : University of Illinois Press, 1988 c. 1970.
- TURNER, Victor, *On The Edge Of The Bush. Anthropology As Experience*, Tucson : The University of Arizona Press, 1985.
- TYLOR, Edward, *Primitive Culture*, Londres : J. Murray, 1871.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris : Éditions A. et J. Picard, 1981 c. 1909 et 1969.
- VETTORATO, Cyril, *Un monde où l'on clache*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2008.

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jacques Chavy, Paris : Plon, 1964 c. 1904-1905.

### ❖ Articles et autres

The Annual Meeting of the Council of Fellows of the American Anthropological Association, 17 novembre 1961.

« Oh Lula, Oh Gal », National Folk Festival, 1938 (AFC 1950/017 : AFS 9845A4:), Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, DC.

« Radioactive medicines » in « Science News », *Science, New Series*, Vol. 75, No. 1945, American Association for the Advancement of Science, 1932, p. 9.

Abrahams, Roger D., « Negotiating Respect: Patterns of Presentation among Black Women », *The Journal of American Folklore*, Vol. 88, No. 347, Champaign : American Folklore Society, 1975, pp. 58-80.

\_\_\_\_\_, « Dans le ventre de l'éléphant... », *Cahiers de littérature orale*, No. 31 « Paroles Afro-Américaines », 1992, pp. 73-93.

BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, Vol. 21, Paris : Presses Universitaires de France, 1970, pp. 65-108.

BIRNEY, Adrian, « Crack Puns: Text and Context in an Item of Latrinalia », *Western Folklore*, Vol. 32, No. 2, Berkeley : Western States Folklore Society, 1973, pp. 137-140.

CHARLTON, Anne, « Medicinal Uses of Tobacco in History », *Journal of the Royal Society of Medicine*, 97. 6, 2004, pp. 292-296.

CLORMÉUS, Lewis Ampidu, « La démonstration durkheimienne de Jean Price-Mars : faire du vodou haïtien une religion », *Archives de sciences sociales des religions*, Vol. 159, 2012, pp. 153-170.

DUNDES, Alan, « Here I Sit—A Study of American Latrinalia », *Kroeber Anthropological Society Papers*, University of California : Berkeley, 1966.

EVANS, Robley D., « Radium Poisoning A Review of Present Knowledge », *American Journal of Public Health* Vol. 23, No. 10, 1933, pp. 1017-1023.

Georgia Writers' Project, « Drums and Shadows: Survival Studies among the Georgia Coastal Negroes », Athens : University of Georgia Press, 1986.

HALPERT, Herbert, « 1939 Southern States Recording Expedition » (AFC 1939/005), Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, DC.

LARGUÈCHE Évelyne, « Adresse indirecte et injure ? », *Cahiers de littérature orale*, No. 70, 2011. <http://clo.revues.org/1297>

LARSON, Paul S. , Silvette, H. et Haag, H. B., « Medical Uses of Tobacco, Past and Present », *Virginia Medical Monthly*, Vol. 9, No. 85, 1958, pp. 472-484.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE, « Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo », *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 28, No. 2, 1936.

R.E. Rowland Environmental Research Division, « Radium in Humans : a Review of U. S. Studies », 1994.

## **Annexes**

## **1. Relevés des marquages de variations phonétiques**



## 1.1. *Song of Solomon*

Phonétique								
	Milkman	Pilate	Ruth	Macon	Freddie	Guitar	Non défini	Habitants de Shalimar
Labialisation des fricatives interdentes (both - bofe)					X			
Délétion d'une syllabe initiale ou médiane non accentuée		X		X	X	X		X
/N/ non accentué en position finale pour les participes présent	X	X			X	X		X
Autre substitution de /ŋ/ par /n/ non accentué en position finale	X	X				X		
Ain't	X	X		X	X	X		X
Y'all		You all						X
Aw/oh								
Naw/no	X							
« A » pour « have »		X						
A pour an	X	X				X		
Of four have	X	X		X				
Em	X	X			X	X		
« A » pour « of » (kinda, lotta, outta, fulla)	X			X	X			
Gonna/ Gotta/ Wanna		X		X	X			
Gimme		X						
« N » pour « than »	X	X			X			
« Course » pour « of course »				X				

