



**HAL**  
open science

# “It’s Slaughter Without the Blood”: l’écriture de la violence au féminin dans les romans de Toni Morrison

Fanny Corbel

► **To cite this version:**

Fanny Corbel. “It’s Slaughter Without the Blood”: l’écriture de la violence au féminin dans les romans de Toni Morrison. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030074 . tel-04573148

**HAL Id: tel-04573148**

**<https://theses.hal.science/tel-04573148>**

Submitted on 13 May 2024

**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.

**École doctorale Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens,  
Iraniens et Études Européennes (MAGIIE) – ED 625**

**Langues, textes, arts et cultures du monde anglophone (PRISMES) –  
EA 4398**

**Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université**

**Discipline : Études du monde anglophone**

**“It’s Slaughter Without the Blood”:  
l’écriture de la violence au féminin  
dans les romans de Toni Morrison**

**Sous la direction d’Isabelle ALFANDARY**

**Présentée et soutenue publiquement par Fanny CORBEL**

**Le samedi 12 novembre 2022**

**Devant un jury composé de :**

Isabelle ALFANDARY, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle – *Directrice*

Marc AMFREVILLE, Professeur, Sorbonne Université – *Examinateur*

Michel FEITH, Professeur, Nantes Université – *Rapporteur, Président du jury*

Marie-Christine LEMARDELEY, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle –  
*Examinatrice*

Anne ULLMO, Professeure, Université de Tours – *Rapporteuse*



*[...] when we speak we are afraid  
our words will not be heard  
nor welcomed  
but when we are silent  
we are still afraid.*

*So it is better to speak  
remembering  
we were never meant to survive.*

Audre Lorde, "A Litany for Survival" (1978)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lorde, A. *The Black Unicorn*. [1978]. London, Penguin Books, 2019, p. 33.



## REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères et les plus chaleureux vont en premier lieu à ma directrice, Isabelle Alfandary, sans qui cette thèse n'aurait pu voir le jour. Sa relecture attentive et critique de mon travail au fur et à mesure de son avancée ainsi que ses nombreux conseils m'ont beaucoup aidée. Sa patience, ses encouragements renouvelés face à mes doutes récurrents ont été plus que bénéfiques face à ce travail solitaire que représente la réalisation d'une thèse en parallèle d'un travail à temps complet. Sans ce soutien sans faille, le découragement l'aurait sans doute emporté.

J'exprime ma sincère reconnaissance à Marie-Christine Lemardeley qui est par ailleurs à l'origine de cette poursuite en doctorat. C'est à l'occasion de nos derniers échanges autour de mon mémoire de Master 2, qu'elle avait accepté d'encadrer, qu'elle m'a convaincue de prolonger cette initiation à la recherche qui m'avait tant enthousiasmée. Elle a su contourner avec bienveillance et justesse les doutes que je nourrissais en lien avec mon profil « atypique » et ma légitimité dans ce projet. Je la remercie également d'avoir pris part au jury de cette thèse.

Je remercie Marc Amfreville, Michel Feith et Anne Ullmo d'avoir accepté de siéger en tant que membres de jury.

J'ai une pensée pour Michael Lackey, professeur à l'Université du Minnesota (Morris), qui, au travers d'un cours d'introduction suivi en 2016 lors de mon année d'échange aux États-Unis, m'a initiée à la littérature afro-américaine, et plus particulièrement à l'œuvre morrisonienne que j'ai alors découverte en langue originale. Son exigence et son goût de l'analyse textuelle m'ont guidée dans le choix de ce sujet.

Mes remerciements vont également à mes relectrices inconditionnelles et amies chères de longue date, Amélie et Julienne. Au-delà de m'aider à améliorer la qualité de mon manuscrit, vous avez été, et êtes, des piliers et des modèles pour moi. Malgré la distance, les incitations aux « petits pas » de la première et les nombreux encouragements de la seconde ont été primordiaux dans la réussite de ce projet.

Je remercie ma mère pour son soutien indéfectible et de la première heure. Sans elle, je n'aurais pas accompli tout ce chemin. Merci de m'avoir offert cette éducation, merci de m'avoir permis de faire des études, merci de m'encourager systématiquement dans ce que j'entreprends. Nous nous sommes toujours épaulées l'une et l'autre dans les épreuves de la vie et encore récemment ta présence a été capitale pour moi.

Merci à Nicolas et Clément qui, s'ils nourrissent admiration pour leur sœur, ne se rendent pas toujours compte qu'elle entretient la même à leur égard. Merci à Marina, Tatiana, Zachary, Sophia.

Merci à mes anciennes collègues de la bibliothèque de l'École des Mines de Paris qui ont été des témoins de premier rang et m'ont toujours soutenue dans l'accomplissement de cette thèse.

Pour finir, merci à Toni Morrison qu'il ne m'aura pas été donné l'occasion de rencontrer mais dont l'œuvre continuera de résonner en moi.

## RÉSUMÉ

### **“It’s Slaughter Without the Blood” : l’écriture de la violence au féminin dans les romans de Toni Morrison**

Si la critique a souvent mis en évidence les ressorts liés à la double minoration raciale et sexuelle des protagonistes noires américaines dans l’œuvre morisonienne, cette thèse vise à renverser le paradigme et à envisager la violence telle qu’elle est exercée, provoquée, voire revendiquée par ces femmes dans l’ensemble du corpus romanesque de Toni Morrison. Écrire la violence, est-ce seulement tenter de la représenter ? Comment inscrire dans le texte les actes violents et pour certains inénarrables ? Seront étudiés les formes d’expression, les procédés stylistiques, narratologiques et symboliques qui inscrivent la violence au féminin dans le texte morisonien. La représentation de la violence féminine irrigue les romans, qu’il s’agisse de la violence des mères, de celle exercée au prisme de la notion de genre ainsi que de celle reflet d’une violence du texte-même. Ces gestes violents répondent ensuite à un schéma d’intériorisation de la violence vécue face auquel les protagonistes noires se conforment ou résistent. C’est enfin la portée symbolique et politique de l’acte violent émancipateur que Morrison met en lumière dans la (non-) narration de cette violence. Face à la représentation de l’inénarrable, héritage du traumatisme, elle choisit l’économie des mots et l’esthétisation de l’horreur afin d’*interdire* cette violence. Animées de la volonté de défaire la violence vécue, les protagonistes afro-américaines revendiquent leur héritage. Cela passe par une remise en cause du discours traditionnel d’expression de la violence féminine à laquelle s’emploie l’auteure. Si la violence libère, son exercice se révèle toutefois insuffisant dans plusieurs œuvres chez Morrison.

Mots-clés : violence, voix féminine, Toni Morrison (1931-2019), esclavage, histoire africaine-américaine, langue.





## ABSTRACT

### **“It’s Slaughter Without the Blood”: The Writing of Female Violence in Toni Morrison’s Novels**

Critics have often shown the underlying implications of Black female characters’ racial and sexual submission in Toni Morrison’s work. This thesis aims at inverting the viewpoint and at considering violence as it is inflicted on, performed, even claimed by these women in Morrison’s eleven novels. Is writing violence only trying to represent it fictionally? How can the writer inscribe violent and even unspeakable acts in the text? Forms of expression, stylistic, narrative, and symbolic literary devices sit at the core of our study. Female violence is represented in all of Morrison’s works, be it mothers’ violence, gendered violence or violence coming from the text itself. These gestures imply a scheme of internalized violence Black female characters inherit from racial and sexual submission. However some practices such as self-harming underline forms of resistance. Finally Morrison highlights the symbolic and political dimension of the emancipatory act of violence in the (non-)narration of this violence. When dealing with the representation of the unspeakable, Morrison’s fiction chooses word economy and horror poetics to suggest violence. African American female characters claim their heritage in order to undo the violence they have been subjected to. For Morrison it entails to put into question the way female violence is traditionally told. Morrison’s fiction illustrates how violence can work as a source of Black female liberation, but performing violence also turns out to be ineffective in some novels.

Keywords : violence, female voice, Toni Morrison (1931-2019), slavery, African-American history, language.



# SOMMAIRE

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>5</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>7</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>9</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>11</b>
<b>ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES</b> .....	<b>15</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>17</b>
<b>PARTIE 1 – REPRÉSENTER LA VIOLENCE FÉMININE : VIOLENCE MATERNELLE, GENRE, TEXTE</b> .....	<b>51</b>
<b>CHAPITRE 1 – LA VIOLENCE DES MÈRES : ENTRE MINORATION ET     RÉSISTANCE</b> .....	<b>53</b>
1) <i>La mère ou l’incarnation du manque</i> .....	<b>55</b>
a) Traces de l’absence .....	<b>55</b>
b) Le poids de l’abandon .....	<b>60</b>
2) <i>“Female anger threatens the institution of motherhood”</i> .....	<b>68</b>
a) Agressivité maternelle .....	<b>68</b>
b) Mépris et rejet .....	<b>76</b>
c) <i>“Our own moments of murderous anger at our children”</i> .....	<b>82</b>
3) <i>Une violence matrilinéaire et générationnelle</i> .....	<b>100</b>
a) Schémas de transmission.....	<b>100</b>
b) Refus et échec de la maternité .....	<b>107</b>
<b>CHAPITRE 2 – LA VIOLENCE FÉMININE AU PRISME DU GENRE</b> .....	<b>111</b>
1) <i>Violence au sein du couple</i> .....	<b>112</b>
a) Minoration .....	<b>112</b>
b) Excès .....	<b>117</b>
c) Ritualisation.....	<b>121</b>
2) <i>“Black women were armed, Black women were dangerous” (J 77)</i> .....	<b>126</b>
a) Rage intériorisée .....	<b>126</b>
b) Plaisir de la douleur.....	<b>131</b>
c) Parodies de violence.....	<b>134</b>

3) <i>Figures d'hommes noirs</i> .....	138
a) Agression.....	139
b) Échec et régression.....	148
c) L'impossible diabolisation .....	159

### CHAPITRE 3 – INSTABILITÉ DU RÉCIT ..... 169

1) <i>“Brutality [...] is a feature of the narration itself”</i> .....	169
a) Violence de la narration .....	170
b) Déconstruction de la structure narrative.....	174
c) Éclatement de la voix .....	179
2) <i>Désintégration du langage</i> .....	187
a) Abolir les normes matérielles du texte.....	187
b) L'impossibilité du dire .....	190

## **PARTIE 2 – EXPRIMER LA VIOLENCE FÉMININE : ENTRE INTÉRIORISATION D'UNE VIOLENCE SUBIE ET MÉCANISME DE DÉFENSE FACE À DES SYSTÈMES D'OPPRESSION ..... 195**

### CHAPITRE 1 – “GEOGRAPHIES OF PAIN” ..... 197

1) <i>Spatialisation du racisme</i> .....	198
a) Définir le lieu .....	198
b) Ségréguer l'espace .....	203
c) Confiner les lieux.....	211
2) <i>Violence des lieux</i> .....	216
a) L'univers de la plantation.....	216
b) Agressivité de la ville.....	221
3) <i>“Sweet Home”</i> .....	228
a) Absence de chaleur et lieu de rejet.....	230
b) Le lieu qui hante.....	235
c) Interrogation des frontières de l'environnement domestique .....	239

### CHAPITRE 2 – UN MONDE NATUREL PERTURBÉ ..... 243

1) <i>Entre soumission et rébellion</i> .....	243
a) Hostilité des éléments naturels .....	243
b) Soumettre la nature .....	247
2) <i>Éloge du monde sauvage</i> .....	252
a) Imagerie animale.....	252
b) “A wild woman is the worst of all” (J 165).....	254

3) <i>Mythologie de la nature</i> .....	257
a) Prémonitions .....	257
b) Symboles .....	259
<b>CHAPITRE 3 – UNE VIOLENCE INTÉRIORISÉE</b> .....	<b>263</b>
1) <i>Narration de la douleur</i> .....	263
a) L’être esclave .....	263
b) Violences de genre .....	270
c) Le corps violent .....	278
2) “ <i>What was the thing [...] she had not been able to endure and repeat?</i> ” (J 101) .....	283
a) Automutilation .....	283
b) “Being alive was the hardest part” (B 8) .....	292
c) Vers une réappropriation des violences exercées contre soi-même.....	296
3) « <i>Hàir l[a] nègre</i> ».....	299
a) Intériorisation du regard de l’Autre .....	301
b) Contenir la honte.....	312
<b>CHAPITRE 4 – STIGMATISATION, SOUMISSION, CONTESTATION DES FEMMES NOIRES</b> .....	<b>323</b>
1) <i>Des femmes boucs émissaires</i> .....	323
a) “Bitches. More like witches” (P 276) .....	323
b) Des victimes sacrificielles .....	327
2) <i>Questionner ses racines</i> .....	332
a) “[B]lack woman, whose culture are you bearing?” (TB 269).....	332
b) Défaite face à la « norme » blanche .....	341
3) <i>Refus d’invisibilité</i> .....	344
<b>PARTIE 3 – “TO OUT-HURT THE HURTER” OU ÉCRIRE LA DIMENSION POLITIQUE ET ÉMANCIPATRICE DE L’ACTE VIOLENT</b> .....	<b>351</b>
<b>CHAPITRE 1 – REPRÉSENTER L’INFIGURABLE</b> .....	<b>353</b>
1) « <i>[P]uissance et [...] impuissance de l’exhibition</i> » .....	353
a) Ressac des souvenirs traumatiques .....	354
b) De la fragmentation à l’incarnation .....	364
2) <i>Esthétisation de l’horreur</i> .....	374
a) Économie délibérée de la narration.....	375

b) Inter-dire la violence .....	384
<b>CHAPITRE 2 – SE FAIRE VIOLENCE : TRAUMA ET SUBJECTIVITÉ.....</b>	<b>395</b>
1) <i>Rememory</i> : “to re-vision the past” .....	396
a) « Entre le refoulement de l’horreur et la transformation du souvenir »....	396
b) Le rôle cathartique de la narration .....	406
2) <i>Violence et émergence du sujet</i> .....	413
a) “[S]he had claimed herself” .....	413
b) Lever le voile .....	421
<b>CHAPITRE 3 – REMISE EN CAUSE DES STÉRÉOTYPES ET AFFIRMATION D’UN MODÈLE DE LIBERTÉ .....</b>	<b>431</b>
1) <i>Questionner les féminités noires</i> .....	431
a) Rejet de la vie domestique.....	431
b) « I want to make myself » (S 92) .....	434
2) <i>Libérer par la violence</i> .....	443
a) Une violence purificatrice .....	443
b) “Unless carefree, motherlove was a killer” .....	450
3) “To make order out of chaos” .....	458
<b>CHAPITRE 4 - VERS UN ÉCHEC DE LA VIOLENCE ?.....</b>	<b>467</b>
1) “[M]y lonely is mine” : Sula ou le sacrifice au concept de liberté totale....	467
2) Les violences féminines, un outil au service de la contestation d’un ordre établi ? .....	473
3) Une violence insuffisante .....	476
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>483</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>489</b>

## ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES

<i>B</i>	<i>Beloved</i>
<i>BE</i>	<i>The Bluest Eye</i>
<i>GHTC</i>	<i>God Help the Child</i>
<i>H</i>	<i>Home</i>
<i>J</i>	<i>Jazz</i>
<i>L</i>	<i>Love</i>
<i>M</i>	<i>A Mercy</i>
<i>P</i>	<i>Paradise</i>
<i>S</i>	<i>Sula</i>
<i>SofS</i>	<i>Song of Solomon</i>
<i>TB</i>	<i>Tar Baby</i>





## INTRODUCTION

### *“It’s Slaughter Without the Blood”*

Aggression is not new to black women as it is to white women [...]. There’s a male/female thing that’s also different in the works of black and white women writers [...]. There’s a special kind of domestic perception that has its own violence in the writings by black women—not bloody violence, but violence nevertheless. Love in the Western world is full of possession, distortion, and corruption. It’s slaughter without the blood.<sup>2</sup>

Ces quelques propos situent d'emblée le rôle que la violence joue dans l'œuvre morrisonienne. Tout en opérant une distinction à l'égard du féminisme blanc, Toni Morrison situe la notion de violence comme consubstantielle à la littérature féminine noire américaine. La violence terrible (« slaughter ») ne fait pas couler de sang mais reste omniprésente. Ainsi, dans le roman *Beloved*, Morrison dresse le portrait d'une mère hantée par le fantôme de sa fille égorgée au temps de l'esclavage. Surtout, cette violence s'exprime dans des contextes *a priori* non violents (« Love »). Enfin, l'absence d'effusion de sang renvoie à l'idée d'une euphémisation de l'acte violent ainsi qu'à celle de gestes inexplicables, une pratique courante chez notre auteure. À travers l'écriture de la violence, Morrison plaide pour la nécessité de faire sens face à la violence subie, à l'aune de celle connue depuis des siècles par les femmes et hommes noir.e.s américain.e.s et dont elle est l'un des témoins éclairés au sein des lettres américaines.

Première auteure noire américaine prix Nobel de littérature (1993), récipiendaire de la *Presidential Medal of Freedom* (2012), plus haute distinction civile américaine, Toni Morrison (1931-2019), de son vrai nom Chloe Anthony Wofford, s'est éteinte en 2019. Elle laisse derrière elle une œuvre riche, parmi laquelle onze romans et de nombreux essais. Longtemps éditrice chez Random House (1964-1983), elle a contribué à faire publier nombre d'écrivains et écrivaines noir.e.s américain.e.s (Mohamed Ali, Toni Cade Bambara, Angela Davis, Henry Dumas, Leon Forrest, Gayl Jones). Qualifiée de « trésor national »<sup>3</sup> par Barack Obama à sa disparition, Morrison est cette voix de la tragédie afro-

---

<sup>2</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*. New York, Continuum, 1983, p. 122-123.

<sup>3</sup> “Toni Morrison was a national treasure, as good a storyteller, as captivating, in person as she was on the page. Her writing was a beautiful, meaningful challenge to our conscience and our moral imagination”, <https://twitter.com/BarackObama/status/1158764847800213507> [consulté le 14 août 2022].

américaine qui met en lumière les traumatismes du peuple noir au cours de l'histoire. Depuis les horreurs de l'esclavage jusqu'au racisme contemporain, elle a toujours dénoncé la discrimination et la fatalité tragique qui guettent. Dans une langue issue du réalisme magique, la symbolique et les résonances poétiques alternent avec une vision crue de la violence subie par les personnages des romans. Dans sa critique du premier roman de Morrison, le journaliste John Leonard du *New York Times* écrit : « [Morrison writes] with a prose so precise, so faithful to speech, and so charged with pain and wonder that the novel becomes poetry »<sup>4</sup>. Bien que Morrison ait tout au long de sa vie refusé de se voir attacher le qualificatif de « féministe »<sup>5</sup>, elle n'en a pas moins avant tout écrit sur les femmes noires américaines. Au cœur de quasiment chacun de ses romans si l'on exclut *Home* et *Song of Solomon*, les protagonistes afro-américaines cherchent à affirmer une voix dans un univers de minoration raciale mais aussi sexuelle, une situation traduite par Zora Neale Hurston à travers l'expression « de mule uh de world »<sup>6</sup>. Les femmes tentent de trouver une trajectoire parmi les nombreuses formes de violence à l'œuvre : mémoire du traumatisme de l'esclavage, violence urbaine, relations parentales abusives, violences envers les enfants, inceste, infanticide, automutilation, suicide et meurtre. Revenons tout d'abord sur ce concept de violence.

### ***Violence, genre, littérature***

Force est de constater que l'usage du terme « violence » a connu une large inflation ces dernières décennies et que celui-ci reste intrinsèquement polysémique et hétérogène. Il est ainsi aisément envisageable d'entrevoir un certain nombre de synonymes ou de déclinaisons de cette notion : agression, agressivité, hostilité, crime, pulsion, (auto)mutilation, rejet, rivalité, etc. Dans *La violence au féminin*, un essai consacré à la violence féminine en littérature, Claude Benoît tente de définir ce concept : « Pour nous tous, elle est synonyme d'agressivité à outrance, de viol des limites car il s'agit toujours

---

<sup>4</sup> Seward, A. L., Tally, J. (ed.). *Toni Morrison: Memory and Meaning*. Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. xv.

<sup>5</sup> “In order to be as free as I possibly can, in my own imagination, I can't take positions that are closed. Everything I've ever done, in the writing world, has been to expand articulation, rather than to close it, to open doors, sometimes, not even closing the book—leaving the endings open for reinterpretation, revisitation, a little ambiguity.” Jaffrey, Z. The Salon Interview: Toni Morrison, in *Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*. New York, Melville House, 2020, p. 67-68.

<sup>6</sup> Hurston, Z. N. *Their Eyes Were Watching God*. [1937]. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006, p. 14.

de forcer quelqu'un, contre sa volonté, au moyen de la force physique ou de la domination psychique, d'infliger des blessures d'ordre physique et/ou moral »<sup>7</sup>. Celle-ci suppose donc l'exercice d'une force à l'égard d'autrui, d'une contrainte par le biais de moyens physiques ou psychologiques. C'est un abus de la force qui rend possible l'existence de la violence. Mais cette définition n'est pour autant pas suffisante car les termes utilisés sont eux-mêmes sujets à questionnement, comme le souligne Yves Michaud : « il est assez courant de 'définir' la violence par le déchaînement, la convulsion, le trouble, le chaos, toutes notions aussi confuses que celle à définir » si bien que l'on aboutit facilement à « un désordre finalement inconceptualisable »<sup>8</sup>. Si le terme au singulier renvoie plutôt au concept abstrait, le substantif au pluriel fait lui davantage référence aux expériences de la violence qui, elles, sont innombrables et variées : violence physique, violence psychologique, violence d'État, etc. Issue du latin *vis* (la force, la vigueur, la puissance), la notion de violence est également performative : « Est violent ce qui est reconnu comme violence »<sup>9</sup>. C'est à partir du moment où elle est exercée que la violence existe : « il n'y a pas de violence avant l'apparition concrète de la violence »<sup>10</sup>. Cette performativité inhérente à la notion de violence pose rapidement la question de la finalité de cette dernière, du but recherché à travers son exercice. Hannah Arendt parle de caractère « instrumental » de la violence : « [l]a violence, instrumentale par sa nature-même, est rationnelle dans la mesure où elle obtient le but qu'elle s'était fixée et qui doit la justifier »<sup>11</sup>. Hervé Vautrelle<sup>12</sup> rappelle que, chez Freud, la violence est le résultat de la présence en l'homme d'une agressivité spontanée, partie intégrante de notre vie psychique. À la pulsion de vie (Eros) répond la pulsion de mort (Thanatos), constituée de pulsions de destruction dont est habité tout être humain<sup>13</sup>. Une fois exercée, la violence est fréquemment associée non seulement au domaine du droit lorsque se pose la question de sa légalité mais également à la sphère éthique et morale lorsqu'est envisagée la légitimité de celle-ci. Par définition illégal et sanctionné au moyen du *Code Pénal*, l'usage de la violence peut toutefois être parfois jugé légitime « lorsqu[e cette dernière] réplique à une violence première et omniprésente, celle de l'oppression et de l'aliénation »<sup>14</sup>. Dans

<sup>7</sup> Benoît, C. (dir.). *La violence au féminin*. Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 9.

<sup>8</sup> Michaud, Y. *Violence et politique*. Paris, Gallimard, 1978, p. 102-103.

<sup>9</sup> Cardi, C., Pruvost, G. *Penser la violence des femmes*. Paris, La Découverte, 2017, p. 16.

<sup>10</sup> Vautrelle, H. *Qu'est-ce que la violence ?* Paris, Vrin, 2009, p. 19.

<sup>11</sup> Arendt, H. Sur la violence, in *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*. Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 179.

<sup>12</sup> Vautrelle, H. *Op. cit.*

<sup>13</sup> Freud, S. *Le malaise dans la civilisation*. Trad. par Bernard Lortholary. Paris, Éditions Points, 2010.

<sup>14</sup> Vautrelle, H. *Op. cit.*, p. 9.

*Se défendre : une philosophie de la violence*, Elsa Dorlin souligne que, du temps de la ségrégation américaine, la violence des Blancs était légale mais illégitime contrairement à celle des Noirs qui était illégale mais légitime, car en réponse à une oppression première illégitime<sup>15</sup>. Elle pose alors la question de l'autodéfense, domaine dans lequel s'opposent notamment deux philosophies, l'approche hobbsienne et l'approche lockéenne. Dans le *Léviathan*, Hobbes pose l'autodéfense comme la liberté de chacun d'employer tous les moyens nécessaires pour assurer sa préservation. La défense de soi dépasse toujours la question de la légalité, comme résultat d'un état de nécessité, rendant les pratiques de défense de soi toutes légitimes<sup>16</sup>. À l'opposé, chez Locke, la défense de soi ne peut s'exprimer que dans le strict cadre du droit à la « légitime défense »<sup>17</sup>. Enfin, dans un ensemble de réflexions sur le phénomène de la violence, Slavoj Žižek signale que « parfois la violence c'est aussi ne rien faire »<sup>18</sup>. C'est donc parfois dans l'absence, le vide ou la non-intervention face à une situation que se loge le caractère violent d'un acte.

Corollaire de notre sujet, se pose la question de la sexuation de la notion de violence. Dans leur étude récente sur la violence exercée par les femmes, Coline Cardé et Geneviève Pruvost ont identifié deux obstacles épistémologiques à la narration de cette violence : la définition-même du phénomène ainsi que sa sexuation implicite<sup>19</sup>. Ceux-ci expliquent que la violence exercée par les femmes ait été ignorée et passée sous silence. Longtemps pensée comme le propre de l'homme, la violence des femmes, c'est-à-dire exercée par les femmes, est désormais objet d'étude. Dans le premier volume de *Masculin-Féminin*, Françoise Héritier cherche à expliquer les ressorts de cet invariant qu'est la différence des sexes, ce qu'elle nomme « valence différentielle des sexes », en tant que principe binaire et inégalitaire à l'origine de toute culture et de toute société<sup>20</sup>. Elle rappelle combien le discours symbolique légitime toujours le pouvoir masculin soit en raison de violences initiales mythiques que les femmes auraient fait subir aux hommes soit en raison de l'impossibilité biologique de parvenir au rang supérieur d'homme. Ce

---

<sup>15</sup> Dorlin, E. *Se défendre : une philosophie de la violence*. Paris, La Découverte, 2017.

<sup>16</sup> Hobbes, T. *Léviathan : ou matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*. Trad. par Gérard Mairet. Paris, Gallimard, 2000.

<sup>17</sup> Locke, J., Gilson B. (éd.). *Deuxième traité du gouvernement civil*. Paris, Vrin, 1967.

<sup>18</sup> Žižek, S. *Violence : six réflexions transversales*. Trad. par Nathalie Peronny. Vauvert, Au diable vauvert, 2012.

<sup>19</sup> Cardé, C., Pruvost, G. *Op. cit.*

<sup>20</sup> « La valence différentielle des sexes est la toile de fond, la matrice qui ordonne et régit les invariants du rapport du masculin et du féminin ». Héritier, F. *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*. Paris, Odile Jacob, 2012, p. 78.

dernier reste à l'origine de la création de l'ordre social tandis que l'appropriation du pouvoir de fécondité des femmes s'accompagne du confinement de ces dernières dans un rôle maternel : « Se constitue ainsi en contrepartie un domaine réservé masculin, comme il y a un domaine réservé, inaccessible, des femmes, celui de la reproduction biologique »<sup>21</sup>. Au sein du second volume du même titre, l'anthropologue précise ses analyses de la domination masculine et interroge notamment la notion de violence. Dans cette prééminence du principe du masculin, la perte du sang et les caractères actif/passif qui y sont associés deviennent des fondements de cette différence sexuée : les hommes perdent du sang volontairement (notamment à la guerre) tandis que les femmes en perdent sans pouvoir l'empêcher. L'appropriation du corps des femmes est alors définie comme un droit naturel de l'homme tandis que la « nature » féminine est décrite comme par définition double. La figure criminelle est dès lors présentée sous un angle biologique, étant par définition à la fois l'expression du côté malin de la femme ainsi qu'une remise en cause de l'ordre masculin dominant :

La figure criminelle féminine telle qu'on se la représente s'inscrit ainsi dans le biologique, qu'il s'agisse des violences exercées par les femmes sur elles-mêmes (suicide, hystéries, convulsions) ou des violences physiques à l'égard d'autrui, de leurs enfants. Elle est perçue comme un dévoiement relevant de l'aspect sombre du féminin. [...] L'exercice de la violence par les femmes est vu comme la transgression ultime de la frontière des sexes.<sup>22</sup>

Si la violence des hommes est légitime, c'est parce qu'elle est placée au service du maintien de l'ordre domestique. Par opposition, celle des femmes est l'« expression du caractère animal et quasi-déshumanisé de leur nature »<sup>23</sup> ; « [l]a violence féminine, non légitime, est au sens propre du mot « bestiale » »<sup>24</sup>. D'après Héritier, les explications généralement avancées pour expliquer cette violence sont avant tout naturalistes, essentialistes ou liées à la possibilité d'une domination par la violence (à travers l'idée d'un matriarcat primitif). Bien que l'existence éventuelle d'une âme virile dans un corps de femme soit reconnue (ce sont les « femmes à cœur d'homme »), cela n'en reste pas moins une exception. Ainsi, les femmes étant perçues comme dangereuses, cela justifie leur tenue en lisière par les hommes. Dès l'Antiquité, des femmes violentes ont été représentées, notamment dans les récits grecs, à l'image des Danaïdes, coupables de l'égorgement de leurs maris, ou des Amazones violentes « d'une violence guerrière typiquement masculine »<sup>25</sup>. Dans les siècles suivants, c'est la théorie des « humeurs »

---

<sup>21</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. I, La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob, 2012, p. 233.

<sup>22</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, p. 83-84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>25</sup> Dauphin, C., Farge, A. *De la violence et des femmes*. Paris, Albin Michel, 1997, p. 30.

d'Hippocrate qui est relevée comme cause de la violence des femmes. Au 19<sup>ème</sup> siècle, alors qu'est menée une importante réflexion critique sur l'hystérie, la violence exercée par les femmes est avant tout analysée comme pathologique. Le trop-plein d'émotions et le débordement irrationnel illustrent cette recherche des causes biologiques aux femmes violentes, à l'image des thèses de Cesare Lombroso selon lesquelles le crime surgit, chez la femme, des excès de son sexe. Cette fragilité entraîne souvent l'irresponsabilité féminine. En 1997, Arlette Farge et Caroline Dauphin montrent combien la violence féminine a souvent été expliquée à l'aide d'interprétations naturalistes ou biologisantes (maternité, passion amoureuse)<sup>26</sup>. Les deux auteures mettent également en lumière les lieux communs, stéréotypes ainsi que les réactions à la fois de dégoût et de fascination que la violence des femmes a pu susciter dans l'histoire. Dans la même logique, dans *La matrice de la race*, Elsa Dorlin souligne comment, en France, selon l'interprétation culturaliste, « les femmes noires esclaves [ont été] caricaturées en femmes viriles et brutales, en mères monstrueuses, en vue d'asseoir par voie de comparaison la suprématie des femmes blanches, mères d'une race supérieure »<sup>27</sup>. « Le modèle féminin de la « mère », blanche, sainte et maternelle, opposé aux figures d'une féminité « dégénérée » – la sorcière, l'esclave africaine –, donne corps à la Nation », conclut la philosophe<sup>28</sup>. Au 20<sup>ème</sup> siècle ce sont davantage les violences sur les femmes qui ont attiré l'attention tandis que les violences exercées par les femmes conservent un caractère anormal : « pourquoi la criminalité des femmes les rend monstrueuses alors que, d'un point de vue quantitatif, elle est minime par rapport à celle des hommes ? »<sup>29</sup>. Ainsi, la relative tolérance à l'égard des femmes infanticides aux 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècles est renversée avec l'invention de la notion d'amour maternel au 20<sup>ème</sup> siècle (Elisabeth Badinter). L'acte devient un phénomène de transgression.

Quels liens entretiennent alors violence des femmes et littérature ? Dans l'une des contributions à l'ouvrage *Penser la violence des femmes*, Raphaëlle Guidée souligne la place marginale faite à l'étude de la violence perpétrée par les femmes dans la littérature<sup>30</sup>. Le faible nombre d'approches théoriques ou critiques sur le sujet contraste

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Cardi, C., Pruvost, G. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>28</sup> Vergès, F. *Un féminisme décolonial*. Paris, La Fabrique éditions, 2019, p. 44.

<sup>29</sup> Larrieu, P. Le mythe de Médée à la lumière du droit. *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*. 2012, Vol. 69, n° 2, p. 84.

<sup>30</sup> Guidée, R. "Unsex me!" Littérature et violence politique des femmes, in Cardi, C., Pruvost, G. *Op. cit.*, p. 488-503.

non seulement avec l'abondance de personnages littéraires féminins violents hérités notamment du théâtre tragique et de la littérature populaire du 19<sup>ème</sup> siècle (Médée, Lady McBeth, Clytemnestre, Salomé) mais également avec les grands types de figures féminines violentes (mère infanticide, sorcière, empoisonneuse)<sup>31</sup>. Dans la mise en lumière de cet impensé, elle insiste sur l'absence de réflexion quant à la portée politique de cette violence :

[...] il n'est guère étonnant que la violence politique des femmes soit un impensé dans l'impensé plus général de la violence féminine en littérature : alors qu'il existe indéniablement un imaginaire prolifique de la femme violente, une fascination répandue pour des pulsions et des actes supposés contre nature, et naturellement de nombreuses monographies sur telle ou telle figure mythique de la violence au féminin, la violence physique des femmes, particulièrement lorsqu'elle semble obéir à des motivations politiques, ne semble jamais posée par la critique et la théorie littéraire comme un objet spécifique à penser, ou comme un instrument pour penser, de façon plus générale, la littérature et son rapport à la violence.<sup>32</sup>

Les difficultés à reconnaître cette violence des femmes résulteraient, selon Raphaëlle Guidée, de deux écueils principaux : l'absence de réflexion sur les spécificités de la représentation du féminin ainsi que la réticence de la critique féministe à penser la violence féminine. Cette dernière serait susceptible, selon la critique féministe, non seulement d'entacher la cause des femmes, et donc le combat mené pour l'égalité, mais elle contribuerait également à minorer les violences subies :

Faire l'histoire des femmes, participer à l'élaboration du concept de genre, être féministe depuis peu parce que jeune, depuis longtemps parce que plus âgée, n'oblige plus (ou plutôt pas) à se taire sur certaines formes de l'existence des femmes, fussent-elles considérées comme dangereuses, répréhensibles et peu dignes de ce que l'on appelle la « défense de la cause des femmes ». Les femmes sont des êtres humains à part entière et elles en assument toutes les facettes [...].<sup>33</sup>

Cette auteure insiste sur la nécessaire prise en compte des spécificités du traitement littéraire de la violence politique : « on essaiera moins de voir ce que la littérature fait des femmes violentes que ce que la violence féminine fait au récit littéraire »<sup>34</sup>. Elle souligne également que la narration de cette violence obéit en littérature à des schémas de causalité récurrents. Or cette recherche des causes de la violence des femmes est effacée sous l'effet du caractère déraisonnable qui lui est accolé : « l'élaboration du récit causal est

---

<sup>31</sup> Cadiet, Loïc, *et al.* (dir.). *Figures de femmes criminelles : de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Éditions de la Sorbonne, 2010.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 489-490.

<sup>33</sup> Cardé, C., Pruvost, G. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>34</sup> Guidée, R., "Unsex me!" Littérature et violence politique des femmes, *in* Cardé, C., Pruvost, G. *Op. cit.*, p. 493.



finalement défaite par l'irrationalité fondamentale de la violence féminine, dont la monstruosité seule pourrait rendre raison »<sup>35</sup>.

Alors que la critique a souvent mis en évidence les ressorts liés à la violence subie, le travail de recherche présenté ici vise à renverser le paradigme et à envisager avant tout la violence telle qu'elle est exercée, provoquée, voire revendiquée, et non seulement subie, par les femmes noires américaines dans les romans de Toni Morrison. Il s'agira donc davantage d'étudier les violences des femmes, les violences commises par les femmes plus que les violences faites aux femmes, bien que la violence subie puisse en partie expliquer la violence exercée, et donc de s'attaquer au dimorphisme que pointe Cécile Dauphin : « Comment même penser la violence des femmes, alors que la violence sur les femmes est de loin la plus manifeste, la plus établie et qu'elle éclate atrocement lors des guerres d'hier et d'aujourd'hui ? »<sup>36</sup>. Précisons d'emblée un point de vocabulaire de notre étude. Nous avons choisi de parler aussi bien « des » violences exercées par les femmes des romans morrisoniens que de « la » violence commise, bien que le second terme fasse davantage référence au concept abstrait. Dans son ouvrage sur la violence dans les romans francophones contemporains, Emmanuel Bruno Jean-François précise la distinction : « la violence elle-même n'est pas visible ; ce qui l'est ce sont *les* violences »<sup>37</sup>. Ce que nous allons observer chez Morrison sont en effet des traductions concrètes de cette idée de violence. Par ailleurs, les formes d'exercice de celle-ci répondent à une pluralité de motifs, de causes et de justifications. Les romans morrisoniens mettent en scène des personnages féminins à la fois victimes et auteurs de violences qui, pour certaines, se révèlent fatales (meurtres, infanticides). Dans une société notamment marquée par la « double conscience » des femmes noires américaines, le démembrement, la violence et la mort sont autant de manifestations de l'oppression raciale et de genre subie par ces femmes, mais également de réponses envisagées pour y répondre. À l'image du texte, le corps féminin apparaît ainsi fréquemment démembré, mutilé et défiguré. Qu'elles soient salvatrices, rituelles, reflets de l'intériorisation de la violence de la culture dominante ou expressions d'une volonté de contestation de l'ordre établi, les violences des femmes sont inscrites dans quasiment tous les récits de Morrison.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>36</sup> Dauphin, C., Farge, A. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> Jean-François, E. B. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Leiden, Brill, 2017, p. 6.

Multiformes, elles se manifestent à différentes échelles. Si elles sont souvent interpersonnelles et intrafamiliales, elles sont aussi l'écho d'une mémoire collective indissociable d'une histoire traumatique notamment marquée par le poids de l'esclavage.

### *Affirmer les voix féminines afro-américaines*

Depuis la publication des premiers récits d'esclaves au 19<sup>ème</sup> siècle, la nécessité d'affirmer sa propre voix face à la domination blanche a toujours plus ou moins été au cœur du projet littéraire afro-américain. En effet, face à l'oppression connue pendant des siècles, l'écrit fut, pour les Noirs américains, un des vecteurs d'expression de cette violence subie. Ainsi, dans son étude du roman afro-américain, Bernard Bell montre comment ce dernier est né de la tradition biculturelle de cette population, de la fusion entre d'une part les racines du folklore noir et ce genre littéraire occidental qu'est le roman d'autre part : « [novels are a] continuation of African storytelling conventions in dialectic tension with the most popular Western form of narrative, the novel »<sup>38</sup>. Nés d'une histoire commune (« African American experiences have produced a residue of shared memories and frames of references for Black Americans »<sup>39</sup>), ces mythes, légendes et traditions sont à l'origine de cette volonté d'exprimer sa propre identité ainsi que sa propre appréhension du monde vécu face à l'oppression subie :

the primary unifying principle in the Afro-American novel is the quest for dignity as a free people of African ancestry and the fulfillment of individual potential by merging a divided, alienated self into a truer and better unified, literate self.<sup>40</sup>

their symbolic universe (linguistic patterns, cognitive system, interaction rituals, and motor behavior) had its own evolutionary logic and enabled them to develop strategies to cope with their oppression.<sup>41</sup>

Toutefois, ce paysage littéraire afro-américain demeura presque exclusivement masculin jusque dans les années soixante : « the black woman as artist, as intellectual spokesperson for her own cultural apprenticeship, has not existed before, for anyone »<sup>42</sup>. Seul le récit d'esclaves du 19<sup>ème</sup> siècle (*Incidents in the Life of a Slave Girl*<sup>43</sup>) ainsi que quelques

---

<sup>38</sup> Bell, B. W. *The Afro-American Novel and its Tradition*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1987, p. 17.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>42</sup> Spillers, H. J. A Hateful Passion, a Lost Love. *Feminist Studies*. 1983, Vol. 9, n° 2, p. 297. DOI 10.2307/3177494.

<sup>43</sup> Jacobs, H. A. *Incidents in the Life of a Slave Girl* [1861]. Mineola, Dover, 2001.

œuvres publiées au milieu du 20<sup>ème</sup> siècle permirent aux femmes noires de faire entendre leur voix. Dans son étude des romans de Morrison, Patrick Björk rappelle que la littérature américaine blanche créa, dès la Reconstruction, et pour le bénéfice de la société blanche qui voyait ses valeurs ainsi reproduites, un certain nombre de stéréotypes féminins dans lesquels les femmes noires se trouvèrent confinées durant les décennies qui suivirent. À l'image d'*Aunt Jemima*, les femmes noires étaient avant tout dépeintes dans les fonctions de cuisinière, de femme de ménage, de nourrice ou de couturière<sup>44</sup>. Si la période de la Harlem Renaissance vit arriver sur le devant de la scène des auteurs tels que Richard Wright, Ralph Ellison et James Baldwin, elle fut également l'occasion de voir s'affirmer quelques figures féminines, à l'exemple notamment de Jesse Fauset et Nella Larsen. Éditrice littéraire à *The Crisis*, auteur du roman *Plum Bun* (1928) dans lequel Angela Murray, une jeune femme à la peau claire, décide de se faire passer pour blanche, illustrant ainsi la thématique du *passing*, Jesse Fauset incarna cette volonté de la *New Negro Renaissance* de mettre en avant l'identité noire : « [she] remained wedded to the traditional romance format and to the ideology of racial uplift, believing in the essential moral superiority of African Americans and the ideal of race as a focus of personal identity »<sup>45</sup>. À l'opposé, Nella Larsen mit plus explicitement en évidence la soumission des femmes noires américaines à la domination masculine et au poids de la maternité. Elle creusa ainsi les idées de race, de classe et de sexe dans *Quicksand* (1928) à travers le parcours d'Helga Crane. Jeune femme à l'héritage biracial (son père est afro-américain et sa mère danoise), Helga Crane subit à plusieurs reprises le racisme de la société américaine du début du 20<sup>ème</sup> siècle. Exclue des environnements blancs et noirs, elle se révèle incapable d'assumer son héritage culturel ainsi que de lutter contre l'exotisation dont elle fait l'objet. Isolée et déprimée, elle embrasse alors la religion et se marie naïvement avec le révérend Pleasant Green. Tentant d'aider les femmes noires pauvres de sa communauté en Alabama, elle finit épuisée et malade après avoir donné naissance à quatre enfants en peu de temps. Alors qu'elle finit par envisager de fuir, elle se découvre enceinte de son cinquième enfant, prisonnière de cette maternité récurrente. Une exception à cette domination littéraire masculine du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle demeure probablement Zora Neale Hurston qui mit en scène des personnages plus complexes dès

---

<sup>44</sup> Björk, P. B. *The Novels of Toni Morrison: the Search for Self and Place Within the Community*. New York, Peter Lang, 1992.

<sup>45</sup> Hutchinson, G., *The Novel of the Negro Renaissance*, in Graham, M. (ed.). *The Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 54.

les années 1930-40, à l'instar de Janie Crawford dans *Their Eyes Were Watching God* (1937)<sup>46</sup>. Redécouverte par Alice Walker dans les années soixante-dix, l'œuvre de Hurston influença le concept de *womanism* forgé par la première et contribua à mettre en avant la créativité des femmes noires américaines comme correctif au féminisme blanc alors dominant. Toni Morrison ne lut les œuvres de Zora Neale Hurston qu'après avoir achevé *Song of Solomon* mais elle reconnut que ces textes eurent une influence sur son écriture. Paule Marshall anticipa également quelque peu cette renaissance des écrivaines noires américaines. Dès 1959, dans *Brown Girl, Brownstones*, elle met en scène une héroïne qui, bien que subissant oppression raciale et exploitation économique à New-York, se montre ambitieuse à travers son projet de posséder un *brownstone* à Brooklyn.

La question de la représentation de la figure féminine noire américaine finit par se poser avec acuité à partir des années soixante-dix, décennie de publication des premiers romans de Morrison aux États-Unis (*The Bluest Eye*, 1970), en raison non seulement de la domination masculine du *Black Power* sur la question raciale mais également de la prédominance des femmes blanches dans le mouvement féministe qui renforcèrent chez elles ce sentiment de double conscience<sup>47</sup>. Il était ainsi reproché à la *National Organization of Women* (NOW) de défendre avant tout les revendications des femmes de la classe moyenne blanche, ce que Betty Friedan a notamment désigné dans *The Feminine Mystique* (1963) comme « the problem that has no name ». Elle y décrit le sentiment d'ennui répandu chez les femmes blanches de la fin des années cinquante et du début des années soixante, des femmes qui, malgré un certain confort matériel, restent cantonnées dans les rôles d'épouse et de mère dans la sphère domestique. Au contraire, une auteure comme bell hooks a mis en lumière l'absence des femmes noires dans le mouvement féministe des années soixante. Dans *ain't i a woman* (1981), elle décrit leur position dans les termes suivants : « we were by and large silent. [...] It was the silence of the oppressed

---

<sup>46</sup> Hurston, Z. N. *Op. cit.*

<sup>47</sup> La « double conscience » (*double consciousness*) est cette métaphore forgée par William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) afin de décrire l'identité biculturelle des Noirs américains : « The Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, - a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. ». Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York, Penguin Books, 1996, p. 16-17. Décrivant avant tout le conflit interne de groupes soumis dans une société oppressive, le terme a ensuite été utilisé pour décrire des situations d'inégalité, à l'image de celle des femmes dans les sociétés patriarcales.

[...] engendered by resignation and acceptance of one's lot »<sup>48</sup>. Elle dénonce ensuite le sexisme des organisations militant pour les droits civiques :

[the 60s were] the first time black people engaged in a struggle to resist racism in which clear boundaries were erected which separated the roles of women and men. Black male activists publicly acknowledged that they expected black women involved in the movement to conform to a sexist role pattern. They demanded that black women assume a subservient position. Black women were told that they should take care of households needs and breed warriors for the revolution. [...] What had begun as a movement to free all black people from racist oppression became a movement with its primary goal the establishment of black male patriarchy<sup>49</sup>.

Cette position a également été relayée par une auteure comme Toni Cade Bambara. Cette dernière mit en évidence les mêmes formes de sexisme dans son essai « On the Issue of Roles » : « Invariably I hear from some dude that Black women must be supportive and patient so that black men can regain their manhood. The notion of womanhood, they argue—and only if pressed to address themselves to the notion do they think of it or argue—is dependent on his defining his manhood. So the shit goes on »<sup>50</sup>. Après le militantisme des années soixante, le déclin d'enthousiasme de la décennie suivante mit au premier plan ces « militantes de la cause perdue »<sup>51</sup>. Le *Combahee River Collective*, groupe féministe, radical et lesbien, émanation locale de la National Black Feminist Organization (NBFO), rendit ainsi public, dans le *Combahee River Collective Statement*, ce sentiment de minoration des femmes noires américaines dans les deux mouvements : « As Black women we see Black feminism as the logical political movement to combat the manifold and simultaneous oppressions that all women of color face »<sup>52</sup>. La volonté d'associer les critiques du racisme et du sexisme donna alors naissance, dans le contexte de la seconde vague du mouvement féministe, au courant du féminisme noir (*Black feminism*), avant que Kimberlé Crenshaw ne finisse par regrouper ces différentes formes d'oppression sous le terme d'*intersectionnalité* en 1989<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> hooks, b. *ain't i a woman: black women and feminism*. New York, Routledge, 2015, p. 1.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>50</sup> Bambara, T. C. *The Black Woman: An Anthology*. New York, Washington Square Press, 2005.

<sup>51</sup> Le Fustec, C. *Crise et régénération : la quête d'unité dans la fiction de Toni Cade Bambara et Toni Morrison*. Thèse de doctorat. Toulouse, Université de Toulouse, 1996, p. 10.

<sup>52</sup> Hull, G. T., Bell Scott, P., Smith, B. (ed.). *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York, Feminist Press, 1982, p. 13-22.

<sup>53</sup> Crenshaw, Kimberlé W., Bonis, Oristelle. Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*. 2005, Vol. n° 39, n° 2, p. 51-82.

Ce n'est que durant la décennie soixante-dix que les femmes noires américaines furent réellement en mesure de se représenter elles-mêmes : « [to] write as partisans to a particular historical order—their own, the black and female one »<sup>54</sup>. Sur le plan littéraire, les années soixante-dix et quatre-vingts furent donc marquées, chez ces écrivaines, par le souci de faire entendre une voix jusque-là mise à l'écart, ainsi que le souligne Mae Henderson : « it is not that black women, in the past, have had nothing to say, but rather that they have had no say »<sup>55</sup>. Dans un paysage littéraire afro-américain presque exclusivement masculin, des œuvres avant tout tournées vers l'intériorité des personnages se substituèrent aux œuvres à vocation davantage politique, reflet du mouvement des années soixante : « I'd say the 70s is characterized by a refocusing on the self » (Toni Cade Bambara<sup>56</sup>). En 1979, s'appuyant sur l'essai de Virginia Woolf dont elle reprend en grande partie le titre, Alice Walker publia *One Child of One's Own*, un essai dans lequel elle souligne l'incapacité du féminisme blanc à prendre en considération le projet artistique des femmes noires. Quelques années plus tard, dans *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), elle replace les œuvres littéraires afro-américaines des années soixante et soixante-dix au sein d'une généalogie de femmes noires parmi lesquelles Hurston et Larsen. Les écrivaines des années soixante-dix s'employèrent en effet à retrouver ce passé dont elles avaient été coupées tout en continuant d'affirmer une voix propre. Ainsi, dans *Corregidora* (1975)<sup>57</sup>, Gayl Jones met en scène une chanteuse de blues dont les évolutions tout au long de la narration consistent non seulement à tenter de découvrir combien sa vie est en réalité régie par les expériences des femmes esclaves qui l'ont précédée mais également à comprendre dans quelle mesure elle est capable de transcender leur souffrance afin de transmettre leur histoire. Dès 1966, la publication de *Jubilee* par Margaret Walker<sup>58</sup> avait également contribué, à travers le genre du récit d'esclave relaté par un auteur contemporain à l'échelle de plusieurs décennies (*neo-slave narrative*), à remettre au premier plan l'importance de se rattacher à ce passé collectif. C'était dès lors une voix non plus individuelle mais collective qui était ici affirmée. Ce projet à la dimension archéologique visait à replacer au premier plan de la narration le rôle de la mémoire comme source de guérison possible. Morrison définit ainsi comme *re-memory* « [a] place in which things so bad had happened that when you went near them it would

---

<sup>54</sup> Spillers, H. J. *Op. cit.*, p. 297-298.

<sup>55</sup> Gates, H. L. *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. New York, Meridian Book, 1990.

<sup>56</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*. New York, Continuum, 1983, p. 13.

<sup>57</sup> Jones, G. *Corregidora* [1975]. Boston, Beacon Press, 1986.

<sup>58</sup> Walker, M. *Jubilee* [1966]. Boston, Mariner, 2016.

happen again »<sup>59</sup>. Seul ce travail de remémoration, de confrontation du poids du passé et du souvenir dans le contexte présent est à même d'offrir une solution. À l'image de Sethe dans *Beloved*, le travail sur l'émergence de la mémoire ainsi que la relecture de la vérité historique et du souvenir traumatique permettent une révision (*reenvisioning*<sup>60</sup>), condition *sine qua non* de l'affirmation d'une conscience positive : « the act of writing is part of a larger process of cultural revisionism, of redefining history and historical memory, and of confronting the past in innovative and provocative ways that are intentionally self-reflexive »<sup>61</sup>.

Dans ce paysage, Toni Morrison fut l'une des premières à explorer l'identité féminine noire américaine au début des années 1970 et à en aborder la complexité dans ses écrits romanesques. Elle incarne cette génération de femmes (« *lineage* »<sup>62</sup>) à laquelle appartiennent des écrivaines telles qu'Alice Walker, Audre Lorde, Nikki Giovanni, Paule Marshall, Maya Angelou ou encore Toni Cade Bambara, toutes membres de cette *Women's Renaissance*, et que Morrison contribua à faire publier pour certaines d'entre elles. Le projet des écrivaines de cette décennie consista alors à apporter un correctif au féminisme blanc de la première, mais également de la seconde vague, tout en pointant le sexisme des organisations noires (à l'exemple du *Student Nonviolent Coordinating Committee*<sup>63</sup>) car, comme le souligne Joyce Ladner : « The Black Woman suffers from the twin burden of being black and female »<sup>64</sup>. Dès 1970, parurent trois romans mettant en scène cette oppression de race et de genre (*The Bluest Eye* de Toni Morrison, *The Third*

---

<sup>59</sup> Graham, M. (ed.). *The Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 35-36.

<sup>60</sup> Schreiber, E. J. *Race, Trauma, and Home in the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2011, p. 28.

<sup>61</sup> Graham, M. (ed.). *Op. cit.*, p. 5.

<sup>62</sup> Awkward, M. *Inspiriting Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels*. New York, Columbia University Press, 1989.

<sup>63</sup> En novembre 1964, en parallèle du *Mississippi Freedom Summer*, Mary King et Casey Hayden rendent publique une prise de position lors de la SNCC Waveland Conference (6-12 novembre 1964). Dans ce document, elles décrivent une douzaine de situations dans lesquelles elles estiment que les femmes sont envisagées comme des subalternes des hommes. Elles établissent un notamment un parallèle entre le rôle subordonné des femmes dans la lutte pour les droits civiques avec la position inférieure des Noirs dans la société américaine :

Assumptions of male superiority are as widespread and deep-rooted and every much as crippling to the woman as the assumptions of white supremacy are to the Negro. Consider why it is in SNCC that women who are competent, qualified and experienced, are automatically assigned to the "female" kinds of jobs such as: typing, desk work, telephone work, filing, library work, cooking and the assistant kind of administrative work but rarely the "executive" kind.

Source : Position Paper #54, (women in the movement), Waveland, Mississippi, [6-12 November 1964], <http://womhist.alexanderstreet.com/SNCC/doc43.htm> [consulté le 14 août 2022].

<sup>64</sup> Ladner, J. A. *Tomorrow's Tomorrow: The Black Woman*. Garden City, Doubleday, 1972, p. 227.

*Life of Grange Copeland* d'Alice Walker<sup>65</sup>, *I Know Why the Caged Bird Sings* de Maya Angelou<sup>66</sup>) tandis que Toni Cade Bambara publiait *The Black Woman*, le premier ouvrage regroupant essais, poèmes et nouvelles centrés sur l'expérience des femmes noires américaines et auquel contribuèrent des auteures telles que Nikki Giovanni, Audre Lorde, Alice Walker et Paule Marshall. L'œuvre de Morrison tant comme romancière que comme éditrice s'affirma dans le cadre du *Black Arts Movement*, ce renouveau artistique indissociable du *Black Power Movement*. La révision historiographique lancée à l'époque (« to write history from the bottom-up ») ainsi que l'émergence des *Black Studies* conduisirent à un essor des productions culturelles afro-américaines à partir des années soixante : « The rise of Black Studies [...] put an academic face on the Civil Rights and Black Power movements and forced reconsiderations of scholarship, bringing a new generation of black intellectuals to the fore »<sup>67</sup>. Le développement de programmes d'études dans les universités remit dès lors en lumière des textes jusque-là oubliés tandis que la recherche de nouveaux auteurs par l'édition contribua à la parution de textes inédits et à l'affirmation de nouvelles figures littéraires au cœur de ce renouvellement de la fiction afro-américaine, parmi lesquelles Maya Angelou, Nikki Giovanni, Audre Lorde, Ishmael Reed, Henry Dumas.

Les années soixante-dix marquèrent également l'émergence de la critique féministe noire américaine. Barbara Smith théorisa un nouveau mode de pensée dans son article fondateur "Towards a Black Feminist Criticism", publié en 1977 dans la revue féministe *Conditions*<sup>68</sup>. Dans cet article, elle montre comment *Sula* peut être lu comme un texte lesbien et pointe le caractère inadapté des critiques féministe blanche et masculine afro-américaine. Elle suggère d'appliquer ce nouveau féminisme à la littérature féminine noire américaine : « A Black feminist approach to literature that embodies the realization that the politics of sex and class are crucial interlocking factors in the works of Black women writers is an absolute necessity. Until a Black feminist criticism exists we will not even know what these writers mean »<sup>69</sup>. Elle poursuivit cet appel dans *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1981), des idées également reprises par Gloria Hull dans *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's*

---

<sup>65</sup> Walker, A. *The Third Life of Grange Copeland* [1970]. San Diego, Harcourt, 1977.

<sup>66</sup> Angelou, M. *I Know Why the Caged Bird Sings* [1970]. London, Virago Press, 2007.

<sup>67</sup> Graham, M. (ed.). *Op. cit.*, p. 3.

<sup>68</sup> Hull, G. T., Bell Scott, P., Smith, B. (ed.). *Op. cit.*

<sup>69</sup> Smith, B. Toward a Black Feminist Criticism. *The Radical Teacher*. 1978, n° 7, p. 21.



*Studies* (1982). Dans ces œuvres, Smith et Hull appellent les critiques à analyser les œuvres des femmes noires américaines d'un point de vue féministe afin de combler l'absence de représentation de ces dernières dans les départements d'études afro-américaines ainsi que dans les *Women's Studies*. Dans une étude fondatrice de 1980, Barbara Christian met en lumière les trois grands stéréotypes au travers desquels la figure de la femme noire dans la littérature afro-américaine a souvent été abordée : la *mammy* (ou *Aunt Jemima*), la *mulatta* et la *Sapphire* : « the bossy and comic Mammy, who nurtures everyone, the mulatta, a mixed-race woman whose life is necessarily tragic; and the Sapphire, who dominates and emasculates black men »<sup>70</sup>.

### *État de l'art*

Les premiers travaux critiques portant sur l'œuvre de Toni Morrison parurent quelque temps après la publication de ses deux premiers romans, *The Bluest Eye* et *Sula*. Dans le premier article centré sur l'œuvre de l'écrivaine<sup>71</sup>, Joan Bischoff met en lumière le poids du racisme et de la violence subie en soulignant combien la domination de la société blanche a érodé la sensibilité noire. Dans une analyse influente de 1983, Hortense Spillers met en exergue les ressorts de la figure de paria attachée au personnage de *Sula*. Toutefois, bien que les premiers écrits de Morrison datent de la décennie soixante-dix, ce n'est qu'en 1985 que parut le premier ouvrage entièrement dédié à son œuvre<sup>72</sup>, avant que quelques années plus tard ne soit publié un premier volume de contributions<sup>73</sup>.

Depuis les années 1990, l'œuvre morrisonienne a fait l'objet de très nombreuses études associant à la fois analyses esthétiques et mises en lumière de la dimension politique de ces écrits. Dès 1991, dans *The Voices of Toni Morrison*, Barbara Rigney montre comment l'œuvre de l'écrivaine afro-américaine s'inscrit dans ce projet d'affirmation d'une esthétique « féminine/féministe » noire américaine. De la même manière, Marc Conner a démontré le lien permanent entre l'esthétique morrisonienne et

---

<sup>70</sup> Christian, B. *Black Women Novelists: the Development of a Tradition, 1892-1976*. Westport, Greenwood Press, 1980.

<sup>71</sup> Bischoff, J. The Novels of Toni Morrison: Studies of Thwarted Sensitivity. *Studies in Black Literature*. 1975, Vol. 6, n°3, p. 21-23.

<sup>72</sup> Jones, B., Vinson, A. *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism*. Dubuque, Kendall/Hunt, 1985.

<sup>73</sup> McKay, N. *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston, G. K. Hall, 1988.

le projet politique de cette auteure, ces deux aspects devant être pensés sous l'angle *both/and* plutôt que *either/or*<sup>74</sup>, soit de manière complémentaire et non exclusive.

De nombreuses analyses se sont attachées à interroger la notion d'identité féminine telle qu'elle est véhiculée par ces romans et à mettre en évidence les mécanismes d'oppression et de violence auxquels sont soumises les femmes chez Morrison<sup>75</sup>. Anne-Marie Paquet-Deyris a notamment souligné la diversité des figures féminines dans les fictions morrisoniennes : « Il n'y a pas de modèle morrisonien unique. La femme est multiple, et elle invente une multitude de réponses originales et personnelles aux problèmes de la vie »<sup>76</sup>. En parallèle des récentes théories autour de l'étude du genre et notamment de la masculinité, Susan Mayberry s'est attachée à analyser la place et le rôle des personnages masculins dans l'œuvre romanesque de Toni Morrison<sup>77</sup>, interrogeant également les traits « masculins » existant chez certains personnages féminins. En parallèle des études mettant en évidence la double oppression de genre et de sexe chez les personnages féminins des romans morrisoniens, une auteure telle que Doreatha Mbalia a souligné qu'existe également une exploitation de classe<sup>78</sup>, rendant ainsi triple la violence subie.

Hérité de la période esclavagiste, qu'il soit provoqué par la déshumanisation, la discrimination ou l'exclusion, le trauma est inscrit tant physiquement que psychiquement dans chacun des personnages des romans de Morrison et se transmet de génération en génération. Dans la lignée des *trauma studies*, les fictions morrisoniennes a été lue à la lumière de cette notion, à l'image des travaux menés par Evelyn Jaffe Schreiber<sup>79</sup>. J. Brooks Bouson a également montré combien, associée à celle du trauma, la notion de honte était au cœur de l'identité afro-américaine dans l'œuvre de Morrison<sup>80</sup>. Dès lors, seul un mouvement de « remémoration » de son héritage (« narratives of rememory »<sup>81</sup>)

---

<sup>74</sup> Conner, M. C. *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*. Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

<sup>75</sup> Mielle de Prinsac, A.-P. *De l'un à l'autre : l'identité dans les romans de Toni Morrison*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1999 ; Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>77</sup> Mayberry, S. N. *Can't I Love What I Criticize?: The Masculine and Morrison*. Athens, University of Georgia Press, 2007.

<sup>78</sup> Mbalia, D. D. *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*. Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2004.

<sup>79</sup> Schreiber, E. J. *Race, Trauma, and Home in the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2011.

<sup>80</sup> Bouson, J. B. *Quiet as it's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany, State University of New York Press, 2000.

<sup>81</sup> Grewal, G. *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998.

peut permettre, sur le plan thérapeutique, une forme de régénération. La recherche de la mémoire ancestrale<sup>82</sup>, revendiquée par Morrison comme constitutive de l'identité de ses personnages, a amené certains analystes à s'interroger non seulement sur la nature de la figure maternelle mais également sur l'idée même de maternité chez cette auteure<sup>83</sup>.

Des critiques tels que Vashti Crutcher Lewis<sup>84</sup> et LaVinia Delois Jennings<sup>85</sup> ont plus particulièrement mis en évidence la présence africaine dans les romans morrisoniens et ont notamment montré dans quelle mesure les structures et systèmes de pensée africains irriguaient les fictions morrisoniennes. Vashti Crutcher Lewis précise ainsi que Toni Morrison écrit « [from a]n African ancestral presence »<sup>86</sup>.

Parallèlement à la mise en lumière du projet politique, des études se sont attachées à caractériser la forme de la narration. Dans sa lecture déconstructionniste et postmoderne des romans morrisoniens, Philip Page révèle dans quelle mesure les notions de pluralisme et de multiplicité (*one and the many, plurality in unity*) sont pour lui au cœur de l'écriture morrisonienne, tant dans l'identité des personnages, dans leurs communautés qu'au sein même du texte et de la relation de celui-ci avec le lecteur<sup>87</sup>. Il analyse la dialectique entre « fusion et fragmentation » à l'œuvre dans les différents romans et met en évidence la manière dont les fragments textuels et les oppositions résistent, se relient et finalement embrassent le tout. Dans la même lignée, Lucile Fultz a proposé une lecture poststructuraliste des premiers romans de Morrison en étudiant notamment comment l'idée de différence entre des opposés (amour/haine, passé/présent, etc) structure l'œuvre morrisonienne<sup>88</sup>.

Enfin, si l'œuvre morrisonienne fait œuvre de rupture par de nombreux aspects, certains critiques ont également insisté sur le poids de la tradition chez cette auteure. Dans des études désormais classiques de la critique morrisonienne, Harold Bloom a souligné combien les traditions à la fois afro-américaine et européenne irriguaient l'œuvre de

---

<sup>82</sup> Zauditu, S. K. Women Who Know Things: African Epistemologies, Ecocriticism, and Female Spiritual Authority in the Novels of Toni Morrison. *Journal of Pan African Studies*. 2007, Vol. 1, n° 7, p. 38-57.  
Sokoloff, J. M. Intimations of Matriarchal Age: Notes on the Mythical Eva in Toni Morrison's *Sula*. *Journal of Black Studies*. 1986, Vol. 16, n° 4, p. 429-434.

<sup>83</sup> Wagner-Martin, L. *Toni Morrison and the Maternal: From the Bluest Eye to Home*. New York, Peter Lang, 2014.

<sup>84</sup> Lewis, V. C. African Tradition in Toni Morrison's *Sula*. *Phylon (1960-)*. 1987, Vol. 48, n° 1, p. 91-97. DOI 10.2307/275004.

<sup>85</sup> Jennings, L. V. D. *Toni Morrison and the Idea of Africa*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

<sup>86</sup> Lewis, V. C. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>87</sup> Page, P. *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson, University Press of Mississippi, 1995.

<sup>88</sup> Fultz, L P. *Toni Morrison: Playing with Difference*. Champaign, University of Illinois Press, 2003.

Morrison<sup>89</sup>. Tessa Roynon a, pour sa part, mis en lumière le rôle de la tradition gréco-romaine dans le corpus romanesque morrisonien<sup>90</sup>.

Longtemps peu étudiée sur le plan académique, la question de la violence exercée par les femmes a fait l'objet de plusieurs études ces dernières décennies, notamment dans les champs historique, sociologique et anthropologique. Dans *Penser la violence des femmes*, ouvrage rassemblant un ensemble de contributions pluridisciplinaires, Coline Cardi et Geneviève Pruvost ont mis en évidence ce qu'elles désignent comme les trois grands récits de la violence exercée par les femmes<sup>91</sup>. Le premier est celui de l'occultation et de l'euphémisation : la violence exercée par les femmes est identifiée comme « hors-cadre »<sup>92</sup> et fait ainsi l'objet d'un non-récit. Le second est celui de la déresponsabilisation : les femmes ne peuvent être jugées responsables de cette violence qui soit est décrite comme intrinsèquement liée à leur nature (une interprétation culturaliste et biologisante situe la violence comme une caractéristique propre du féminin), soit se révèle être une violence déléguée, subordonnée à celle des hommes. Enfin, le dernier récit identifié par ces auteures est celui de l'émancipation : forme de contestation, la violence peut contribuer au renversement, ou a minima à la remise en cause, de « l'ordre des sexes ». Si, historiquement, les femmes ont été représentées comme violentes soit sous l'effet de la violence masculine exercée à leur encontre soit en raison de leur nature jugée intrinsèquement instable (à l'exemple de la violence victorienne), peut-on envisager ici, dans la logique de ce troisième récit, une dimension politique à leurs actes, une affirmation de leur subjectivité et une lutte contre l'objectification dont elles sont victimes ?

Au sein de la littérature afro-américaine du 20<sup>ème</sup> siècle, ce sont avant tout des hommes auteurs de violence et des femmes objets de cette dernière qui ont été dépeints, notamment chez des auteurs tels que Richard Wright, Ralph Ellison et James Baldwin. Dans *Native Son*<sup>93</sup>, un roman aux accents naturalistes, Wright met en scène un héros noir, Bigger Thomas, un jeune homme issu des quartiers pauvres de Chicago, dont l'évolution

---

<sup>89</sup> Bloom, H. *Toni Morrison*. Philadelphia, Chelsea House, 1990

Bloom, H. *Toni Morrison*. New York, Bloom's Literary Criticism, 2011.

<sup>90</sup> Roynon, T. *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

<sup>91</sup> Cardi, C., Pruvost, G. *Op. cit.*

<sup>92</sup> Goffman, E. *Les cadres de l'expérience*. Paris, Éditions de Minuit, 1991.

<sup>93</sup> Wright, R. *Native Son* [1940]. London, Vintage, 2000.

vers la violence ultime (le meurtre et la mutilation de la fille de ses employeurs) traduit l'inévitabilité des forces psycho-sociales qui animent la communauté afro-américaine : « [Bigger Thomas is] controlled by social and psychological forces that drive him to self-hatred, a rejection of his family and race, a knife attack on his closest friend, the murder and mutilation of his employer's daughter, and the rape and murder of his girlfriend »<sup>94</sup>. Le poids de ces forces est restitué dans la structure tripartite du roman (*Fear-Flight-Fate*). Parmi celles-ci, le sentiment profond d'anxiété et de peur réprimée qui anime Bigger Thomas conduit à une forme de violence pathologique et un sentiment d'autodestruction récurrent envers les membres de la communauté noire, au premier rang desquels les femmes. Dans *Another Country*<sup>95</sup>, James Baldwin dépeint la chute de Rufus Scott, un musicien de jazz qui se révèle violent envers sa compagne blanche Leona et affronte certains de ses compatriotes dans des bars. Il finit par se suicider en sautant d'un pont au milieu du roman. Face à cette représentation des femmes noires avant tout comme victimes de la violence masculine, c'est dès lors la question des raisons motivant la mise en lumière ou l'effacement de cette violence radicale exercée par les femmes des romans morrisoniens qui est ici posée. Nous choisissons, à l'image de plusieurs auteurs, de parler de « violence féminine », supposant l'existence d'une spécificité de la violence exercée par les femmes par opposition à la violence masculine. Il s'agira de souligner cette particularité dans ce volume, à l'image de ce qu'évoque Paul Gilroy dans *L'Atlantique noir* : « Que penser de ces formes contrastées de violence, la première, figurée comme masculine et externe, dirigée contre l'opresseur, et la seconde, figurée comme féminine et interne, dirigée contre les objets d'amour, de fierté et de désir les plus précieux et les plus intimes d'un père et d'une mère ? »<sup>96</sup>.

Si l'idée de violence exercée par les femmes a fait l'objet de quelques études chez certains auteurs de fiction américaine<sup>97</sup>, ces investigations se sont généralement limitées à une ou deux œuvres chez Morrison sans qu'aucune analyse globale et systématique à l'échelle de l'ensemble du corpus romanesque n'ait été entreprise. Quelques critiques ont

---

<sup>94</sup> Bell, B. W. *Op. cit.*, p. 157.

<sup>95</sup> Baldwin, J. *Another Country* [1962]. London, Penguin Books, 2001.

<sup>96</sup> Gilroy, P. *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*. Trad. par Charlotte Nordmann. Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 129.

<sup>97</sup> Hendin, J. G. *Heartbreakers: Women and Violence in Contemporary Culture and Literature*. New York, Palgrave Macmillan, 2004 ; Showalter, E. Rethinking the Seventies: Women Writers and Violence. *The Antioch Review*. 2012, Vol. 70, n° 1, p. 162-76. DOI 10.7723/antiochreview.70.1.0162 ; Maxwell, M. *Male Rage, Female Fury: Gender and Violence in Contemporary American Fiction*. Lanham, University Press of America, 2000.

ainsi mis en lumière l'idée selon laquelle l'exercice de la violence dans le roman *Jazz* rend possible l'affirmation du sujet féminin. Selon Elizabeth Cannon, l'affirmation de la femme morrisonienne se fonde ainsi avant tout sur la dimension violente du désir qui l'anime : le désir sexuel est « the only desire that is operative when the fulfillment of others is denied »<sup>98</sup>. De la même manière, dans un article de l'*African American Review*, Carolyn Jones met en exergue la façon dont, à travers la thématique de l'armement, omniprésente dans le roman, l'idée de violence, après avoir été cause de blessures, contribue à la reconstruction d'une identité fragmentée<sup>99</sup>. Toutefois, une auteure comme Janice Sokoloff souligne que cet héritage matrilinéaire peut s'interrompre, notamment en raison d'actes violents commis<sup>100</sup>. Ainsi, Sula, dans le roman éponyme, rejette cet héritage lorsqu'elle regarde mourir sa mère sans jamais intervenir. Dans son ouvrage consacré aux *wicked women*, Sarah Aguiar montre combien Sula répond aux caractéristiques de la *bitch woman*<sup>101</sup>. Sur le plan davantage esthétique, Claudine Raynaud met en lumière, dans un article récent de la revue *Sillages critiques*, comment une esthétique basée sur la brièveté et l'absence caractérise la description d'une violence insoutenable dans *A Mercy*<sup>102</sup>. La violence perpétrée par les mères (*mothering violence*) a également été mise en évidence par une auteure comme Amanda Putnam : les actes violents fonctionnent ici souvent comme des actes de rébellion, des formes de résistance : « attempt to create unique solutions to avoid further victimization »<sup>103</sup>. Dans un ouvrage de 2009, Giti Chandra montre dans quelle mesure la construction des identités féminines, à la fois individuelles et collectives, est étroitement inscrite dans ces récits de violence<sup>104</sup>. S'appuyant sur des textes de Morrison (*Beloved* et *Sula*) mais également d'Amy Tan, de Maxine Hong Kingston et d'Isabel Allende, elle souligne que ces textes reposent avant tout sur une tension entre « told and untold », « tellable and untellable »<sup>105</sup>. Dans une

<sup>98</sup> Cannon, E. M. Following the Traces of Female Desire in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1997, Vol. 31, n° 2, p. 235.

<sup>99</sup> Jones, C. M. Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1997, Vol. 31, n° 3, p. 481-495. DOI 10.2307/3042574.

<sup>100</sup> Sokoloff, J. M. Intimations of Matriarchal Age: Notes on the Mythical Eva in Toni Morrison's *Sula*. *Journal of Black Studies*. 1986, Vol. 16, n° 4, p. 429-434.

<sup>101</sup> Aguiar, S. A. *The Bitch is Back: Wicked Women in Literature*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2001.

<sup>102</sup> Raynaud, C. "Living the Dying Inside": Writing Violence in Toni Morrison's *A Mercy*. *Sillages critiques*. 2017, n° 22. Disponible à l'adresse : <https://sillagescritiques.revues.org/5053>.

<sup>103</sup> Putnam, A. Mothering Violence: Ferocious Female Resistance in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, *Beloved*, and *A Mercy*. *Black Women, Gender + Families*. 2011, Vol. 5, n° 2, p. 25. DOI 10.5406/blacwomegendfam.5.2.0025.

<sup>104</sup> Chandra, G. *Narrating Violence, Constructing Collective Identities: "to Witness These Wrongs Unspeakable"*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 5.

étude centrée sur la littérature caribéenne et africaine francophone, Chantal Kalisa révèle le rôle de l'écriture comme médium à travers lequel les femmes expriment la tension existant entre une violence externe (le colonialisme) et une violence interne liée au genre (violence conjugale, violence sexuelle)<sup>106</sup>. Elle plaide notamment pour une politisation de la lutte contre les violences domestiques : « I defined gendered violence in the context of feminist resistance to the depoliticization of 'private' and 'domestic' acts of violence »<sup>107</sup>. Marilyn Maxwell a étudié les liens entre violence et littérature à travers quelques œuvres de la fiction postmoderniste (Barthelme, Didion, Pynchon, Morrison)<sup>108</sup>. Elle met notamment en lumière l'idée que la « furie féminine » fonctionne non seulement comme un moyen d'affirmer la subjectivité des femmes des romans mais également comme une remise en cause du discours traditionnel sur la violence. Enfin, dans leur étude de la représentation du viol en littérature, Sorcha Gunne et Zoë Brigley ont mis en évidence les stratégies narratives employées par de nombreux auteurs, tels que Toni Morrison, afin d'offrir une lecture féministe de ces scènes de violence<sup>109</sup>. Elles s'interrogent également sur l'intérêt de la visibilité et de l'explicitation de ces actes de violence dans le projet esthétique lié à leur dénonciation.

### ***Violences féminines chez Morrison***

Dans les fictions morrisoniennes, les violences exercées par les femmes noires américaines trouvent avant tout une traduction d'ordre physique et/ou psychologique, à l'image de la définition de la violence donnée par Françoise Héritier : « Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé »<sup>110</sup>. Souvent exercé à l'encontre d'autres femmes, ce phénomène est majoritairement intergénérationnel et matrilineaire dans l'œuvre de Morrison. Les jeunes filles héritent ainsi de leurs mères, ou de figures féminines ancestrales, des schémas de violence qu'elles

---

<sup>106</sup> Kalisa, C. *Violence in Francophone African & Caribbean Women's Literature*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>108</sup> Maxwell, M. *Op. cit.*

<sup>109</sup> Gunne, S., Brigley, Z. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. London, Routledge, 2010.

<sup>110</sup> Héritier, F. *De la violence*. Paris, Odile Jacob, 1996, p. 17.

reproduisent généralement au sein du cercle familial et dans l'environnement domestique (affrontements mères/filles, grands-mères/petites-filles par exemple). Françoise Héritier a rappelé cette idée de transmission de la violence et a notamment souligné combien les comportements violents sont avant tout issus de différences dans la socialisation et l'expérience vécue : « [la violence] est toujours construite [...] [et] s'acquiert par l'éducation »<sup>111</sup>. Dans *Sula*, l'héroïne éponyme assiste, impassible, à l'immolation de sa mère Hannah qu'elle ne cherche pas à sauver. Dans le même roman, Eva, la grand-mère de Sula, tue son fils Plum, Cette thématique de l'infanticide est également au cœur de *Beloved*, lorsque Sethe, esclave fugitive, égorge sa petite fille afin de lui éviter d'être reprise et ramenée sur la plantation. L'ordinaire et le domestique fonctionnent ici tels des réceptacles de la violence ultime. Physiques, verbales, de surprotection ou d'évitement d'un sort plus tragique, ces violences maternelles peuvent également s'exprimer à travers le refus de toute empathie ou compassion, la négligence ou encore l'abandon, ces formes d'absence ou de carence interrogeant plus globalement le rôle de la figure maternelle à l'égard de sa progéniture. Elles tendent aussi à faire écho aux stéréotypes racistes et de classe qui présentent la famille populaire noire américaine comme intrinsèquement pathologique, à l'image des théories du *Moynihan Report* publié en 1965. Cette étude du sociologue américain Daniel Patrick Moynihan (« *The Negro Family: The Case For National Action* ») voyait dans l'absence de famille nucléaire au sein de la population noire aux Etats-Unis la cause profonde de leur pauvreté socio-économique. Héritées sur le plan familial, les violences se manifestent également à travers des actes individuels que les femmes s'infligent, témoignant ainsi d'une véritable haine à l'égard de leur corps ou de leur image. Si certaines s'automutilent (Eva, Sula, *Beloved*, Seneca, Arnette), d'autres finissent par choisir la voie du suicide (Felice, Hagar). Quels rapports entretiennent donc corps et violence ? Comment la violence physique est-elle inscrite dans le texte ? Ne pourrait-on identifier des schèmes ou des formes de répétition dans sa représentation et sa narration tant certains affrontements semblent parfois présenter un mouvement quasi récurrent et prévisible ?

Dans les romans de Morrison, le recours à la violence par les personnages féminins tend à refléter l'intériorisation de la violence de la culture dominante dans laquelle les protagonistes noires évoluent. La notion de violence féminine semble donc devoir être

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 32.



pensée en lien avec l'idée de « race »<sup>112</sup>. Face à un racisme transmis de génération en génération, la violence devient le moyen pour les femmes noires de sortir d'une forme de domination dans laquelle elles sont enfermées et de tenter de rétablir un équilibre à leur avantage. Cette réaction face à l'aliénation individuelle, familiale et culturelle engendrée par l'oppression raciale tend à rapprocher notre questionnement du cadre interrogé par la critique postcoloniale. À travers l'exercice de violences, les femmes des romans morrisoniens atteignent-elles désormais le statut de « subalternes [qui] peuvent [...] parler »<sup>113</sup> ? Dans le même temps, les violences s'exercent avant tout au sein de la communauté afro-américaine et ne sont quasiment jamais dirigées contre la communauté blanche, une communauté souvent absente, ou du moins reléguée au second plan, des romans morrisoniens. Dès lors, les violences féminines revêtent-elles une fonction cathartique, à l'image de celle réclamée par Franz Fanon afin de démanteler le système colonial ?<sup>114</sup> Moyen de subsistance, elles deviennent, dans certains textes, quasiment des actes d'amour, posant ainsi la question de la frontière entre accident, sacrifice, amour meurtrier ainsi que du degré d'intentionnalité attaché à ces gestes. Ainsi, le meurtre de Beloved par Sethe (*Beloved*) et l'abandon de Florens par sa mère (*A Mercy*) contribuent à rompre un schéma cyclique de reproduction de l'oppression liée à l'esclavage. Les violences fonctionneraient donc comme une réponse apportée au trauma subi, qu'il soit individuel ou collectif. Ces actes tendent enfin à interroger la question du droit à l'autodéfense de ces femmes et questionnent ainsi la distinction rappelée par Elsa Dorlin entre les traditions hobbesienne et lockéenne dans son étude sur l'autodéfense<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Si l'usage du mot « race » dans un contexte français pose problème dans la mesure où il rappelle avant tout les fondements biologiques qui sous-tendent la notion, cette dernière est en revanche plus ancrée dans le contexte américain. Elle a notamment, dès 1790, été institutionnalisée comme catégorie sociale dans le cadre du recensement de la population américaine et continue d'être utilisée aujourd'hui comme moyen de mesure des inégalités. Toutefois, au cours de l'histoire américaine, la couleur de peau a été mobilisée afin de distinguer les « races » et d'en établir une hiérarchie. Celle-ci a notamment opposé la « race blanche » aux « races non blanches ». C'est sur cette base qu'ont, au cours du 20<sup>ème</sup> siècle, notamment été établies des restrictions et une ségrégation raciales entre, d'une part, une majorité blanche, et, d'autre part, des minorités noire, amérindiennes et asiatiques : « La « race » est ce séparateur qui permet de protéger une identité dominante en créant de la différence par rapport aux autres ». Parrs, A. Les États-Unis d'Amérique face à la « race » : une construction historique. *Migrations Société*. 2007, Vol. 114, n° 6, p. 14.

<sup>113</sup> Spivak, G. C. *Les subalternes peuvent-elles parler* ? Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

<sup>114</sup> Le colonialisme est « la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence. » Cette violence n'existe que parce qu'elle est une réaction à une violence originelle exercée par le colonisateur. Fanon, F. *Les damnés de la terre*. Paris, François Maspero, 1968.