Grammaire								
	Milkman	Pilate	Ruth	Macon	Freddie	Guitar	Non défini	Habitants de Shalimar
Délétion de la copule ou de l'auxiliaire	X	X		X	X	X	X	X
« been » complétif	X	X			X	X		
Négation multiple	X	X		X	X	X	X	X
Inversion négative (dey didn' nobody answer)		X						
Questions sans inversion	X							
Verbe non accordé avec le sujet	X	X		X	X	X	X	X
Passé non marqué		X						
Délétion du pronom relatif	X	X	X		X	X		
« They » possessif		X						
Absence de sujet	X	X		X	X	X	X	X
Apposition du pronom		X						
Pronom objet « them » pour pronom objet « those »		X					X	X
« It » ou « they » existentiel avec sujet indéfini		X						
Délétion de « there »	X				X	X		X
Délétion de as (Ø soon as)		X	X	X	X	X	X	X
Délétion de la préposition « of »		X					X	
Double comparatif (more better)		X						
<b>Total tous critères</b>	<b>17</b>	<b>26</b>	<b>2</b>	<b>11</b>	<b>16</b>	<b>14</b>	<b>7</b>	<b>11</b>



## 1.2. Beloved

	Baby Suggs	Denver	Personnages blancs
<b>Nombre de mots</b>	1281	1329	1338
<b>Phonétique</b>			
<b>Délétion d'une syllabe initiale ou médiane non accentuée</b>	2	1	3
<b>/n/ non accentué en position finale (participes présent)</b>			1
<b>Ain't</b>	9	2	5
<b>Y'all</b>			1
<b>Em</b>			3
<b>Gotta/gonna etc</b>			3
<b>Grammaire</b>			
<b>Délétion de la copule ou de l'auxiliaire</b>	16	6	31
<b>« done » + participe passé (états résultants)</b>	1		
<b>Négation multiple</b>	6	5	6
<b>Questions non inversées</b>	oui	oui	
<b>Verbe non accordé avec le sujet</b>	2	7	7
<b>Passé non marqué</b>	1	2	2
<b>Délétion du pronom relatif</b>	3	2	2
<b>Délétion du sujet</b>	1	3	13
<b>Pronoun objet « them » for pronoun objet « those »</b>			2
<b>« It » ou « they » existentiel avec sujet indéfini</b>	1		3
<b>Délétion de « there » (+is/was...)</b>	3		1
<b>Délétion de as (Ø soon as)</b>	1		
<b>« I'm a » pour « I'm going to »</b>			1
<b>Total formes marquées</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>24</b>
<b>Ration formes marquées/nombre de mots</b>	<b>2%</b>	<b>2%</b>	<b>4%</b>

### 1.3. Love

	Junior	Sandler	Vida	Romen	Christine	Heed	Bill Cosey	L discours direct	Autres
Délétion de l'auxiliaire ou de la copule	7	1 1	1	6	10	12	6	0	1 <sup>951</sup>
Negation multiple	0	3	0	0	0	2	0	0	0
Absence de sujet	1	5	0	1	2	6	1	0	0
Autres marquages	0	8	2	1	3	4	3	0	1 <sup>952</sup>
Absence d'accord verbe-sujet	0	2	1	0	1	3	0	0	1 <sup>953</sup>
Marquage phonologique	1	2	0	1	0	3	1	0	0
<b>Total mots</b>	<b>909</b>	<b>1087</b>	<b>750</b>	<b>387</b>	<b>1373</b>	<b>2148</b>		<b>27</b>	<b>588</b>
<b>Formes marquées/ total mots</b>	<b>0,99%</b>	<b>2,85%</b>	<b>0,53 %</b>	<b>2,33%</b>	<b>1,17%</b>	<b>1,40%</b>	<b>1,82%</b>	<b>0,00%</b>	<b>0,51%</b>

<i>Comparaison : Beloved</i>	Baby	Denver	Blancs
Délétion de l'auxiliaire ou de la copule	16	6	31
Negation multiple	6	5	6
Absence de sujet	1	3	13
Autres marquages	11	7	24
Absence d'accord verbe-sujet	2	7	7
Marquage phonologique	11	3	16
<b>Total mots</b>	<b>1281</b>	<b>1329</b>	<b>1338</b>
<b>Formes marquées/total mots</b>	<b>3,67 %</b>	<b>2,33%</b>	<b>7,25%</b>

	Love	Beloved
<b>Total par roman</b>	<b>1,29%</b>	<b>4,42%</b>

<sup>951</sup> Jeunes fille à la fête.

<sup>952</sup> Famille de Heed.

<sup>953</sup> Vivian, mère de Junior.

## 1.4. Mules and Men

		Habitants d'Eatonville			ZORA		
		Marqué	Non marqué	Marqué/ Total	Marqué	Non marqué	Marqué/ Total
<b>Délétion du /r/ postvocalique (befo')</b>	<b>Total</b>	<b>34</b>	<b>11</b>	<b>76%</b>	<b>2</b>	<b>10</b>	<b>17%</b>
	mo'/more	5	5	50%	0	4	0,0%
	befo'/before	4	4	50%	0	2	0,0%
	yo'/your	17	0	100%	0	2	0,0%
	sho'/sure	2	1	66,7%	2	1	66,7%
	po'/poor	2	1	66,7%	0	1	0,0%
	lawd/lord	4	0	100%	0	0	
<b>Occlusion des fricatives interdentes en début de syllabe</b>	Ex : that – dat ; with – wid	194	61	76,1%	26	21	55,3%
<b>Réduction de groupes consonantiques (ex: cild-chile)</b>	<b>Total</b>	<b>44</b>	<b>13</b>	<b>77,2%</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>37,5%</b>
	tole/told	3	1	75,0%	0	0	
	ole/old	10	2	83,3%	1	1	50%
	Baptis'	3	0	100%	0	0	
	Methdis'	2	0	100%	0	0	
	las/last	1	1	50%	1	0	100%
	le's/let's	6	1	85,7%	0	0	
	lemme/let me	3	0	100%	0	0	
	bes/best	1	2	33,3%	0	1	0%
	nex'/next	1	0	100%	0	0	
	jus/just	10	3	76,9%	1	2	33,3%
	fack/fact	1	0	100%	0	0	
	li'l	3	3	50,0%	0	1	0%
<b>Délétion d'une syllabe initiale ou médiane non accentuée</b>	<b>Total</b>	<b>14</b>	<b>13</b>	<b>51,9%</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>14,3%</b>
	(about – bout)	11	11	50%	1	4	20%
	'freshments	1	0	100%	0	0	
	nother/another	2	2	50%	0	2	0%
<b>/n/ non accentué en position finale (participes présent )</b>	Ex : saying/sayin	62	5	92,5%	21	4	84%
<b>Autre substitution de /ŋ/ par /n/ non accentué en position finale</b>	Ex : evening/evenin	27	14	65,9%	1	0	100%
<b>get-git</b>		17	7	70,8%	0	4	0%
<b>Réduction de la diphtongue / ai/</b>	<b>Total</b>	<b>105</b>	<b>31</b>	<b>77,2%</b>	<b>46</b>	<b>22</b>	<b>67,6%</b>
	Ah/I	92	7	92,9%	45	5	90%
	mah/my	6	14	30%	1	8	11,1%
	lak/like	7	10	41,2%	0	9	0%
<b>Total</b>		<b>497</b>	<b>155</b>	<b>76%</b>	<b>100</b>	<b>72</b>	<b>58%</b>

		Habitants d'Eatonville			ZORA		
		Marqué	Non marqué	Marqué/ Total	Marqué	Non marqué	Marqué/ Total
<b>Autres alterances</b>	aw/oh	13	9	59,1%	0	5	0%
	naw/no	5	28	15,2%	4	3	57,1%
	hea'd/heard	1	5	16,7%	0	4	0%
	b'lieve/believe	3	0	100%	1	0	100%
	n/ than	3	9	25%	0	1	0%
	yuh/you	4	153	2,5%	0	30	0%
	uh/of	3	39	7,1%	0	6	0%
	uh/a	1	87	1,1%	0	14	0%
	tuh/to	1	74	1,3%	0	24	0%
	outer/out of	1	0	100%	0	0	
	yaller/yellow	2	0	100%	0	0	
	kin/can	11	6	64,7%	0	4	0%
	agin/again	1	0	100%	0	0	
	gointer	21	1	95,5%	4	0	100%
	thru/though	2	0	100%	1	0	100%
	ast/ask	1	1	50%	0	1	0%
	Heben/heaven	1	0	100%	0	1	0%
	nuuf/enough	0	0		1	1	50%
	whut/what	13	9	59,1%	2	5	28,6%
	wisht	1	3	25%	2	0	100%
wuz/was	3	25	10,7%	1	4	20%	