<sup>115</sup> Dorlin, E. *Op. cit.*

Les violences féminines sont, en outre, une question nécessairement politique dans la mesure où elles sont intrinsèquement liées à la question du genre. On pourra donc tout d'abord se demander si, dans les romans de Morrison, l'expression des violences exercées par les femmes ne revêtent pas finalement une dimension politique qui serait avant tout mise en avant, ainsi que le souligne l'écrivaine afro-américaine elle-même : « I think we are too accustomed to women who don't talk back or who use the weapons of the weak »<sup>116</sup>. Ces instruments des faibles sont désignés au travers de l'énumération suivante : « Nagging. Poison. Gossip. Sneaking around instead of confrontation »<sup>117</sup>. Cette confrontation et ce pouvoir d'autocréation revendiqués par les femmes illustrent leur volonté de remettre en cause les normes et stéréotypes qui leur sont associés. Si nombre d'actes violents sont associés au corps et à l'espace domestique, c'est peut-être aussi dû à une politisation de ces espaces à laquelle le lecteur assiste. Affirmer cette dimension politique permettrait donc de lutter contre la sexualisation implicite du concept de violence. Ce serait transgresser la frontière des sexes et poser la question de la faculté émancipatrice de la violence sur laquelle Michelle Perrot insiste dans les *Annales de l'ESC* en 1975 : « refuser à la femme sa nature criminelle, n'est-ce pas encore une façon de la nier ? »<sup>118</sup> « D'ordinaire, la violence est l'apanage des hommes, elle est sexuée ». De son côté, Eric Fassin rappelle que cette sexualisation n'est en aucun cas synonyme de la dimension genrée de l'idée de violence : « appréhender la violence en termes genrés, ce n'est pas redoubler sa définition sexuée ; c'est s'attacher à la manière dont la violence des femmes, non moins que celle des hommes, peut signifier les rapports de pouvoir, et singulièrement entre les sexes »<sup>119</sup>. L'accès des femmes à la violence s'effectue donc dans le contexte d'un rapport de force politique. Certains actes d'autodéfense et de protection tendent par exemple à remettre en cause l'idée que l'amour maternel est nécessairement non-violent, la violence utilisée illustrant la volonté d'affirmer une forme de possession et de domination maternelle absolues (*Sethe*, *Eva*). De plus, il conviendra d'interroger la relation qu'entretiennent plus globalement les notions de violences féminines et de genre. La narration de ces violences est-elle genrée chez Morrison, à l'image de que peut

---

<sup>116</sup> Morrison, T., Schappell, E., Brodsky Lacour C. *Op. cit.*

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>118</sup> Perrot, M. Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX<sup>e</sup> siècle. *Annales ESC*. 1975, n°1, p. 78.

<sup>119</sup> Fassin, É. Représenter la violence des femmes : performance et fantasme, in Cardi, C., Pruvost, G. *Op. cit.*, p. 433-434.

affirmer Teresa de Lauretis<sup>120</sup> ? Contribue-t-elle à la reproduction ou au questionnement des stéréotypes liés au genre ?

Enfin, étudier l'écriture des violences exercées par les personnages féminins morrisoniens suppose d'interroger le rôle du langage dans le récit car, comme le précise Michael Kowalewski, « [violence in fiction is] always verbally mediated » si bien qu'elle apparaît « as something *styled* »<sup>121</sup>. Celle-ci peut en effet être étudiée davantage comme acte esthétique que comme seule *mimesis* du réel aux dimensions politique, sociale et philosophique. Comme le précise Judith Van Heerswyngghels dans son étude de la fiction de Joyce Carol Oates, le « langage est l'une des innombrables formes que revêt la violence ; donc l'appriivoiser en sachant le maîtriser constitue une arme redoutable ». Mais le danger peut aussi venir du langage car « les mots sont, par essence, dangereux »<sup>122</sup>. En matière d'analyse de la violence commise, de nombreux auteurs se sont attachés à la violence du langage qu'ils ont tenté de mettre en exergue. Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse ont ainsi montré que l'écriture était elle-même devenue un mode de domination durant l'époque moderne<sup>123</sup>. Dans cette étude, les auteures féministes sont classées en deux catégories : celles intéressées par les actions symboliques permettant d'atteindre/de résister à une forme de domination et celles qui sont convaincues que l'écriture est une forme de violence en elle-même. Ces auteurs insistent sur la manière dont la représentation de la violence est intrinsèquement liée à la violence de la représentation. Deux formes de violence sont alors identifiées : « that which is 'out there' in the world, as opposed to that which is exercised through words upon things in the world »<sup>124</sup>. Régis Durand rappelle, pour sa part, que « [l]a violence peut éclater dans un geste, une situation, (une parole aussi, mais alors cette parole est un

---

<sup>120</sup> Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse résumant la pensée de l'universitaire italienne sur ce point dans les termes suivants : « violence is en-gendered in representation », « writing is not so much about violence as a form of violence in its own right. [...] the discourse of theory, whatever its ideological bent, constitutes a form of violence in its own right in so far as it maintains a form of domination – that of the male or male-sexed subject ». Armstrong, N., Tennenhouse, L. *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. London, Routledge, 1989, p. 3.

<sup>121</sup> Kowalewski, M. *Deadly Musings: Violence and Verbal Form in American Fiction*. Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 4.

<sup>122</sup> Van Heerswyngghels, J. Le discours de la violence dans la fiction de Joyce Carol Oates, in Durand, R. (éd.) *Le Discours de la violence dans la culture américaine*. Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'Université de Lille III, 1979.

<sup>123</sup> Armstrong, N., Tennenhouse, L. *Op. cit.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 9.

acte) »<sup>125</sup>. La violence peut donc être le langage lui-même, le discours mobilisé dans le texte pour rapporter cette violence exercée. Derrida a également posé la question des rapports entre violence et écriture dans la deuxième partie de *De la grammatologie*, notamment à partir de l'exemple de *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss. Ce dernier décrit l'écriture comme un instrument de domination et de pouvoir face à une innocence originelle qui se situerait dans la parole<sup>126</sup>, ce que tend à refuser Derrida. Selon ce dernier, l'écriture trouve son origine dans le langage, ce qui amène la conclusion en partie partagée entre les deux que « la violence est écriture »<sup>127</sup>, que la violence est aussi originaire que l'est l'écriture dans la parole. Julia Kristeva a également analysé le rôle de la violence dans le langage à partir de la question du sujet de l'énonciation (violence faite au langage, le langage comme violence). Selon la philosophe, celle-ci est avant tout liée au « retour du refoulé de la prédication ». La violence est donc susceptible de revenir dans le discours et reste liée à la question de sujet parlant. Régis Durand résume ainsi la pensée de Kristeva :

la langue, pour exister comme système de communication, vit de la « coupure thétiq ue » symbolisée par le prédicat, la fonction de prédication. Sans cette coupure, pas de signe, pas de communication : la fonction prédicative pose un sujet transcendantal dont la rencontre avec le prédicat assure le procès de communication, sa plénitude et sa finitude. Mais la coupure qui rend possible l'intelligibilité et la cohésion syntaxique suppose en même temps un refoulement. Ce qui institue une limite pose du même coup un au-delà de cette limite : le sujet ainsi institué se trouve donc radicalement divisé, mis en cause par le retour du refoulé de la prédication. Ce refoulé, c'est ce que Kristeva appelle le sémiotique, ce qui a trait aux processus pulsionnels que la langue écarte pour se faire communication. La pulsion, c'est ce qui porte et menace à la fois le procès signifiant, cette violence toujours susceptible de faire retour dans le discours, et que le texte littéraire refoule et laisse entendre tour à tour.<sup>128</sup>

En termes de rapports entre violence et langage, le lecteur assiste tout d'abord à une esthétisation de cette violence dans les romans de Toni Morrison. Toutefois, la représentation de cette violence donne également lieu parfois à l'expression d'une forme de détachement, voire de froideur, à l'égard des actes commis, comme si les femmes auteurs de ces actes se désintéressaient, ou même prenaient plaisir, à observer les violences s'exercer face à elles ou sous leur propre action : « recurring scenes of dissociated violence—vivid and highly visual scenes in which her characters experience

---

<sup>125</sup> Durand, R. (éd.). *Le Discours de la violence dans la culture américaine*. Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'Université de Lille III, 1979, p. 9.

<sup>126</sup> Lévi-Strauss, C. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, 1993, p. 344

<sup>127</sup> Derrida, J. *De la grammatologie*. Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 195.

<sup>128</sup> Durand, R. (éd.). *Op. cit.*, p. 15.

violence from a detached perspective »<sup>129</sup>. Enfin, il apparaît, à la lecture des œuvres, que nombre de ces actes violents sont situés hors du champ de la représentation. Ils sont souvent minimisés ou font l'objet d'une ellipse. Cette tension entre violence explicite et violence implicite dans le récit tend à révéler le poids du trauma réprimé chez ces femmes mais elle interroge également les limites du langage sur cette question. Se pose alors la question de la représentation de cette violence, tant ordinaire qu'extraordinaire, et des termes dans lesquels celle-ci est opérée par Morrison. Dans plusieurs entretiens, l'écrivaine aborde elle-même l'idée d'une violence indicible et donc du nécessaire recours à l'euphémisation et à la minimisation dans la représentation de celle-ci :

I know that if the action is violent, the language cannot be violent; it must be understated. I want my readers to see it, to feel it, and I want to give them things even I may not know about, even if I've never been there.<sup>130</sup>

What is left out is as important as what is there.<sup>131</sup>

Face à l'insuffisance du langage mais également face à l'impossibilité pour la violence d'y trouver une forme d'expression, il convient de tenter d'en dépasser les contraintes. Par exemple, l'*incipit* de *A Mercy* laisse supposer l'accomplissement d'un crime par l'héroïne : « Don't be afraid. My telling won't hurt you in spite of what I have done » (*M* 1) Cette phrase évoque l'idée d'une violence non seulement du personnage principal du roman mais également du texte lui-même. Dès lors, ce n'est plus uniquement le poids de l'indicible qui est ici mis en évidence mais bien une volonté de l'écrivaine de faire œuvre d'une économie délibérée de la narration notamment dans le but de rendre celle-ci encore plus efficace auprès du lecteur. En écho aux propos de Toni Morrison (« It is frequently what you don't write that gives what you write its power »<sup>132</sup>), Michel Fabre conclut : « Morrison croit à la puissance de transgression et à l'acte subversif du verbe »<sup>133</sup>. La violence devient dès lors incarnée par le langage lui-même, ce que Slavoj Žižek désigne comme la « violence symbolique »<sup>134</sup>. Comment les violences des femmes sont-elles donc inscrites au sein même du langage utilisé dans les fictions morrisoniennes ? Dans quelle mesure le langage lui-même ne contient-il pas une forme de violence dans sa fonction performative ? « [I]f certain kinds of violence disable

<sup>129</sup> Bouson, J. B. *Quiet as it's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany, State University of New York Press, 2000, p. 3.

<sup>130</sup> Ruas, C. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 99.

<sup>131</sup> Morrison, T. *Rootedness, in What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 59.

<sup>132</sup> Morrison, T., Schappell E., Brodsky Lacour C. *Op. cit.*, n°128.

<sup>133</sup> Fabre, M., Préface, in Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 8.

<sup>134</sup> Žižek, S. *Op. cit.*

language, how do we account for the specific kind of injury that language itself perform? » s'interroge la philosophe américaine Judith Butler<sup>135</sup>. Enfin, à travers ce jeu entre implicite et explicite concernant la violence des femmes, c'est également de la construction d'une voix féminine indépendante dont le lecteur se retrouve le témoin. Lors d'un entretien, William Faulkner a mis en évidence le rôle fonctionnel de la violence au travers d'un parallèle entre la violence mobilisée par l'écrivain et le marteau utilisé par le charpentier. Interrogé sur son obsession pour la violence, Faulkner répond : « [complaining about an author's being obsessed with violence is] like saying the carpenter is obsessed with his hammer. Violence is simply one of the carpenter's tools »<sup>136</sup>. Par exemple, dans *Sanctuary*, le viol de Temple Drake par Popeye à l'aide d'un épi de maïs est complètement tu, ce silence correspondant à ce « marteau fictionnel » qu'évoquait Faulkner.

### *Apports théoriques*

En parallèle de la question du genre chez Morrison, cette recherche pourra s'appuyer sur les apports de l'anthropologie et, dans une moindre mesure de la sociologie, à l'image de la théorie de la violence développée par Françoise Héritier<sup>137</sup>. Cette dernière a notamment mis en évidence la forte sexuation symbolique de ce concept, ce qui nous conduira à interroger l'idée du genre de la violence dans le corpus défini ici. En outre, les apports de l'anthropologie pourront nous permettre de mettre en lumière les dimensions sociale, politique et de genre des violences féminines, notamment au travers de l'anthropologie culturelle (à l'exemple du rôle de la figure de la mère dans les systèmes de parenté). À l'expression de « valence différentielle des sexes » chez Héritier répond celle de « domination masculine » chez Bourdieu. Partageant avec la première l'idée d'un principe masculin dominant, il affirme toutefois que celui-ci repose avant tout sur la violence ainsi que sur quelques organes d'Etat : les structures de domination masculine sont « le produit d'un travail incessant (donc historique) de reproduction auquel contribuent des agents singuliers (dont les hommes avec des armes comme la violence

---

<sup>135</sup> Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York, Routledge, 1997, p. 6.

<sup>136</sup> Cowley, M. (ed.). *Writers at Work: the Paris Review Interviews*. Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 134.

<sup>137</sup> Héritier, F. *De la violence*.

---. *Masculin-féminin*.

---. *Masculin-féminin II*.

physique et la violence symbolique) et des institutions, familles, Église, État, École »<sup>138</sup>. Selon Bourdieu, c'est à l'issue d'un long travail historique de reproduction de la différenciation des sexes qu'a été établi le principe fondateur de la domination masculine. Tout en maintenant le principe d'une violence physique associée à cette domination, il propose une analyse des conséquences de la violence symbolique et invisible que subissent les femmes, une violence non perçue car inscrite dans nos *habitus* : la domination masculine apparaît comme « un exemple de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes-mêmes »<sup>139</sup>. En outre, à l'image du fonctionnement des sociétés primitives, la violence est également un principe structural qui crée et maintient de la différence au sein d'une communauté, ainsi que l'ont mis en évidence les travaux de Lévi-Strauss et de René Girard. Dans *La violence et le sacré*, la violence exercée à travers le sacrifice rituel fonctionne avant tout comme le moyen de déplacer vers une victime sacrificielle la violence intestine qui guette la communauté tout entière : « La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime « sacrificiable », une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger »<sup>140</sup>. C'est à travers ce mécanisme substitutif que la communauté réussit à maintenir son équilibre :

C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. [...] ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce<sup>141</sup>.

Face à l'absence de système judiciaire dans les sociétés primitives qui permettrait d'éviter la reproduction de la vengeance au sein de la communauté, le sacrifice fonctionne comme une mesure préventive à même d'empêcher l'expression de cette violence interne qui guette. Chez Morrison, des personnages tels que Sula et Pecola (*The Bluest Eye*) semblent par exemple incarner ces boucs-émissaires<sup>142</sup>, ces victimes sacrificielles, « [les] seule[s] qu'on puisse frapper sans danger car il n'y aura personne pour épouser [leur] cause »<sup>143</sup>. Par leur présence, elles contribuent à l'ordonnement de la société tant elles deviennent la cible de la violence endémique de ses membres.

---

<sup>138</sup> Bourdieu, P. *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998, p. 40-41.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>140</sup> Girard, R. *La violence et le sacré*. Paris, Fayard, 1972, p. 13.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>142</sup> Girard, R. *Le bouc émissaire*. Paris, Librairie générale française, 1982.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 27.

Enfin, les théories autour du trauma, de Freud aux approches plus récentes (à l'image d'auteurs comme Cathy Caruth<sup>144</sup> ou Marc Amfreville), et leur lien avec la littérature pourront également être mobilisées. Dans la lignée des *trauma studies* déjà courantes aux Etats-Unis, il s'agira ici d'analyser l'inscription littéraire de ce dernier, ses schémas et procédés d'itération ainsi que son articulation avec l'idée de violence exercée. Les actes violents illustrent en effet souvent le retour d'un passé traumatique, d'une violence originelle, d'une violence non perçue la première fois et qui revient lors d'une expérience à la temporalité différée :

trauma is not locable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very assimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on. [...] What returns to haunt the victim [...] is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not been fully known.<sup>145</sup>

Comment narrer le retour du trauma ? Quel langage convoquer face à la violence traumatique qui fait retour et qui souvent ne peut se dire ?

Le corpus de cette étude se composera de l'intégralité de l'œuvre romanesque de Toni Morrison, à savoir les onze romans publiés : *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977), *Tar Baby* (1981), *Beloved* (1987), *Jazz* (1992), *Paradise* (1997), *Love* (2003), *A Mercy* (2008), *Home* (2012) et *God Help the Child* (2015). Il ne nous a pas semblé pertinent d'opérer une sélection parmi ces œuvres tant la thématique choisie se retrouve dans chacune d'entre elles. Hormis *Song of Solomon* et *Home*, deux romans qui suivent principalement les pérégrinations de héros masculins (Milkman dans le premier, Frank Money dans le second), les romans morrisoniens mettent avant tout en scène des personnages féminins qui, pour une large part, se rendent coupables de violences au cours de la narration. Certes, la place de ces violences dans les récits se situe à des degrés variables. Un roman comme *Beloved* est centré autour de l'acte d'infanticide, une œuvre comme *Sula* fait intervenir de nombreux actes violents. À l'inverse, le concept de violences féminines est plus lointain, mais non absent, dans des romans comme *Tar Baby* et *Love*. Sa présence, bien que plus discrète, nous a toutefois incitée à inclure ces œuvres afin de proposer une analyse comparée. En parallèle de cette étude du corpus

---

<sup>144</sup> Caruth, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2016.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 4-6.



romanesque, des références pourront être faites aux essais de l'auteure, des écrits dans lesquels Morrison aborde également le concept de violence.

Ce travail s'attachera donc à étudier la manière dont l'idée de violence exercée par les femmes noires américaines est inscrite dans la fiction romanesque de Toni Morrison. Écrire la violence, est-ce seulement tenter de la représenter ? Comment inscrire dans le texte ces actes violents et pour certains inénarrables ? Quel impact a sur le lecteur cette volonté de suggérer et d'écrire la violence plutôt que de la montrer ? Comme l'a souligné Toni Morrison elle-même lors de son discours d'acceptation du prix Nobel en 1993, « [o]ppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge »<sup>146</sup>. Dès lors, dans quelle mesure le langage de la violence mais également la « violence du langage »<sup>147</sup> font-ils écho à la violence de l'acte ? Comment cette économie des mots et cette esthétisation de l'horreur s'articulent-elles dans l'œuvre romanesque de Morrison ? Quel impact a cette narration de la violence au féminin sur le texte littéraire ? L'analyse consistera à se pencher sur les formes d'expression, les procédés stylistiques, narratologiques mais aussi symboliques qui inscrivent cette violence des femmes dans le texte afin d'en mettre en exergue les similarités, les différences ainsi que les invariants. Si cette violence est souvent présente de manière implicite et euphémisée, elle l'est toujours néanmoins sous une forme poétique : « minimalist aesthetics »<sup>148</sup>. Dans l'ensemble, ces procédés tendent à mettre au premier plan du récit la dimension politique et émancipatrice de l'acte violent. Ils contestent ainsi les stéréotypes associés aux femmes noires, la femme hypersexualisée (*Jezebel*) comme la matriarche (*Black mammy*). C'est aussi la liberté de l'écrivaine d'écrire ou non cette violence des femmes qui est ici affirmée : « So a writer has to use the words he does not use in order to get a certain kind of power »<sup>149</sup>. Ce pouvoir de l'écrivaine ne s'exprime donc pas dans la révélation entière et totale de l'information au lecteur mais bien dans une retenue de celle-ci, aussi afin de faire participer le second, à l'image du *call and response* indissociable de la fiction afro-américaine :

---

<sup>146</sup> The Nobel Lecture in Literature [1993], in *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York, Alfred Knopf, 2019, p. 104.

<sup>147</sup> Leclercle, J.-J. *The Violence of Language*. London, Routledge, 1990.

<sup>148</sup> Raynaud, C. *Op. cit.*

<sup>149</sup> Bakerman, J. S. The Seams Cant' Show: An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 37.

I wanted to write in a very economical way because I wanted to provoke, evoke, and I rely very heavily on the reader to know a lot about that he does know. I just wanted to pull that out, so the writing would be extremely suggestive.<sup>150</sup>

To describe sexual scenes in such a way that they are not clinical, not even explicit—so that the reader brings his own sexuality to the scene and thereby participates in it in a very personal way. And owns it.<sup>151</sup>

Toni Morrison conteste ici la répartition implicitement envisagée entre une violence radicale avant tout masculine et une non-violence réformiste chez les femmes. À travers la réappropriation de la violence subie par les personnages féminins, Morrison s'inscrit dans ce mouvement de lutte contre la biologisation de la figure féminine criminelle et illustre sa volonté de placer cette violence radicale du côté des femmes noires américaines. Animées de la volonté de défaire la violence à laquelle elles sont soumises, les femmes noires des romans morrisoniens affirment leur capacité à revendiquer leur héritage. Cela passe aussi par une remise en cause du discours traditionnel d'expression de la violence à laquelle s'emploie l'auteure.

La représentation des violences féminines irrigue tout d'abord les romans morrisoniens, qu'il s'agisse de la violence des mères, omniprésente dans le corpus, de celle des violences exercées au prisme de la notion de genre ainsi que de celle faisant état d'une violence du texte-même. Reflet de la violence subie, une agressivité inscrite jusque dans les lieux et environnements naturels, les violences féminines exercées répondent ensuite à un schéma d'intériorisation de cette violence vécue face auquel les protagonistes noires se conforment ou tentent de résister. Narration de la douleur et automutilation coexistent avec le refus d'invisibilité. Mais c'est enfin, et avant tout, la portée symbolique de l'acte politique émancipateur que Toni Morrison choisit de mettre en lumière dans la (non-) narration de ces violences. Face à la représentation de l'inénarrable, héritage du traumatisme subi, Morrison choisit l'économie des mots et l'esthétisation de l'horreur. C'est en se faisant violence et en luttant contre certains stéréotypes que les femmes noires affirment leur position de sujet. Si la violence symbolique libère, son exercice se révèle toutefois insuffisant dans plusieurs œuvres chez Morrison.

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>151</sup> Morrison, T. *Rootedness*, in Denard, C. *Op. cit.*, p. 59.



# **PARTIE 1**

## **REPRÉSENTER LA VIOLENCE FÉMININE : VIOLENCE MATERNELLE, GENRE, TEXTE**



## **CHAPITRE 1 – LA VIOLENCE DES MÈRES :** **ENTRE MINORATION ET RÉSISTANCE**

Dès 1831, Maria W. Stewart, première femme noire à avoir prononcé des discours politiques et à avoir transmis des exemplaires de ses textes, appelait les femmes afro-américaines à faire de leur rôle de mère un mode d'action politique : « O, ye mothers, what a responsibility rests on you ! [...] Do not say you cannot make any thing of your children; but say...we will try »<sup>152</sup>. Dans son article “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book”, Hortense Spillers s’éloigne de l’image du Père présente dans la théorie lacanienne et souligne que l’identité noire s’est avant tout construite autour de la figure maternelle, notamment car, du temps de l’esclavage, l’enfant suivait la condition de sa mère (*partus sequitur ventrem*)<sup>153</sup>. Au début des années soixante-dix, au moment de la parution des premiers romans de Morrison, l’image de la figure maternelle est en débat. Le *Moynihan Report* récemment publié (1965) tend à montrer que l’échec de la famille nucléaire au sein de la population noire est à même d’expliquer la relative pauvreté de cette dernière<sup>154</sup>. La participation des femmes noires à la vie active parallèlement aux difficultés des hommes noirs à trouver du travail crée une inversion des rôles mettant à mal la structure familiale afro-américaine : « As overly aggressive, unfeminine women, Black matriarchs allegedly emasculated their lovers and husbands »<sup>155</sup>. Cette attitude n’est pas sans impact sur la réussite, notamment scolaire, des enfants de ces familles. Dans le corpus morrisonien, l’unité familiale est souvent à vocation matrifocale. Toni Morrison rappelle toutefois, dans le prologue de *Beloved*, la spécificité de la parentalité noire du fait de l’histoire afro-américaine, et notamment du poids de l’esclavage :

---

<sup>152</sup> Richardson, M. *Maria W. Stewart, America’s First Black Woman Political Writer*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 35, in Hill Collins, P. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, Routledge, 2009, p. 4.

<sup>153</sup> Spillers, H. J. Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book. *Diacritics*. 1987, Vol. 17, n° 2, p. 65-81. DOI [10.2307/464747](https://doi.org/10.2307/464747)

<sup>154</sup> Moynihan, D. P. *The Negro Family: The Case for National Action*, U.S. Department of Labor, 1965.

<sup>155</sup> Hill Collins, P. *Op. cit.*, p. 83.

In the eighties, the debate was still roiling: equal pay, equal treatment, access to professions, schools...and choice without stigma. To marry or not. To have children or not. Inevitably these thoughts led me to the different history of black women in this country—a history in which marriage was discouraged, impossible, or illegal; in which birthing children was required, but ‘having’ them, being responsible for them—being, in other words, their parent—was as out of the question as freedom. Assertions of parenthood under conditions peculiar to the logic of institutional enslavement were criminal. (B x-xi)

Dès lors, l'équivalence normative entre maternité et non-violence (« [m]other-love is supposed to be continuous, unconditional »<sup>156</sup>) ne se retrouve pas chez notre auteure. La violence des femmes est avant tout une violence des mères, et majoritairement des mères sur leurs filles, de façon non exclusive : « [l]e rapport mères-filles est le *continent noir* du *continent noir* »<sup>157</sup>. Loin d'être le « *sacred calling* » évoqué par Adrienne Rich dans *Of Woman Born*<sup>158</sup>, l'exercice de la maternité (*motherhood*) donne lieu à l'expression de la violence chez Morrison : « children and mothers are the causes of each others' sufferings »<sup>159</sup>. Au travers de cette question, Toni Morrison interroge les principaux stéréotypes assignés à la femme noire. S'appuyant sur les travaux de Barbara Christian, Patricia Hill Collins montre notamment que ces stéréotypes sont au nombre de trois : la *mammy*, servante docile au service de la communauté blanche, la *matriarch*, femme agressive prenant le contrôle du foyer domestique ainsi que la *Jezebel*, femme au comportement sexualisé jugé déviant<sup>160</sup>. Morrison remet ici en cause toute idée de matriarcat noir (« a demystification of the Black matriarchy myth »<sup>161</sup>) et offre une vision complexe et multiple de la mère afro-américaine : « Well, in the beginning I was just interested in *finally* placing black women center stage in the text, and not as the all-knowing, infallible black matriarch but as aflawed here, triumphant there, mean, nice, complicated woman, and some of them win and some of them lose »<sup>162</sup>. Dans les romans morrisoniens, les mères noires naviguent entre le poids de la minoration de race et de genre d'une part et la volonté d'armer leurs enfants dans un monde d'oppression d'autre part : « [s]ome black mothers may have intentionally taught violent behaviors to their daughters to prepare for their daughters' future survival in a world that devalued them »<sup>163</sup>. Si, dans le premier cas, elles contribuent, par la violence, à renforcer la

---

<sup>156</sup> Rich, A. C. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. 2<sup>nd</sup> ed. New York, Norton, 1986, p. 46.

<sup>157</sup> Irigaray, L. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981, p. 61.

<sup>158</sup> Rich, A. C. *Op.cit.*, p. 41.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>160</sup> Hill Collins, P. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>161</sup> Butler-Evans, E. *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*. Philadelphia, Temple University Press, 1989, p. 144.

<sup>162</sup> Davis, C. An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 231.

<sup>163</sup> Putnam, A. *Op. cit.*, p. 30.

minoration de leurs enfants en les convainquant de leur prétendue infériorité, elles peuvent, dans le second cas, tenter d'offrir, à travers cette même violence, un moyen de résistance : « [it] can foster [the mother's] children's oppression if she teaches them to believe in their own inferiority [but] the relationship between mothers and children can [also] serve as a private sphere in which cultures of resistance and everyday forms of resistance are learned »<sup>164</sup>.

## 1) La mère ou l'incarnation du manque

### a) *Traces de l'absence*

L'absence maternelle caractérise tout d'abord les relations entre les mères et leur progéniture. Qu'elle soit volontaire ou subie, cette absence crée un manque non seulement chez les enfants mais également à l'âge adulte : « [...] the disappearance in the worlds that Morrison describes [...] is that of the mother. [...] the effect of the disappearance may not appear only on the forms of remembrance directed toward it or the labors at recovery that it summons but in the freedoms or violences that it enables »<sup>165</sup>.

Celle-ci est tout d'abord une absence qu'endurent durant l'enfance nombre de personnages féminins. Dans *Jazz*, Felice, Violet et Dorcas en sont ainsi les victimes. Chez Felice, l'amie de Dorcas, l'attention parentale se porte non sur l'enfant mais sur le travail et les loisirs :

My mother and my father too lived in Tuxedo. I almost never saw them. I lived with my grandmother who said, 'Felice, they don't live in Tuxedo; they work there and live with us.' Just words: live, work. I would see them once every three weeks for two and a half days. [...] When they'd come home, they'd kiss me and give me things, like my opal ring, but what they really wanted to do was go out dancing somewhere (my mother) or sleep (my father). (*J* 198)

Le temps partagé entre parents et enfants est réduit (deux jours et demi toutes les trois semaines) et quelques cadeaux ne suffisent à combler le manque parental. La mère de Violet se suicide en se jetant dans un puits tandis que celle de Dorcas est tuée lors des émeutes de St. Louis. En période de crise, chacune de ces femmes s'adresse ou pense à

---

<sup>164</sup> Hill Collins, P. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>165</sup> Christiansë, Y. *Toni Morrison: An Ethical Poetics*. New York, Fordham University Press, 2013, p. 46.



sa mère (« mama » *J* 38, 102, 110), ce qui fait dire à Dorothea Mbalia : « What Violet, Alice, Dorcas, and Felice have in common is the need for mamas »<sup>166</sup>. C'est ce lien nourrissant coupé trop tôt que Morrison met ici en lumière. Dans *Tar Baby*, Jadine perd sa mère à l'âge de onze ans, d'où le constat d'Ondine à Jadine : « you didn't have a mother long enough » (*TB* 281). À l'inverse, cette distance entre mère et fille est parfois érigée afin de se protéger d'une influence néfaste. Dans *Sula*, Helene Wright est éloignée de sa mère Rochelle, une prostituée créole née dans un bordel de la Nouvelle-Orléans, et voit son éducation placée entre les mains de sa grand-mère Cecile dont l'attitude religieuse stricte est jugée plus bénéfique : « raised her under the dolesome eyes of a multicolored Virgin Mary, counseling her to be constantly on guard for any sign of her mother's wild blood » (*S* 17).

Bien que présentes, certaines mères manifestent une forme d'absence en ne réussissant pas à jouer leur rôle de guide lors des étapes essentielles de la vie de leurs enfants. Plusieurs d'entre elles sont notamment défaillantes à l'occasion des premières règles de leurs filles, durant cette étape marquant le passage de l'enfance vers l'adolescence. Dans *God Help The Child*, Bride se voit frappée par sa mère à cette occasion : « slapped her and pushed her into a tub of cold water. Her shock was alleviated by the satisfaction of being touched, handled by a mother who avoided physical contact whenever possible » (*GHTC* 79). Lula Ann voit dans cette violence l'occasion d'avoir un contact physique avec sa mère, un contact jusque-là toujours refusé par cette dernière. Chez Pecola, ce moment est vécu plus positivement mais c'est uniquement grâce à l'aide d'un tiers, celle de Mrs. McTeer. La comparaison des deux environnements domestiques à cette occasion révèle l'absence de soutien maternel auprès de Pecola. Chez Frieda et Claudia, le bain de Pecola est ainsi l'occasion d'un moment de joie (« water gushed », « music », « laughter ») : « The water gushed, and over its gushing we could hear the music of my mother's laughter » (*BE* 32). Le bain donné par Pauline Breedlove à la jeune fille de la famille blanche pour laquelle elle travaille donne également lieu à une narration idéalisée de ce moment passé au sein de cette famille dont elle est devenue la « servante idéale » (« ideal servant *BE* 127). Elle oppose par contraste le quotidien morne et triste de sa famille :

---

<sup>166</sup> Mbalia, D. Women Who Run with Wild: The Need for Sisterhoods in Jazz. *MFS Modern Fiction Studies*. 1993, Vol. 39, n° 3, p. 634. DOI [10.1353/mfs.0.0462](https://doi.org/10.1353/mfs.0.0462)

When she bathed the little Fisher girl, it was in a porcelain tub with silvery taps running infinite quantities of hot, clear water. She dried her in fluffy white towels and put her in cuddly night clothes. Then she brushed the yellow hair, enjoying the roll and slip of it between her fingers. No zinc tub, no buckets of stove-heated water, no flaky, stiff, grayish towels washed in a kitchen sink, dried in a dusty backyard, no tangled black puffs of rough wool to comb. (BE 127)

La baignoire en zinc, les seaux d'eau chauffée au poêle contrastent avec la baignoire en porcelaine à la robinetterie en argent amenant l'eau de manière illimitée chez les Fisher. Les serviettes blanches et les vêtements de nuit en peluche se démarquent des serviettes grisonnantes séchées dans une arrière-cour poussiéreuse chez les Breedlove. L'arrivée des règles chez Pecola coïncide par ailleurs avec la tirade de Mrs. McTeer au sujet de la quantité de lait bu par la jeune fille, associant ainsi règles et lactation :

'Three quarts of milk. That's what was *in* that icebox yesterday. Three whole quarts. Now they ain't none. Not a drop. I don't mind folks coming in and getting what they want, but three quarts of milk! What the devil does anybody need with three quarts of milk?'

The 'folks' my mother was referring to was Pecola. The three of us, Pecola, Frieda, and I, listened to her downstairs in the kitchen fussing about the amount of milk Pecola had drunk. We knew she was fond of the Shirley Temple cup and took every opportunity to drink milk out of it just to handle and see sweet Shirley's face. My mother knew that Frieda and I hated milk and assumed Pecola drank it out of greediness. (BE 23)

L'image du lait renvoie à la fois à la blancheur recherchée par Pecola mais aussi au lien nourrissant que la jeune fille ne trouve pas auprès de sa mère. Dans une contribution portant sur le rôle de la Bible comme source intertextuelle dans l'œuvre morrisonienne, Àgnes Surányi souligne que le rejet de la fille (Pecola) par sa mère noire dans *The Bluest Eye* fonctionne à l'inverse du roman *Imitation of Life* de Fannie Hurst dans lequel Peola (notons la proximité des deux prénoms) est la jeune fille mulâtre qui déteste sa mère<sup>167</sup>. Pecola boit en outre dans la tasse à l'effigie de son idole (Shirley Temple). Les allitérations en « s- » (« see sweet Shirley's face ») illustrent l'attrance de l'identification à cette figure idéalisée chez Pecola. Ce modèle de consommation de la culture blanche est avant tout hérité de sa mère Pauline qui, face à l'ennui et la solitude dans sa jeunesse, se réfugiait dans le cinéma et dans l'assimilation avec les stars américaines blanches (Jean Harlow, Ginger Rogers, Greta Garbo).

---

<sup>167</sup> Hurst, Fannie. *Imitation of Life*. New York, Harper & Brothers, 1933.

Parfois, c'est l'absence-même d'amour maternel qui domine la scène. Ainsi, dans *Sula*, Eva précise qu'elle n'a ni le temps ni l'énergie pour jouer avec ses enfants :

'Awww, Mamma? Awww, Mamma? You settin' here with your healthy-ass self and ax me did I love you? Them big old eyes in your head would a been two holes full of maggots if I hadn't.'

'I didn't mean that, Mamma. I know you fed us and all. I was talkin' 'bout something else. Like. Like. Playin' with us. Did you ever, you know, play with us?'

'Play? Wasn't nobody playin' in 1895. Just 'cause you got it good now you think it was always this good? 1895 was a killer, girl. Things was bad. Niggers was dying like flies.'

[...]

'Mamma, what you talkin' 'bout?'

'I'm talkin' 'bout 18 and 95 when I set in that house five days with you and Pearl and Plum and three beets, you snake-eyed ungrateful hussy. What would I look like leapin' 'round that little old room playin' with youngins with three beets to my name?' (S 68-69)

Pour Eva, nourrir et garantir la bonne santé de ses enfants apparaît comme la tâche essentielle de son devoir de mère tandis que jouer avec eux lui semble hors de question : « What would I look like leapin' 'round that little old room playin' with youngins with three beets to my name? ». Dans ce foyer matrilinéaire, l'absence d'amour maternel se décline sur deux générations. Ainsi, la même question posée par Hannah à sa mère au sujet de l'amour maternel conduit à une réponse similaire :

'Mamma, did you ever love us?' [...] 'I mean, did you? You know. When we was little.'

[...]

'No. I don't reckon I did. Not the way you thinkin.'

'Oh, well. I was just wonderin'. [...]

'An evil wonderin' if I ever heard one.' [...]

'I didn't mean nothing by it, Mamma.'

'What you mean you didn't mean nothing by it? How you gone not mean something by it?' (S 67-68)

Dans les pages précédant ces propos figure la scène durant laquelle Sula entend sa mère dire qu'elle l'aime mais ne l'apprécie pas :

'You love her, like I love Sula. I just don't like her. That's the difference.'

'Guess so. Likin' them is another thing.'

'Sure. They different people, you know...'

She only heard Hannah's words, and the pronouncement sent her flying up the stairs. In bewilderment, she stood at the window fingering the curtain edge, aware of a sting in her eye. (S 57)

Le jeu entre « like » et « love »<sup>168</sup>, la mise à distance de tout lien affectif que renferme l'usage du pronom à la troisième personne du pluriel (« Likin' them is another thing », « They different people ») et l'emploi de l'adverbe « just » plaçant le sentiment comme

---

<sup>168</sup> Moins fort que « love », « like » renvoie à l'idée de bien aimer, d'apprécier. « Love » concerne avant tout l'amour sentimental, familial, ou, comme ici, maternel. Hannah reconnaît cet amour maternel comme intrinsèque à la relation filiale mais confesse ne pas apprécier sa fille. Le lecteur est comme surpris de cet usage des deux verbes tant il se serait attendu à l'inverse : une mère qui apprécie son enfant mais ne réussit à développer un amour maternel à son égard. Le terme le plus fort l'emporte ici sur le plus faible.

évident marquent profondément Sula, à l'image de la métaphore de la piqûre dans l'œil qu'elle décrit ressentir dans ce passage à la focalisation interne (« aware of a sting in her eye »). À ce passage fait directement suite celui de la mort de Chicken Little, ce jeune garçon avec lequel Nel et Sula jouent au bord de la rivière. Le rejet par sa mère contribue à développer chez Sula une violence passive ainsi qu'une absence d'empathie qui se manifestent dès la mort de Chicken Little. En effet, les deux jeunes filles restent immobiles suite à la chute de ce dernier, regardant son corps s'enfoncer dans l'eau : « The pressure of his hard and tight little fingers was still in Sula's palms as she stood looking at the closed place in the water » (*S* 61). Elles ne manifestent ni remords ni culpabilité face à cette mort.

Enfin, au-delà de décisions individuelles, c'est parfois l'existence d'un système (l'esclavage) qui rend impossible la présence des mères auprès de leurs enfants ainsi que le développement de tout amour maternel : « the institution deprived the enslaved of the freedom to love, of the right to love »<sup>169</sup>, « The slave practice of separating children from their mothers at birth forms the kernel of abandonment trauma »<sup>170</sup>. Les mères esclaves étaient en effet vendues, séparées de leurs enfants et obligées de suivre leur maître ou maîtresse, empêchant ainsi le développement d'un lien affectif entre mères et enfants : « Slaveholders and slaves both acknowledged the special pain of separating mothers and children by sale »<sup>171</sup>. Dans *Jazz*, True Belle doit ainsi se séparer de ses filles Rose Dear et May, âgées respectivement de huit et dix ans, afin de suivre la fille de son maître, Vera Gray, à Baltimore. Si elle rentre à temps dix-huit ans plus tard pour sauver la famille, elle ne peut empêcher le suicide de sa fille Rose Dear dont l'héroïne Violet continue de porter le stigmate : « the children of suicides are hard to please » (*J* 4). Dans *Beloved*, c'est l'absence totale de lien qui est soulignée. Sethe explique ainsi qu'elle eut très peu de contacts avec sa mère (connue sous le nom de « Ma'am » là où le lecteur aurait attendu « Mama ») durant son enfance. À l'âge de trois semaines, elle est confiée au sein d'une autre femme pendant que sa mère travaille dans les champs de riz, subissant ainsi de fait une séparation forcée :

---

<sup>169</sup> Christian, B. *Beloved, She's Ours. Narrative*. 1997, Vol. 5, n° 1, p. 38.

<sup>170</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>171</sup> Fox-Genovese, E. *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, p. 322.