<b>Autres formes marquées</b>	Ain't	32		5	
	y'all	7		2	
	cap'n	1			
	skeered			1	
	g'wan			1	
Nombre de mots		3580		896	
<b>Formes marquées/total mots</b>		16,6%		13,4%	

<b>Détail occlusions des fricatives interdentes</b>	Habitants d'Eatonville			Zora		
	marqué	non marqué	marqué/total	marqué	non marqué	marqué/total
<b>De</b>	109	7	94%	15	4	79%
<b>Dey</b>	1	27	4%	0	1	0%
<b>Dem</b>	4	5	44%	0	2	0%
<b>Dis</b>	13	2	87%	1	2	33%
<b>Dat</b>	50	9	85%	8	7	53%
<b>Den</b>	0	7	0%	1	4	20%
<b>Dese</b>	4	0	100%	0	0	
<b>Dose</b>	0	0		0	1	0%
<b>Total</b>	181	57	76,1%	25	21	54%

<b>Marquage grammatical</b>			
	Habitants d'Eatonville ou Polk County	Zora	Exemples d'occurrences
<b>Délétion de la copule ou de l'auxiliaire</b>	1	2	« who you talkin' 'bout? » « what you doin' on de gang, Box-Car? »
<b>« been » complétif (pour « have been » en Américain standard)</b>		3	Ah been hearing Ain't never been to de gang Ah been round
<b>« done » + participe passé (états résultants)</b>		2	I done seen things happen Ah done heard a lot about de Devil and dat Jack
<b>Négation multiple</b>	1	4	nobody else don't run ain't got no sense ain't never not exactly neither one
<b>Verbe non accordé avec le sujet</b>	2	2	We wuz sellin'
<b>Hypercorrection du pluriel</b>	1		folkses
<b>« It » ou « they » existentiel avec sujet indéfini</b>		1	it must be two churches in Eatonville
<b>« So ... till »</b>	1		He moves so fast till Ah don't reember much except seeing him turning somersault and shootin' up and down de Indian River like lightnin' thru de trees.
<b>Prétérit régularisé</b>	1		
<b>« They » possessif</b>	1		

**Pas d'occurrence trouvées pour :**

- Délétion du /r/ après un son consonne dans des syllabes non accentuées (from- fum)
- Délétion du /r/ intervocalique entraînant la délétion de la syllabe (different- diffunt)
- Voisement ou délétion d'un /r/ syllabique non accentué (doctor-doctah)
- Labialisation de fricatives interdentes (both – bofe)
- Remplacement de la diphtongue /ɔɪ/ par /aɪ/

**2. Textes comparés dans « 3.2.3. Le corpus hurstonien :  
ensemble de variations »**

## 2.2 *Shove it over*

### *Jacksonville Recordings*

When Ah get in Illinois  
I'm going to spread the news about de Florida boys

*CHORUS :*

Shove it over !

Hey! Hey! Can't you line it?

Ah, shack-er-lack-er-lack-er-lack-er-lack-er-lack-er-lack! UMH ! »

Hey! Hey! Can't you try ?

Eat him up whiskers, and he won't shave

Eat him up a body, and he won't bathe

*CHORUS :*

Oh the rooster chew tobacco

The hen dip her snuff

The biddy can't do it but he struts his stuff

*CHORUS :*

Here comes a woman walking cross the field

Her mouth smoking like an automobile

*CHORUS :*

The cap'n got a pistol

He tried to play bay

But I'm goin ta take if it make me mad.

*CHORUS :<sup>954</sup>*

### **« *Goin' to See My Long Haired Babe* »**

Transcription par Hurston d'une chanson entendue en 1930 près de Miami:  
Oh ! Lula ! (Hammer) Oh Gal ! (Hammer) Want to see you so bad.<sup>955</sup>

---

<sup>954</sup> « Go Gator and Muddy the Waters » in Hurston, *Go Gator*, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>955</sup> Transcription par Hurston d'une chanson entendue en 1930 près de Miami « Go Gator and Muddy the Waters », *ibid.*, 1999, p. 158.

### *Jonah's Gourd Vine :*

All day long it was strain, sweat and rhythm. When they were lining track the water-boy would call out, « Mr. Dugan ! »

The straining men would bear down on the lining bars and grunt, « hanh ! »

« Hanh ! »

« Got de number ten ! »

« Hanh ! »

« Got de pay-car ! »

« Hanh ! »

« Whyncher pick 'em up ! »

« Hanh ! »

« St it over ! »

« Hanh ! »

And the rail was in place. Sometimes they'd sing it in place, but with the same rhythm.

« When Ah get in Illinois

Ahm gointer spread de news about de Floriduh

boys

Sho-ove it over

Hey, hey, can't you line it ? »

Then a rhythmic shaking of the nine-hundred-pound rail by bearing down on the bars thrust under it in concert.

« Ah shack-uh-lak-uh-lak-uh-lak-uh-lak-uh-lak-uh-hanh ! »

Rail in place.

« Hey, her, can't you try ? »

He like spiking. He liked to swing the big snub-nosed hammer above his head and drive the spike home at a blow. And then the men had a song that called his wife's name and he liked that.

« Oh, Lulu ! »

« Hanh ! » A spike gone home under John's sledge.

« Oh, oh, gal ! »

« Hanh ! »

« Want to see you ! »

« Hanh ! »

« So bad. »

« Hanh ! »<sup>956</sup>

---

<sup>956</sup> Hurston, *Jonah's Gourd Vine*, pp. 90-91.



## 1.5. *Angeline*

### *Go Gator*

Literary progress in construction is even more evident in ANGELINE if more intricate pattern is counted as advancement. Here is seen a stanza of a rhymed couplet [sic] that rhymes with the succeeding couplet, and in addition it carries out a continued thought :

Oh, Angeline, Oh, Angeline  
Oh, Angeline that great great gal of mine

And when she walks, and when she walks  
An when she walks she rocks and reels behind

You feel her legs, you feel her legs  
You feel her legs and you want to feel her thighs

You feel her thighs, you feel her thighs  
You feel her thighs then you fade away and die<sup>957</sup>

### *Polk County*

#### 1-4-3

MY HONEY (Fools around with his box and drifts into ANGELINE and begins to sing it softly and absent-minded. The men pick him up and make harmony) Oh, Angeline! Oh, Angeline! Oh, Angeline, that great, great gal of mine

BIG SWEET Now, thats a new one that I dont know, but it sound nice.

MY HONEY (Singing) And when she walks, and when she walks And when she walks, she rocks and reels behind

#### 2-3-2

SOP-THE-BOTTOM (Starts Singing) Oh, Angeline! Oh, Angeline! Oh, Angeline, that great, great gal of mine. (The four about the table form a quartet and sing)

SOP-THE-BOTTOM And when she walk, and when she walk And when she walk she rocks and reels behind. You feel her legs, you feel her legs You feel her legs then you want to feel her thighs You feel her thighs, you feel her thighs.

---

<sup>957</sup> Hurston, *Go Gator, op. cit.*, p72

# Index

NOMS PROPRES

- Abrahams, Roger D., 184, 211, 337, 338, 348, 351, 355
- Alexis, Jacques Stéphen, 154, 182
- Allende, Isabelle, 148, 161
- American Folklore Society  
183, 184, 185, 186, 187, 194, 195, 199, 210, 235, 238, 299, 358  
*Journal of American Folklore*, 48, 75, 183, 184, 185, 187, 194, 195, 199, 358
- Barthes, Roland, 74, 85, 147, 245, 246, 271
- Boas, Franz, 31, 155, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 197, 198, 201, 207, 208, 210, 292, 301, 302, 308, 326, 360, 361
- Carpentier, Alejo, 30, 161, 174, 182, 217, 227, 253, 270
- Césaire, Aimé, 268, 269, 315
- Cunard, Nancy, 75, 77, 78, 128, 131, 146, 180, 211, 297, 305
- Dorson, Richard M., 127, 327, 333
- Ellison, Ralph, 14, 389
- Gates, Henry Louis, 12, 13, 14, 23, 44, 78, 88, 89, 101, 107, 108, 263, 338, 348, 352, 355, 356, 389
- Gates, Henry Louis, Jr., 12, 13, 14, 23, 44, 78, 88, 89, 101, 107, 108, 263, 338, 348, 352, 355, 356, 389
- Gordon, Lewis R., 15, 328
- Harris, Trudier, 56, 89, 166, 188, 256, 369, 370, 390, 391, 392
- Hemenway, Robert, 13, 15, 178, 189, 202, 213, 214, 215, 298, 307
- Herskovits, Melville, 187, 201, 206, 208, 326, 342
- Hughes, Langston, 60, 77, 78, 179, 186, 300, 326, 347, 360
- Levine, Lawrence W., 276, 349, 350
- Lévi-Strauss, Claude, 20, 161, 162, 175, 262, 337
- Márquez, Gabriel García, 149, 161
- Michlin, Monica, 50, 51, 107, 108, 109, 255, 348, 356, 364, 369, 403, 404
- Mullen, Patrick B, 235, 238, 299
- Ong, Walter, 112, 113, 123
- Osgood Mason, Charlotte, 53, 215, 232
- Propp, Vladimir, 129, 147, 340, 341
- Puckett, Newbell Niles, 207, 233, 342
- Raynaud, Claudine, 43, 44, 59, 79, 100, 101, 114, 145, 203, 251, 254, 259
- Vettorato, Cyril, 337, 348, 355, 356, 390
- Walker, Alice, 15, 146, 176, 207, 209, 324, 383, 403
- Wright, Richard, 12, 14, 34, 53, 56, 389