I didn't see her but a few times out in the fields and once when she was working indigo. By the time I woke up in the morning, she was in line. [...] She must of nursed me two or three weeks—that's the way the others did. Then she went back in rice and I sucked fom another woman whose job it was. (B 72)

Le seul souvenir de sa mère réside dans une image, résultat d'une unique vision. Un fichu sur la tête en guise de chapeau (« What she saw was a cloth hat »), sa mère a le dos courbé (« this particular back ») dans un champ :

[...] her own mother, who was pointed out to her by the eight-year-old child who watched over the young ones—pointed out as the one among many backs turned away from her, stooping in a watery field. Patiently Sethe waited for this particular back to gain the row's end and stand. What she saw was a cloth hat as opposed to a straw one, singularity enough in that world of cooing women each of whom was called Ma'am. (B 37)

Sethe mentionne également que sa mère a été pendue, sans qu'elle réussisse à comprendre la raison qui ait conduit à cette issue tragique. Elle rejette l'idée selon laquelle sa mère aurait tenté de s'évader de la plantation tant elle est convaincue que celle-ci ne serait jamais partie sans elle :

'What happened to her?'

'Hung. By the time they cut her down nobody could tell whether she had a circle and a cross or not, least of all me and I did look.' [...]

'Why they hang your ma'am?' Denver asked. This was the first time she had heard anything about her mother's mother. Baby Suggs was the only grandmother she knew.

'I never found out.' (B 73)

C'est donc avec le souvenir d'une mère dont la mort reste inexpiquée que vit Sethe.

### ***b) Le poids de l'abandon***

Chez Morrison, au-delà de l'absence de la mère, c'est aussi le traumatisme de l'abandon qui caractérise les enfants. Dans certains cas, l'abandon est temporaire et vise à permettre de trouver une solution à la situation compliquée dans laquelle se trouve la famille. Dans *Jazz*, True Belle, la grand-mère de Violet, doit abandonner ses filles, Rose Dear et May à une sœur plus âgée afin de suivre sa maîtresse, Vera Louise, déshonorée par ses parents après être tombée enceinte suite à sa relation avec un homme noir :

True Belle was the one she wanted and the one she took. I don't know how hard it was for a slave woman to leave a husband that work and distance kept her from seeing much of anyhow, and to leave two daughters behind with an old aunt to take care of them. Rose Dear and May were eight and ten years old then. (J 141-142)

Elle ne revient que dix-huit ans plus tard, en 1888, notamment afin de répondre à l'appel de sa fille :

So in 1888, with twenty-two years of the wages Miss Vera initiated soon as the War was over (but held in trust lest her servant get ideas), True Belle convinced herself and her mistress she was dying, got the money—ten eagle dollars—and was able to answer Rose Dear’s pleas by coming back to Vesper with Baltimore tales for grandchildren she had never seen. She rented a small house, bought a cookstove for it and delighted the girls with descriptions of life with the wonderful Golden Gray. (*J* 142)

Dans *Sula*, confrontée à la pauvreté depuis le départ de son mari BoyBoy (« Eva had \$1.65, five eggs, three beets and no idea of what or how to feel » *S* 32), Eva confie ses enfants à sa voisine, Mrs. Suggs, et promet qu’elle sera de retour d’ici quelques heures. Dix-huit mois plus tard, elle revient avec une nouvelle source de revenus : « Eighteen months later she swept down from a wagon with two crutches, a new black pocketbook, and one leg » (*S* 34). Selon les rumeurs, elle aurait, après avoir perdu sa jambe dans un accident de train, touché l’argent de l’assurance. Sula accuse Eva en ces termes lors de leur confrontation : « ‘Who said I cut off my leg?’ ‘Well, you stuck it under a train to collect insurance’ » (*S* 93). À son retour, Eva établit un foyer de fortune et se dévoue au bien-être de sa famille.

Toutefois, la plupart du temps, l’abandon a lieu à l’échelle d’une vie et la séparation mère-enfant est à l’origine du trauma. C’est tout d’abord la perte du lien à la mère qui marque les enfants. Dans *Love*, son propre abandon est, chez May, à l’origine de celui qu’elle fait subir à sa fille Christine :

You know May wasn’t much of a mother to me.  
At least she didn’t sell you.  
No, she gave me away. (*L* 184)

La narratrice L précise : « she left Christine to me to raise » (*L* 137). La postposition du complément « to me » témoigne de cette charge dont se défait la mère. Dans *Tar Baby*, Jadine envisage la mort de sa mère comme un abandon : « You left me you died you didn’t care enough about me to stay alive you knew Daddy was gone and you went too » (*TB* 261). L’asyndète de la phrase renforcée par l’absence de signe de ponctuation contribue à un effet cumulatif, reflet du poids supporté par la jeune femme. Dans un article dans lequel elle pointe certaines proximités entre *The Bluest Eye* et *The Good Negress* d’A. J. Verdelle, Anne Ullmo situe le départ de la figure de la mère comme crise au cœur du récit, « scène jamais représentée puisque jamais vue et qui rejaillit dans les interstices de la mémoire à la faveur d’une structure temporelle non linéaire »<sup>172</sup>. Dans

---

<sup>172</sup> Ullmo, A. *The Good Negress* de A.J. Verdelle ou la religion du quotidien. *Revue française d’études américaines*. 2002, n° 94, p. 101.

*Jazz*, la traque de Dorcas par Joe est régulièrement entrecoupée de scènes d'une quête antérieure dans la vie de ce dernier, celle de sa mère, une quête qu'il continue de mener adulte tant l'absence se fait sentir. Élevé par des parents adoptifs en même temps que six autres enfants, Joe porte le poids de l'abandon maternel. Il attend désespérément un signe de confirmation de ce lien filial par celle qui est désormais dénommée Wild :

confirm, for once and for all, that she was indeed his mother. And even though the confirmation would shame him, it would make him the happiest boy in Virginia. (*J* 36)

Just a sign, he said, just show me your hand, he said, and I'll know don't you know I have to know? She wouldn't have to say anything, although nobody had ever heard her say anything; it wouldn't have to be words; he didn't need words or even want them because he knew how they could lie, could heat your blood and disappear. She wouldn't even have to say the word 'mother.' Nothing like that. All she had to do was give him a sign, her hand thrust through the leaves, the white flowers, would be enough to say that she knew him to be the one, the son she had fourteen years ago, and ran away from, but not too far. (*J* 37)

L'anaphore du verbe « know » (« know » x3, « knew » x2) insiste sur la reconnaissance que réclame Joe. Il tente à trois reprises de retrouver sa mère. La dernière tentative a lieu en 1926, l'année durant laquelle débute le récit. Avant de quitter Vienna pour aller travailler à Palestine, il réussit à lui parler et lui demande de confirmer qu'elle est bien sa mère. Alors que la luminosité tombe, Wild est incapable de l'affirmer :

a simple-minded woman too silly to beg for a living. Too brain-blasted to do what the meanest sow managed: nurse what she birthed. The small children believed she was a witch, but they were wrong. This creature hadn't the intelligence to be a witch. She was powerless, invisible, wastefully daft. Everywhere and nowhere.

There are boys who have whores for mothers and don't get over it. There are boys whose mothers stagger through town roads when the juke joint slams its door. Mothers who throw their children away or trade them for folding money. He would have chosen any one of them over this indecent speechless lurking insanity. (*J* 179)

La violence de la réaction de Joe transparaît dans l'usage de la comparaison animale renforcée par l'allitération en -b (« Too brain-blasted to do what the meanest sow managed »), le rythme ternaire « powerless, invisible, wastefully daft » ainsi que dans les allitérations en -s de la fin de la description (« this indecent speechless lurking insanity »). Reflet de sa quête, il remplace son nom adoptif, Williams, par celui de Trace (Trace > *trace*, *J* 124). Enfin, il reconnaît que son mariage avec Violet correspond à sa volonté de trouver une mère de substitution face à l'impossibilité d'interpréter les signaux envoyés par sa mère biologique désignée par la périphrase « a wildwoman » : « 'All right, Violet, I'll marry you,' just because I couldn't see whether a wildwoman put out her hand or not' » (*J* 181). La violence qu'il exerce ensuite à l'égard de Dorcas devient pour lui le moyen de verbaliser le trauma de cet abandon. Les deux quêtes s'entremêlent d'ailleurs

dans le discours de Joe pour qui les marques sur la peau de Dorcas ressemblent au chemin tracé en Virginie afin de retrouver sa mère :

Little half moons clustered underneath her cheekbones, like faint hoofmarks. [...] Take my little hoof marks away? Leave me with no tracks at all? In this world the best thing, the only thing, is to find the trail and stick to it. I tracked my mother in Virginia and it led me right to her, and I tracked Dorcas from borough to borough. I didn't even have to work at it. Didn't even have to think. Something else takes over when the track begins to talk to you, give out its signs so strong you hardly have to look. (*J* 130)

Bien qu'ils partagent tous deux non seulement ce poids de l'abandon maternel mais également un lien familial puisque leurs deux passés s'entrecroisent, Joe et Violet n'ont jamais évoqué cette question.

C'est ensuite à la volonté d'arrêter une vie sous la domination de l'homme blanc que semble répondre l'abandon maternel. Dans *Song of Solomon*, la mère de Guitar abandonne sa famille peu après la mort de son mari : « she just couldn't cut it when my father died. She ran away. Just ran away » (*SofS* 307). Pour Guitar, cet abandon fait suite à l'acceptation par sa mère des quarante dollars versés par le patron de son mari après la mort accidentelle de ce dernier dans la scierie dans laquelle il travaillait. Elle utilise cet argent pour acheter des bonbons à ses enfants, ce qui suscite la haine de Guitar tant ceux-ci ne peuvent compenser la perte subie :

he remembered anew how his mother smiled when the white man handed her the four ten-dollar bills. More than gratitude was showing in her eyes. More than that. Not love, but a willingness to love. Her husband was sliced in half and boxed backward. [...] Even so, his mother had smiled and shown that willingness to love the man who was responsible for dividing his father up throughout eternity. It wasn't the divinity from the foreman's wife that made him sick. That came later. It was the fact that instead of life insurance, the sawmill owner gave his mother forty dollars 'to tide you and them kids over,' and she took it happily and bought each of them a big peppermint stick on the very day of the funeral. (*SofS* 225)

Le fossé existant entre la compensation proposée et la mort violente du père (« Her husband was sliced in half and boxed backward ») révèle tant le mépris profond de l'homme blanc face à la valeur de la vie humaine que l'incapacité de la mère (« a willingness to love », « she took it happily ») à percevoir le caractère indigne du geste. Le traumatisme que constitue cette scène donne lieu chez le jeune homme à un dégoût pour les bonbons ainsi qu'à une aversion envers l'homme blanc :

'Makes me sick. [...] Makes me want to throw up. [...] It makes me think of dead people. And white people. And I start to puke.' (*SofS* 61)

And felt the nausea all over again. (*SofS* 225)

C'est ce rejet de la violence de l'homme blanc qui amène Baby Suggs, la belle-mère de Sethe dans *Beloved*, à abandonner ses enfants dès la naissance, convaincue que leur sort



sera intimement lié à celui de l'esclavage : « It wasn't worth the trouble to try to learn features you would never see change into adulthood anyway » (B 163). Alors que six des huit enfants qu'elle a eus ont des pères différents, elle se désintéresse de sept d'entre eux. Seul le lien avec Halle, le futur mari de Sethe, est conservé :

'You lucky. You got three left. [...]. 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. [...] My firstborn. All I can remember from her is how she loved the burned bottom of bread. Can you beat that? Eight children and that's all I remember.' (B 6)

All seven were gone or dead. What would be the point of looking too hard at that youngest one? But for some reason they let her keep him. He was with her—everywhere. (B 164)

L'emploi de la tournure passive pour narrer la séparation (« Every one of them gone away from me ») rappelle la violence du lien de servitude à cause duquel les mères ne voient pas grandir leurs enfants. Désormais libre, Baby Suggs ne peut toutefois s'empêcher de penser à ses enfants perdus :

Great God, she thought, where do I start? Get somebody to write old Whitlow. See who took Patty and Rosa Lee. Somebody name Dunn got Ardelia and went West, she heard. No point in trying for Tyree or John. They cut thirty years ago and, if she searched too hard and they were hiding, finding them would do them more harm than good. Nancy and Famous died in a ship off the Virginia coast before it set sail for Savannah. That much she knew. [...]

But she knew their names. She knew, and covered her ears with her fists to keep from hearing them come from his mouth. (B 169)

Sa mémoire est intacte à tel point qu'elle se souvient des prénoms de ses enfants abandonnés et de ce qu'ils sont devenus. L'effet est ici renforcé par l'anaphore de la proposition verbale « she knew ». Enfin, la litanie des prénoms ainsi que la violence du souvenir que tente de réprimer Baby Suggs sont traduites par Morrison à travers l'emploi du mot « fists » là où le lecteur aurait attendu le terme « hands » : « covered her ears with her fists to keep from hearing them come from his mouth ».

Mais il est des cas où l'abandon semble être une solution, une échappatoire pour la mère. Dans *Paradise*, tandis que son mari Frank la contraint à un rapport sexuel non désiré, Mavis imagine ses enfants ricanant derrière la porte :

The sheet was off before she could complete it. When he pulled her nightgown up, he threw it over her face, and she let that mercy be. She had misjudged. Again. He was going to do this first and then the rest. The other children would be behind the door, snickering, Sal's eyes as cold and unforgiving as they were when she was told of the accident. (P 26)

Dans sa paranoïa, elle est convaincue que ses enfants encore en vie veulent la tuer :

'They're going to kill me, Ma' [...]  
'They got no right to kill me' [...]  
'He's making the other children do it' [...]  
'I'm saying they are going to kill me' (P 31)

Sal had a razor and they was laughing and watching me. Every minute watching me. (P 32)  
Objet de ce complot, victime de la colère de son mari qu'elle intériorise (« From the very beginning he had been absolutely right about her: she was the dumbest bitch on the planet » P 37), Mavis décide d'abandonner sa famille, en partant discrètement à l'aube dans la voiture de son époux qu'elle subtilise :

It was, she knew, the signal—to Sal, to Frankie, to Billy James. (P 26)

[...] where she wanted to be was in the Cadillac. It wasn't hers; it was his, yet Mavis loved it maybe more than he did and lied to him about losing the second set of keys. [...] Frank told her she better not touch, let alone drive, the Cadillac as long as she lived. So she was as surprised as anybody when she stole it. (P 25)

Elle se réfugie dans le New Jersey chez sa mère, Birdie Goodroe, qui la console mais lui rappelle également que ses enfants ont besoin d'une mère : « You still have children. Children need a mother. I know what you've been through, honey, but you do have other children » (P 31). Trahie par sa mère qu'elle surprend au téléphone en train de demander à Frank de venir chercher sa femme, Mavis décide de fuir :

In a week Mavis was on the road, but this time she had a plan. Days before she heard her mother talking low into the mouthpiece of the telephone, saying, 'You better get up here fast and I mean pronto.' [...] She took a pair of rhinestone clips from Birdie's jewelry box and stole back the car keys her mother thought she had hidden so well; [...] (P 32)

Elle se voit confirmer l'absence de soutien maternel plus tard dans le roman : « On her last trip Mavis learned from her mother of the warrant posted for her arrest for grand larceny, abandonment and suspicion of murdering two of her children » (P 168).

Enfin, « donner la mort »<sup>173</sup> peut obéir à l'idée d'offrir l'abandon en cadeau, c'est-à-dire de choisir de couper tout lien avec l'enfant dans l'idée de le protéger. Esclave sur la plantation du Senhor D'Ortega, la mère de Florens supplie Jacob Vaark de prendre sa fille, plutôt qu'elle et son petit garçon, comme compensation pour le paiement d'une dette contractée par le gentilhomme portugais : « Take the girl, she says, my daughter, she says. Me. Me » (M 5), « 'Please, Senhor. Not me. Take her. Take my daughter' » (M 24). Dans cette scène que Florens perçoit comme un véritable abandon, transparait une violence du geste et des mots. C'est toutefois dans le but d'éviter à sa fille alors préadolescente, un statut dont témoigne la symbolique des seins naissants, une vie d'esclave sexuelle sous

---

<sup>173</sup> Derrida, J. *Donner la mort*. Paris, Galilée, 1999.

les yeux de sa mère sur la plantation que celle-ci décide de ce « don » : « Neither one will want your brother. I know their tastes. Breasts provide the pleasure more than simpler things. Yours are rising too soon and are becoming irritated by the cloth covering your little girl chest. And they see and I see them see » (*M* 160). C'est à travers la thématique du regard renvoyé, retourné vers soi-même (« they see and I see them see ») que la mère de Florens comprend l'attraction que suscite sa fille auprès des propriétaires de la plantation désignés de manière anonyme par le pronom à la troisième personne du pluriel. Dans le douzième et dernier chapitre de l'œuvre, la mère tente de faire comprendre à sa fille les raisons qui ont motivé son abandon à Jacob Vaark : « Oh Florens. My love. Hear a tua mãe » (*M* 164-165). Cette phrase qui conclut le roman est une adresse directe de la mère à la fille, incantation dans une langue maternelle retrouvée (le portugais). Mesurant l'attraction que suscite le corps d'adolescente naissant de Florens (« a cloth around your chest did no good. You caught Senhor's eye » *M* 164), la mère mesure l'absence de solution qui s'offre à elle ainsi qu'en témoigne l'anaphore de la proposition « There was no protection » dans le passage suivant :

There was no protection. None. Certainly not with your vice for shoes. It was as though you were hurrying up your breasts and hurrying also the lips of an old married couple. Understand me. There was no protection and nothing in the catechism to tell them no. (*M* 160-161)

L'impératif « Understand me » témoigne de la supplique de la mère à la fille. C'est afin d'éviter une vie d'esclave sexuelle pour la jeune femme que la mère choisit de la laisser partir : « It was not a miracle. Bestowed by God. It was a mercy. Offered by a human » (*M* 164-165). Toute la dimension symbolique du geste est contenue dans le terme « a mercy » qui donne son titre au roman. Selon la mère de Florens, cette violence de l'abandon vise à la protéger d'une violence encore plus grande et à lui offrir l'occasion d'une éventuelle vie meilleure. C'est également à travers l'image des œufs, image récurrente dans le roman (ceux-ci sont déjà évoqués par Lina dans la parabole de l'aigle et de ses œufs), que la mère de Florens rappelle sa volonté de protéger avant tout sa fille : « After the tall man dined and joined Senhor on a walk through the quarters, I was singing at the pump. A song about the green bird fighting then dying when the monkey steals her eggs » (*M* 164). À travers ce « don », Florens accède à une forme de reconnaissance en tant que sujet (« a human child ») : « I knew Senhor would not allow it. I said you. Take you, my daughter. Because I saw the tall man see you as a human child, not pieces of eight. I knelt before him. Hoping for a miracle. He said yes » (*M* 164). Cette idée trouve un écho dans des propos de la poétesse Audre Lorde dans *Sister Outsider* :

My mother taught me to survive from a very early age by her own example. Her silences also taught me isolation, fury, mistrust, self-rejection, and sadness. My survival lay in learning how to use the weapons she gave me, also, to fight against those things within myself, unnamed.

And survival is the greatest gift of love. Sometimes, for Black mothers, it is the only gift possible, and tenderness gets lost.<sup>174</sup>

Selon Lorde, l'amour peut se percevoir aussi dans les gestes de survie transmis par la figure maternelle : « survival is the greatest gift of love ». Dans *A Mercy*, le désespoir de la mère transparait dans la position physique adoptée à ce moment (« I knelt before him ») et que l'on retrouve dans l'avant-dernier paragraphe du roman (« I stayed on my knees » *M* 165). Ce don sans retour de la mère correspond aussi à la fin du sacrifice ainsi que le souligne Anne Dufourmantelle : « [la mère] lui fait un don immense, celui d'être né pour lui-même et non pour et par elle : ce qui met fin au trafic du sacrifice est un don sans retour. Ce que la mère doit sacrifier, c'est le fantasme du même, de l'identité redoublée, de la parfaite adéquation avec un enfant né de la même chair »<sup>175</sup>. Si le lecteur accède à ce récit de la mère de Florens à la toute fin du roman, cette dernière ne réussit à entendre ce que sa mère tente de lui dire. Elle continue de vivre avec la violence de ce texte jamais entendu : « I will keep one sadness. That all this time I cannot know what my mother is telling me. Nor can she know what I am wanting to tell her. Mãe, you can have pleasure now because the soles of my feet are hard as cypress » (*M* 159). Si Florens n'accède pas au message de sa mère, le lecteur est en revanche destinataire de ce don final de l'œuvre qui lui est fait. Il est invité à entendre, à travers ces propos à la première personne, le discours originel de la mère bien que Florens ne saisisse que la surface brutale des mots et des gestes. Agenouillée (« I stayed on my knees » *M* 165), la mère transmet un message fort à sa fille :

In the dust where my heart will remain each night and every day until you understand what I know and long to tell you: to be given dominion over another is a hard thing; to wrest dominion over another is a wrong thing; to give dominion of yourself to another is a wicked thing. (*M* 165)

C'est le don de soi à une forme de domination que cible la mère de Florens : « to give dominion of yourself to another is a wicked thing ». Elle relate ici son expérience d'esclave victime de violences sexuelles, ce trauma du passé causé par la population blanche. La mère partage avec sa fille la violence de la traversée et de la vie d'esclave :

---

<sup>174</sup> Lorde, A. Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger, in *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley, Crossing Press, 2007, p.150.

<sup>175</sup> Dufourmantelle, A. Infanticide et sacrifice. *Enfances Psy.* 2009, Vol. n° 44, n° 3, p. 113.

I welcomed the circling sharks but they avoided me as if knowing I preferred their teeth to the chains around my neck my waist my ankles. [...] I know it was their pleasure to freshen us with a lash but I also saw it was their pleasure to lash their own. Unreason rules here. Who lives who dies? Who could tell in that moaning and bellowing in the dark, in the awfulness? It is one matter to live in your own waste; it is another to live in another's. (M 162)

C'est une violence sadique qui est mise en avant par la mère comme le souligne l'anaphore de la structure « it was their pleasure ». Les deux questions de ce passage mettent en lumière quant à elles le peu de considération apportée à la vie humaine chez les esclaves (« Who lives who dies? Who could tell in that moaning and bellowing in the dark, in the awfulness? »). Surtout, la mère de Florens comprend que c'est sa couleur de peau qui est à l'origine de ce traitement inhumain : « It was there I learned how I was not a person from my country, nor from my families. I was negrita. Everything. Language, dress, gods, dance, habits, decoration, song—all of it cooked together in the color of my skin » (M 163). C'est dans ces trois mots que se résume toute la condition de la mère de Florens : « I was negrita ». À l'opposé, l'expérience de Florens repose avant tout sur son instinct et sa capacité d'observation pour survivre mais elle n'a pas accès à cette transmission maternelle : « [Florens] lacks knowledge of her mother's past that could assist her, and in her marginalized position as a black woman, Florens lacks access to the dominant culture »<sup>176</sup>.

## 2) “Female anger threatens the institution of motherhood”<sup>177</sup>

### a) *Agressivité maternelle*

Dans de nombreux romans, Toni Morrison met en scène des mères violentes capables de porter des coups à leur propre progéniture. En effet, la violence physique de la mère apparaît fréquemment comme une composante des trajectoires de vie des protagonistes féminines. Dans *Jazz*, Dorcas comprend le sentiment de vide ressenti par Joe face à l'absence de sa mère car elle y est elle-même confrontée. Si, contrairement à

---

<sup>176</sup> Schreiber, E. J., Personal and Cultural Memory in *A Mercy*, in Seward, A. L., Tally, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 86.

<sup>177</sup> “Mother-love is supposed to be continuous, unconditional. Love and anger cannot coexist. Female anger threatens the institution of motherhood”. Rich, A. C. *Op. cit.*, p. 46.

son amant, elle a connu sa mère, ses souvenirs se composent toutefois principalement d'images de violence :

[Dorcas] had even been slapped in the face by her for some sass she could not remember. But she did remember [...] about the slap across the face, the pop and sting of it and how it burned. How it burned, she told him. And of all the slaps she got that one was the one she remembered best because it was the last. (J 38)

Seul le geste reçu est mémorisé mais non la raison y ayant conduit, faisant ainsi apparaître la violence de la mère comme potentiellement injuste, ou tout du moins disproportionnée. Dans *Paradise*, la violence de sa mère est une des premières confessions de Pallas lors de son arrivée au Couvent : « I think she bit me. [...] Look. Is that teeth marks? » (P 181).

La violence de la mère déplace tout d'abord sur l'enfant la violence raciale subie par ailleurs, comme si elle était incapable d'absorber cette violence et d'en protéger ses enfants. Ainsi, dans *The Bluest Eye*, lorsque Pecola renverse par mégarde une tarte dans la maison des employeurs de sa mère, ses jambes sont brûlées par le jus de myrtille. Au lieu de la reconforter, sa mère la frappe :

In one gallop she was on Pecola, and with the back of her hand knocked her to the floor. Pecola slid in the pie juice, one leg folding under her. Mrs. Breedlove yanked her up by the arm, slapped her again, and in a voice thin with anger, abused Pecola directly and Frieda and me by implication. 'Crazy fool...my floor, mess...look what you...work...get on out...now that...crazy...my floor, my floor...my floor.' Her words were hotter and darker than the smoking berries, and we backed away in dread. (BE 108-109)

À la violence des gestes s'ajoute celle des mots (« Her words were hotter and darker than the smoking berries »). La force de ce rejet est rendue d'autant plus évidente au travers de la comparaison avec la précaution que prend Pauline Breedlove à rassurer la jeune fille blanche de la maison :

The little girl in pink started to cry. Mrs. Breedlove turned to her. 'Hush, baby, hush. Come here. Oh, Lord, look at your dress. Don't cry no more. Polly will change it.' [...] As Pecola put the laundry bag in the wagon, we could hear Mrs. Breedlove hushing and soothing the tears of the little pink-and-yellow girl. (BE 109)

La mère de famille transpose ici la violence subie en tant que femme noire dans un monde blanc. L'intériorisation du racisme est telle que la mère ne fait plus écran afin de protéger son enfant. Elle reconnaît d'ailleurs que le fait de frapper ses enfants est une habitude dont elle ne peut se défaire, résultat de son trauma et de sa frustration : « *Sometimes I'd catch myself hollering at them and beating them, and I'd feel sorry for them, but I couldn't seem to stop. When I had the second one, a girl, I 'member I said I'd love it no matter what it looked like. She looked like a black ball of hair* » (BE 124). De la même manière, la mère de Claudia, Mrs. McTeer, s'agace face à la maladie de sa fille au tout début du

roman. La violence de la réaction de la mère face au mal dont souffre sa fille (un rhume) semble disproportionnée : « She is not talking to me. She is talking to the puke, but she is calling it my name: Claudia » (BE 11). La douleur causée par ces propos chez l'enfant est réelle :

My mother's anger humiliates me; her words chafe my cheeks, and I am crying. I do not know that she is not angry at me, but at my sickness. I believe she despises my weakness for letting the sickness 'take hold.' By and by I will not get sick; I will refuse to. But for now I am crying. I know I am making more snot, but I can't stop. (BE 11-12)

Mais, contrairement à Pecola, c'est aussi le souvenir d'une mère aimante et d'une douleur fortifiante que garde Claudia :

it was a productive and fructifying pain. Love, thick and dark as Alaga syrup, eased up into that cracked window. [...] And in the night, when my coughing was dry and tough, feet padded into the room, hands repinned the flannel, readjusted the quilt, and rested a moment on my forehead. So when I think of autumn, I think of somebody with hands who does not want me to die. (BE 12)

Elle reconnaît le rôle des chants de sa mère face à la douleur qui devient alors, de manière oxymorique, « douce », soulignant ici le rôle de la transmission de la tradition entre mère et fille : « Misery colored by the greens and blues in my mother's voice took all of the grief out of the words and left me with a conviction that pain was not only endurable, it was sweet » (BE 26).

Face à l'intériorisation de la hiérarchie de la couleur de peau, la volonté d'imposer certaines conventions ainsi que certains idéaux, notamment hérités du monde blanc, explique la violence physique exercée par les mères. Dans *Sula*, Nel incarne cette aliénation forcée face à une mère qui tente de la modeler tant physiquement que socialement. Trouvant le nez de sa fille trop épaté (« she had taken the broad flat nose of Wiley (although Helene expected to improve it somewhat) » S 18), Helene la force à modifier la forme de celui-ci à l'aide d'une pince à linge :

'Go 'head and pull your nose.'  
'It hurts, Mamma.'  
'Don't you want a nice nose when you grow up?' (S 55)

Elle la contraint également à se lisser les cheveux à l'aide d'un peigne chaud. Mais ce modelage est aussi figuratif tant Helene refuse toute individualité à sa fille :

Under Helene's hand the girl became obedient and polite. Any enthusiasms that little Nel showed were calmed by the mother until she drove her daughter's imagination underground.

Her daughter was more comfort and purpose than she had ever hoped to find in this life. She rose grandly to the occasion of motherhood—grateful, deep down in her heart [...]. (S 18)

C'est avant tout la docilité qu'inculque la mère à sa fille (« became obedient and polite », « she drove her daughter's imagination underground ») tandis que le narrateur ironise sur l'image de mère parfaite que pense atteindre Helene Wright dans ce contexte (« She rose grandly to the occasion of motherhood »). « La mère perd ici son rôle de guide et de protectrice »<sup>178</sup>.

Mais les attaques physiques des mères sont aussi le reflet de la violence connue au sein même de la communauté afro-américaine, notamment du fait des divergences autour de la couleur de peau. Dans *Paradise*, Billie Delia se souvient d'un incident de son enfance qui l'a poursuivie toute sa vie. Alors toute petite, elle avait pour habitude de monter Hard Goods, un cheval qui appartenait à Nathan DuPres, un habitant de Ruby. Un jour, excitée à l'idée de monter de nouveau, elle baisse sa culotte alors qu'elle aperçoit Nathan et Hard Goods arriver : « When she saw him coming, negotiating space among the after-church crowd, she ran out into the middle of Central Avenue, where she pulled down her Sunday panties before raising her arms to be lifted onto Hard Goods' back » (P 151). En réaction, sa mère Patricia la frappe, une attitude que la jeune fille ne comprend pas et qui la couvre de honte :

She got an unintelligible whipping from her mother and a dose of shame it took her years to understand. That's when the teasing began, more merciless because her mother was the teacher. (P 151)

had she not taken refuge in the Convent herself one chilly October day after a quarrel with her mother turned ugly. Her mother fought her like a man that day. (P 152)

Désormais regardée avec suspicion par les habitants de Ruby, Billie Delia fait aussi l'objet de la méfiance de sa mère convaincue que sa fille mène une vie scandaleuse, comme en témoigne, selon elle, la relation de sa fille avec les garçons de la famille Poole. La violence des sentiments ressentis envers sa fille transparaît dans le geste de narration des événements, dans cette force qui accompagne l'usage du stylo : « Her elbow and shoulder ached from gripping the pen so hard » (P 201). Patricia relate l'affrontement violent qu'eurent mère et fille, la première refusant de croire à l'innocence déclarée de la seconde (« In fact she was untouched », « her virginity, which no one believed existed, had become as mute as the cross Reverend Misner was holding aloft » P 151-152) :

---

<sup>178</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 22.



She is lying and I would rather be bit by the serpent himself than have a lying child. I didn't mean to hit her so hard. I didn't know I had. I just meant to stop her lying mouth telling me she didn't do anything. I saw them. All three of them back behind the Oven and she was in the middle. Plus I am the one who washes sheets around here. [...] Was there blood where there should not have been or no blood where there should have been? [...] They'd had ugly, hateful words, but both were afraid to get near the other lest the quarrel get physical as it had before. (P 202)

Lorsque Patricia finit par s'interroger sur ses relations avec sa fille, le lecteur comprend que demeure sous-jacente cette forme de violence qui a pour cause la couleur de peau et les origines. Celle-ci oppose les habitants à la peau claire (*light-skinned*) et ceux à la peau foncée (*dark-skinned* or "8-rock" P 193) :

Pat realized that ever since Billie Delia was an infant, she thought of her as a liability somehow. Vulnerable to the possibility of not being quite as much of a lady as Patricia Cato would like. Was it that business of pulling down her panties in the street? Billie Delia was only three then. Pat knew that had her daughter been an 8-rock, they would not have held it against her. They would have seen it for what it was—only an innocent child would have done that, surely. Have I missed something? Was there something else? But the question for her now in the silence of this here night was whether she had defended Billie Delia or sacrificed her. And was she sacrificing her still? The Royal Ease in her hand as she ran up the stairs was there to smash the young girl that lived in the minds of the 8-rocks, not the girl her daughter was. (P 203-204)

La mère regrette une forme de pureté raciale pour sa fille : « the possibility of not being quite as much of a lady », « had her daughter been an 8-rock, they would not have held it against her »<sup>179</sup>. C'est afin d'éviter ce dénigrement lié à la couleur que Sweetness reconnaît, dans *God Help The Child*, avoir été dure avec sa fille. L'idée était de lui apprendre à faire face à la violence du monde extérieur, et notamment du monde blanc :

'Oh, yeah, I feel bad sometimes about how I treated Lula Ann when she was little. But you have to understand: I had to protect her. She didn't know the world [...] She couldn't know any of that or how her black skin would scare white people or make them laugh and trick her.' (GHTC 41)

Dans *Beloved*, la violence de la mère de Sethe fait écho à la violence de l'esclavage que Sethe, alors enfant, ne perçoit pas encore. Cette dernière se souvient ainsi d'un épisode durant lequel sa mère la prit à l'écart et lui montra le cercle et la croix qui avaient été marqués au fer sur sa peau (« Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the the skin » B 72). Elle indique alors à sa fille que cette dernière pourra utiliser ces stigmates du passé pour identifier sa mère si celle-ci venait à mourir (« 'I am the only one got this mark now. The rest dead. If something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark' »). Alors que Sethe demande d'être marquée à l'identique afin que sa mère puisse la reconnaître à son tour, la mère réagit violemment :

---

<sup>179</sup> C'est moi qui souligne.

« She slapped my face » (B 73). C'est une marque identificatoire que cherche l'enfant dans un système qui tend à nier le lien filial. La réaction de la mère est un rappel de l'esclavage, de cette violence qui s'impose avant tout amour maternel. Mais elle témoigne également de cet insupportable que Sethe porte en elle et qu'elle ressent à l'idée que sa fille demande à être marquée du même « stigmaté tribal » pour lui ressembler, perpétuant ainsi le système<sup>180</sup>.

Enfin, par contraste, la violence maternelle exercée au sein d'une famille blanche ne fait pas, chez Morrison, l'objet d'une explication par son auteure, à l'exemple des actes commis par Margaret sur son fils Michael dans *Tar Baby*. Alors que la famille se prépare à célébrer les fêtes de fin d'année, Ondine, la servante de la maison, met au jour la violence que Margaret exerça sur son fils alors que celui-ci était enfant. Cette dernière avait notamment pour habitude de piquer le corps de son fils à l'aide d'épingles et de le brûler avec des cigarettes tandis que son mari retrouvait l'enfant fredonnant à l'abri dans un meuble de salle de bain à la recherche d'objets doux au toucher, l'image de douceur et les fredonnements constituant un rempart contre l'agression de la mère. Témoin de cette violence passée, Ondine devient hystérique au moment de la révéler. L'affrontement entre les deux femmes est à la fois physique et verbal :

'You cut him up. You cut your baby up. Made him bleed for you. For fun you did it. Made him scream, you, you freak. You crazy white freak. She did,' Ondine addressed the others, still shouting. 'She stuck pins in his behind. Burned him with cigarettes. Yes, she did, I saw her; I saw his little behind. She burned him!' [...]

All the time scared. And he wanted her to stop. He wanted her to stop so bad. And every time she'd stop for a while, but then I'd see him curled up on his side, staring off. After a while—after a while he didn't even cry. And she wants him home... for Christmas and apple pie. A little boy who she hurt so much he can't even cry. (TB 208)

Margaret tente d'expliquer son attitude à son mari Valerian mais elle ne réussit qu'à l'écœurer davantage, notamment lorsqu'elle révèle qu'elle a trouvé cette violence exercée à l'égard de Michael « délicieuse » : « I knew it was wrong, knew it was bad. But something about it was delicious too » (TB 231). Bien que consciente de la réprobation morale qui entoure son geste, Margaret trouve une forme de plaisir dans la violence exercée à l'encontre de son fils. Selon la mère, l'incapacité de Michael à dénoncer ces

---

<sup>180</sup> Les stigmates renvoient à ces « marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel ou de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée » (p. 11). Erving Goffman distingue trois types de stigmates : les monstruosité du corps, les tares du caractère et les stigmates tribaux (à l'exemple de la race, de la religion). Goffman, E. *Stigmaté : les usages sociaux des handicaps*. Trad. par Alain Kihm. Paris, Éditions de Minuit, 1975.

actes du fait de son jeune âge explique aussi la longueur de ces mauvais traitements dans le temps (« I did it because I could ») :

‘You are disgusting. You are are are monstrous. You did it because you are monstrous.’  
‘I did it because I could, Valerian, and I stopped doing it or wanting to do it when I couldn’t.’  
‘*Couldn’t?*’  
‘Yes, couldn’t. When he was too big, when he could do it back, when he could... tell.’  
(TB 238)

Horrifié, sans voix, Valerian se rend compte de son erreur et nourrit des envies de meurtre envers sa femme :

She was serene standing there saying it, and he agreed with that, thought it could be, must be, true—that it was delicious, for at that moment it would have been delicious to him too if he could have picked up the carving knife lying on the platter next to the carcass of the goose and slashed into her lovely Valentine face. Delicious. Conclusive and delicious. But he could not concentrate. His knees were trembling, his fingers shuddering on the tablecloth. He didn’t want to see them shaking there, but he did not want to see her face either. (TB 232)

Margaret reste, quant à elle, sereine comme le soulignent l’anaphore de l’adjectif ainsi que la comparaison « as still and as straight as a pillar » : « Margaret was standing as still and as straight as a pillar. There were tears in her eyes but her beautiful face was serene. [...] Margaret serene and lovely stared ahead at nobody. ‘I have always loved my son,’ she said. ‘I am not one of those women in the *National Enquirer*’ » (TB 209). Elle tente de nier cette violence dont elle se dissocie (« I am not one of those women in the *National Enquirer* ») et ne semble mesurer le poids de ses gestes : « He isn’t damaged, Valerian. He *isn’t*. [...] How can you know the difference between what is damaged and what is healed? » (TB 237). À aucun moment dans le récit cette violence n’est expliquée par la jeune mère, ni même décrit le plaisir qu’elle y prenait : « She acts out her own trauma by inflicting pain on her child to provide psychic relieve »<sup>181</sup>. Le lecteur comprend simplement que l’absence de parents aimants a rendu Margaret vulnérable et animée d’un sentiment d’incomplétude. La confiance investie par les parents dans la beauté physique de leur fille s’avère finalement une forme de rejet subtile de cette dernière : « Maybe her beauty scared them a little; maybe they just felt, well, at least she has that. She won’t have to worry. And they stepped back and let her be. They gave her care, but they withdrew attention. Their strength they gave to the others who were not beautiful [...] » (TB 56-57). À l’âge adulte, elle reproduit sur son fils une violence gratuite dont elle n’est pas en mesure d’expliquer les ressorts, telle une violence retournée contre l’enfant. Ce regard de la mère sur l’enfant violenté traduit une forme de sadisme, cette pulsion de mort qui

---

<sup>181</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 124.

demeure dans l'organisme et que Freud dénomme « sadisme originaire »<sup>182</sup>. La violence est ici monstrueuse : « You are are are are monstrous » (*TB* 238). Face à celle-ci, Valerian tente de trouver une forme de libération émotionnelle en pleurant des larmes de sang :

I have to cry about this, Valerian thought. I have got to shed tears about this. But not water, please God, may they be blood. I have to cry blood tears for his wounds. But I will need several lives, life after life after life after life, one for each wound, one for every trickle of blood, for every burn. I will need a lifetime of blood tears for each one of them. And then more. Lives upon lives upon lives for the the the the the. Hurt. (*TB* 234).

Cependant, l'usage anaphorique de l'article défini « the » et l'absence de dénomination de cette violence témoignent de la difficulté de Valerian à énoncer les gestes commis par sa femme. Margaret lui demande, quant à elle, de la frapper en représailles des actes commis :

'Hit me,' she said softly. 'Hit me, Valerian.'  
His shuddering fingers went wild at the thought of touching her, making physical contact with that skin. His whole body recoiled. 'No,' he said. 'No.'  
'Please. Please.'  
'No.'  
'You have to. Please, you have to.'  
'Tomorrow,' he said. 'Perhaps tomorrow'.  
Every day she asked him, every day he answered. 'Tomorrow, perhaps tomorrow'. But he never did [...]. (*TB* 239)

Si les tentatives de catharsis échouent dans les deux cas, c'est cependant à travers cette violence exercée à l'encontre de son fils que Margaret, femme effacée depuis le début du récit, acquiert désormais une réalité aux yeux de son mari :

Now he could see the lines, the ones the make-up had shielded brilliantly. A thread here and there and the roots of her hair were markedly different from the rest. She looked real. Not like a piece of Valerian candy, but like a person on a bus, already formed, fleshed, thick with a life which is not yours and not accessible to you. (*TB* 239)

Cette violence est aussi l'expression de sa propre douleur, sorte de réactivation de son rejet par à la fois son père et la famille de son mari. Après avoir narré cette violence, elle se sent soulagée et prête à aimer son fils : « Talking about it as though it were a case history, an operation, some surgery that had been performed on her that she had survived and she was describing it to him » (*TB* 237-238), « But she wasn't ready for him. She just wasn't ready. Now, now she's ready. When it's over » (*TB* 76). Le lendemain de Noël, elle se réveille ainsi soulagée que son secret ait été révélé : « her job at hand was to reveal the past » (*TB* 235).