## NOTIONS

Anthropologie, 16, 19, 20, 21, 31, 154, 157, 180, 181, 183, 184, 185, 188, 190, 192, 193, 195, 199, 207, 210, 300, 304, 308, 359, 361, 367, 388

Authenticité, 16, 37, 51, 86, 137, 138, 143, 162, 190, 209, 275, 336, 348, 356, 357, 358, 359, 360, 387, 389

### Conte

36, 41, 42, 94, 103, 105, 129, 132, 147, 148, 163, 164, 166, 187, 194, 207, 209, 210, 214, 222, 243, 274, 292, 306, 307, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 379, 391, 398, 401, 403

Africain volant, 36, 96, 217, 332, 333, 334, 335, 336

Croyance, 28, 30, 31, 32, 55, 56, 128, 129, 130, 137, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 166, 168, 169, 175, 179, 182, 183, 184, 195, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 246, 248, 258, 260, 268, 269, 285, 289, 294, 295, 299, 300, 304, 305, 313, 323, 342, 345, 363, 370, 395, 398, 400, 402

Dialecte, 28, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 60, 61, 64, 94, 121, 136, 263, 265, 358, 394, 399

Ethnographie, 20, 25, 30, 32, 55, 75, 87, 129, 132, 134, 177, 193, 195, 198, 199, 200, 202, 203, 214, 227, 236, 238, 269, 302, 359, 362, 368, 388, 396

Fantôme, 32, 33, 42, 116, 121, 141, 149, 156, 167, 189, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 237, 253, 255, 301, 345, 374, 382, 396

Initiation, 13, 37, 202, 231, 275, 278, 290, 293, 308, 324, 340, 341, 344, 346, 347, 365, 380, 392

Oralité, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 52, 58, 59, 60, 63, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 100, 101, 102, 105, 106, 111, 112, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 136, 142, 146, 148, 151, 155, 156, 163, 174, 183, 192, 195, 208, 263, 264, 278, 298, 303, 337, 338, 348, 350, 356, 366, 389, 394, 399, 402, 403

Race, 14, 24, 34, 37, 63, 85, 110, 111, 118, 131, 164, 177, 178, 184, 185, 186, 198, 207, 209, 256, 261, 302, 309, 310, 319, 367, 369, 376, 380, 381, 390, 398

Réalisme magique, 29, 32, 146, 148, 154, 156, 158, 160, 161, 162, 165, 166, 174, 176, 182, 214, 216, 217, 218, 227, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 270, 346, 357, 395

### Religion

35, 138, 146, 148, 203, 205, 247, 256, 258, 264, 274, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 310, 312, 313, 314, 317, 319, 325, 326, 327, 343, 345, 370, 384, 398

Christianisme, 35, 36, 72, 94, 111, 136, 166, 205, 206, 229, 246, 247, 248, 269, 282, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 304, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 319, 398, 400

Vaudou, 13, 30, 35, 75, 129, 131, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 200, 202, 205, 206, 207, 214, 215, 228, 229, 230, 231, 233, 240, 290, 299, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 342, 383, 398, 415

Renaissance de Harlem, 13, 14, 15, 78, 346

Hurston, Zora Neale

*Collected Plays*, 131, 133

*Dust Tracks on a Road*, 25, 56, 59, 79, 118, 134, 145, 167, 176, 183, 186, 202, 203, 212, 295, 302, 352, 354, 360, 361

Essais

Art and Such, 179, 180, 209

Characteristics of Negro Expression, 60, 61, 77, 137, 146, 179, 180, 194, 211, 297

Hoodoo in America, 187, 194, 305, 342

How It Feels to be Colored Me, 191, 209, 292

Mother Catherine, 305

Spirituals and Neo-Spirituals, 78, 128

The 'Pet Negro' System, 53

Uncle Monday, 75

*Go Gator and Muddy the Water*, 27, 133, 134, 135, 180, 200, 212, 213, 292, 326

*Jonah's Gourd Vine*, 125, 131, 132, 133, 145, 211, 285, 295, 308, 321, 342, 376, 402, 447

Lettres, 60, 77, 179, 186, 198, 209, 210, 211, 214, 215, 292, 296, 300, 301, 360, 388

*Moses, Man of the Mountain*, 35, 124, 136, 137, 169, 170, 171, 195, 229, 287, 295, 298, 302, 303

*Mules and Men*, 16, 24, 30, 56, 57, 58, 61, 75, 76, 77, 79, 87, 102, 107, 109, 117, 129, 131, 134, 137, 144, 176, 177, 178, 180, 183, 187, 188, 190, 193, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 203, 207, 210, 214, 215, 216, 217, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 240, 288, 292, 300, 305, 309, 321, 339, 355, 360, 368, 383, 390, 392, 403

Nouvelles

John Redding Goes to Sea, 79, 183

A Story in Harlem Slang, 56

Drenched in Light, 145

John Redding Goes to Sea, 79, 183

Spunk, 133

Sweat, 252

The Fire and the Cloud, 295

*Polk County*, 28, 99, 106, 134, 135, 144, 176, 288, 297

*Seraph on the Suwannee*, 37, 63, 64, 95, 218, 250, 285, 295, 298, 307, 349, 350, 351, 352, 353, 370, 377, 380, 383, 384

*Tell My Horse*, 22, 31, 54, 55, 56, 57, 94, 98, 104, 105, 129, 130, 131, 136, 141, 174, 175, 177, 178, 179, 188, 189, 190, 191, 193, 199, 205, 206, 208, 215, 232, 244, 282, 283, 288, 290, 296, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 310, 336, 338, 344, 351, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 376, 378, 380, 381, 383, 384, 385, 387, 388

The Eatonville Anthology, 372, 373

*There Eyes Were Wathching God*, 12, 13, 14, 16, 23, 24, 45, 50, 53, 58, 59, 62, 66, 67, 69, 70, 71, 80, 89, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 116, 118, 125, 130, 137, 138, 144, 145, 149, 150, 203, 204, 212, 213, 215, 216, 244, 249, 263, 264, 265, 266, 283, 286, 291, 295, 297, 298, 305, 306, 307, 309, 310, 319, 334, 339, 351, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 378, 381, 382, 385, 389, 397, 402, 415

Morrison, Toni

*A Mercy*, 26, 66, 119, 120, 121, 279, 280, 286, 293, 294, 313, 314, 315, 316, 334, 339, 340, 380

*Beloved*, 12, 31, 64, 66, 69, 90, 99, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 156, 224, 225, 226, 244, 245, 247, 250, 251, 254, 255, 258, 281, 284, 288, 290, 291, 311, 312, 315, 319, 320, 334, 343, 345, 346, 369, 374, 375, 378, 380, 382

*God Help the Child*, 33, 34, 64, 66, 69, 311

*Home*, 33, 64, 86, 91, 92, 95, 99, 109, 110, 111, 113, 116, 154, 164, 204, 219, 220, 221, 224, 281, 284, 287, 316, 325, 329, 342, 343, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 382

*Jazz*, 26, 46, 63, 86, 87, 88, 89, 94, 97, 118, 218, 251, 252, 317, 401

*Love*, 32, 52, 66, 81, 82, 95, 101, 102, 111, 154, 164, 224, 226, 251, 315, 349, 377, 401

*Paradise*, 25, 64, 83, 84, 149, 240, 241, 257, 258, 282, 293, 317, 318, 343, 344, 400

Rootedness, 29, 43, 82

*Song of Solomon*, 12, 36, 49, 52, 62, 63, 65, 67, 85, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 105, 108, 117, 139, 140, 141, 142, 143, 219, 221, 223, 224, 237, 241, 242, 243, 248, 260, 268, 276, 277, 278, 279, 288, 289, 292, 311, 313, 314, 317, 320, 321, 322, 323, 325, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 341, 342, 343, 344, 362, 373, 374, 400