---

<sup>182</sup> Le problème économique du masochisme (1924), in Freud, S. *Du masochisme*. Trad. par Cédric Cohen Skalli. Paris, Payot, 2011.

## *b) Mépris et rejet*

Le rejet maternel se manifeste, tout d'abord, dans plusieurs œuvres, à la naissance de l'enfant et en lien avec la couleur de peau de ce dernier. C'est ainsi souvent le rappel de la noirceur qui donne lieu à l'expression de la violence maternelle tant cette couleur annonce l'oppression à venir (« a cross she will always carry » *GHTC 7*). Dès l'*incipit* de *God Help the Child*, Sweetness relate le choc subi au moment de la naissance de sa fille lorsqu'elle découvre la couleur de peau de celle-ci :

It's not my fault so you can't blame me. I didn't do it and have no idea how it happened. It didn't take more than an hour after they pulled her out from between my legs to realize something was wrong. Really wrong. She was so black she scared me. [...] I hate to say it, but from the very beginning in the maternity ward the baby, Lula Ann, embarrassed me. (*GHTC 3-4*)

Her color skin is a cross she will always carry. But it's not my fault. It's not my fault. It's not my fault. It's not. (*GHTC 7*)

Elle explique le rejet ressenti à l'égard de son propre enfant et tente de se dédouaner de ce sentiment ainsi qu'en témoigne l'anaphore de la proposition « It's not my fault ». Cette obsession de la couleur de peau, ou colorisme (« Ain't nobody in my family anywhere near that color »), se double d'une anxiété de classe chez Sweetness (« I could have been the babysitter if our skin colors were reversed », « how else can we hold on to a little dignity? ») :

I'm light-skinned, with good hair, what we call high yellow, and so is Lula Ann's father. Ain't nobody in my family anywhere near that color. [...] You should've seen my grandmother; she passed for white and never said another word to any one of her children. [...] My own mother, Lula Mae, could have passed easy, but she chose not to. She told me the price she paid for that decision. (*GHTC 3-4*)

That hurt. I could have been the babysitter if our skin colors were reversed. It was hard enough just being a colored woman—even a high-yellow one—trying to rent in a decent part of the city. (*GHTC 6*)

Some of you probably think it's a bad thing to group ourselves according to skin color—the lighter, the better—in social clubs, neighborhoods, churches, sororities, even colored schools. But how else can we hold on to a little dignity? (*GHTC 4*)

Elle déduit les difficultés quotidiennes de la vie à venir de la couleur de peau de sa fille : « It was hard enough just being a colored woman—even a high-yellow one—trying to rent in a decent part of the city ». Face à l'infériorité intrinsèque supposée par la couleur de peau, la mère noire américaine tente d'établir un rapport de domination relevant de la pratique masochiste : « La souffrance physique ou morale est [...] vécue dans la contrainte et la violence, implicites ou explicites, imposées par l'autre et exercées sur [s]oi, auxquelles on se soumet soit volontairement soit par la force, soit par une conjonction de

ces deux éléments. La jouissance masochiste se déploie sur un fond de servitude »<sup>183</sup>. La violence subie est retournée contre l'enfant tandis qu'une forme de jouissance se greffe à celle-ci chez la mère. La soumission s'exprime alors dans l'humiliation, cet acte symbolique qui ne passe pas nécessairement par l'exercice de violences physiques à l'encontre de l'enfant mais par le rejet de celui-ci. La description physique de l'enfant par Sweetness est ainsi empreinte de violence :

Tar is the closest I can think of yet her hair don't go with the skin. It's different—straight but curly like those naked tribes in Australia. (GHTC 3)

[...] I wished she hadn't been born with that terrible color. (GHTC 5)

« too-thick lips », « funny colored-eyes », « something witchy about them » (GHTC 6)

Sweetness reprend ici plusieurs stéréotypes physiques véhiculés par le monde blanc à l'égard de la population noire (caractère sauvage, lèvres épatées) afin de marquer cette hiérarchie que rappelle James Baldwin dans *The Fire Next Time* :

Negroes in this country [...] are taught really to despise themselves from the moment they open their eyes on the world. This world is white and they are black. White people hold the power, which means that they are superior to blacks [...], and the world has innumerable ways of making this difference known and felt and feared.<sup>184</sup>

L'allaitement ne donne lieu à aucun moment de partage entre mère et enfant : « All I know is that for me, nursing her was like having a pickaninny sucking my teat. I went to bottle-feeding soon as I got home » (GHTC 5). Enfin, elle demande à sa fille de l'appeler « Sweetness » en lieu et place de « Mother » ou « Mama » afin de ne pas faire apparaître trop explicitement ce lien filial non assumé : « I told her to call me 'Sweetness' instead of 'Mother' or 'Mama'. It was safer » (GHTC 6). Face au rejet dont elle est l'objet, Lula Ann recherche l'affection de sa mère jusque dans la désobéissance. Mais, y compris dans ce type de situation, Sweetness refuse tout contact physique avec sa fille. Face à la peur que lui inspire sa mère, Lula Ann choisit alors l'obéissance totale (« obedience is the only survival choice ») ainsi que le souligne la polysyndète au rythme ternaire de la fin du passage (« I behaved and behaved and behaved ») :

I used to pray she would slap my face or spank me just to feel her touch. I made little mistakes deliberately, but she had ways to punish me without touching the skin she hated—bed without supper, lock me in my room—but her screaming at me was the worst. When fear rules, obedience is the only survival choice. And I was good at it. I behaved and behaved and behaved. (GHTC 31-32)

L'absence d'attachement parental se retrouve également chez le père de Lula Ann. Le lecteur comprend que ce problème de couleur de peau de l'enfant est à l'origine de

---

<sup>183</sup> Tessier, H. Masochisme, in Marzano, M. M. *Dictionnaire de la violence*. Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 878.

<sup>184</sup> Baldwin, J. *The Fire Next Time* [1963]. London, Penguin Books, 1990, p. 30.

l'effondrement du mariage de Sweetness et de Louis. Ce dernier est en effet convaincu que Sweetness l'a trompé tant il était impossible d'avoir un enfant à la peau aussi foncée. Il met fin à son mariage et refuse tout contact avec Lula Ann :

That's what did it—what caused the fights between me and him. It broke our marriage to pieces. We had three good years together but when she was born he blamed me and treated Lula Ann like she was a stranger—more than that, an enemy. (*GHTC* 5)

He never touched her. I never did convince him that I ain't never, ever fooled around with another man. He was dead sure I was lying. We argued and argued till I told him her blackness must be from his own family—not mine. That's when it got worse, so bad he just up and left and I had to look for another, cheaper place to live. (*GHTC* 5-6)

Dans *The Bluest Eye*, c'est également au moment de la naissance de sa fille Pecola que Pauline Breedlove annonce trouver cette dernière affreuse : « I used to like to watch her. You know they makes them greedy sounds. Eyes all soft and wet. A cross between a puppy and a dying man. But I knowed she was ugly. Head full of pretty hair, but Lord she was ugly » (*BE* 126). Dans cette description, l'anaphore de l'adjectif « ugly » et une comparaison funeste (« A cross between a puppy and a dying man ») prennent le pas sur les sensations et gestes maternels attendris. C'est ici le discours dominant autour de la prétendue infériorité noire qui est repris par Pauline<sup>185</sup>. Cette dernière ajoute à ce sentiment de honte une différence de traitement au sein même de la fratrie. En effet, plus loin dans le récit, Claudia McTeer remarque que la petite sœur de Pecola nomme sa mère « Polly » tandis que Pecola emploie l'appellation formelle de « Mrs. Breedlove ». Claudia réagit vivement face à ce qu'elle perçoit comme une forme d'injustice : « 'Where's Polly?' she asked. The familiar violence rose in me. Her calling Mrs. Breedlove Polly, when even Pecola called her mother Mrs. Breedlove, seemed reason enough to scratch her » (*BE* 108).

Dans certains cas, c'est la voix de l'enfant qui n'est pas entendue par la mère. Celui-ci se retrouve alors isolé, voire rejeté, y compris lorsqu'il révèle lui-même des violences subies. Dans *The Bluest Eye*, Claudia dénonce à plusieurs reprises dans le récit l'existence d'une forme de violence émotionnelle des adultes à l'égard des enfants :

Adults do not talk to us—they give us directions. They issue orders without providing information. When we trip and fall down they glance at us; if we cut or bruise ourselves, they ask us are we crazy. When we catch colds, they shake their heads in disgust at our lack of consideration. How, they ask us, do you expect anybody to get anything done if you all are sick? We cannot answer them. Our illness is treated with contempt, foul Black Draught, and castor oil that blunts our minds. (*BE* 10)

---

<sup>185</sup> Sur le sentiment de honte, voir Partie 2, Chapitre 3, Section 3).

La jeune fille personnifie ici la langue et les mots employés par les adultes afin d'en restituer tout le caractère violent (« wicked », « strident », « throb ») :

Their conversation is like a gently wicked dance: sound meets sound, curtsies, shimmies, and retires. Another sound enters but is upstaged by still another: the two circle each other and stop. Sometimes their words move in lofty spirals; other times they take strident leaps, and all of it is punctuated with warm-pulsed laughter—like the throb of a heart made of jelly. (BE 15)

Dans *God Help the Child*, Rain vit dans la rue après avoir été chassée de la maison par sa mère. Confrontée aux dénonciations de sa fille, la mère prend parti, non pour son enfant, mais pour l'homme que Rain décrit comme l'ayant agressée sexuellement et qu'elle a fini par mordre :

She threw me out. Said 'Get the fuck out.' So I did. [...] Because I bit him. [...] Some guy. A regular. One of the ones she let do it to me. [...] He stuck his pee thing in my mouth and I bit it. So she apologized to him, gave back his twenty-dollar bill and made me stand outside. (GHTC 101)

Une forme subtile de rejet par la mère consiste à faire de son enfant une sorte d'investissement ou de monnaie d'échange. Dans *Love*, les parents de Heed la confient aux bons soins d'un tiers, en l'occurrence son futur mari Bill Cosey, dès l'âge de onze ans. Ils profitent même de cette occasion pour augmenter leurs exigences financières :

she took it for granted that her husband would be generous with her. He had already paid for her brothers' funerals; gave her mother a present and put a grateful smile on her father's face. She had no idea that so many other people—especially her own family—waited to take advantage of him. Her kinfolk so overreached, they forced the break that was never repaired. As soon as the wedding was over, they crept up on her. [...] Heed was too ashamed to object. (L 77)

La narratrice L insiste sur la manière dont les parents sacrifient la jeunesse de leur fille de manière intéressée : « It was marrying Heed that laid the brickwork for ruination. See, he chose a girl already spoken for. Not promised to anyone by her parents. That trash gave her up like they would a puppy » (L 104-105). La comparaison de la fin de ce passage (« gave her like they would a puppy ») révèle le peu d'attention parentale portée à l'avenir de leur fille. Placée dans un rôle d'épouse, Heed appelle son mari « Papa », soulignant le poids persistant de cet abandon et la confusion entraînée par un mariage aussi jeune. C'est également sous la forme d'un investissement (« a prize ») que la mère de *First Corinthians* voit l'avenir sentimental de sa fille dans *Song of Solomon* : « she believed what her mother was also convinced of: that she was a prize for a professional man of color » (BE 188).



Sans aller jusqu'au rejet, la mère n'arme parfois pas suffisamment sa progéniture face aux difficultés qui l'attendent. Dans *Sula*, Eva recueille Tar Baby et les Deweys mais ne leur offre pas la possibilité de se construire. Le premier est un enfant de la montagne qui ne parle que dans un murmure. Eva insiste sur sa blancheur mais finit par l'appeler Tar Baby. Les Deweys sont, quant à eux, tous trois désignés à l'aide du même prénom malgré leurs nombreuses différences physiques :

'How is anybody going to tell them apart?' Hannah asked her.

'What you need to tell them apart for? They's all deweys.'

When Hannah asked the question it didn't sound very bright, because each dewey was markedly different from the other two. Dewey one was a deeply black boy with a beautiful head and the golden eyes of chronic jaundice. Dewey two was light-skinned with freckles everywhere and a head of tight red hair. Dewey three was half Mexican with chocolate skin and black bangs. Besides, they were one and two years apart in age. (*S* 38)

Tous demeurent des enfants et ne deviennent jamais des adultes autonomes, ce qui amène Sula à préciser : « Anyway Tar Baby don't eat and the deweys still crazy » (*S* 100). Or, cette absence de soutien de la mère peut aller jusqu'à la trahison. Dans *Paradise*, fille d'une juriste du monde du spectacle, Pallas quitte la maison parentale en compagnie de Carlos, un sculpteur plus âgé qui travaille comme gardien dans un lycée. Les deux amants sont finalement accueillis par la mère de Pallas. Quelques mois plus tard, cette dernière découvre la liaison de sa mère Dee Dee avec Carlos : « She should have calculated the arithmetic—Carlos was closer in age to Dee Dee than to her. Had she noticed, perhaps she could have prevented the grappling bodies exchanging moans in the grass, unmindful of any watcher » (*P* 169). La violence de la trahison empêche toute verbalisation chez Pallas :

The nightmare event that forced her to hide in a lake had displaced for a while the betrayal, the hurt, that had driven her from her mother's house. She had not been able even to whisper it in the darkness of a candlelit room. Her voice had returned, but the words to say her shame clung like polyps in her throat. (*P* 179)

Le rejet est aussi le fait de femmes qui tiennent le rôle de quasi-mères pour les enfants, celles que Patricia Hill Collins désigne sous l'appellation d'*othermothers*<sup>186</sup>. Distinctes de la mère biologique, ces figures féminines peuvent être des grands-mères, des sœurs, des tantes, des voisines qui suppléent la mère dans la prise en charge des enfants. Dans *Home*, Lenore remplit ce rôle auprès de Franck et de sa sœur Ycidra/Cee. Mais, à l'absence des parents trop harassés par le travail pour s'occuper d'eux, s'ajoutent les mauvais traitements et la haine de leur grand-mère :

---

<sup>186</sup> Hill Collins, P. The Meaning of Motherhood in Black Culture and Black Mother-Daughter Relationships. *Sage*. 1987, Vol. 4, n° 2, p. 5.

[Their parents] never knew that Miss Lenore poured water instead of milk over the shredded wheat Cee and her brother ate for breakfast. Nor that when they had stripes and welts on their legs they were cautioned to lie, to say they got them by playing out by the stream where brambles and huckleberry thorns grew. (H 44)

Their parents were so beat by the time they came home from work, any affection they showed was like a razor-sharp, short, and thin. Lenore was the wicked witch, Frank and Cee, like some forgotten Hansel and Gretel. (H 53)

The girl was hopeless and had to be corrected every minute. [...] Only the hatred in the eyes of her brother kept Lenore from slapping her. He was always protecting her, soothing her as though she were his pet kitten. (H 88)

Le rejet transparait dans la violence des gestes quotidiens de Lenore qu'ignorent des parents accaparés par le travail. Leur affection est elle-même source de violence, comme le révèle le choix des adjectifs (« any affection they showed was like a razor-sharp, short, and thin »), tandis qu'Ycidra perd toute identité auprès de sa grand-mère qui la désigne au travers de l'appellation indifférenciée « The girl ».

Enfin, à l'opposé du mépris et du rejet, figure le maternage excessif. Cette attitude se retrouve chez une des mères dans le corpus romanesque morrisonien : Ruth dans *Song of Solomon*. Cette dernière allaite en effet son fils bien au-delà de l'âge limite, ce qu'elle perçoit comme un signe de fierté et une expérience quasi magique ainsi que le souligne l'usage de la métaphore de l'alchimie :

She had the distinct impression that his lips were pulling from her a thread of light. 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 golden thread stream from her very own shuttle. (SofS 13-14)

Dans un chapitre de *Fiction, Crime, and Feminine*, Rédouane Abouddahab met en lumière la symbolique autour de l'image du chaudron : « [it] figures the maternal body refusing to let go the 'baby' from the womb [...] and metonymically suggests fire and hence identifies the boiling sources of the drive that the mother cannot symbolize »<sup>187</sup>. Expression de l'anxiété de Ruth, cet allaitement tardif au complexe œdipien sous-jacent est vu comme une source de dégoût et de honte par son mari. Délaissée par ce dernier, Ruth trouve dans l'allaitement prolongé de son fils le maintien d'un lien particulier avec celui-ci (« And that was the other part of her pleasure, a pleasure she hated to give up » SofS 14), et ce bien qu'elle constate la réticence de ce dernier :

---

<sup>187</sup> Abouddahab, R., Paccaud-Huguet, J. (ed.). *Fiction, Crime, and the Feminine*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 172.

He was too young to be dazzled by her nipples, but he was old enough to be bored by the flat taste of mother's milk, so he came reluctantly, as to a chore, and lay as he had at least once each day of his life in his mother's arms, and tried to pull the thin, faintly sweet milk from her flesh without hurting her with his teeth. (*SofS* 13)

Mais c'est également face à la minoration dont elle fait l'objet que Ruth investit cet acte symbolique de manière encore plus forte. Contrairement à la Ruth biblique qui abandonne son père, Ruth Dead refuse d'abandonner l'héritage de son père et d'être chassée de sa propre maison.

c) ***“Our own moments of murderous anger at our children”***<sup>188</sup>

Chez Morrison, au-delà de la violence physique, du mépris et du rejet, la violence de la mère peut conduire au meurtre ou à la tentative de meurtre sur l'enfant : « I had to deal with this nurturing instinct that expressed itself in murder »<sup>189</sup>. À l'image du cas d'infanticide évoqué par Adrienne Rich au début de *Of Woman Born*, les morts des romans morrisoniens obéissent souvent à un geste ultime de la mère : « every mother has known overwhelming, unacceptable anger at her children »<sup>190</sup> « [b]ut it's in the enormity and inevitability of this love that the sufferings lie »<sup>191</sup>.

Plusieurs mères envisagent en effet de mettre fin à la vie de leurs enfants. Comme souligné précédemment, chez plusieurs d'entre elles, c'est la couleur de peau de l'enfant qui entraîne le rejet. Ainsi, dans *God Help the Child*, Sweetness, dans un geste qu'elle décrit comme irrationnel, tente d'étouffer sa fille Lula Ann à l'aide d'une couverture avant de se reprendre :

I know I went crazy for a minute because once—just for a few seconds—I held a blanket over her face and pressed. But I couldn't do that, no matter how much I wished she hadn't been born with that terrible color. I even thought of giving her away to an orphanage someplace. And I was scared to be one of those mothers who put their babies on church steps. (*GHTC* 5)

---

<sup>188</sup> Rich, A. C. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. 2<sup>nd</sup> ed. New York, Norton, 1986, p. 24.

<sup>189</sup> Morrison, T. Lectures at Cornell and Syracuse University 1988, 1989, in Davies, C. B. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London, Routledge, 1994, p. 147.

<sup>190</sup> Rich, A. C., *Op. cit.*, p. 224.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 22.

Reflet d'une folie passagère selon la mère (« I went crazy for a minute »), le geste est expliqué à travers le regret formulé : « I wished she hadn't been born with that terrible color ». La violence exercée n'est donc pas une violence de protection. Elle agit davantage comme bouclier face au sentiment de honte qui anime la mère. Cette honte liée au colorisme se retrouve de nouveau lorsque Sweetness envisage d'abandonner sa fille : « I was scared *to be one of those mothers*<sup>192</sup> who put their babies on church steps ». Dans *Paradise*, c'est afin de réaffirmer l'honneur de sa fille Billie Delia que Patricia reconnaît avoir tenté de la tuer à l'aide d'un fer à repasser :

Pat tried to remember how that pressing iron got into her hand, what had been said that had her running up the stairs with a 1950s GE electric iron called Royal Ease clutched in her fingers to slam against her daughter's head. She, the gentlest of souls, missed killing her own daughter by inches. She who loved children and protected them not only from each other but from too stern parents lunged after her own daughter. She who had trained herself to reasoning and soft manners and discretion and dignity, falling down the stairs and bruising herself so badly she had to cancel two days of class. Educated but self-taught also to make sure that everybody knew that the bastard-born daughter of the woman with sunlight skin and no last name was not only lovely but of great worth and inestimable value. (P 203)

La mère décrit ici un acte dont elle peine à mesurer la portée ainsi que le souligne l'antéposition du pronom personnel dans plusieurs phrases à suivre : « She, the gentlest of souls, [...]. She who loved children and protected them [...]. She who had trained herself to reasoning and soft manners and discretion and dignity ». Dans *Paradise*, l'obsession de la couleur de peau fonctionne à l'inverse de celle figurant dans *God Help the Child*. Le mariage du père de Billie Delia, descendant d'une des plus anciennes familles (*dark-skinned*), avec une femme à la peau plus claire (Patricia) est perçu comme un signe de décadence par les nouveaux Pères fondateurs de Ruby. C'est dès lors davantage cette descendance qui est reprochée à Billie Delia que sa soi-disant réputation scandaleuse, d'où la volonté de la mère de rétablir l'honneur de sa fille : « to make sure that everybody knew that the bastard-born daughter of the woman with sunlight skin and no last name was not only lovely but of *great worth and inestimable value* »<sup>193</sup>.

Ella et la mère de Sethe dépassent cette honte dans *Beloved* lorsqu'elles tuent les enfants nés de leurs viols respectifs. Sur le bateau la menant aux États-Unis, alors que les membres d'équipage abusent à répétition des femmes noires, la mère de Sethe décide de

---

<sup>192</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>193</sup> C'est moi qui souligne.

se séparer des enfants nés de ces viols en les jetant par-dessus bord. Elle ne garde que Sethe, fille d'un homme noir qu'elle a choisi et dont elle transmet le nom à son enfant :

She threw them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. The others from more whites she also threw away. Without names, she threw them. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she did not put her arms around. Never. Never. Telling you. I am telling you, small girl Sethe. (B 74)

Dans le même roman, désormais membre du réseau de l'Underground Railroad, Ella reste traumatisée par les hommes blancs qui la maintinrent captive. Elle incarne également cette violence maternelle passée qu'elle tente de conserver enfouie à l'exemple de Sethe. Elle refuse notamment de nourrir l'enfant né d'un viol : « She had delivered, but would not nurse, a hairy white thing, fathered by 'the lowest yet.' It lived five days never making a sound. The idea of that pup coming back to whip her too set her jaw working, and then Ella hollered » (B 305). Ce sont ici le rejet de tout lien avec l'homme blanc et le désir d'assumer sa propre maternité choisie qui sont réaffirmés. Les deux femmes répondent à une violence illégitime, le viol, par une violence qu'elles jugent légitime.

Parfois, le poids de la charge domestique est trop important pour certaines mères. Au début de *Paradise*, Mavis, jeune femme de vingt-sept ans, est interrogée par une journaliste locale au sujet de la mort accidentelle et récente de ses jumeaux Merle et Pearl. La mère de famille les laissa à l'intérieur d'une voiture un jour de grande chaleur, le temps d'aller acheter des saucisses (« weenies » P 22) pour le dîner de son mari. Alors que la journaliste la questionne sur des conseils à donner à d'autres mères, Mavis répond avec indifférence n'en avoir aucune idée : « 'Something to warn them, caution them, about negligence.' [...] 'I can't think of any. I guess. I.' [...] 'So some good can come out of this awful tragedy' [...] 'I don't have nothing to say to strangers right now' » (P 22). Le crédit attaché au récit de la jeune femme est mis en doute par la journaliste qui estime que les enfants ne purent suffoquer et mourir en l'espace de cinq minutes, le temps que Mavis déclare les avoir laissés : « Your babies suffocated, Mrs. Albright. In a hot car with the windows closed. No air. It's hard to see that happening in five minutes » (P 23). Elle l'interroge également sur l'urgence qu'il y avait à aller chercher de la viande à ce moment-là alors que son mari est à la maison tous les soirs. Mavis répond par un mensonge :

[...] You can't expect a man to come home from that kind of work and have to watch over babies while I go get something decent to put in front of him. I know that ain't right.' (P 23)

'Yes, m'am. He come home for supper every day,' and wondered what that would be like: to have a husband who came home every day. For anything. (P 24)

Une fois l'infanticide commis, ce dernier donne lieu à l'expression de vives craintes chez l'enfant qui demeure en vie ainsi qu'en témoignent les cauchemars de Denver dans *Beloved*. Dans le chapitre 21, le lecteur comprend que cette dernière est consciente de l'acte de sa mère et qu'elle sait que ses frères ont fui sous l'effet de la peur, un sentiment qu'elle semble partager : « I love my mother but I know she killed one of her own daughters, and tender as she is with me, I'm scared of her because of it. She missed killing my brothers and they knew it » (B 242). Bien que Denver reconnaisse la légitimité du geste maternel (« the thing that made it all right for my mother to kill my sister »), elle craint néanmoins que les conditions n'amènent sa mère à réitérer ce geste qui a coûté la vie à Beloved. Affirmant la nécessité de savoir ce qui a motivé sa mère (« I need to know »), elle témoigne toutefois, dans le même temps, d'une peur à connaître cette raison (« I don't want to ») :

there sure is something in her that makes it all right to kill her own. All the time, I'm afraid the thing that happened that made it all right for my mother to kill my sister could happen again. I don't know what it is, I don't know who it is, but maybe there is something else terrible enough to make her do it again. I need to know what that thing might be, but I don't want to. Whatever it is, it comes. (B 242)

Témoin de l'infanticide, Denver manifeste ici une forme de trauma lié à la violence de sa mère qu'elle imagine se reproduire à son égard au travers de ses rêves :

She cut my head off every night. (B 243)

That when she cuts it off it'll be done right; it won't hurt. After she does it I lie there for a minute with just my head. Then she carries it downstairs to braid my hair. I try not to cry but it hurts so much to comb it. (B 244)

Chez Morrison, donner la mort peut équivaloir à transmettre un don de mort, notamment chez les mères afro-américaines. Si les enfants n'héritent pas d'une mort physique, c'est une mort spirituelle et sociale qui les guettent. Dans *The Bluest Eye*, la transmission du trauma maternel aboutit chez Pecola à cette fin sans issue sur les plans psychologique et social. Tandis que sa mère travaille pour une famille blanche, l'adolescente Pauline gère la maison et s'occupe de ses frères et sœurs. C'est dans ce contexte que naissent rêveries et attrait pour l'amour des hommes :

Pauline was fifteen, still keeping house, but with less enthusiasm. Fantasies about men and love and touching were drawing her mind and hands away from her work. Changes in weather began to affect her, as did certain sights and sounds. These feelings translated themselves to her in extreme melancholy. [...] The songs caressed her, and while she tried to hold her mind on the wages of sin, her body trembled for redemption, salvation, a mysterious rebirth that would simply happen, with no effort on her part. In none of her fantasies was she ever aggressive; she was usually idling by the river bank, or gathering berries in a field when a someone appeared, with gentle and penetrating eyes, who—with no exchange of words—understood; and before whose glance her foot straightened and her eyes dropped. The someone had no face, no form, no voice, no odor. He was a simple Presence, an all-embracing tenderness with strength and a promise of rest. It did not matter that she had no idea of what to do or say to the Presence—after the wordless knowing and the soundless touching, her dreams disintegrated. But the Presence would know what to do. She had only to lay her head on his chest and he would lead her away to the sea, to the city, to the woods...forever. (*BE* 113)

Bien que cette « Présence » n'ait pas de traits bien dessinés dans l'esprit de Pauline, il s'agit bien de l'attraction pour la gent masculine qui est ici évoquée ainsi que le révèlent les pronom et adjectif possessif (« he », « his chest »). L'usage de la capitalisation (« Presence »), l'emploi d'un vocabulaire proche du champ sexuel (« caressed her », « penetrating eyes ») ainsi que l'omniprésence des termes liés aux sens que sont le regard et le toucher (« caressed her », « gentle and penetrating eyes », « an all-embracing tenderness with strength », « lay her head on his chest ») situent les rêveries de Pauline du côté de l'amour romantique. Elle retrouve cette chaleur idyllique lors de sa rencontre avec Cholly lorsque remontent à la surface toutes les couleurs de l'enfance (« all the bits of color », « All of them colors »), à l'image des « couleurs de nos souvenirs » qu'évoque Michel Pastoureau dans son ouvrage éponyme<sup>194</sup> :

When I first seed Cholly, I want you to know it was like all the bits of color from that time down home when all us chil'ren went berry picking after a funeral and I put some in the pocket of my Sunday dress, and they mashed up and stained my hips. My whole dress was messed with purple, and it never did wash out. Not the dress nor me. I could feel that purple deep inside me. And that lemonade Mama used to make when Pap came in out the fields. It be cool and yellowish, with seeds floating near the bottom. And that streak of green them june bugs made on the trees the night we left from down home. All of them colors was in me. Just sitting there. So when Cholly come up and tickled my foot, it was like them berries, that lemonade, them streaks of green the june bugs made, all come together. Cholly was thin then, with real light eyes. He used to whistle, and when I heard him, shivers come on my skin. (*BE* 115)

Cette idée d'assemblage de petits morceaux de couleurs différentes se retrouve lorsque Pauline et Cholly font l'amour pour la première fois, symbolisant ici la richesse de la vie :

I begin to feel those little bits of color floating up into me—deep in me. That streak of green from the june-bug light, the purple from the berries trickling along my thighs, Mama's lemonade yellow runs sweet in me. Then I feel like I'm laughing between my legs, and the laughing gets all mixed up with the colors [...]. (*BE* 131)

---

<sup>194</sup> Pastoureau, M. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris, Seuil, 2015.

Infirmes depuis l'âge de deux ans, après avoir marché sur un clou rouillé, Pauline fait de ce handicap une force : « For the first time Pauline felt that her bad foot was an asset » (BE 116). Tandis que son mariage s'effrite suite à leur déménagement dans le Nord ainsi qu'à la violence croissante de Cholly, Pauline voit dans la perte de sa dent en mangeant un bonbon le signe de sa laideur éternelle à venir : « *I don't believe I ever did get over that. [...] Everything went then. Look like I just didn't care no more after that. I let my hair go back, plaited it up, and settled down to just being ugly* (BE 123). Alors qu'elle est enceinte, elle trouve refuge dans le cinéma et développe des idées destructrices (« Probably the most destructive ideas in the history of human thought ») sur la beauté physique et l'amour romantique :

[...] she went to the movies instead. There in the dark her memory was refreshed, and she succumbed to her earlier dreams. 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. [...] She regarded love as possessive mating, and romance as the goal of the spirit. [...] 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, and the scale was one she absorbed in full from the silver screen. [...] It was really a simple pleasure, but she learned all there was to love and all there was to hate. (BE 122)

Retrouvant ses rêveries d'enfance (« succumbed to her earlier dreams »), Pauline se crée une grille d'analyse de la beauté physique qui désormais régit l'ensemble de sa vie : « the scale of absolute beauty », « she learned all there was to love and all there was to hate ». Face à sa volonté de ressembler à l'idéal physique que représente à ses yeux l'actrice Jean Harlow (« trying to look like Jean Harlow » BE 123), elle ne peut alors reconnaître chez elle qu'une forme de laideur. Or, ce schéma maternel est transmis à sa fille Pecola dont l'attrait pour les yeux bleus fait écho à cette quête maternelle de la beauté physique. L'héritage de ce schéma, loin d'être émancipateur, conduit à une vie de soumission à la norme blanche, la jeune fille se lançant dans la quête des yeux les plus bleus. La quête irréaliste de cette couleur pour une petite fille noire fait écho à la beauté absolue (« absolute beauty ») que recherche la mère. Ce don de mort s'incarne aussi dans le rejet que cette dernière manifeste à l'égard de sa fille. Témoin du viol de Pecola par son père mais n'étant pas intervenue, la mère ne croit pas à l'histoire de sa fille. En parallèle de la faillite du père, la mère conduit la fille à une mort sociale dont témoigne son isolement total, après avoir accouché d'un enfant mort-né et vivant désormais aux marges de la communauté : « Pecola is somewhere in that little brown she and her mother moved to on the edge of town, where you can see her even now, once in a while » (BE 205). Son apparence à la fin du roman témoigne également d'une quasi-mort physique : « She spent



her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear » (*BE* 204). C'est dans l'idéalisation d'une notion dominante (la beauté blanche) que Pauline transmet à sa fille ce don de mort. Comme souligné dans le titre de cette thèse (« It's slaughter without the blood »<sup>195</sup>), la présence de sang ne semble pas nécessaire chez Morrison afin de faire état de la mort physique ou psychologique d'un personnage : « Pecola's social experience and individual identity are destroyed through ostracization and insanity »<sup>196</sup>.

Enfin, certaines mères commettent l'irréparable. Mais il s'agit moins d'un abandon que d'un sacrifice à travers lequel elles affirment une forme de responsabilité : l'infanticide est le « double inversé de cette ultime révolte pour exister quand même en « manquant » à l'autre une fois pour toutes, il supprime l'éveil de la vie même, promesse insupportable à la mère, car elle ouvre sur un inespéré qui doit rester clôturé dans le cauchemar du même, la boucle d'une répétition »<sup>197</sup>. Dans *Sula*, c'est afin qu'il ne régresse à l'état d'*infans* qu'Eva décide de tuer Plum. Elle choisit de mettre fin à la vie de son fils lorsqu'elle découvre, au retour de la guerre, la tendance régulière de celui-ci à voler ainsi que la cuillère que celui-ci utilise pour se droguer : « he began to steal from them, take trips to Cincinnati and sleep for days in his room with the record player going. He got even thinner, since he ate only snatches of things at beginnings or endings of meals. It was Hannah who found the bent spoon black from steady cooking » (*S* 45). C'est face à cette dégradation et à travers l'image de la naissance (« womb », « baby », « birthed ») qu'Eva explique, deux ans plus tard, les raisons qui ont motivé son geste :

After all that carryin' on, just gettin' him out and keepin' him alive, he wanted to crawl back in my womb and well... I ain't got the room no more even if he could do it. There wasn't space for him in my womb. And he was crawlin' back. Being helpless and thinking baby thoughts and dreaming baby dreams and messing up his pants again and smiling all the time I had room enough in my heart, but not in my womb, not no more. I birthed him once. I couldn't do it again. (*S* 71)

À travers l'emploi d'une polysyndète (« Being helpless and thinking baby thoughts and dreaming baby dreams and messing up his pants again and smiling all the time » *S* 71), Morrison inscrit jusque dans le texte-même le mouvement de retour de Plum à l'état de nourrisson :

---

<sup>195</sup> Tate, C. *Black Women Writers*, p. 122-123.

<sup>196</sup> Degler, R. Ritual and 'Other' Religions in *The Bluest Eye*, in Stave, S. A. (ed.). *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York, Peter Lang, 2006, p. 234.

<sup>197</sup> Dufourmantelle, A. Infanticide et sacrifice, p. 119.

[...] le texte semble faire constamment retour sur lui-même, la multiplication des négations met en évidence la véritable nature de l'axe autour duquel il s'enroule ici : celui de l'annihilation provoquée par la répétition du même mouvement d'enfermement qui mène irrémédiablement à l'asphyxie [...] <sup>198</sup>

La tentative de réintégration du ventre maternel correspond à la volonté de retrouver le lien unique à la mère tel que le met en évidence Luce Irigaray dans *Le corps-à-corps avec la mère* : « [c]e que l'enfant demande au sein [...] n'est-ce pas de recevoir tout ? Le tout qu'il recevait dans le ventre de sa mère » <sup>199</sup>. Dans ce passage à la focalisation interne (Plum), le point de vue et la douleur d'Eva sont à peine évoqués, comme s'ils relevaient de l'infigurable : « a maternal anguish so deep that it is ultimately unrepresentable in language » <sup>200</sup>. La violence de cette scène relatée de manière extensive contraste avec la neutralité et la brièveté du passage décrivant l'acte d'immolation lui-même, infanticide à propos duquel Morrison se retient d'insérer tout jugement moral :

She rolled a bit of newspaper into a tight stick about six inches long, lit it and threw it onto the bed where the kerosene-soaked Plum lay in snug delight. Quickly, as the *whoosh* of flames engulfed him, she shut the door and made her slow and painful journey back to the top of the house. (S 47-48)

Pour Eva, ce geste est avant tout un acte d'auto-défense face à la régression de son fils. Mère ancestrale (« Ancestral mother of us all » <sup>201</sup>) de par son prénom, Eva tente ici avant tout de préserver la masculinité de son fils (« like a man ») : « I done everything I could to make him leave me and go on and live and be a man but he wouldn't and I had to keep him out so I just thought of a way he could die like a man not all scrunched up inside my womb, but like a man » (S 72). Questionnant la figure de la *mammy* dans la littérature sudiste blanche et s'inscrivant dans la lignée du mythe du sacrifice du fils (Adonis, Horus, Osiris), Eva incarne une mère dominatrice qui conçoit son rôle aussi en termes de responsabilité : « [she] saw herself as a mother, but to her that role embodied a certain dignity, and responsibility, rather than a physical debasement » <sup>202</sup>, « For the mother as much as for the son, lifelong mothering is a denial of her own wholeness » <sup>203</sup>. Toni Morrison confirme cette idée dans un entretien avec Robert Stepto :

---

<sup>198</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible : minorations, fragmentations et lignes de fuite*. Thèse de doctorat. Clermont, Université Clermont-Auvergne, 2019, p. 75.

<sup>199</sup> Irigaray, L. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>200</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood: a Politics of the Heart*. Albany, State University of New York Press, 2004, p. 148.

<sup>201</sup> Sokoloff, J. M. Intimations of Matriarchal Age: Notes on the Mythical Eva in Toni Morrison's *Sula*. *Journal of Black Studies*. 1986, Vol. 16, n° 4, p. 430.

<sup>202</sup> Christian, B. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York, Pergamon Press, 1985, p. 5.

<sup>203</sup> Rich, A. C. *Op. cit.*, p. 212.

[Sula's] grandmother kills her son, plays god, names people and, you know, it's her hand on a child. You know, she's god-like, she manipulates—all in the best interest. And she is very, very possessive about other people, that is, as a king is. She decided that her son was living a life that was not worth his time. She meant it was too painful for her [...].<sup>204</sup>

Au-delà de celle associée à la mort de Plum, la responsabilité d'Eva est également suggérée, bien que non confirmée, dans la mort de sa fille Hannah, alors que la première accompagne la seconde dans l'ambulance qui la conduit à l'hôpital : « Hannah died on the way to the hospital. *Or so they said* » (S 77)<sup>205</sup>. À travers cette dernière formule, Morrison laisse ici planer un doute chez le lecteur.

Enfin, l'infanticide est au cœur de *Beloved*. Dans ce roman, le récit est fondé sur l'histoire vraie de Margaret Garner qui, en 1856, accompagnée de sa famille et d'autres esclaves, prit la fuite sur l'Ohio gelé sur un traîneau à cheval. La famille finit toutefois par être découverte. C'est alors que la jeune femme décida de tuer sa fille âgée de trois ans à l'aide d'un couteau de boucher et tenta de faire de même avec ses autres enfants afin d'éviter le retour sur la plantation comme le prévoyaient les *Fugitive Slave laws* (1850). Cet événement avait donné lieu à l'époque à plusieurs publications, dont un article pour l'*American Baptist* rédigé par P.S. Bassett demeurant au Fairmount Theological Seminary à Cincinnati. Cette coupure de presse est incluse dans *The Black Book*, l'anthologie publiée sous la direction de Morrison en 1974<sup>206</sup>. Cette dernière évoque ce fait historique dès le prologue de *Beloved* :

A newspaper clipping in *The Black Book* summarized the story of Margaret Garner, a young mother who, having escaped slavery, was arrested for killing one of her children (and trying to kill the others) rather than let them be returned to the owner's plantation. She became a cause célèbre in the fight against the Fugitive Slave laws, which mandated the return of escapees to their owners. Her sanity and lack of repentance caught the attention of Abolitionists as well as newspapers. (B xi)

Elle précise toutefois que son œuvre, bien que s'inscrivant dans un cadre historique (« historically true in essence »), se concentre non sur l'auteur du crime mais sur sa victime dont elle fait revenir la voix des limbes du passé. C'est du récit d'une violence refoulée dont le lecteur est témoin :

---

<sup>204</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 17.

<sup>205</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>206</sup> Bassett, P. S. A Visit to the Slave Mother Who Killer Her Child, *American Baptist*, Feb. 12, 1856, in Morrison, T. (ed.), *The Black Book* [1974], New York, Random House, 2009, p. 10.