*Sula*, 17, 34, 63, 65, 83, 92, 216, 244, 247, 281, 282, 318, 319, 320, 321, 322, 330, 334, 369, 377, 389, 400, 402

*Tar Baby*, 29, 33, 51, 63, 113, 117, 126, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 231, 270, 311, 315, 319, 321, 322, 337, 338, 379, 381, 385, 395, 400

*The Bluest Eye*, 12, 17, 24, 46, 64, 68, 71, 72, 73, 89, 95, 107, 126, 150, 276, 280, 281, 377, 378, 385, 386, 389

## Résumé

La thèse s'attache à démontrer comment l'utilisation du folklore, en tant que discipline et que matériau, agit de façon subversive dans les travaux de Zora Neale Hurston et Toni Morrison. Un questionnement autour du folklore (nature et origine des objets d'étude, délimitation et positionnement de la discipline) donne un nouvel éclairage sur des problématiques porteuses dans le domaine littéraire, comme la définition des identités ou la mise en place des relations de pouvoir. Une approche transdisciplinaire permet, en plus de convoquer différents champs du savoir, d'observer de quelle manière ils peuvent s'infléchir entre eux. Par son double statut d'anthropologue et d'auteure de fiction, Hurston incarne une relation d'interdépendance et de dialogue entre matériau littéraire et folklorique. Son œuvre polymorphe, qui entremêle fiction et folklore, langue vernaculaire et écriture poétique, met en relief des enjeux épistémologiques, politiques et littéraires centraux dans l'œuvre de Morrison et permettent de mieux comprendre sa construction d'un discours orienté vers la pluralité et la performance. L'oralité, dans sa relation avec la littérature, constitue le point d'entrée de la recherche. La dynamique de variation, centrale à toute étude de la tradition orale est largement utilisée dans ces œuvres et va dans le sens d'une esthétique de la plasticité et de la polyphonie. La seconde partie s'intéresse au surnaturel et à la croyance qui, dans leur prise en charge, fonctionnent comme outil de subversion par la revalorisation des « savoirs discrédités ». Le positionnement de Hurston dans l'évolution du folklore en tant que discipline encourage à reconsidérer l'appellation de réalisme magique pour les romans de Morrison. Enfin, la mise en place d'un système d'interprétations alternatives et de sous-textes concurrents, en particulier en relation à la religion et aux contes, promeut la pluralité des possibilités herméneutiques qui agit pour la réhabilitation de discours minorés par des discriminations de classe, de race, de genre et de statut institutionnel.

Mots clés : Zora Neale Hurston, Toni Morrison, littérature africaine-américaine, folklore, anthropologie, culture, épistémologie, ethnographie, identité, interprétation, performance, transdisciplinarité

## Summary:

The present work seeks to demonstrate how the use of folklore, both as a discipline and as objects, leads to subversion in the works of Zora Neale Hurston and Toni Morrison. A questioning of folklore (nature and origin of the items, definition of the discipline) sheds new light on literary issues such as identity formation and assignation or power relationships. In a transdisciplinary approach that goes beyond using resources from separate fields, this study aims at assessing how much they modify one another. Because she was both an anthropologist and a fiction writer, Hurston embodies the interaction between literary and folkloric materials. Her polymorphic work blends fiction with folklore and vernacular with poetic language. The epistemological, political and literary issues it reveals are crucial to Morrison's writing and allow a better understanding of her crafting of a discourse oriented towards plurality and performance. The study of the interplay between orality and literature shows that variation, central to the oral tradition, infuses the corpus, promoting plurality and polyphony. The second part focuses on beliefs and the supernatural: their endorsement challenges a hierarchical order by giving value back to « discredited knowledge. » Hurston's positioning within folklore as a discipline and its evolution leads to a reexamination of the concept of « magical realism » used for Morrison's novels. Finally, a system of alternate interpretation and competing subtexts, especially concerning religion and folktales, supports multiplicity in the interpretative possibilities and enables the rehabilitation of forms of discourse depreciated because of social, racial, gender and institutional discriminations.

Keywords: Zora Neale Hurston, Toni Morrison, African-American literature, folklore, anthropology, culture, epistemology, ethnography, identity, interpretation, performance, transdisciplinarity