The historical Margaret Garner is fascinating, but, to a novelist, confining. Too little imaginative space there for my purposes. So I would invent her thoughts, plumb them for a subtext that was historically true in essence, but not strictly factual in order to relate her history to contemporary issues about freedom, responsibility, and women's place. [...] To invite readers (and myself) into the repellant landscape (hidden, but not completely; deliberately buried, but not forgotten) was to pitch a tent in a cemetery inhabited by highly vocal ghosts. [...] The figure most central to the story would have to be her, the murdered, not the murderer, the one who lost everything and had no say in any of it. She could not linger outside; she would have to enter the house. (B xi-xii)

Tout comme chez Margaret Garner, c'est dans un geste d'amour et afin d'éviter que sa fille ne soit ramenée sur la plantation que Sethe choisit l'option du meurtre<sup>207</sup> : « Sethe prefers to own Beloved in death rather than allowing her to be owned in slavery »<sup>208</sup>. Dès lors, l'infanticide devient l'expression d'une forme de résistance face à la violence imposée par l'esclavage ainsi que le souligne Elizabeth Fox-Genovese :

Resistance was woven into the fabric of slave women's lives and identities. [...] The ubiquity of their resistance ensured that its most common forms would be those that followed the patterns of everyday life: shirking, running off, 'taking', sassing, defying. The extreme forms of resistance—murder, self-mutilation, infanticide, suicide—were rare. But no understanding of slave women's identities can afford to ignore them, for, if they were abnormal in their occurrence, they nonetheless embodied the core psychological dynamic of all resistance. The extreme forms captured the essence of self-definition: you cannot do that to me, whatever the price I must pay to prevent you.<sup>209</sup>

Malgré l'activisme des abolitionnistes qui militaient pour une inculpation pour meurtre, seul moyen de faire de Margaret Garner un sujet de droit, cette dernière ne fut pas jugée pour infanticide mais pour « vol de propriété », puisqu'elle et sa fille appartenaient à leur maître. Mais c'est bien l'idée de responsabilité qu'exercent Margaret Garner et Sethe, une responsabilité qu'on leur a déniée tant le rôle des femmes esclaves est d'être avant tout une source de production et un objet sexuel. Dans sa narration des événements, et tout d'abord de sa fuite de Sweet Home, Sethe insiste sur le principe de responsabilité qui, selon elle, guide son action :

'I did it. I got us all out. Without Halle too. Up till then it was the only thing I ever did on my own. Decided. And it came off right, like it was supposed to. We was here. Each and every one of my babies and me too. I birthed them and I got em out and it wasn't no accident. I did that. I had help, of course, lots of that, but still it was me doing it; me saying, Go on, and Now. Me having to look out. Me using my own head. But it was more than that. It was a kind of selfishness I never knew nothing about before. It felt good. Good and right [...]'. (B 190)

L'anaphore du pronom à la première personne en début de phrase insiste sur le rôle de sujet agissant qu'endosse Sethe, tout comme les propositions « I did it », « Decided », « I

---

<sup>207</sup> L'infanticide au cœur de *Beloved* fera l'objet d'une analyse textuelle et esthétique plus loin dans cette thèse. Voir Partie 3, chapitre 1.

<sup>208</sup> Berkowitz Bate, N. Toni Morrison's *Beloved: Psalm and Sacrament*, in Stave, S. A. (ed.). *Op. cit.*, p. 42.

<sup>209</sup> Fox-Genovese, E. *Op. cit.*, p. 329.

did that ». Elle explique ensuite qu'il était inconcevable pour elle de laisser ses enfants à la merci de Maître d'École sur la plantation : « I couldn't let all that go back to where it was, and I couldn't let her or any of em live under schoolteacher. That was out » (B 192). L'acte se pare d'une vertu morale à ses yeux : « It felt good. Good and *right* »<sup>210</sup>. C'est ce même discours qu'elle tient auprès de Paul D concernant l'infanticide : « It ain't my job to know what's worse. It's my job to know what is and to keep them away from what I know is terrible. I did that » (B 194). En tant que mère, Sethe revendique le droit de décider ce qui est le mieux pour ses enfants, y compris celui de « donner la mort » (Derrida<sup>211</sup>). Le geste devient alors un sacrifice de la mère et un acte d'amour envers ses enfants<sup>212</sup> : « Infanticide [...] is an act of preservative love »<sup>213</sup>.

Dans nos sociétés occidentales, l'infanticide est marqué du sceau de l'horreur, de l'impensable et constitue ce crime moral qu'aucune explication ne pourra justifier. Dans un article de référence sur le sujet, le psychiatre Philippe Resnick distingue le néonaticide (à savoir le meurtre par un parent dans les vingt-quatre heures suivant la naissance) du filicide (défini comme le meurtre d'un enfant par un parent)<sup>214</sup>. Les meurtres morrisoniens relèvent donc de cette seconde catégorie puisque Plum comme Beloved sont plus âgés au moment de leur mort. En outre, selon la classification de ce psychiatre, c'est avant tout pour des motifs altruistes que le meurtre a lieu, l'idée étant de défendre à tout prix l'enfant<sup>215</sup>. Si le geste infanticide aboutit à la mort de ce dernier, il s'exerce toutefois en partie sur la personne qu'est la mère, « la femme et son corps, la femme et le produit de son corps qui, une fois né, devient un autrui intéressant la société »<sup>216</sup>. Car reste avant tout infanticide celle qui en commet un. C'est à travers l'attitude que s'acquiert le qualificatif. Sur le plan psychanalytique, l'infanticide marque l'échec de la mère dans sa tentative de dissociation de son enfant, de remise en question de cette identité redoublée liée au partage de la même chair : en termes freudiens, « c'est l'échec de la castration [...],

---

<sup>210</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>211</sup> Derrida, J. *Donner la mort*.

<sup>212</sup> Cette question sera traitée plus loin dans cette thèse : voir Partie 3, Chapitre 3, Section 2) b).

<sup>213</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood*, p. 136.

<sup>214</sup> Resnick P. *et al.* Meurtre de nouveau-né : une synthèse psychiatrique sur le néonaticide. *Enfances & Psy*, vol. 44, n°3, 2009, p. 42-54.

<sup>215</sup> Les motifs d'infanticide sont classés au sein de six catégories : meurtre lors d'un épisode psychotique, enfant non désiré, meurtre accidentel dans le cadre d'abus physiques, représailles contre le père, néonaticide, meurtre pour des motifs altruistes. Fugère, R., Roy, R. L'infanticide. Portrait du phénomène à la lumière des écrits et de l'expérience clinique. *L'information psychiatrique*. 2014, Vol. 90, n°8, p. 659.

<sup>216</sup> Bellivier F. Infanticide, in Marzano, M. M. *Op. cit.*, p. 696.

un échec doublé d'un retour idéalisé à l'espace matriciel »<sup>217</sup>. Ce n'est qu'en donnant la mort que la mère peut faire œuvre de séparation. Mais il est des conditions, à l'exemple de l'esclavage, où la mère ne peut exercer sa fonction maternelle : « The institution of slavery, the atrocity of historical time, denies Sethe her mothering and destroys the natural cycles of maternal bonding »<sup>218</sup>.

La mère infanticide demeure une criminelle car elle inscrit une rupture définitive dans la chaîne de filiation, de transmission et porte un coup d'arrêt au phénomène naturel qu'est la reproduction : « [l]a femme, en tant qu'elle est identifiée à la maternité, est inscrite dans la perpétuation, la conservation. [...] [La femme sacrificielle] se soustrait à l'ordre maternel pour signifier d'autres valeurs, auxquelles elle pourra sacrifier la vie »<sup>219</sup>. Dans *Masculin-Féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, Françoise Héritier souligne combien l'exercice de la violence par les femmes « est considérée comme antinomique à la féminité contenue, c'est-à-dire à la féminité vraie de la femme féconde »<sup>220</sup>. Pour Gurleen Grewal, dans un contexte de servitude, l'infanticide rompt également la chaîne des liens que la communauté des esclaves tente de maintenir en vie : « [it] runs counter to the slave community's response of resistance, namely, their determined effort to keep family ties *alive* despite the master's attempt to sunder them »<sup>221</sup>. La mère infanticide remet en cause l'idée selon laquelle l'amour maternel est nécessairement non-violent et interroge le lien à sa propre mère : « c'est contre soi d'abord qu'agirait la mère maltraitante, infanticide ou néonaticide, contre soi parce que ce soi est dépourvu d'idéal, celui qui aurait dû être forgé dans sa relation à sa propre mère »<sup>222</sup>. Dans le cas de Sethe, ce lien mère-enfant n'a pu être établi. Confiée au sein d'une autre femme à l'âge de trois semaines, Sethe ne possède qu'un seul souvenir de sa mère, l'image de cette dernière, un fichu sur la tête, en train de travailler dans les champs.

---

<sup>217</sup> Dufourmantelle, A. *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*. Paris, Denoël, 2007, p. 260.

<sup>218</sup> Demetrakopoulos, S. A. Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*. 1992, Vol. 26, n°1, p. 52. DOI [10.2307/3042076](https://doi.org/10.2307/3042076)

<sup>219</sup> Dufourmantelle, A. *Op. cit.*, p. 142.

<sup>220</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, p. 84.

<sup>221</sup> Grewal, G. *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998, p. 97.

<sup>222</sup> Viaux, J.-L. Maltraitance et infanticide. *L'information psychiatrique*. 2014, Vol. 90, n°8, p. 639.

Telles des héroïnes tragiques, les mères infanticides morrisoniennes (Sethe, Eva) manifestent un dévouement sans faille face à la condition irréversible de leurs enfants : « toute tragédie relève de la mise en scène d'un deuil »<sup>223</sup>. Elles ne sont en effet pas sans rappeler Médée, figure archétypale de la mère infanticide, qui, en femme maîtresse de ses actes, se venge de Jason en le privant de ses garçons :

Ici pourtant je dois faire silence  
ne pouvant que pleurer sur l'ouvrage qui reste  
à faire de mes propres mains. Je tuerai les enfants,  
mes enfants. Nul ne pourra les sauver.  
Et quand j'aurai détruit toute la maison de Jason  
je partirai, poursuivie par mon crime envers mes biens-aimés  
ayant osé l'acte le plus impie.  
Mes ennemis, rire de moi ? Jamais je ne le souffrirai !  
Tout est bien décidé. Que me sert-il de vivre ? Je n'ai plus ni  
patrie  
ni demeure ni recours dans mon infortune.<sup>224</sup>

Mais Médée tue avant tout par jalousie amoureuse et vengeance. À l'image de ce qu'évoque Monica Michlin dans sa thèse, l'acte de Sethe se rapproche davantage de celui de Clytemnestre, cette « mère qui aime sauvagement son enfant »<sup>225</sup> et qui tue son mari Agamemnon pour avoir sacrifié leur fille Iphigénie. Comme le rappelle Nicole Loraux dans *Les mères en deuil*, « [l]es femmes meurtrières [...] sont souvent des mères meurtrières qui, telle Médée, tuent leurs enfants pour mieux anéantir leur mari. Ce sont alors et toujours des fils qu'elles tuent, ôtant à l'époux l'arrogante tranquillité du père dont les fils perpétueront le nom et la lignée »<sup>226</sup>. Dans *Beloved*, c'est une fille qui est victime du meurtre tandis que l'image du père est représentée par le système esclavagiste qu'incarnent les figures masculines de Maître d'École et de ses neveux à Sweet Home. Par ce geste ultime, les mères infanticides défient l'ordre de la cité, notamment car elles pervertissent la fonction de la femme qui est de donner la vie et non de la reprendre : « le crime viole non seulement les lois des hommes mais aussi les lois des dieux et de la nature, c'est-à-dire les règles qui fondent l'ordre du monde »<sup>227</sup>. Leur crime est « énorme » car situé en dehors de toute norme. Ainsi, Sethe ne se préoccupe pas du degré de culpabilité qui peut être le sien aux yeux de la loi : « Her deed carries the paradoxical

---

<sup>223</sup> Loraux, N. *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*. Paris, Gallimard, 1999, p. 65.

<sup>224</sup> Euripide. *Tragédies complètes I*. Édition de Marie Delcourt-Curvers. Paris, Gallimard, 2011, 791-801, p. 191.

<sup>225</sup> Michlin, M. *Toni Morrison et les voix interdites*. Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris IV Sorbonne, 1996, p. 84.

<sup>226</sup> Loraux, N. *Les mères en deuil*. Paris, Seuil, 1990, p. 77-78.

<sup>227</sup> Larrieu, P. Le mythe de Médée à la lumière du droit. *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*. 2012, Vol. 69, n° 2, p. 93.

qualities of an existential victory and a moral offense »<sup>228</sup>. Cette remarque s'applique également à Eva, la seconde mère infanticide.

Dans *Donner la mort*, Derrida écrit : « Chacun doit assumer, et c'est la liberté, et c'est la responsabilité, sa propre mort, à savoir la seule chose au monde que personne ne peut *ni donner ni prendre* »<sup>229</sup>. Toutefois, dans l'œuvre morrisonienne, donner la mort équivaut chez certaines mères à libérer d'une « mort sociale »<sup>230</sup>, d'un état de dépendance ou de servitude dans lequel sont plongés leurs enfants. Dans *Sula*, c'est afin d'empêcher sa régression à l'état d'*infans* due à son addiction à la drogue qu'Eva met fin à la vie de son fils Plum. Déjà, durant l'enfance de celui-ci, la mère avait rencontré des difficultés à soulager les douleurs de son fils : « He seemed in great pain and his shrieks were pitched high in outrage and suffering. At one point, maddened by his own crying, he gagged, choked and looked as though he was strangling to death. [...] when he took up the cry again late that night, she resolved to end his misery once and for all » (S 33). Elle lui glisse un morceau de lard dans le derrière : « the last bit of food she had in the world » (S 34). La dépendance touche Plum mais également sa mère qui lutte face à ce fils tentant de réintégrer le ventre maternel. La métaphore de l'oiseau, symbole de liberté, est utilisée par Morrison pour décrire l'une des dernières images que saisit Plum avant d'être immolé par sa mère qui lui offre ainsi une forme de liberté retrouvée :

Plum on the rim of a warm light sleep was still chuckling. Mamma. She sure was somethin'. He felt twilight. Now there seemed to be some kind of wet light traveling over his legs and stomach with a deeply attractive smell. It wound itself—this wet light—all about him, splashing and running into his skin. He opened his eyes and saw what he imagined was the great wing of an eagle pouring a wet lightness over him. Some kind of baptism, some kind of blessing, he thought. Everything is going to be all right, it said. Knowing that it was so he closed his eyes and sank back into the bright hole of sleep. (S 47)

À l'approche de la mort, la lumière inonde la pièce : « light », « lightness », « bright ». Ce récit symbolique met en scène un rite de purification. Symbole du mal mais aussi de la pureté, le feu amène à la fois destruction et renaissance. La scène revêt une connotation biblique et contient une métaphore du pouvoir divin tant la « grande aile d'un aigle » rappelle l'image de Dieu rassemblant les Juifs emprisonnés et les conduisant hors

---

<sup>228</sup> Otten, T. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*. Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 83.

<sup>229</sup> Derrida, J. *Donner la mort*, p. 67-68.

<sup>230</sup> Patterson, O. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, Harvard University Press, 1982.



d'Égypte sur des ailes d'aigles<sup>231</sup>. Cette image de l'aigle renvoie également au symbole de la démocratie américaine ainsi qu'à l'oiseau de Zeus dans la mythologie grecque ou encore au phénix renaissant de ses cendres. C'est avant tout une « violence douce », selon les termes de Bourdieu, qui est exercée à l'égard de l'enfant. Étudiant la société des Berbères de Kabylie, le sociologue français souligne :

[...] de toutes les formes de violence douce, presque invisible parfois, que les femmes opposent à la violence physique ou symbolique exercée sur elles par les hommes, depuis la magie, la ruse, le mensonge ou la passivité [...], jusqu'à l'amour possessif des possédés, celui de la mère méditerranéenne ou de l'épouse maternelle, qui victimise et culpabilise en se victimisant et en offrant l'infinité de son dévouement et de sa souffrance muette en don sans contre-don possible ou en dette inexpiable.<sup>232</sup>

La mort est offerte sans contrepartie, ni « contre-don », dans un geste inique à l'initiative de la mère.

C'est également de la condition d'esclave que la mort peut parfois soulager. Car, comme le signale Paul Gilroy à propos de Frederick Douglass, « l'esclave préfère l'éventualité de la mort à la perpétuation de la condition inhumaine sur laquelle repose l'esclavage de la plantation »<sup>233</sup>. Le recours à la mort est une manière de recouvrer une véritable liberté, car, tant que l'esclave vit, la violence inhumaine perdure ainsi que le souligne Lacan : « Car il faut bien en fin de compte que le vaincu ne périsse pas pour qu'il fasse un esclave. Autrement dit, le pacte est partout préalable à la violence avant de la perpétuer »<sup>234</sup>. Les protagonistes morrisoniennes rompent ainsi, à travers l'exercice de leur violence, un schéma cyclique de reproduction de l'oppression. C'est cette vie d'esclave que Sethe veut épargner à sa fille Beloved. Elle refuse ainsi que cette dernière fasse l'objet de toute assimilation animale : « And no one, nobody on this earth, would list her daughter's characteristics on the animal side of the paper. No. Oh no » (B 296). L'anaphore de la forme *no* témoigne de la force de ce refus. Elle explique qu'il était inconcevable pour elle de laisser ses enfants à la merci de Maître d'École sur la plantation : « I couldn't let all that go back to where it was, and I couldn't let her or any of em live under schoolteacher. That was out » (B 192). En sacrifiant l'enfant, elle revendique le droit de donner la vie ou de la retirer : « to wake up at dawn and *decide* what to do with the day » (B 111). L'italicisation du verbe *decide* insiste sur le rôle

---

<sup>231</sup> Moore, G. C. *Bodily Evidence: Racism, Slavery, and Maternal Power in the Novels of Toni Morrison*. Columbia, University of South Carolina Press, 2020, p. 18.

<sup>232</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>233</sup> Gilroy, P. *L'Atlantique noir*, p. 124.

<sup>234</sup> Lacan, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1999, p. 290.

d'agente que joue Sethe. Cette idée rejoint les propos de Jacques Derrida dans *Donner la mort* : « [le concept de responsabilité] requiert qu'une décision ou une action responsable dépende d'elle-même *en conscience*, c'est-à-dire dans le savoir thématique de ce qui est fait, de ce que signifie l'action, de ses causes et de ses fins [...] »<sup>235</sup>. Sethe affirme la primauté de la mort sur la vie inhumaine qui attend sa fille, un choix qui va à l'encontre de la pensée occidentale moderne comme le met en lumière Paul Gilroy :

Le choix répété de la mort plutôt que de la servitude exprime un principe de négativité qui s'oppose à la logique formelle et au calcul rationnel, caractéristiques de la pensée occidentale moderne, qui s'incarnent, chez Hegel, dans le choix que fait l'esclave de la servitude plutôt que de la mort.<sup>236</sup>

C'est donc une violence impure de l'esclavage qui est souvent inter-dite dans *Beloved*. À l'image d'Abraham sacrifiant son fils Isaac à la demande de Dieu, Sethe sacrifie sa fille en faisant le choix éthique de placer son amour pour elle au-dessus de la vie de cette dernière : « [i]l faut qu'Abraham aime son fils absolument pour en venir à lui donner la mort, à faire ce que l'éthique appelle haine et meurtre »<sup>237</sup>. Après l'infanticide, Sethe refuse qu'on lui prenne sa fille ainsi que de se laver avant d'allaiter Denver si bien que cette dernière boit le sang de sa sœur en même temps que le lait maternel. Si la mère libère d'un état de servitude, elle conserve ce « corps-mémoire » des mères, ce corps de la mère rivé à la morte : « une mère doit sa place prééminente auprès du mort à la préséance absolue que lui a donnée, une fois pour toutes, le lien de l'enfantement »<sup>238</sup>.

Dans les cas d'Eva et de Sethe, l'infanticide revêt la couleur d'un acte sacrificiel face à une violence plus grande encore, celle de la régression humaine chez Plum, l'horreur de la servitude pour *Beloved* : « the rejection of violence, or its acceptance in the name of a withdrawal from a greater violence »<sup>239</sup>. L'étymologie du terme sacrifice (*sacrificare, sacrum facere*) renvoie à la dimension sacrée de l'acte :

le sacrifice porte au jour un trauma enfoui, il fait émerger une dimension sacrée là où, littéralement, quelque chose auparavant avait été abîmé, profané, là où il faut désormais restaurer de la *différence* – mais aussi de la distance, du sens, du symbole – pour que ce qui a été atteint individuellement ou collectivement ne soit pas recouvert par le silence et l'oubli.<sup>240</sup>

---

<sup>235</sup> Derrida, J. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>236</sup> Gilroy P. *L'Atlantique noir*, p. 132.

<sup>237</sup> Derrida, J. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>238</sup> Loraux, N. *Les mères en deuil*, p. 62.

<sup>239</sup> Raynaud, C. *The Pursuit of Memory*, in Seward, A. L., Tally, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 75.

<sup>240</sup> Dufourmantelle, A. *La femme et le sacrifice*, p. 17.

Le meurtre est la seule option grâce à laquelle Sethe s'assure que sa fille n'aura à subir, comme elle, la violence sexuelle de Maître d'École et de ses neveux. L'infanticide devient dès lors comme une sorte d'anéantissement personnel pour la mère et un sauvetage pour l'enfant (« she kills her to save her from psychic death »), ce dernier étant menacé d'une « mort psychique » que Barbara Schapiro définit comme la négation de toute reconnaissance en tant que sujet humain<sup>241</sup>. La mère protège alors de la vulnérabilité que fait peser le fait de vivre dans un monde blanc : « It is against this threat that Sethe acts to protect her children through a violent act »<sup>242</sup>. Les mères infanticides « concentrent sur elles la violence d'un acte qui dévoile un trauma jusqu'alors resté caché pour l'exposer en pleine lumière »<sup>243</sup>. Tout comme Anne Dufourmantelle, nous nous appuyons sur la lecture que fait Christa Wolf du crime de Médée<sup>244</sup>. Cette dernière « devient la victime sacrificielle par excès de vérité »<sup>245</sup> lorsqu'elle découvre le secret de la crypte royale et l'infanticide d'une fille. Elle prend sur elle le crime maternel, le trauma enfoui, ce crime dont la cité est coupable. Dans *Beloved*, n'est-ce pas par excès de vérité quant à l'horreur de l'esclavage sur la plantation que Sethe prend sur elle le crime de l'excès pour l'exposer en pleine lumière ? Morrison elle-même confirme cette notion d'excès dans un entretien avec Marsha Darling : « It's an excess of maternal feeling, a total surrender of that commitment, and, you know, such excesses are not good. She has stepped across the line, so to speak. It's understandable, but it is excessive. This is what the townspeople in Cincinnati respond to, not her grief, but her arrogance »<sup>246</sup>. Vers la fin du roman, alors que le regard de Sethe est vide de couleur, cette dernière fonctionnant comme « projection de la subjectivité »<sup>247</sup>, le trop plein de lumière caractérise la chambre de Baby Suggs que Sethe intègre : « There is too much light here in this room » (B 319). La lumière jaillit du crime révélé et remémoré.

---

<sup>241</sup> Schapiro, B. The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature* [en ligne]. 1991, Vol. 32, n° 2, p. 195. DOI [10.2307/1208361](https://doi.org/10.2307/1208361)

<sup>242</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>243</sup> Dufourmantelle, A. Infanticide et sacrifice, p. 112.

<sup>244</sup> Wolf, C. *Médée, voix*. Paris, Stock, 2001.

<sup>245</sup> Dufourmantelle, A. Infanticide et sacrifice, p. 115.

<sup>246</sup> Darling, M. In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 252.

<sup>247</sup> Alliot, B. Images de l'Amérique noire dans *Beloved* de Toni Morrison : la représentation en question. *Revue française d'études américaines*. 2001, Vol. 89, n° 3, p. 89.

Enfin, c'est du *pouvoir* d'être mère que l'infanticide est aussi l'expression. La notion de pouvoir peut être perçue comme synonyme de possibilité, de capacité mais également de droit, de permission, et même de puissance. Dans un monde marqué par l'oppression, où la maternité-même est niée puisque les esclaves ne peuvent rien posséder, le meurtre de l'enfant en vient à permettre de contester cette violation des droits maternels imposée par le système esclavagiste. C'est alors la possibilité d'être mère qui est réaffirmée : « Même quand il s'abat comme un geste monstrueux et absurde, c'est toujours un appel que le sacrifice exprime »<sup>248</sup>. Au-delà de la capacité d'être mère, Sethe revendique le droit au lien primordial mère-enfant : « Sethe's claim of motherhood is a political gesture, an act of defiance against a culture of repression »<sup>249</sup>. À travers un jeu sur la polysémie du mot « right », Toni Morrison questionne la dimension éthique du geste infanticide dans *Beloved* :

It was the right thing to do... but she had no right to do it. I think I felt the claim—you see, these women were not ... parents. [...] They could not be mothers because they had nothing to say about the future of those children [...] they were denied *that* role. [...] she claimed something that she had no right to claim, which was the property—her children—and claimed it so finally that she decided that she could not only dictate their lives but end them.<sup>250</sup>

La mère se réapproprie ici le pouvoir de vie et de mort sur ses enfants. Désormais maîtresse de son corps créateur, la mère revendique la puissance d'un acte d'amour : « Sethe retrojects the violence that has oppressed her for years and takes control of what little she can »<sup>251</sup>. C'est ici l'expression d'une « mémoire-colère », cette « notion d'une douleur qui n'oublie pas et se nourrit d'elle-même, dangereuse pour l'entourage de la mère dont le deuil s'est figé en épreuve de force avec soi-même et avec les autres »<sup>252</sup>. Cette idée d'un geste d'amour sera approfondie dans la dernière partie de cette thèse<sup>253</sup>, car « [l]e sacrifice, même et surtout par son aspect le plus noir, le plus désespéré, est quand même une tentative de sortir du cercle, de s'ouvrir à l'inespéré, d'imaginer un possible »<sup>254</sup>.

---

<sup>248</sup> Dufourmantelle, A. *La femme et le sacrifice*, p. 23.

<sup>249</sup> Otten, T. 'To Be One or To Have One': 'Motherlove' in the Fiction of Toni Morrison, in Montgomery M. L. (ed.). *Contested Boundaries: New Critical Essays on the Fiction of Toni Morrison*. Cambridge, Cambridge Scholars, 2013, p. 91.

<sup>250</sup> Hunter-Gault, C. Toni Morrison on Capturing a Mother's 'Compulsion' to Nurture in *Beloved*, in *Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*. New York, Melville House, 2020, p. 24.

<sup>251</sup> Putnam, A. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>252</sup> Loraux, N. *Les mères en deuil*, p. 68-69.

<sup>253</sup> Voir Partie 3, Chapitre 3, Section 2) b).

<sup>254</sup> Dufourmantelle, A. *La femme et le sacrifice*, p. 43.

### 3) Une violence matrilinéaire et générationnelle

#### a) Schémas de transmission

À de nombreuses reprises chez Morrison, la violence des mères conduit à celle des enfants : « mother violence creates children (and subsequently adults) who feel detached from others in their community, allowing the twisted familial violence to be perpetuated »<sup>255</sup>. L'apprentissage de la violence s'opère en effet avant tout dans un contexte matrilinéaire « when [young black women] are exposed to violence toward, and then from, their mothers and grandmothers »<sup>256</sup>. Décrivant cette cathexis entre mère et fille comme « the great unwritten story »<sup>257</sup> dans *Of Woman Born*, Adrienne Rich précise : « A mother's victimization does not merely humiliate her, it mutilates the daughter who watches her for clues as to what it means to be a woman »<sup>258</sup>. Les filles sont d'autant plus vulnérables face aux effets d'une société raciste et sexiste lorsqu'elles n'ont reçu aucun héritage culturel et familial permettant l'affirmation de soi.

La violence désormais exercée par l'enfant peut tout d'abord être dirigée contre la mère. Dans *God Help the Child*, Rain imagine la violence physique qu'elle pourrait exercer à l'encontre de sa mère qui l'a rejetée :

'If you saw your mother again what would you say to her?' [...]

'Nothing. I'd chop her head off.'

'Oh, Rain. You don't mean that.'

'Yes I do. I used to think about it a lot. How it would look—her eyes, her mouth, the blood shooting out of her neck. Made me feel good just thinking about it.' (*GHTC* 102)

Dans *Paradise*, lors de l'entretien avec la journaliste, Mavis perçoit le sentiment d'agressivité qui anime sa fille aînée Sally. Cette dernière pince sa mère sur le côté du corps tout au long de l'échange :

Sal's fingernails were diving for blood (*P* 21)

It could be sweat, but it hurt enough to be blood. She didn't dare swat Sal's hand away or acknowledge the pain even slightly. (*P* 23)

After the reporter left, she wanted to go look at the damage Sal had done to her side, but Frank was still in the bathroom, asleep probably, and it wasn't a good idea to bother him. (*P* 24)

---

<sup>255</sup> Putnam A. *Op. cit.*, p. 26-27.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>257</sup> Rich A. C. *Op. cit.*, p. 225.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 242-243.

Après l'entretien, la jeune fille joue avec le vieux rasoir de son père, fascinée par les potentialités de l'objet : « Sal had Frank's old shaving razor unfolded by her plate and asked her father a series of questions, all starting with 'Is it sharp enough to cut...?' And Frank would answer, 'Cut anything from chin hair to gristle,' or 'Cut the eyelashes off a bedbug,' eliciting peals of laughter from Sal » (*P* 25). La terreur imposée par sa fille est une des raisons qui expliquent le départ de Mavis du domicile familial. Toutefois, cette transmission de l'idée de violence de la mère à l'enfant peut être plus subtile. Dans *Sula*, c'est juste après avoir entendu les propos tenus par Hannah à son égard (elle l'apprécie mais ne l'aime pas) que Sula manifeste une violence passive à travers un détachement face aux tragédies que sont les morts de Chicken Little et de sa mère : « the emotional violence of discovering Sula's mother's passive hostility for her helps create a detachment in Sula, allowing her to watch death and other tragedies from an easy distance »<sup>259</sup>. Avant de lâcher Chicken Little involontairement dans l'eau, Nel et Sula se prêtent à un jeu en forme de rite d'initiation sexuelle. Après avoir brisé des bouts de bois dénudés et creusé deux trous qui finissent par n'en former qu'un, elles enfouissent l'ensemble des détritiques (*S* 58-59). Reflet d'une volonté de contrôle, ce rite à la dimension phallique se révèle funeste. Au lieu de tenter de sauver leur ami, les deux jeunes filles regardent passivement la scène. Le meurtre est avant tout symbolisé par l'espace clos des eaux (« closed ») à l'endroit où le corps de Chicken Little disparaît (« The water was so peaceful now ») :

The water darkened and closed quickly over the place where Chicken Little sank. The pressure of his hard and tight little fingers was still in Sula's palms as she stood looking at the closed place in the water. They expected him to come back up, laughing. Both girls stared at the water. [...]

The water was so peaceful now. (*S* 61)

Ce mouvement de fermeture dont témoigne la personnification de l'eau est rappelé quelques pages plus loin par le cercueil refermé et la fosse recouverte lors des funérailles du jeune garçon. En outre, Sula commet un matricide lorsqu'elle observe calmement sa mère mourir, après que celle-ci se fut accidentellement immolée par le feu, comme Sula le raconte à Nel peu de temps avant de mourir : « I stood there watching her burn and was thrilled. I wanted her to keep on jerking like that, to keep on dancing » (*S* 147). Si, au moment de l'embrasement de son corps, Hannah est représentée telle une danseuse (« making her dance », « the flaming dancing figure », « gesturing and bobbing like a sprung jack-in-the-box »), elle finit allongée, prise de convulsions au milieu de tomates

---

<sup>259</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p. 34.

écrasées (des voisins, les Suggs avaient jeté un bac d'eau contenant des tomates sur le corps embrasé d'Hannah), « un « mask of agony » en lieu et place du visage (S 75-76). L'horreur physique est soulignée au-delà de sa mort puisqu'Hannah semble continuer de brûler après celle-ci : « In any case, she had already begun to bubble and blister so badly that the coffin had to be kept closed at the funeral and the women who washed the body and dressed it for death wept for their burned hair and wrinkled breasts as though they themselves had been her lovers » (S 77). Les allitérations en -b (« began to bubble and blister so badly ») semblent reproduire le bruit des cloques qui naissent et explosent sur la peau d'Hannah. À l'égard de sa grand-mère, la violence de Sula est d'ordre moral. Après avoir envoyé cette dernière dans une maison de retraite (« In April two men came with a stretcher and she didn't even have time to comb her hair before they strapped her to a piece of canvas » S 94), Sula, tout comme Shadrack qui s'était retiré dans la cabane de son grand-père, prend possession de la maison d'Eva dont elle fait sa propre résidence : « just above the word 'guardian', she very carefully wrote Miss Sula Mae Peace » (S 94). Elle explique son geste à Nel à son retour dans le Bottom en 1937 :

'I put her out.'  
 'Put her out? What for?'  
 'She made me nervous.'  
 'But she was doing it for nothing, Sula.'  
 'That's what you think. She was stealing right and left.'  
 'Since when did you get froggy about folks' stealing?'  
 Sula smiled. 'OK. I lied. You wanted a reason.'  
 [...] 'Eva's real sick. I had her put where she could be watched and taken care of.'  
 'Where would that be?'  
 'Out by Beechnut.'  
 'You mean that home the white church run? Sula! That ain't no place for Eva. All them women is dirt poor with no people at all. Mrs. Wilkens and them. They got dropsy and can't hold their water—crazy as loons. Eva's odd, but she got sense. I don't think that's right, Sula.'  
 'I'm scared of her, Nellie. That's why...' (S 100)

Morrison elle-même souligne combien cette attitude se révèle choquante au sein de la communauté noire : « Sula did the one terrible thing for black people which was to put her grandmother in an old folks' home, which was outrageous, you know. You take care of people! So that would be her terrible thing »<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 17.

Si elle n'est pas retournée contre la mère, la violence maternelle amène les enfants à infliger eux-mêmes différentes formes de violence au-delà du cercle familial et à manifester une absence d'empathie et de compassion. Dans *A Mercy*, l'abandon de Florens par sa mère au début du roman entraîne la violence de cette dernière à l'égard de Malaik et du forgeron<sup>261</sup>. L'héritage traumatique de cet abandon conduit l'héroïne à la violence physique face au rejet dont elle se sent à nouveau victime : « the innocent and self-martyring act of rescue from the mother becomes also an act of violence, setting in motion her daughter's future brutality and ultimate self-destruction »<sup>262</sup>. Dans *The Bluest Eye*, si Geraldine prend soin de son fils Junior, sa préférence va cependant au chat pour lequel elle nourrit une véritable affection :

The cat will always know that he is first in her affections. Even after she bears a child. [...] Geraldine did not talk to him, coo to him, or indulge him in kissing bouts, but she saw that every other desire was fulfilled. It was not long before the child discovered the difference between her mother's behavior to himself and the cat. (BE 86)

Elle instaure une hiérarchie de valeur entre humains et animaux. En outre, sa description de Pecola est empreinte de propos déshumanisants. Les segments courts de la narration témoignent de l'intensité du rejet : « Hair uncombed, dresses falling apart, shoes untied and caked with dirt » (BE 92). À l'image de Pauline Breedlove, Geraldine rejette tout héritage de couleur et érige en vertu supérieure les normes de la communauté blanche, ce qui la conduit à investir davantage d'affection pour le chat qu'envers son fils. Cette concurrence par définition perdue avec l'animal conduit Junior à une violence ordinaire qui consiste à torturer les chats et faire souffrir les enfants de son âge :

As he grew older, he learned how to direct his hatred of his mother to the cat, and spent some happy moments watching it suffer. The cat survived, because Geraldine was seldom away from home, and could effectively soothe the animal when Junior abused him. (BE 86)

More and more Junior enjoyed bullying girls. It was easy making them scream and run. How he laughed when they fell down and their bloomers showed. When they got up, their faces red and crinkled, it made him feel good. (BE 87)

Junior maltraite notamment le chat aux yeux bleus devant Pecola pour qui l'animal est objet de fascination :

---

<sup>261</sup> Cette violence sera décrite plus précisément dans le premier chapitre de la partie 3 de cette thèse.

<sup>262</sup> Putnam, A. *Op. cit.*, p. 33.



The cat rubbed up against her knee. He was black all over, deep silky black, and his eyes, pointing down toward his nose, were bluish green. The light made them shine like blue ice. Pecola rubbed the cat's head; he whined, his tongue flicking with pleasure. The blue eyes in the black face held her.

[...] she grabbed the arm which was swinging the cat. They both fell, and in falling, Junior let go the cat, which, having been released in mid-motion, was thrown full force against the window. It slithered down and fell on the radiator behind the sofa. Except for a few shudders, it was still. There was only the slightest smell of singed fur. (BE 90-91)

À la mort de l'animal, Junior accuse Pecola auprès de sa mère : « She killed our cat » (BE 91). Cette révélation donne lieu à l'agression de Pecola par Geraldine qui déverse alors nombre de stéréotypes racistes envers les Noirs américains :

They were everywhere. They slept six in a bed, all their pee mixing together in the night as they wet their beds each in his own candy-and-potato-chip dream. In the long, hot days, they idled away, picking plaster from the walls and digging into the earth with sticks. They sat in little rows on street curbs, crowded into pews at church, taking space from the nice, neat, colored children; they clowned on the playgrounds, broke things in dime stores, ran in front of you on the street, made ice slides on the sloped sidewalks in winter. The girls grew up knowing nothing of girdles, and the boys announced their manhood by turning the bills of their caps backward. Grass wouldn't grow where they lived. Flowers died. Shades fell down. Tin cans and tires blossomed where they lived. They lived on cold black-eyed peas and orange pop. Like flies they hovered; like flies they settled. And this one had settled in her house. Up over the hump of the cat's back she looked.

'Get out,' she said, her voice quiet. 'You nasty little black bitch. Get out of my house.'  
(BE 92)

L'usage du pronom à vocation essentialiste « they » répété de manière anaphorique en début de phrase contribue à la description dépréciative. Convaincue de sa supériorité au sein de la communauté afro-américaine, Geraldine manifeste une forme d'ostracisme social en ne laissant jouer son fils qu'avec les enfants noirs des classes sociales supérieures (« colored » par opposition à « nigger ») et en tentant de masquer chez lui toute ressemblance avec une apparence et attitude qu'elle juge inférieures (« dirty », « loud », « wool ») :

White kids; his mother did not like him to play with niggers. She had explained to him the difference between colored people and niggers. They were easily identifiable. Colored people were neat and quiet; niggers were dirty and loud. He belonged to the former group: he wore white shirts and blue trousers; his hair was cut as close to his scalp as possible to avoid any suggestion of wool, the part was etched into his hair by the barber. [...] The line between colored and nigger was not always clear; subtle and telltale signs threatened to erode it, and the watch had to be constant. (BE 87)

La violence subie est parfois redirigée par l'enfant contre lui-même, en tant qu'enfant ou une fois devenu adulte, dans une attitude que l'on peut qualifier de masochiste au sens freudien du terme. Dans « Le problème économique du masochisme »<sup>263</sup>, Freud définit une troisième forme de masochisme en plus du masochisme primaire érogène et du masochisme féminin : le masochisme moral. Celui-ci se définit comme une norme de comportement de l'existence dans laquelle ce qui importe est avant tout la recherche de la souffrance elle-même. En raison d'un sentiment de culpabilité inconsciente, le sujet recherche une position de victime : « la douleur est cet objet qui ne saurait manquer »<sup>264</sup>. Cette culpabilité inconsciente est activée par un surmoi cruel : « C'est cette culpabilité inconsciente qui contraint le moi masochiste à se soumettre à la volonté de jouissance du surmoi sadique, animé [...] par la pulsion de destruction »<sup>265</sup>. Chez ces enfants ou ces adultes, le sentiment de culpabilité naît de la minoration imposée en lien avec la couleur de peau. Dans *The Bluest Eye*, Pecola apprend de la violence de sa propre mère et la redirige contre elle-même à travers cette haine de soi que trahit sa volonté d'obtenir à tout prix les yeux les plus bleus. Lorsqu'elle perd une dent en mangeant un bonbon au cinéma, Pauline Breedlove comprend qu'elle ne remplira pas les conditions fixées par la culture dominante : « I don't believe I ever did get over that » (*BE* 123). Elle dévoue alors sa vie au service de cette communauté blanche dont elle ne peut se rapprocher (« She became what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all her needs » *BE* 127) et transmet ce poids à ses enfants : « Into her son she beat a loud desire to run away, and into her daughter she beat a fear of growing up, fear of other people, fear of life » (*BE* 128). Au-delà de la haine de soi, l'enfant devenu adulte peut se soumettre aux normes imposées par sa mère sans nécessairement remettre celles-ci en question. Dans *Sula*, en épousant Jude Green, Nel Wright satisfait la volonté imposée de sa grand-mère (qui joue le rôle de mère dans le roman) en devenant un miroir de son mari : « The two of them together would make one Jude » (*S* 83). Nel n'acquiert en effet qu'un rôle secondaire comme le met en lumière l'image de l'ourlet du vêtement de Jude : « Whatever his fortune, whatever the cut of his garment, there would always be the hem—the tuck and fold that hid his raveling edges; a someone sweet, industrious and loyal to shore him up » (*S* 83).

---

<sup>263</sup> Freud, S. *Op. cit.*

<sup>264</sup> Vialet-Bine, G. Masochisme et pulsion de mort. *Che vuoi ?* 2009, Vol. 32, n° 2, p. 67.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 69.

Enfin, l'exercice de la violence par certains enfants est l'occasion pour eux de tenter de gagner l'approbation de la mère qui ne montre pas d'affection. Dans *God Help the Child*, Lula Ann a huit ans lorsqu'elle accuse Sofia Huxley de viol en compagnie d'autres enfants. La conviction de l'enfant est à la hauteur de la force de la désignation :

I was only eight years old, still little Lula Ann, when I lifted my arm and pointed my finger at her. [...] My hand was in a fist until my arm was straight. Then I unfolded my forefinger. *Pow!* Like a cap pistol. [...] But my finger still pointed, pointed so long the lady prosecutor had to touch my hand and say, 'Thank you, Lula,' to get me to put my arm down. (*GHTC* 30-31)

Alors que Bride se rend au Decagon Women's Correctional Center afin d'y rencontrer Sofia Huxley qui, après quinze ans passés en prison, s'apprête à être relâchée, le lecteur apprend que les accusations de Bride sont fausses. Cette dernière offre à Sofia Huxley deux cadeaux afin de lui permettre de refaire sa vie (un bon chez une compagnie aérienne ainsi que cinq mille dollars) tout en lui avouant avoir été l'un des enfants accusateurs : « Lula Ann. Lula Ann Bridewell. At the trial? I was one of the children who— » (*GHTC* 21). La révélation n'a lieu qu'à demi-mot car la phrase reste inachevée. L'attaque de Bride par Sofia Huxley fait toutefois l'objet d'une ellipse dans le texte, la phrase interrompue laissant ensuite place à la description des blessures de Bride : « I search through the blood with my tongue. My teeth are all there, but I can't seem to get up. I can feel my left eyelid shutting down and my right arm is dead » (*GHTC* 21). Or, c'est à l'occasion de ce mensonge que Sweetness manifeste enfin de l'affection envers sa fille à travers un contact corporel jusque-là refusé :

Best of all was Sweetness. As we walked down the courthouse steps she held my hand, my hand. She never did that before and it surprised me as much as it pleased me because I always knew she didn't like touching me. I could tell. Distaste was all over her face when I was little and she had to bathe me. (*GHTC* 31)

L'anaphore du complément « my hand » témoigne de l'étonnement de Bride face à ce geste inespéré. Dans le passage suivant, échange de Bride avec son amie Brooklyn vers la fin du roman, la gradation « hold my hand » > « look at me with proud eyes » > « liked me » renforcée par l'usage de l'adverbe « even » témoigne de l'importance de l'attention dont bénéficie désormais Bride de la part de sa mère :

'You lied? What the hell for?'  
'So my mother would hold my hand!'  
"What?"  
'And look at me with proud eyes, for once.'  
'So, did she?'  
'Yes. She even liked me.' (*GHTC* 153-154)

La mère confirme la fierté qu'elle tire du témoignage de sa fille lors du procès des enseignants :

But the lessons I taught her paid off because in the end she made me proud as a peacock. [...] Young as she was, she behaved like a grown-up on the witness stand—so calm and sure of herself. [...] After Lula Ann's performance in that court and on the stand I was so proud of her, we walked the streets hand in hand. [...] I wanted her to know how pleased I was so I had her ears pierced and bought her a pair of earrings—tiny gold hoops. (*GHTC* 41-42)

La comparaison « proud as a peacock » ainsi que le terme « performance » placent toutefois, chez Sweetness, la révélation de sa fille du côté de l'illusion, comme si la mère se préoccupait davantage de l'image que pouvait donner cet aveu que de sa véracité intrinsèque.

### ***b) Refus et échec de la maternité***

Certains personnages féminins morrisoniens rejettent la maternité au travers de ce qu'Adrienne Rich nomme la *matrophobia* et qu'elle définit comme « the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother* »<sup>266</sup>. Nombre de romans chez Morrison marquent ainsi l'échec de la maternité, que celui-ci soit subi ou recherché.

Dans *Paradise*, quasiment chaque figure féminine y est associée : « motherhood is associated with loss and harm, pain and suffering »<sup>267</sup> La perte d'un ou de plusieurs enfants est ce qui conduit Mavis, Seneca et Pallas au Couvent. Dovey découvre quant à elle son infertilité : « they learned neither could ever have children » (*P* 82). Alors que ses deux fils sont morts au combat au Vietnam (« Scout was killed but two weeks later [...] they were informed that Easter was dead too » *P* 100), Soane Morgan fait une fausse couche : « the basket was empty », « an emptiness that would weigh her down, an absence too heavy to carry » (*P* 102). Arnette fait quant à elle le choix de l'avortement : « She was pregnant but, after a short stay at that Convent, if she had it, she sure didn't have it » (*P* 113). Dans *Love, Heed* fait une fausse couche tandis que son amie d'enfance Christine subit sept avortements avant d'utiliser un diaphragme.

---

<sup>266</sup> Rich, A. *Op. cit.*, p. 235.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.140.

Si l'accès à la maternité se révèle impossible pour certaines femmes, d'autres en revanche la refusent en bloc. Cette négation est ainsi le moyen pour plusieurs protagonistes de ne pas satisfaire la volonté de leur mari, à l'exemple de la première femme de Valerian dans *Tar Baby*. Alors que ce dernier ne regrette sa première femme qu'une fois celle-ci décédée (« his first wife—that unlovable shrew » *TB* 143), le fantôme de cette dernière vient le hanter dans sa serre :

When he heard about it, she was already in the ground. He began to miss her at precisely that point—terribly—and when he settled in the Caribbean she must have missed him too for she started visiting him in the greenhouse with the regularity of a passionate mistress. Funny. He couldn't remember her eyes, but when she came, flitting around his chair and gliding over his seed flats, he recognized her at once. In nine years of marriage she had had two abortions and all she wanted to talk about during these visits was how relieved she was that she'd had at least that foresight. He wished she felt something else. You'd think in death, in the Beyond, she would have felt something else. Or nothing at all. (*TB* 143)

Elle se réjouit ici de sa prévoyance (« how relieved she was that she'd had at least that foresight ») en ayant notamment choisi de subir deux avortements qui lui ont permis de ne pas faire le cadeau de l'enfant au père.

Toutefois, le rejet de la maternité laisse parfois des traces. Violet Trace, dans *Jazz*, relativise le poids de ses fausses couches : « all those miscarriages—two in the field, only one in the bed—were more inconvenience than loss » (*J* 107). Suite au suicide de sa mère, elle décide de prendre sa vie en main (« She had been a snappy, determined girl and a hardworking young woman » *J* 23) et refuse de manière catégorique (double anaphore de « never ») d'avoir des enfants :

The important thing, the biggest thing Violet got out of that was to never never have children. Whatever happened, no small dark foot would rest on another while a hungry mouth said, Mama?

As she grew older, Violet could never stay where she was nor go away. The well sucked her sleep, but the notion of leaving frightened her. (*J* 102)

Mais des blessures demeurent : « the children of suicides are hard to please and quick to believe no one loves them because they are not really here » (*J* 4). Son estime d'elle-même est également défaillante face à la préférence que sa grand-mère a pu afficher pour Golden Gray dans le passé :

My grandmother fed me stories about a little blond child. He was a boy, but I thought of him as a girl sometimes, as a brother, sometimes as a boyfriend. He lived inside my mind. (*J* 208)

Somebody golden, like my own golden boy, who I never ever saw but who tore up my girlhood as surely as if we'd been the best of lovers? (*J* 97)

Comme le souligne Lucille Fultz, « [t]he failure of maternity and its concomitant aches contribute, in part, to Violet Trace's violence »<sup>268</sup>. L'image de la maternité reste omniprésente chez la jeune femme : « she continually claims a maternal identity »<sup>269</sup>. À travers le portrait de Dorcas posé sur le manteau de la cheminée et les échanges réguliers instaurés avec Alice Manfred, c'est une relation mère-fille que tente d'instaurer *a posteriori* Violet avec la jeune fille. Lorsqu'elle tente de voler un bébé, l'enfant des Dumfrey chez qui Violet vient tous les mardis, ce sont avant tout des réflexes de mère qui prennent le relais et un sentiment de bien-être qui se diffuse chez la jeune femme (« Comfort settled itself in her stomach and a kind of skipping, running light traveled her veins ») :

It never happened again as far as I know—the street sitting—but quiet as it's kept she did try to steal that baby although there is no way to prove it. What is known is this: the Dumfrey women—mother and daughter—weren't home when Violet arrived. Either they got the date mixed up or had decided to go to a legally licensed parlor [...] When the baby was in her arms, she inched its blanket up around the cheeks against the threat of wind too cool for its honey-sweet, butter-colored face. Its big-eyed noncommittal stare made her smile. Comfort settled itself in her stomach and a kind of skipping, running light traveled her veins. (*J* 17-19)

Désignée par les habitants comme l'auteure du vol, Violet rit et, fière (« triumphant and angry », « an outrage to her character »), leur reproche de ne pas s'occuper correctement de leurs enfants comme elle le ferait :

[Violet] laughed out loud (*J* 21)

Violet, triumphant and angry, snatched her bag, saying, 'Last time I do anybody a favor on this block. Watch your own damn babies!' And she thought of it that way ever after, remembering the incident as an outrage to her character. (*J* 22)

Elle oppose ici un crime à un autre crime, ou plutôt un larcin à un crime moral, celui du vol à celui de la négligence et de l'abandon. C'est ainsi une sorte de hiérarchie des crimes qui s'établit. Violet se reconforte aussi en compagnie d'une poupée qu'elle cache sous son lit et dont elle imagine qu'il s'agit de l'un de ses fœtus perdus, tel que le relate Joe : « Then Violet started sleeping with a doll in her arms. Too late. I understood in a way. In a way » (*J* 129). Enfin, elle dialogue avec un perroquet (« the parrot that said 'I love you' » *J* 3). Comme le souligne Linda Wagner-Martin,

---

<sup>268</sup> Fultz, L. P. (ed.). *Op. cit.*, p. 69.

<sup>269</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood*, p. 157.

[i]n *Jazz*, Violet has purposely chosen NOT to become a mother. Yet seldom in Morrison's *œuvre* has any woman character embodied the concepts of *motherliness* more consistently than does Violet Trace. In the relationship that grows between Violet and Alice Manfred, Dorcas's aunt, the world of women betrayed-women who chose to act only as *surrogate* mothers—dominates the narrative [...].<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Wagner-Martin, L. *Op. cit.*, p. 87.

## **CHAPITRE 2 – LA VIOLENCE FÉMININE**

### **AU PRISME DU GENRE**

S'intéresser à l'exercice de la violence au féminin chez Toni Morrison nécessite de s'interroger sur la question du genre afin de répondre aux questions suivantes : dans quel cadre des rapports de genre la violence commise par les femmes émerge-t-elle ? Que révèle son écriture quant à la position morrisonienne concernant les relations entre personnages masculins et personnages féminins ? Enfin, en se penchant sur la question du genre, cette étude ne peut pas faire l'économie d'une analyse de la figure de l'homme noir chez notre auteure. Car, comme le signale Susan Mayberry dans son étude du masculin chez Morrison, « [t]o single out her men is not to negate the preeminence of her women. It means, rather, to recognize their interconnectedness along with the balance between them. It confronts the limitations and celebrates the power of authentic, multifaceted African American masculinity [...] »<sup>271</sup>.

Cette articulation entre violence féminine et genre sera donc envisagée selon trois axes. Elle sera tout d'abord analysée telle qu'elle se manifeste au sein du couple afro-américain avant d'être caractérisée telle qu'elle est exercée par les femmes noires américaines qui ne sont ni des mères ni des femmes en couple. Enfin, une étude de la représentation du protagoniste noir violent et en échec chez Morrison mettra en avant l'absence de dualisme chez l'auteure américaine. Les femmes noires ne sont pas systématiquement objet d'une violence commise par les hommes. Ces derniers sont aussi placés du côté des victimes chez Morrison qui met ainsi en lumière la dimension tragique de leur existence.

---

<sup>271</sup> Mayberry, S. N. *Op. cit.*, p. 14.



# 1) Violence au sein du couple

## a) *Minoration*

La violence au sein du couple s'exerce dans un premier temps sous l'effet de la minoration sexuelle dont font l'objet les femmes noires américaines de la part des hommes afro-américains chez Morrison, à travers ce que Françoise Héritier désigne comme les « ancrages symboliques qui passent inaperçus aux yeux des populations qui les mettent en pratique »<sup>272</sup>.

Dans plusieurs de ces couples, la relation est tout d'abord fondée sur le culte des apparences et de la beauté féminine. Dans *Jazz*, lorsque Joe arrive à la fête à laquelle participe Dorcas, il trouve cette dernière, heureuse, en train de danser avec Acton. La position des danseurs révèle déjà l'emprise du jeune homme, comme le soulignent les pronom et adjectif possessif masculins sujet ainsi que l'adjectif possessif féminin objet : « *His promises are already clear in the chin he presses into her hair, the fingertips that stay* » (*J* 188)<sup>273</sup>. Son prénom suggère en lui-même l'idée d'action (Acton > *action*, *acting*). Alors que la narration adopte le point de vue de Dorcas, cette dernière qualifie sa relation avec Acton dans les termes suivants :

Acton, now, he tells me when he doesn't like the way I fix my hair. Then I do it how he likes it. I never wear glasses when he is with me and I changed my laugh for him to one he likes better. I think he does. I know he didn't like it before. And I play with my food now. Joe liked for me to eat it all up and want more. Acton gives me a quiet look when I ask for seconds. He worries about me that way. Joe never did. Joe didn't care what kind of woman I was. He should have. I cared. I wanted to have a personality and with Acton I'm getting one. I have a look now. (*J* 190)

Le jeu sur les pronoms ainsi que la confusion entre « personality » et « look » à la fin du passage témoignent de la soumission de la jeune femme à la norme des apparences (« I do how he likes it », « I changed my laugh for him to one he likes better »). Cette dernière confirme en outre avoir recherché ce rôle d'objet, satisfaite de voir qu'elle avait été choisie par Acton parmi d'autres jeunes filles :

What I wanted to let him know was that I had this chance to have Acton and I wanted it and I wanted girlfriends to talk to about it. About where we went and what he did. About things. (*J* 189)

Lots of girls here want to be doing this with him. I can see them when I open my eyes to look past his neck. (*J* 191)

---

<sup>272</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. I, La pensée de la différence*, p. 18.

<sup>273</sup> C'est moi qui souligne.

Mais, à la mort de Dorcas, Acton témoigne peu de considération à l'égard de la jeune femme. Tandis que cette dernière est mourante, le jeune homme ne se préoccupe que des taches de sang ayant sali sa veste : « He is annoyed by the blood. [...] Acton looks angry; the woman brings his jacket back and it is not clean the way it was before and the way he likes it » (*J* 192). À l'inverse, Dorcas reconnaît qu'avec Joe elle était en mesure de diriger les choses : « With Joe I worked the stick of the world, the power in my hand » (*J* 191). C'est ce cadeau, symbole phallique du pouvoir de la jeune femme sur l'ordre symbolique (« a stick beneath my hand »), qui l'empêche de désigner Joe comme son meurtrier à la fin du roman, ainsi qu'elle le précise à son amie Felice : « They need me to say his name so they can go after him.... I know his name but Mama won't tell. The world rocked from a stick beneath my hand, Felice » (*J* 193). Bien qu'objet aux yeux d'Acton, Dorcas se voit donner accès par Morrison au pouvoir de narration, notamment lors de la fête qui conduit à sa mort. Emportant avec elle le nom de l'auteur du coup de feu, elle refuse de se rendre à l'hôpital malgré la gravité évidente de sa blessure, faisant de sa mort un quasi-suicide : « Said she'd go to the hospital in the morning. 'Don't let them call nobody,' she said. 'No ambulance; no police, no nobody' » (*J* 209). Lucide (« it is clear now »), elle se laisse mourir (« I want to sleep » *J* 193) avec pour dernière vision un saladier d'oranges et les mots familiers d'un air chanté par une femme inconnue : « I see the table. On it is a brown wooden bowl, flat, low like a tray, full to spilling with oranges. I want to sleep, but it is clear now. So clear the dark bowl the pile of oranges. Just oranges. Bright. Listen. I don't know who is that woman but I know the words by heart » (*J* 193). Tout en acceptant la position minoritaire que lui accorde Acton dont témoigne l'usage de la structure possessive (« I'm not his anymore. I'm Acton's and it's Acton I want to please » *J* 191), Dorcas garde le contrôle sur sa destinée finale.

À l'image de Dorcas, plusieurs protagonistes féminines sont considérées comme des trophées par les hommes qui les accompagnent. Dans *Tar Baby*, l'amant parisien de Jadine, Ryk, incarne ce prédateur qui collectionne les femmes, si bien que Jadine se demande qui il souhaite réellement épouser : « I guess the person I want to marry is him, but I wonder if the person he wants to marry is me or a black girl? » (*TB* 48). L'individualité de Jadine semble laisser place à une forme d'essentialisation (« a black girl »). Il envoie également à cette dernière, en guise de cadeau, un manteau fait de quatre-vingt-dix peaux de bébés phoques. Celui-ci constitue comme une sorte de seconde peau

pour la jeune femme sur laquelle elle se masturbe, devenant ainsi une sorte d'objet sexuel par procuration :

She went to the bed where the skins of the ninety baby seals sprawled. She lay on top of them and ran her fingertips through the fur. How black. How shiny. Smooth. She pressed her thighs deep into its dark luxury. Then she lifted herself up a little and let her nipples brush the black hairs, back and forth, back and forth. (TB 91)

Dans *Love*, Bill Cosey épouse Heed, une jeune fille de onze ans, dans le but d'assurer sa descendance. Il développe les aptitudes de la jeune fille dans divers domaines et va jusqu'à la former à prendre soin de lui physiquement. Alors que Junior lui fait un shampoing, Heed se remémore les premiers moments passés au service de son mari :

How much Heed treasured it, because in the early days of their marriage it was in that very chair that he took pains to teach her how to manicure, pedicure, keep all his nails in perfect shape. And how to shave him, too, with a straight razor and strop. She was so little she had to stand on a stool to reach. But he was nothing but patience, and she learned. (L 124)

L'énumération des tâches réalisées auprès de Bill contraste avec l'âge de la jeune fille (« so little ») tandis que l'idéalisation de son mari (« he was nothing but patience ») est à la hauteur de sa soumission (« and she learned »). Ne réussissant à avoir un enfant avec Heed, Bill Cosey rejette sa femme et retourne auprès de son amante Celestial comme le révèle la narratrice L :

Anyway, if he was hoping to change the blood he once tried to correct, he failed. Heed never gave him a tadpole, and like most men, he believed the fault was hers. He waited a few years into the marriage before going back to his favorite, but back to Celestial he went. (L 105)

L insiste sur ce rejet à travers la répétition « but back to Celestial he went » que renforce l'antéposition du complément. Dans *Love*, alors que leur relation évolue de plus en plus vers le sadomasochisme, Junior rejoint soudainement, de manière excessive, la condition victimaire de la femme en amour, ce dont témoignent les propos minorants de Romen : « He could beat her up if he wanted to and she would still go down. Funny. She was like a gorgeous pet. Feed it or whip it—it lapped you anyway » (L 155). La comparaison animale ainsi que le glissement de pronom (« she » devient « it ») illustrent le manque de considération du jeune homme à l'égard de Junior.

L'objectification de la femme est parfois totale. Dans ce cas, le rejet est généralement la seule issue. Dans *Song of Solomon*, pendant trois ans, Hagar alterne entre acceptation des avances de Milkman et refus de celles-ci. Elle décide finalement de les accepter. Or Milkman la considère, comme dit-il, « la troisième bière » :

She was the third beer. Not the first one, which the throat receives with almost tearful gratitude; nor the second, that confirms and extends the pleasure of the first. But the third, the one you drink because it's there, because it can't hurt, and because what difference does it make? (*SofS* 91)

La jeune femme est présentée tel un lot de consolation avec lequel le jeune homme se reconforte : « she was considered his private honey pot, not a real or legitimate girl friend—not someone he might marry » (*SofS* 91). Après une dizaine d'années de relation, Milkman décide d'y mettre un terme. L'absence de courage du jeune homme à cette occasion témoigne du peu d'attention porté à Hagar :

Perhaps the end of the year was a good time to call it off. It wasn't going anywhere and it was keeping him lazy, like a pampered honey bear who had only to stick out his paw for another scoop, and so had lost the agility of the tree-climbers, but not the recollection of how thrilling the search had been.

He would buy her something for Christmas, of course, something nice to remember him by, but nothing that would give her any ideas about marriage. (*SofS* 91)

La comparaison avec le pot de miel à disposition de l'ours objectifie la jeune femme dans cette relation devenue sans relief (« how thrilling the search had been ») tandis que le cadeau que Milkman souhaite lui offrir a surtout pour but de permettre à Hagar de se souvenir de lui (« something nice to remember him by »). Les propos de ce dernier quant à la position secondaire de la femme dans le couple font écho à ceux de Bigger au sujet de Bessie dans *Native Son* : « I wasn't in love with Bessie. She was just my girl. I don't reckon I was ever in love with nobody. [...]. You have to have a girl, so I had Bessie »<sup>274</sup>. Hagar n'accède que peu à l'espace de la narration. Sa voix apparaît par intermittence, surtout dans des moments de soumission totale à Milkman (comme lors de ses nombreuses tentatives de meurtre sur le jeune homme) ou lors de la scène finale dans laquelle, prise dans un tourbillon des apparences, lancée dans une frénésie d'achats compulsifs (« I need everything » *SofS* 310), elle finit par mourir d'une maladie soudaine. Elle est principalement narrée par Milkman ainsi que par sa mère et ses sœurs qui mesurent notamment la faiblesse qui la domine : « Neither Pilate nor Reba knew that Hagar was not like them. Not strong enough, like Pilate, nor simple enough, like Reba, to make up her life as they had » (*SofS* 307). Dans la Bible, Agar (Hagar en hébreu) est la servante égyptienne de Sarah que cette dernière donne comme concubine à Abraham. De leur union naît Ismaël. Chez Morrison, Hagar se révèle incapable de prolonger la lignée. De la même manière, la rupture entre Booker et Bride dans *God Help the Child* se produit dans un contexte de rabaissement de la figure féminine. Évoquant la raison de

---

<sup>274</sup> Wright, R. *Native Son* [1940]. London, Vintage, 2000, p. 382.

leur rupture, Booker annonce à Bride : « You not the woman I want » (*GHTC* 8). La violence du choc subi par Bride est rendue par la force des termes employés par la jeune femme pour narrer cette séparation : « How he hit me harder than a fist with six words » (*GHTC* 10). Les allitérations en « h- » reproduisent phonétiquement les coups portés par ces mots chez la jeune femme tandis que celles en « s » à la fin du passage se font l'écho de la violence qui se répand. En outre, les gouttes de pluie qui tombent à ce moment de la narration sont décrites telles des balles d'armes à feu (« bullet taps » *GHTC* 9). Dans son récit, la jeune femme précise : « The only time he said 'woman' was the day he split » (*GHTC* 11). La violence de genre est manifeste jusque dans l'emploi du vocabulaire. Cette minoration de genre apparaît surtout au début du roman. En faisant de Bride l'objet de la focalisation interne de la narration, Morrison propose un récit dans lequel l'héroïne réussit à surmonter cette séparation qui se révèle finalement être une réunion avec Booker autour d'un enfant à naître à la fin du roman : « A child. New life. Immune to evil or illness, protected from kidnap, beatings, rape, racism, insult, hurt, self-loathing, abandonment. Error-free. All goodness. Minus wrath » (*GHTC* 175).

Enfin, cette minoration de la femme dans le cadre de la relation de couple s'étend également au couple blanc de *Tar Baby*. C'est ainsi la beauté physique de Margaret qui amène Valerian à épouser cette femme dont la couleur de peau lui rappelle les bonbons de l'entreprise familiale dont il porte le nom (*Valerians*). Les surnoms qu'il lui donne (« Miss Maine », « Bride of Polar Bear ») révèlent l'étendue de la négation de toute individualité chez sa future femme ainsi que le sentiment d'appartenance déjà imposé (« his bride ») :

After the war he went to a convention of industrial food appliance sales in Maine and stepped out for a breath of winter air. There on a float with a polar bear he saw Miss Maine. She was so young and so unexpectedly pretty he swallowed air and had a coughing fit. She was all red and white, like the Valerians. (*TB* 51)

He married Miss Maine [...]. (*TB* 53)

Bride of Polar Bear became his bride. (*TB* 54)

Morrison ne fait pas de la violence de couple liée à la minoration sexuelle des femmes un trait caractéristique de la seule communauté noire dans ses romans. Elle étend celle-ci au-delà de la couleur de peau.

## b) Excès

La violence au sein du couple émane ensuite de l'excès que manifeste l'un de ses membres, à l'image de ce trop-plein d'amour qu'évoque Paul D dans *Beloved* lorsqu'il apprend que Sethe a tué son enfant : « Your love is too thick » (B 193). Sethe lui répond alors qu'il lui est impossible de doser en amour : « Love is or it ain't. Thin love ain't love at all » (B 194). C'est cette limite que ne réussissent à poser certaines protagonistes dans les romans morrisoniens, à l'image de l'héroïne tragique victime d'*hybris*.

Hagar incarne cet amour excessif et non réciproque dans *Song of Solomon*. Alors que Milkman souhaite mettre un terme à leur relation, la jeune femme reste convaincue qu'en améliorant son apparence physique, elle incitera le jeune homme à l'aimer : « 'Look at how I look. I look awful. No wonder he didn't want me. I look terrible.' Her voice was calm and reasonable, as though the last few days hadn't been lived through at all. 'I need to get up from here and fix myself up. No wonder!' » (SofS 308). La préoccupation autour du regard est à l'image de la haine de soi chez la jeune femme. Elle se rue alors dans les magasins afin d'y acheter de nombreux vêtements et produits de marque dans le but d'imiter ces femmes riches d'Honoré que fréquente Milkman. La soumission à cet idéal est entière chez la jeune femme : « I need everything » (SofS 310). Mais l'imitation d'une norme idéalisée sans contestation de cette dernière, cette *mimicry* qu'évoque Homi Bhabha, ne peut que mener à l'échec chez Hagar :

The authority of that mode of colonial discourse that I have called mimicry is therefore stricken by an indeterminacy: mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus the sign of a double articulation, a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledge and disciplinary powers.<sup>275</sup>

Chez Bhabha, la notion de *mimicry* désigne la tendance des membres d'une société coloniale à imiter et adopter la culture des colonisateurs. Mais, chez le chercheur américain, ce phénomène est également source de contestation et de remise en cause du pouvoir colonial (« an immanent threat to both 'normalized » knowledge and disciplinary powers »). À travers l'exemple d'Hagar, Morrison montre tout le poids de cette norme imposée et en fait par là-même la critique. Mais Hagar ne dispose pas de la capacité à contester cette norme : « Neither Pilate nor Reba knew that Hagar was not like them. Not

---

<sup>275</sup> Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994, p. 122-123.

strong enough, like Pilate, nor simple enough, like Reba, to make up her life as they had » (*SofS* 307). De retour chez elle, ses achats ruinés par la pluie, Hagar s'effondre et meurt, victime d'une maladie soudaine. En faisant de manière excessive de Milkman le centre de son existence (« He is my home in this world » *SofS* 137), la jeune femme finit par se transformer en objet et contribue à sa propre perte. Comme affect, l'excès est en effet un « accès qui jette hors de soi »<sup>276</sup> ainsi que le souligne l'étymologie du terme (*excessus* > sortie). Hagar modifie complètement son image avant de se rendre compte qu'elle a perdu toute identité :

'He loves silky hair.'  
 'Hush, Hagar.'  
 'Penny-colored hair.'  
 'Please, honey.'  
 'And lemon-colored skin.'  
 'Shhh.'  
 'And gray-blue eyes.'  
 'Hush now, hush.'  
 'And thin nose.'  
 'Hush, girl, hush.'  
 'He's never going to like my hair.'  
 'Hush. Hush. Hush, girl, hush.' (*SofS* 315-316)

Anne-Marie Paquet-Deyris rappelle ici le rôle de la métaphore du masque et du pantin articulé face à la tyrannie de la normalisation<sup>277</sup>.

Parfois reflet d'une volonté de se rapprocher d'une norme, cet amour excessif est à d'autres moments un sentiment nouveau dont le caractère soudain engendre la force, la démesure à l'image de l'*hybris* grecque. Dans *A Mercy*, l'attraction de Florens pour le forgeron est narrée en des termes violents tant le sentiment la domine :

The first time I see it you are shaping fire with bellows. The shine of water runs down your spine and I have shock at myself for wanting to lick there. I run away into the cowshed to stop this thing from happening inside me. Nothing stops it. There is only you. Nothing outside of you. My eyes not my stomach are the hungry parts of me. There will never be enough time to look how you move. Your arm goes up to strike iron. You drop to one knee. You bend. You stop to pour water first on the iron then down your throat. Before you know I am in the world I am already kill by you. My mouth is open, my legs go softly and the heart is stretching to break. (*M* 35-36)

Cet amour qu'elle ne réussit pas à nommer (« to stop this thing from happening inside me ») est décrit telle une faim symbolique qui la ronge (« My eyes not my stomach are the hungry parts of me », « My mouth is open »). Le forgeron incarne tout aux yeux de Florens dans un monde fait de néant : « There is only you. Nothing outside of you ». Dans

<sup>276</sup> Dumoulié C., Excès, in Marzano, M. M. *Op. cit.*, p.470.

<sup>277</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 28.

ce passage, Morrison fait alterner les pronoms à la première et à la deuxième personne du singulier insistant ainsi sur le lien entre être aimant (Florens) et être aimé (forgeron). En outre, l'agrammaticalité des propos de Florens témoigne ici, non pas tant de l'absence de maîtrise totale de la langue par la jeune femme (l'anglais n'est pas sa langue maternelle), que de la faillite des mots face à la force du sentiment : « I am already kill by you ». Le récit de la rencontre est fait par Lina. Cette dernière mesure les conséquences d'une telle rencontre entre l'esclave Florens et l'homme libre qu'est le forgeron :

She should have known then what the consequences would be [...]. Learning from Mistress that he was a free man doubled her anxiety. He had rights, then, and privileges, like Sir. He could marry, own things, travel, sell his own labor. She should have seen the danger immediately because his arrogance was clear. (*M* 43)

So Lina knew she was the only one alert to the breakdown stealing toward them. The only one who foresaw the disruption, the shattering a free black man would cause. He had already ruined Florens, since she refused to see that she hankered after a man that had not troubled to tell her goodbye. When Lina tried to enlighten her, saying, 'You are one leaf on his tree,' Florens shook her head, closed her eyes and replied, 'No. I am his tree.' (*M* 59)

Lina se reproche de ne pas avoir perçu le danger qui guettait. La description que fait cette dernière du forgeron est empreinte de termes négatifs : « When he arrived—too shiny, way too tall, both arrogant and skilled. Lina alone saw the peril, but there was no one to complain to » (*M* 58). Le forgeron lui-même incarne une forme d'excès : « too shiny, way too tall ». Mais Florens se voit au cœur de la vie de celui-ci telle que le montre l'image de l'arbre : « 'You are one leaf on his tree' [...], 'No. I am his tree' ». Malgré l'absence de perspective dans cette relation (Florens est esclave et le forgeron un homme libre), la jeune femme refuse de fuir : « I know you cannot steal me nor wedding me. Neither one is lawful. What I know is that I wilt when you go and am straight when Mistress sends me to you. Being on an errand is not running away » (*M* 103). La distinction que fait Florens entre « being on an errand » et « running away » (errer ≠ fuir) renforce sa volonté d'assumer cet amour car, pour la première fois, celui-ci lui procure un sentiment d'existence :

I watch you sleeping. I watch too long. Am careless. The flame burns my palm. I think if you wake and see me seeing you I will die. I run away not knowing then you are seeing me seeing you. And when at last our eyes hit I am not dead. For the first time I am live. (*M* 36)

La mise en abîme réciproque du jeu de regard (« you are seeing me seeing you ») qu'actualise l'usage du présent continu témoigne du lien qui se crée selon Florens. C'est au contact de cet homme qu'elle revit : « I don't want to be free of you because I am live only with you » (*M* 68).



Enfin, même un personnage indépendant et libre comme Sula se trouve pris au piège de l'amour excessif. Métaphoriquement, la jeune femme tente d'enlever les couches de peau successives du héros mythique qu'est Ajax dans le but de posséder sa beauté tout entière :

*If I take a chamois and rub real hard on the bone, right on the ledge on your cheek bone, some of the black will disappear. It will flake away into the chamois and underneath there will be gold leaf. I can see it shining through the black. I know it is there... [...]*

*And if I take a nail file or even Eva's old paring knife—that will do—and scrape away at the gold, it will fall away and there will be alabaster. [...]*

*Then I can take a chisel and small tap hammer and tap away at the alabaster. It will crack then like ice under the pick, and through the breaks I will see the loam, fertile, free of pebbles and twigs. For it is the loam that is giving you that smell. [...]*

*I will water your soil, keep it rich and moist. [...]* (S 130-131)

La succession des matériaux (or > albâtre > terreau) renvoie à l'idée d'une quête de la beauté originelle du monde minéral et végétal. Dans son étude de la tradition classique chez Morrison, Tessa Roynon souligne que ce terreau noir (« black of warm loam ») renvoie à la noirceur infernale (« chthonic blackness »<sup>278</sup>), liant ainsi mythe classique et tradition africaine. Mais, après sa relation sexuelle avec Ajax, le héros homérique, Sula n'est plus tant la femme libérée incarnée depuis le début du roman mais davantage un stéréotype féminin. Sa vulnérabilité apparaît au travers de l'attention qu'elle porte désormais à son apparence physique ainsi que dans sa volonté de jouer le rôle de la parfaite épouse auprès d'Ajax : « the bathroom was gleaming, the bed was made, and the table was set for two » (S 132). Lorsque ce dernier découvre ces préoccupations domestiques, il est comme déçu de voir que Sula perd ici ce qui la distinguait des autres femmes : « he knew that very soon she would, like all of her sisters before her, put to him the death-knell question 'Where you been?' His eyes dimmed with a mild and momentary regret » (S 133). Face à la volonté de Sula de faire évoluer leur relation vers un modèle plus conventionnel (« discover[ed] what possession was. Not love, perhaps, but possession or at least the desire for it [...] so new and alien a feeling » S 131), Ajax disparaît définitivement, laissant Sula en proie à un grand vide, à la recherche d'une preuve du passage de celui-ci dans sa vie :

*She could find nothing, for he had left nothing but his stunning absence. An absence so decorative, so ornate, it was difficult for her to understand how she had ever endured, without falling dead or being consumed, his magnificent presence. [...]*

*It was as if she were afraid she had hallucinated him and needed proof to the contrary. His absence was everywhere [...].* (S 134)

---

<sup>278</sup> Roynon, T. *Toni Morrison and the Classical Tradition*, p. 166.

Le jeune homme n'a que ce nom mythique que lui donne par erreur Sula avant de découvrir sa véritable identité, Albert Jacks, lorsqu'elle retrouve son permis de conduire abandonné : « But what was this? Albert Jacks? His name was Albert Jacks? A. Jacks. She had thought it was Ajax. All those years » (S 135). Elle se rend compte que, de cette découverte de l'erreur du nom, découle désormais l'absence totale de toute certitude ainsi que le suggère l'usage anaphorique du verbe « know » dans ce passage :

Sula stood with a worn slip of paper in her fingers and said aloud to no one, 'I didn't even know his name. And if I didn't know his name, then there is nothing I did know and I have known nothing ever at all since the one thing I wanted was to know his name so how could he help but leave me since he was making love to a woman who didn't even know his name. (S 136)

### c) *Ritualisation*

Enfin, dans plusieurs couples, la violence obéit à une certaine ritualisation. Morrison inscrit en effet ces affrontements relevant de la violence ordinaire dans le cadre du grotesque bakhtinien<sup>279</sup> tant domine leur caractère régulier et parodique. Il est à noter que c'est avant tout l'agressivité féminine qui donne naissance à ces oppositions au sein du couple.

La violence suit tout d'abord un mouvement récurrent et prévisible. Dans *Tar Baby*, couple blanc, Margaret et Valerian s'opposent quant à la venue de leur fils au repas de Noël qu'ils organisent sur l'île de l'Arbe aux Chevaliers. Margaret a invité B. J. Bridges, le poète favori de son fils afin d'inciter ce dernier à venir. Alors que pour Valerian, il est très peu probable que leur fils les rejoigne, Margaret garde espoir. C'est alors l'occasion pour leur nièce Jadine de mener une réflexion sur l'affrontement entre ses oncle et tante. Elle témoigne de la régularité de leurs disputes :

During the two months she'd been there, Valerian and Margaret frequently baited one another and each had a dictionary of complaints against the other, entries in which, from time to time, they showed her. Just a May and December marriage, she thought, at its crucial stage. He's seventy; she's knocking fifty. He is waning, shutting up, closing in. She's blazing with the fire of a soon to be setting sun. Naturally they bickered and taunted one another. Naturally. Normally, even. (TB 68)

---

<sup>279</sup> Bakhtine, M. M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Trad. par Andrée Robel. Paris, Gallimard, 1970.

Les nombreux adverbess employés (frequently », « naturally » x2, « Normally ») témoignent de la récurrence et du caractère ordonné de ces disputes (« had a dictionary of complaints against the other »). Assister à l'une d'entre elles relève, selon Jadine, du divertissement : « Listening to Margaret and Valerian fight was a welcome distraction », « entries [...] they showed her ». Cette théâtralisation se retrouve, dans *God Help the Child*, dans les affrontements entre Bride et Booker que Queen qualifie de « theatrical performances » propres aux disputes des jeunes couples (*GHTC* 157). Mais, dans *Tar Baby*, Jadine note toutefois l'arrivée récente d'une agressivité croissante entre les deux époux (« this was a little darker than what she had come to expect from them ») :

But recently (a few days ago, last night, and again tonight) flecks of menace lay in these quarrels. They no longer seemed merely the tiffs of long-married people who alone knew the physics of their relationship. Who like two old cats clawed each other, used each other to display a quarrelsomeness neither took seriously, quarreling because they thought it was expected of them, quarreling simply to exchange roles now and then for their own private amusement: the heavy would appear abused in public, the aggressive and selfish one would appear the eye and heart of restraint before an audience. And most of the time, like now, the plain of their battle was a child, and the weapons public identification of human frailty. Still, this was a little darker than what she had come to expect from them. Bits of blood, tufts of hair seemed to stick on those worn claws. Maybe she had misread their rules. (*TB* 68)

Le vocabulaire choisi témoigne de cette violence renforcée (« flecks of menace », « weapons », « bits of blood », « worn claws ») tandis que Jadine s'interroge sur les règles de fonctionnement de cette agressivité (« Maybe she had misread their rules »). Par opposition à Margaret et Valerian, transparaît la force tranquille du couple formé par les domestiques de la maison, Ondine et Sydney. Cette idée est notamment reflétée par la position des deux couples au sein du lit conjugal. Commune et calme chez les seconds, elle est séparée et agitée chez les premiers :

a pair of married servants sleeping back to back. [...]. Then their sleep is tranquil, earned, unlike the sleep of the old man upstairs in cotton pajamas. He has napped so frequently in his greenhouse during the day that night sleep eludes him. Sometimes he needs a half balloon of brandy to find it, and even then he chats the night away, whispering first to his wrist, then to the ceiling the messages he has received that need telling. [...]. His wife, in another room, has carefully climbed the steps to sleep and arrived at its door with luggage packed and locked: buffered nails, lightly oiled skin, hair pinned, teeth brushed—all her tips in shining order. (*TB* 43)

Les affrontements deviennent des modes de vie dans certains couples. Ainsi, dans *The Bluest Eye*, les affrontements domestiques chez les Breedlove suivent un mouvement brutal mais régulier (« a darkly brutal formalism ») avec, en outre, l'accord sous-jacent entre mari et femme de ne jamais se tuer l'un l'autre :

Cholly and Mrs. Breedlove fought each other with a darkly brutal formalism that was paralleled only by their lovemaking. Tacitly they had agreed not to kill each other. He fought her the way a coward fights a man—with feet, the palms of his hands, and teeth. She, in turn, fought back in a purely feminine way—with frying pans and poker, and occasionally a flatiron would sail toward his head. (BE 43)

Morrison opère ici une distinction entre une violence masculine utilisant avant tout les attributs corporels et une violence féminine qui repose sur l'usage d'instruments domestiques. On retrouve ici les représentations grotesques des corps tels que véhiculés dans la tradition populaire des fêtes médiévales, en particulier du Carnaval, chères à Bakhtine<sup>280</sup>. Ces disputes ont lieu dans un silence absolu dont témoigne l'oxymore suivant renforcé par la rime en -ing : « There was only the muted sound of falling things » (BE 43). Pour Mrs. Breedlove, la laideur (« cloak of ugliness ») que partage l'ensemble de la famille est la raison de son martyre : « a role she frequently imagined was hers—martyrdom » (BE 39). Convaincue que la punition de son mari est sa mission chrétienne, Pauline Breedlove crée constamment des troubles au sein de la famille :

considered herself an upright and Christian woman, burdened with a no-count man, whom God wanted her to punish. [...] She needed Cholly's sins desperately. The lower he sank, the wilder and more irresponsible he became, the more splendid she and her task became. In the name of Jesus. (BE 42)

Elle est à l'origine de l'affrontement qui s'étend ensuite aux enfants, à l'exemple du fils Sammy qui, face à la violence de son père, répète à sa mère : « Kill him! Kill him! » (BE 44). Les réactions chez les enfants sont ici différenciées. Si le fils participe à l'affrontement ou, plus souvent, fuit celui-ci (« He was known, by the time he was fourteen, to have run away from home no less than twenty-seven times »), chez Pecola c'est l'envie de mourir ou de voir disparaître l'un de ses parents qui domine : « She struggled between an overwhelming desire that one would kill the other, and a profound wish that she herself could die » (BE 43). L'affrontement entre les parents ne débouche sur aucune avancée : « knocking him right back into the senselessness out of which she had provoked him. Panting, she threw a quilt over him and let him lie » (BE 43). Mais c'est bien à travers cette forme de violence récurrente que Pauline Breedlove trouve le moyen de s'affirmer (« she could display the style and imagination of what she believed to be her own true self ») :

---

<sup>280</sup> Bakhtine, M. M. *Op. cit.*

The tiny, undistinguished days that Mrs. Breedlove lived were identified, grouped, and classed by these quarrels. They gave substance to the minutes and hours otherwise dim and unrecalled. They relieved the tiresomeness of poverty, gave grandeur to the dead rooms. In these violent breaks in routine that were themselves routine, she could display the style and imagination of what she believed to be her own true self. To deprive her of these fights was to deprive her of all the zest and reasonableness of life. (BE 41-42)

Cette routine de violence est définie, selon elle, comme quelque chose qui apporte de la nouveauté à une vie autrement triste : « tiny undistinguished days », « gave substance », « gave grandeur », « minutes and hours otherwise dim and unrecalled ». Les deux époux ont tous deux besoin de la présence de l'autre afin de gérer les frustrations et privations de leur vie terne. Pauline se venge sur son mari en le poussant à révéler tout ce qu'elle méprise chez lui et cherche une forme de souffrance rédemptrice en le supportant : « Holding Cholly as a model of sin and failure, she bore him like a crown of thorns, and her children like a cross » (BE 126-127). La métaphore christique est ici complète : « crown of thorns », « bore [...] like a cross ». Dans son article portant sur *The Good Negress* d'A.J. Verdelle, Anne Ullmo précise : « D'abord subie, la violence est ensuite exercée, avec méthode cette fois, dans un souci de purgation d'un passé refoulé. Une violence dont Toni Morrison disait aussi toute l'inéluctable nécessité dans l'économie du quotidien de ses personnages »<sup>281</sup>. Cette violence ritualisée est une manière de maintenir ce qui reste de la famille, ainsi que le précise Terry Otten : « In this grotesque relationship to the 'sin' of the Other becomes a stay against chaos »<sup>282</sup>.

Même quand la volonté de tuer semble guider l'action, cette violence au sein du couple échoue de manière récurrente et donne ainsi au geste tout son caractère rituel. Dans *Song of Solomon*, rendue folle par son amour croissant pour Milkman, Hagar développe une obsession envers ce dernier ainsi qu'une peur permanente d'être abandonnée par celui-ci. Errant dans les rues de la ville, elle tente régulièrement (« each month ») de le tuer : « Hagar. Killing, ice-pick-wielding Hagar who, shortly after a Christmas thank-you note, found herself each month searching the barrels and cupboards and basement shelves for some comfortably portable weapon with which to murder her true love » (BE 126). Dès le début, cette violence est comme détournée de son but premier. Hagar n'est qu'en partie sujette de son acte (« found herself each month ») tandis que l'arme recherchée est décrite comme « comfortably portable ». La fréquence et la

---

<sup>281</sup> Ullmo, A. *Op. cit.*, p. 103.

<sup>282</sup> Otten, T. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*. Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 20.

régularité de ces tentatives en font une violence ritualisée dont l'auteure est assimilée à la sorcière d'un infanticide cérémoniel (« like every bitch that ever rode a broom », « ceremonial infanticide ») :

The calculated violence of a shark grew in her, and like every bitch that ever rode a broom straight through the night to a ceremonial infanticide as thrilled by the black wind as by the rod between her legs; like every fed-up-to-the-teeth bride who worried about the consistency of the grits she threw at her husband as well as the potency of the lye she had stirred into them; and like every queen and every courtesan who was struck by the beauty of her emerald ring as she tipped its poison into the old red wine, Hagar was energized by the details of her mission. She stalked him. She could not get his love [...], so she settled for his fear. (*SofS* 128)

Mais la réalité de l'acte est bien loin de celle d'un geste de grande ampleur. Un jour, Hagar entre chez Milkman, armée d'un couteau de boucher : « That broad had a Carlson skinning knife. You know how sharp a Carlson skinning knife is? Cut you like a laser, man? » (*SofS* 119). Elle le frappe alors sans gravité (« a small break ») au niveau de la clavicule et se révèle incapable de renouveler sa tentative :

Luckily for Milkman, she had proved, so far, to be the world's most inept killer. [...] She crawled into the room and walked over to the little iron bed. In her hand was a butcher knife, which she raised high over her head and brought down heavily toward the smooth neck flesh that showed above his shirt collar. The knife struck his collarbone and angled off to his shoulder. A small break in the skin began to bleed. Milkman jerked, but did not move his arm nor open his eyes. Hagar raised the knife again, this time with both hands, but found she could not get her arms down. Try as she might, the ball joint in her shoulders would not move. Ten seconds passed. Fifteen. The paralyzed woman and the frozen man.

At the thirtieth second Milkman knew he had won. [...] (*SofS* 129-130)

Cette violence théâtralisée, ritualisée ne débouche finalement que sur un geste minime, à la gravité très relative tout en inscrivant une opposition régulière dans le schéma de fonctionnement de ce couple. Elle révèle, dans les cas de Pauline et de Hagar, une volonté de s'affirmer face à une figure masculine qui tend à minorer la femme noire mais elle démontre également la volonté de Morrison de relativiser la responsabilité de cette violence au sein du couple afro-américain, la violence réelle étant avant tout exercée par la communauté blanche.

## 2) “Black women were armed, Black women were dangerous” (J 77)

Ces termes sont ceux d’Alice, la tante de Dorcas, dans *Jazz*. Ils renvoient, selon son auteure, à la capacité qu’ont désormais les femmes de répondre à une violence masculine omniprésente. Hormis la violence des mères précédemment décrite, quelle violence d’ordre féminin caractérise les romans morrisoniens ? Parfois réduite à l’expression d’une colère intériorisée, la violence trouve également son expression dans le plaisir de la douleur et la volonté de faire souffrir ainsi que le rappelle Rédouane Abouddahab :

The word ‘crime’ and its thematic and diegetic convolutions cover in the fiction of Toni Morrison a wide variety of violations and numerous levels of transgression and degrees of offence. [...] The wide thematic and semantic spectrum of criminal activity intersects mostly (but not exclusively) with femininity, for the Morrison female character is basically a ‘criminal,’ being an excessively loving woman or an insufficiently loved one, and yet determined to have the last word.<sup>283</sup>

En cela, l’œuvre morrisonienne tend à contraster avec la littérature masculine des années 1940-1950 et des auteurs comme Richard Wright, James Baldwin, Ralph Ellison et Chester Himes dans l’œuvre desquels « black women are seldom seen except in the role of a slightly outlined mama or as a victim »<sup>284</sup>. Mais loin de réduire ses protagonistes féminins à des monstres, Morrison joue également avec des formes de violence parodique qui tendent à contester l’expression même de cette violence.

### a) *Rage intériorisée*

La violence féminine s’exprime tout d’abord sous la forme d’une rage intériorisée, à l’exemple de celle d’Alice Manfred, la tante de Dorcas dans *Jazz*, dont le sentiment est longuement décrit par la narratrice dans le roman.

C’est avant tout une violence physique contenue qui est rapportée ici : « It made her hold her hand in the pocket of her apron to keep from smashing it through the glass pane to snatch the world in her fist and squeeze the life out of it for doing what it did and did and did to her » (J 59). L’opposition entre, d’une part, les allitérations en « h- » (« her

---

<sup>283</sup> Abouddahab, R., Paccaud-Huguet, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 163.

<sup>284</sup> Christian, B. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York, Pergamon Press, 1985, p. 15.

hold her hand ») du début de la phrase qui illustrent cette tentative de contenance et, d'autre part, les termes associés à la rage dans la seconde partie de la citation (« smashing », « snatch », « fist », « squeeze ») révèle le poids de la violence intériorisée chez Alice. L'anaphore ternaire de « did » insiste pour sa part sur le poids récurrent de la brutalité subie. Cette agressivité retenue trouve un écho dans la trajectoire de vie personnelle de la protagoniste. Elle fut en effet objet de rejet de la part de son mari :

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. (J 9)

Alors que Violet demande à Alice si elle pourrait se battre pour un homme, cette dernière remonte trente ans en arrière et se remémore l'infidélité de son mari ainsi que les quelques mois passés à Springfield, Massachusetts. Même si ce dernier meurt avant qu'elle ne puisse mettre ses plans à exécution, elle se rappelle cette période pendant laquelle elle bouillait de rage intérieurement et imaginait tous les stratagèmes de vengeance possibles :

What she told Violet was true. She had never picked up a knife. What she neglected to say—what came flooding back to her now—was also true: every day and every night for seven months she, Alice Manfred, was starving for blood. Not his. Oh, no. For him she planned sugar in his motor, scissors to his tie, burned suits, slashed shoes, ripped socks. Vicious, childish acts of violence to inconvenience him, remind him. But no blood. Her craving settled on the red liquid coursing through the other woman's veins. An ice pick stuck in and pulled up would get it. Would a clothesline rope circling her neck and yanked with all Alice's strength make her spit it up? (J 86)

L'échange avec Violet fait rejaillir un flot de souvenirs d'une vengeance envisagée (« what came flooding back to her ») ainsi que leur caractère systématique (« every day and every night for seven months ») : « She, Alice Manfred, was starving for blood ». Si Alice envisage des « [v]icious, childish acts of violence » à destination de son mari, de fait épargnant en partie celui-ci de sa vengeance, les actes de représailles prévus pour la maîtresse sont bien plus violents : « an ice pick », « a clothesline rope ». Cette dernière assista aux funérailles de son amant, choquant par sa présence et sa tenue (elle était toute de blanc vêtue). Cette situation tend à établir un parallèle avec le trinôme formé par Joe, Violet et Dorcas, dans lequel l'épouse tente de se venger sur l'amante du mari (Violet défigure le cadavre de cette dernière). Alice ne mit pas ses plans à exécution mais elle continua de se venger au travers de petits actes de représailles : « He had chosen; so would she. [...] maybe she would have done something wild. But after seven months she had to choose something else. The suit, the tie, the shirt he liked best. They suggested she not waste the shoes » (J 86). Les pensées d'Alice contrastent avec les actions effectivement



réalisées par Violet mais une forme de compréhension s'établit entre les deux femmes. La violence intériorisée chez Alice trouve ses racines dans la violence parentale subie. Elle évoque ainsi l'éducation sexuelle étouffante de ses parents (« that heated control ») ainsi que le poids des stéréotypes à l'égard des femmes (mariage, maternité) dont elle fut une victime :

At fifty-eight with no children of her own, and the one she had access to and responsibility for dead, she wondered about the hysteria, the violence, the damnation of pregnancy without marriageability. It had occupied her own parents' minds completely for as long as she could remember them. They spoke to her firmly but carefully about her body: sitting nasty (legs open); sitting womanish (legs crossed); breathing through her mouth; hands on hips; slumping at table; switching when you walked. (J 76)

Growing under that heated control (J 77)

Alice dut incarner l'*angel in the house* (l'Ange du Foyer), cet idéal victorien de la féminité décrié par Virginia Woolf<sup>285</sup>. Enfin, à plusieurs reprises, elle exprime cette violence contenue en des termes propres à la guerre : « [...] thinking war thoughts. Although war was what it was. Which is why she had chosen to surrender and made Dorcas her own prisoner of war » (J 77). C'est pourquoi, face à l'omniprésence de la brutalité masculine à l'égard des femmes, violence qui a désormais intégré son environnement personnel avec le meurtre de Dorcas par Joe, elle reproduit l'éducation oppressive de ses parents auprès de Dorcas :

Only now did she feel truly unsafe because the brutalizing men and their brutal women were not just out there, they were in her block, her house. A man had come in her living room and destroyed her niece. His wife had come right in the funeral to nasty and dishonor her. She would have called the police after both of them if everything she knew about Negro life had made it even possible to consider. To actually volunteer to talk to one, black or white, to let him in her house, watch him adjust his hips in her chair to accommodate the blue steel that made him a man. (J 74)

She passed it on to her baby sister's only child. (J 77)

she had chosen surrender and made Dorcas her own prisoner of war. (J 77)

Si Alice souhaite protéger sa nièce de cette violence de genre, elle tente aussi de l'isoler du jazz, cette musique jugée menaçante et scandaleuse à laquelle sa nièce n'est pas insensible.

Chez Alice, le rythme des instruments de jazz ponctue sa colère mais aussi celle de la minorité noire. La place du jazz dans le roman éponyme est en effet indissociable du lieu de l'action (Harlem) et de l'époque de celui-ci (*Harlem Renaissance*) : « in that part of the City [...] the right tune whistled in a doorway or lifting up from the circles and

---

<sup>285</sup> Woolf, V. *A Room of One's Own* [1928]. London, Penguin, 2000.

grooves of a record can change the weather. From freezing to hot to cool » (*J* 51). Alors que la majorité de la population fait notamment porter la responsabilité des émeutes de St. Louis (1917) sur les vétérans noirs ou les travailleurs blancs, Alice Manfred identifie le jazz comme la source de cette violence :

It was the music. The dirty, get-on-down music the women sang and the men played and both danced to, close and shameless or apart and wild. [...] Just hearing it was like violating the law. (*J* 58).

She knew from sermons and editorials that it wasn't real music—just colored folks' stuff: harmful, certainly; embarrassing, of course; but not real, not serious. (*J* 59)

Selon elle, celui-ci serait d'autant plus dangereux que sa présence est insidieuse (« its appetite ») : « But the part she hated most was its appetite. Its longing for the bash, the slit; a kind of careless hunger for a fight or a red ruby stickpin for a tie—either would do » (*J* 59). Décrit en des termes dépréciatifs (« dirty, get-on-down », « harmful »), le jazz est vu par Alice comme un facteur de corruption morale (« vice », « Gambling, cursing », « Just hearing it was like violating the law ») :

Wondering at this totally silent night, she can go back to bed but as soon as she turns the pillow to its smoother, cooler side, a melody line she doesn't remember where from sings itself, loud and unsolicited, in her head. [...] They are greedy, reckless words, loose and infuriating, but hard to dismiss because underneath, holding up the looseness like a palm, are the drums that put Fifth Avenue into focus. (*J* 59-60)

where there was violence wasn't there also vice? Gambling, cursing. [...] race music to urge them on. (*J* 79)

Just hearing it was like violating the law. (*J* 58)

Si elle tente d'échapper à ces voix féminines langoureuses, sa nièce Dorcas y est au contraire réceptive :

The drums she heard at the parade were only the first part, the first word, of a command. For her the drums were not an all-embracing rope of fellowship, discipline and transcendence. She remembered them as a beginning, a start of something she looked to complete. (*J* 60).

Alice Manfred had worked hard to privatize her niece, but she was no match for a City seeping music that begged and challenged each and every day. 'Come,' it said. 'Come and do wrong.' (*J* 67)

Cette émotion face au jazz tend à montrer qu'Alice manifeste le désir de ne pas être modelée par le monde qui l'entoure. Elle amorce une violence afin d'apporter un correctif à ce monde. Dorothea Mbalia rappelle toutefois que l'intériorisation de cette attitude l'isole de la lignée culturelle afro-américaine : « It is the oppression of Africans that creates the music »<sup>286</sup>. De plus, comme le souligne Carolyn Jones, l'absorption de cette

---

<sup>286</sup> Mbalia, D. Women Who Run with Wild: The Need for Sisterhoods in Jazz. *MFS Modern Fiction Studies*. 1993, Vol. 39, n° 3, p. 631. DOI [10.1353/mfs.0.0462](https://doi.org/10.1353/mfs.0.0462)

violence est doublement dangereuse car elle s'exprime contre soi mais aussi contre d'autres femmes : « internalized violence is dangerous because it is turned [...] inward, toward the self, and outward toward other women »<sup>287</sup>.

Toutefois, dans un long passage, Alice Manfred ne définit pas les femmes noires comme des êtres sans défense mais bien des êtres armés :

Defenseless as duck, [...] Or were they? [...] news accounts revealed that most of these women, subdued and broken, had not been defenseless. Or, like Dorcas, easy prey. All over the country, black women were armed. (J 74)

Natural prey? Easy pickings? 'I don't think so.' (J 75)

All over the country they were armed. (J 77)

Black women were armed; black women were dangerous and the less money they had the deadlier the weapon they chose. (J 77)

Selon elle, les femmes non armées (« Who were the unarmed ones? » J 77) relèvent de plusieurs catégories : les femmes religieuses ayant trouvé protection dans l'Église (« those who found protection in church and the judging, angry God whose wrath in their behalf was too terrible to bear contemplation » J 77), les femmes ayant rejoint des clubs et sociétés et adopté un mode de vie au service de leur famille, enfin celles qui, non-armées, ont intériorisé la violence subie et sont devenues dangereuses au point de constituer elles-mêmes une arme (« Those attached to armed men. Those who did not carry pistols because they became pistols; did not carry switchblades because they were switchblades » J 78). Elle conclut enfin : « Any other kind of unarmed black woman in 1926 was silent or crazy or dead » (J 78). Cette thématique de l'armement se retrouve dans *Beloved* quand Baby Suggs demande à Sethe de baisser les armes symboliques avec lesquelles elle se bat :

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. [...] Her heavy knives of defense [...] (B 101)

While Stamp Paid was making up his mind to visit 124 for Baby Suggs' sake, Sethe was trying to take her advice: *to lay it all down, sword and shield*. Not just to acknowledge the advice Baby Suggs gave her, but actually to take it. (B 203)

Lay down your sword. This ain't a battle; it's a rout. (B 287)

---

<sup>287</sup> Jones, C. M. *Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's Jazz*. *African American Review*. 1997, Vol. 31, n° 3, p. 486. DOI [10.2307/3042574](https://doi.org/10.2307/3042574)

## *b) Plaisir de la douleur*

Au-delà de l'agressivité intériorisée, Morrison construit plusieurs personnages féminins qui prennent plaisir à voir la violence s'exercer, qu'elles en soient les auteures ou non.

C'est tout d'abord à travers le fait de souffrir que certaines femmes accèdent à une forme de libération, faisant ainsi du masochisme une dimension essentielle de leur existence. À l'image de certaines mères morisoniennes<sup>288</sup>, elles accèdent à une forme de plaisir dans la douleur. Dans *God Help the Child*, lorsque Sofia relate son affrontement avec Bride, suite à la révélation des fausses accusations de cette dernière, la violence se pare d'une vertu cathartique :

She was one of the students who testified against me, one of the ones who helped kill me, take my life away. How could she think cash would erase fifteen years of life as death? [...] My fists took over as I thought I was battling the Devil. Exactly the one my mother always talked about—seductive but evil. As soon as I threw her out and got rid of her Satan's disguise, I curled up into a ball on the bed and waited for the police. Waited and waited. None came. For the first time after all those years, I cried. Cried and cried and cried until I fell asleep. [...]

Now I think of it, that black girl did do me a favor. Not the foolish one she had in mind, not the money she offered, but the gift that neither of us planned: the release of tears unshed for fifteen years. No more bottling up. No more filth. Now I am clean and able. (*GHTC* 69-70)

Après avoir affronté ce qu'elle désigne comme le diable (« I was battling the Devil », « seductive but evil », « got rid of her Satan's disguise »), Sofia reconnaît avoir eu besoin de ces coups échangés pour libérer les larmes enfouies en elle : « that black girl did do me a favor [...]. I cried. Cried and cried and cried until I fell asleep », « the release of tears unshed for fifteen years ». Dans *Sula*, les dernières heures de l'héroïne éponyme font état d'une douleur liée à sa maladie inexpiquée : « Pain took hold. First a fluttering as of doves in her stomach, then a kind of burning, followed by a thread of thin wires to other parts of her body. Once the wires of liquid pain were in place, they jelled and began to throb » (*S* 148). Toutefois, Sula fait part de sa déception face à l'absence de douleur au moment de mourir :

While in this state of weary anticipation, she noticed that she was not breathing, that her heart had stopped completely. [...] Then she realized, or rather she sensed, that there was not going to be any pain. She was not breathing because she didn't have to. Her body did not need oxygen. She was dead. (*S* 149)

---

<sup>288</sup> Voir Partie 1, Chapitre 1.

Car c'est bien un plaisir dans la mort que recherche Sula ainsi que le révèlent ses pensées *post-mortem* : « Sula felt her face *smiling*. 'Well, I'll be damned,' she thought, 'it didn't even hurt. Wait I'll tell Nel' » (S 149)<sup>289</sup>.

À deux reprises, Sula se révèle auteure de « violence par omission » (« violence by omission »<sup>290</sup>). Alors qu'Hannah s'immole accidentellement, Sula n'intervient pas pour la secourir. Elle regarde sa mère se consumer telle une marionnette : « gesturing and bobbing like a sprung jack-in-the-box » (S 76). C'est à travers les propos d'Eva que l'attitude de Sula est questionnée :

[...] she had seen Sula standing on the back porch just looking. When Eva, who was never one to hide the faults of her children, mentioned what she thought she'd seen to a few friends, they said it was natural. Sula was probably struck dumb, as anybody would be who saw her own mamma burn up. Eva said yes, but inside she disagreed and remained convinced that Sula had watched Hannah burn not because she was paralyzed, but because she was interested. (S 78)

Eva ne réussit pas à faire admettre à Sula l'idée qu'elle a regardé sa mère se consumer avec intérêt : « Don't talk to me about no burning. You watched your own mama. You crazy roach! You the one who should have been burnt » (S 93). En retour, cette dernière menace de brûler sa grand-mère : « Maybe one night when you dozing in that wagon flicking flies and swallowing spit, maybe I'll just tip on up here with some kerosene and—who knows—you may make the brightest flame of them all » (S 94). Les allitérations en « f » et en « s » (« flicking flies and swallowing spit ») ainsi que la synecdoque « the brightest flame » illustrent la violence envisagée par Sula à l'encontre de son aïeule. C'est lorsque la jeune femme se remémore l'événement, peu avant sa mort, qu'elle révèle avoir apprécié l'agonie de sa mère : « I stood there watching her burn and was thrilled. I wanted her to keep on jerking like that, to keep on dancing » (S 147). Elle ne désigne celle-ci qu'à travers le pronom à la troisième personne du singulier, pronom que le lecteur identifie car la scène a été auparavant décrite. Incapable d'empathie, Sula reprend l'image de la danseuse et fait de la mort de sa mère un divertissement. Le détachement est total. La mort de Chicken Little est également l'occasion de révéler, pour Sula et Nel, le plaisir pris à avoir observé la mort. La narration du décès du jeune homme est un mélange d'accident et d'intentionnalité. Si Sula commence le jeu à l'origine de la mort de Chicken Little, le narrateur tempère toutefois la responsabilité de la première en lui refusant le rôle d'instigatrice de la chute finale : « When he slipped from her hands » (S 60). La victime

---

<sup>289</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>290</sup> Maxwell, M. *Op. cit.*, p. 244.

est elle-même sujet de la proposition tandis que les émotions de Sula sont tuées dans ce passage : « she stood looking at the closed place in the water » (S 61). La crainte de Sula ne naît que lorsque Nel lui annonce « Somebody saw ». Mais elle ne porte en aucun cas sur la mort qui s'est déroulée sous ses yeux : « Terror widened her nostrils. Had he seen? » (S 61). Chez Nel, c'est de manière différée que l'aveu est confessé. À la fin du roman, Eva lui demande des précisions sur la mort de Chicken Little. C'est à ce moment que Nel reconnaît le plaisir pris à observer la mort, confirmant ainsi l'intentionnalité à l'œuvre derrière ce décès (« so good », « joyful stimulation », « enjoyment ») :

She hadn't wondered about that in years. 'Why didn't I feel bad when it happened? How come it felt so good to see him fall?'

All these years she had been secretly proud of her calm, controlled behavior when Sula was uncontrollable, her compassion for Sula's frightened and shamed eyes. Now it seemed that what she had thought was maturity, serenity and compassion was only the tranquillity that follows a joyful stimulation. Just as the water closed peacefully over the turbulence of Chicken Little's body, so had contentment washed over her enjoyment. (S 170)

Dans les morts d'Hannah et de Chicken Little, au-delà d'une passivité totale et d'une incapacité à agir telles que décrites par Marilyn Maxwell<sup>291</sup>, Sula et Nel manifestent, jeunes, une perversion qui tend à la rapprocher du sadisme. Défini par Richard von Krafft-Ebing dans sa *Psychopathia sexualis* (1890) comme « le désir de faire souffrir l'objet sexuel par humiliation et soumission », l'analyse du sadisme a ensuite été approfondie par Freud notamment dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905)<sup>292</sup>. Dans cette première théorie freudienne des pulsions, le sadisme est la forme active de la même perversion dont le masochisme est la forme passive. Freud y soutient notamment que la pulsion sexuelle infantile prend une forme sadique, le sadisme infantile de l'enfant polymorphe faisant partie de l'évolution normale de l'individu. La pulsion sadique connaît un double renversement : l'activité est renversée en son contraire, la passivité, et la pulsion se retourne et prend pour objet la personne propre. Dans *Sula*, alors qu'elles sont enfants, Nel et Sula expriment cette pulsion sadique. C'est une attitude de passivité chez les deux jeunes filles qui mène à la mort du jeune Chicken Little. Avant de le lâcher involontairement puis de le laisser sombrer dans l'eau, Sula et Nel se prêtent à un jeu en forme de rite d'initiation sexuelle. Après avoir brisé des bouts de bois dénudés et creusé deux trous qui finissent par n'en former qu'un, elles y enfouissent l'ensemble des détritiques (S 58-59). Reflet d'une volonté de contrôle, ce rite à la dimension phallique explicite se

---

<sup>291</sup> Maxwell, M. *Op. cit.*

<sup>292</sup> Freud, S. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. par Philippe Koeppel. Paris, Gallimard, 1989.

révèle funeste. Dans *Le problème économique du masochisme*, Freud définit le rôle de la libido comme étant celui de « rendre inoffensive cette pulsion destructrice [qu'est la pulsion de mort] en [la] dérivant [...] en grande partie vers l'extérieur »<sup>293</sup>. Or, une grande partie de cette pulsion est le sadisme proprement dit. C'est cette pulsion de mort que Sula et Nel extériorisent à travers la noyade de Chicken Little. Si la narration de cette scène individualise dans un premier temps les gestes des deux jeunes filles au travers de l'alternance de leurs prénoms, la fin du récit donne lieu à l'unification de leurs actes dans un pronom commun (« they ») : « Carefully they replaced the soil and covered the entire grave with uprooted grass » (S 59). La mort du jeune garçon entraîne de nouveau une rupture dans la fusion existant entre Sula et Nel au moment des funérailles (« Nel and Sula did not touch hands or look at each other during the funeral. There was a space, a separateness, between them » S 64) mais les deux jeunes filles retrouvent ce lien à l'issue de la cérémonie. Celui-ci se matérialise sous la forme de leurs doigts entremêlés :

Nel and Sula stood some distance away from the grave, the space that had sat between them in the pews had dissolved. They held hands and knew that only the coffin would lie in the earth; the bubbly laughter and the press of fingers in the palm would stay aboveground forever. At first, as they stood there, their hands were clenched together. They relaxed slowly until during the walk back home their fingers were laced in as gentle a clasp as that of any two young girlfriends trotting up the road on a summer day wondering what happened to butterflies in the winter. (S 66)

### c) *Parodies de violence*

Enfin, la violence exercée par les femmes qui ne sont pas mères est parfois parodique, n'obéissant pas à une volonté de faire mal ou de tuer. Elle est plus symbolique que réelle dans ces affrontements qui opposent principalement des femmes entre elles.

Dans *Paradise*, l'affrontement entre Mavis et Gigi est une bagarre presque enfantine, sans volonté de blesser. En froid depuis leur arrivée au Couvent, les deux femmes s'affrontent également au sujet du mariage de K.D. et d'Arnette auquel elles se rendent. Elles en viennent aux mains dans la voiture avant de sortir et de se battre à même le sol au bord de la route :

---

<sup>293</sup> Freud, S. *Le problème économique du masochisme* [1924].

They couldn't fight really well in the space available, but they tried. Seneca held Pallas in her arms and watched. Once upon a time she would try to separate them, but now she knew better. When they were exhausted they'd stop, and peace would reign longer than if she interfered. Gigi knew Mavis' touchy parts: anything insulting to Connie and any reference to her fugitive state. (P 168)

La mécanique même de l'affrontement est tournée en dérision dans ce qui est davantage une mise en scène qu'une véritable bataille entre les deux femmes : « They couldn't fight really well [...] but they tried », « When they were exhausted they'd stop ». Ces dernières se préservent également de toute conséquence physique que pourrait avoir cet affrontement : « Gigi was scrappy but vain—she didn't want bruises or scratches to mar her lovely face and she worried constantly about her hair. Mavis was slow but a steady, joyful hitter » (P 168). La bagarre n'est d'ailleurs pas décrite en tant que telle, la narration passant rapidement à l'évaluation des blessures des deux femmes : « Finally Gigi and Mavis lay gasping. One, then the other, sat up to touch herself, to inventory her wounds. Gigi searched for the shoe she had lost; Mavis for the elastic that had held her hair. Wordlessly they returned to the car » (P 169). De retour au Couvent, Gigi observe d'éventuelles conséquences corporelles : « Other than a knee and both elbows, the damage wasn't too bad. Nails broken, of course, but no puffed eye or broken nose. More bruises might show up tomorrow, though » (P 170). De son côté, Mavis reconnaît que ses affrontements avec Gigi sont excitants à ses yeux (« exhilarating ») :

In fact she had enjoyed it. Pounding, pounding, even biting Gigi was exhilarating, just as cooking was. It was more proof that the old Mavis was dead. The one who couldn't defend herself from an eleven-year-old girl, let alone her husband. (P 171).

For three years they bickered and fought and managed, for Connie's sake, to avoid murder. Mavis believed that it was Gigi's distraction with the man from Ruby that kept either one from picking up a knife. For Mavis would have done it, fought to the end anybody, including that street-tough bitch, who threatened to take her life and leave her children unprotected. [...] In the new configuration, Mavis' pride of place was secure. (P 259)

Ils lui permettent de s'affirmer comme une femme forte, loin de l'image d'être sans défense qu'elle fut auparavant (« It was more proof that the old Mavis was dead »). Une forme de violence parodique rituelle s'exprime également à travers les affrontements de Heed et de Christine dans *Love* :

there were also bruising fights with hands, feet, teeth, and soaring objects. For size and willingness Christine should have been the hands-down winner. With weak hands and no size, Heed should have lost every match. But the results were a tie at the least. For Heed's speed more than compensated for Christine's strength, and her swift cunning—anticipating, protecting, warding off—exhausted her enemy. Once—perhaps twice—a year, they punched, grabbed hair, wrestled, bit, slapped. Never drawing blood, never apologizing, never premeditating, yet drawn annually to pant through an episode that was as much a rite as fight. Finally, they stopped, moved into acid silence, and invented other ways to underscore bitterness. (L 73)



Cette violence est ritualisée tant sur le plan temporel (« Once–perhaps twice–a year ») que sur le plan gestuel. À l’image de Mavis et Gigi, elle permet à Heed et Christine de s’affirmer pleinement (« allow them to hold each other »), par le biais d’actes qui acquièrent une valeur quasi-artistique (« it wanted creativity and hard work ») :

Along with age, recognition that neither one could leave played a part in their unnegotiated cease-fire. More on the mark was their unspoken realization that the fights did nothing other than allow them to hold each other. Their grievances were too serious for that. Like friendship, hatred needed more than physical intimacy; it wanted creativity and hard work to sustain itself. (L 73-74)

Dans *Jazz*, l’acte de défiguration de Violet sur le cadavre de Dorcas relève également d’une forme de violence parodique. L’attaque y est plus pratique que symbolique ou même réelle. Le but de la vengeance de Violet, annoncé dès l’*incipit* (« to see the girl and to cut her dead face » J 3), contraste avec la description de l’attaque elle-même, détaillée plusieurs dizaines de pages plus loin : « It bounced off, making a little dent under her earlobe, like a fold in the skin that was hardly a disfigurement at all » (J 91). Résumée en une phrase, celle-ci fait en effet l’objet d’une euphémisation, apparaissant presque comme un acte anodin. L’arme devient le sujet de la phrase tandis que Violet n’est pas mentionnée. Les termes « little », « hardly » et « at all » minimisent le geste de la jeune femme. En outre, l’intervention des membres des pompes funèbres tend à limiter la portée de l’acte : « The ushers saw the knife before she did » (J 90), « these hands were reaching toward the blade she had not seen for a month at least » (J 91). Violet semble à peine consciente de son acte tant elle est étonnée de voir le couteau se diriger vers le cadavre de Dorcas : « was surprised to see now aimed at the girl’s haughty, secret face » (J 91). La description des failles de la jeune femme conduit quant à elle à une certaine déresponsabilisation : « Her private cracks were known to him. I call them cracks because that is what they were. Not openings or breaks, but dark fissures in the globe light of the day. [...] But she does not see herself doing these things. She sees them being done » (J 22). De plus, la narratrice rappelle que Violet n’a pas toujours été violente : « She didn’t use to be that way. She had been a snappy, determined girl and a hardworking young woman » (J 23). Cette dernière finit par se remémorer l’attaque en compagnie d’Alice, la tante de Dorcas :

Crumpled over, shoulders shaking, Violet thought about now she must have looked at the funeral, at what her mission was. The sight of herself trying to do something bluesy, something hep, fumbling the knife, too late anyway... She laughed till she coughed and Alice had to make them both a cup of settling tea.

Committed as Violet was to hip development, even she couldn't drink the remaining malt-watery, warm and flat-tasting. She buttoned her coat and left the drugstore and noticed, at the same moment as that Violet did, that it was spring. In the City. (J 114).

Violet manifeste, à cette occasion, une double conscience lui permettant une prise de distance vis-à-vis de l'acte d'une part (« she laughed till she coughed ») et lui offrant, d'autre part, l'occasion de réunir les deux versions d'elle-même (« noticed, at the same moment as that Violet did, that it was spring »). Cette remémoration renforce la dimension en partie parodique de l'acte : « It is the disruption that is comic »<sup>294</sup>. Le geste n'en reste pas moins subversif, à l'image de l'attention qu'il suscite au sein de la communauté, notamment par comparaison avec l'attaque de Dorcas par Joe qui, pour sa part, s'inscrit dans le schéma récurrent et ordinaire de la violence de genre.

Enfin, on notera que ces différentes scènes de violence au féminin ne semblent faire l'objet d'aucun jugement au niveau des voix narratives et autoriales. Le narrateur ou la narratrice des romans ne manifeste ici ni éloge ni critique, comme le précise Philip Weinstein à propos de *Sula* : « The death scenes that punctuate the novel serenely escapes judgement, never falling into the territories of blame or praise »<sup>295</sup>. Les faits sont présentés à un lecteur chargé de se faire sa propre idée selon la tradition du *call and response*<sup>296</sup> propre au roman afro-américain. Concernant la mort de Chicken Little, l'euphémisation du geste fatal commis par Sula (« he slipped from her hands » S 60) empêche l'attribution d'une quelconque responsabilité. L'écho du rire de l'enfant (« they could still hear his bubbly laughter » S 61), le ton neutre de la voix narrative ainsi que le rythme calme et posé de la narration à ce moment tempèrent l'horreur de la mort. Enfin, le mouvement de fermeture de l'eau ainsi personnifiée (« The water darkened and closed quickly » S 61) clôt l'événement mais également d'une certaine manière empêche l'interprétation qui pourrait être donnée de la scène. C'est également d'un acte largement euphémisé dont est témoin le lecteur lors de l'attaque de Violet sur le corps de Dorcas. Si

---

<sup>294</sup> Jones, C. M. *Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's Jazz*, p. 487.

<sup>295</sup> Weinstein, P. 'Dangerously Free': Morrison's Unspeakable Territory, in Seward, A. L. and Tally, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 10.

<sup>296</sup> Héritée des *negro spirituals* notamment chantés par les esclaves dans les plantations puis reprise dans la musique noire américaine (blues, gospel, jazz), la tradition du *call and response* fait intervenir des interactions entre un chanteur et un public auprès duquel il sollicite des réponses. Sur le plan littéraire, l'appel est formulé par un auteur auquel le lecteur est invité à répondre.

la défiguration d'un corps tend à appeler la condamnation et la réprobation morales, chez Morrison, l'acte est associé à un mouvement de libération. La narratrice révèle ainsi que, suite à ce geste, de retour chez elle, Violet ouvre les cages de ses oiseaux afin de leur rendre la liberté : « she took the birds from their cages and set them out the windows to freeze or fly » (*J* 3). Comme souligné précédemment, la voix narrative tend à relativiser l'acte de Violet au regard de la personnalité de la jeune femme. Le geste n'est donc pas dénoncé mais il ne fait pas non plus l'objet d'un quelconque éloge. Enfin, c'est aussi sans doute parce que la violence évoquée par les voix narratives est suffisamment parlante qu'elle ne fait l'objet d'aucun commentaire dans les romans morrisoniens.

### 3) Figures d'hommes noirs

Si le projet littéraire morrisonien vise à faire entendre la voix féminine noire américaine, il se double non pas d'un rejet ou d'une remise en cause de la voix masculine mais davantage d'un questionnement autour du concept de patriarchie alors dominant dans la société et la littérature des années quatre-vingt selon l'auteure : « The enemy is not men. The enemy is the concept of patriarchy, the concept of patriarchy as the way to run the world or do things is the enemy, patriarchy in medicine, patriarchy in schools, or in literature »<sup>297</sup> <sup>298</sup>. Dans le même recueil d'entretiens, Morrison justifie sa prise de distance vis-à-vis du féminisme :

J.: *Paradise* has been called a 'feminist novel'. Would you agree with that?

TM: Not at all. I would never write any 'ist'. I don't write 'ist' novels.

J.: Why distance oneself from feminism?

TM: In order to be as free as I possibly can, in my own imagination, I can't take positions that are closed. Everything I've ever done, in the writing world, has been to expand articulation, rather than to close it, to open doors, sometimes, not even closing the book—leaving the endings open for reinterpretation, revisitation, a little ambiguity. I detest and loathe [those categories]. I think it's off-putting to some readers, who may feel that I'm involved in writing some kind of feminist tract. I don't subscribe to patriarchy, and I don't

---

<sup>297</sup> Suggs Jr., D. M. Interview with Toni Morrison, in *Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*. New York, Melville House, 2020, p. 15.

<sup>298</sup> Nous entendons ce concept dans la lignée de la définition que propose Adrienne Rich : «Patriarchy is the power of the fathers: a familial-social, ideological, political system in which men—by force, direct pressure, or through ritual, tradition, law, and language, customs, etiquette, education, and the division of labor, determine what part women shall or shall not play, and in which the female is everywhere subsumed under the male. It does not necessarily imply that no woman has power, or that all women in a given culture may not have certain powers.» Rich, A. *Op. cit.*, p. 57.

think it should be substituted with matriarchy. I think it's a question of equitable access, and opening doors to all sorts of things.<sup>299</sup>

C'est dans le refus des catégories binaires (homme/femme, patriarchie/matriarchie) que se loge la pensée morrisonienne : « Her form of feminism aligns her with a tradition that refuses to exclude the masculine »<sup>300</sup>. Morrison revendique au sein de ses écrits une liberté lui permettant d'envisager les choses loin de tout stéréotype ou de toute idée préconçue (« to open doors », « opening doors to all sorts of things »). Dès lors, ses textes n'incluent pas une critique systématique de la figure masculine parmi les protagonistes : « Contemporary hostility to men is bothersome to me. Not that they are not deserving of criticism and contempt, but I don't want a freedom that depends largely on somebody else being on his knees »<sup>301</sup>. C'est une forme d'égalité de traitement au nom de la différence qui est ici revendiquée :

All I'm saying is that the roots of a man's sensibilities are different from a woman's. Not better, but different.<sup>302</sup>

the woman have the domestic burden of trying to keep things going, on the one hand, and also protecting the male from that knowledge by giving him little places in which he can perform his male rituals, his male rites, whether it's drunkenness, arrogance, violence, or running away. It is a kind of fraudulent freedom, and destructive perhaps. The man is not free to choose his responsibilities. He is only responsible for what somebody has handed him. It's the women who keep it going, keep the children someplace safe.<sup>303</sup>

Êtres violents, les protagonistes noirs américains chez Morrison se caractérisent également par les idées d'échec et de régression qui leur sont attachées. Parallèlement à l'affirmation des figures féminines noires, le lecteur pourrait s'attendre à une représentation uniquement négative des figures masculines afro-américaines. Morrison est toutefois loin de répondre à cette idée.

### a) Agression

Les protagonistes noirs américains dans les romans morrisoniens sont très souvent des figures d'agression, notamment envers les femmes noires.

---

<sup>299</sup> Jaffrey, Z. *Op. cit.*, p. 67-68.

<sup>300</sup> Mayberry, S. N. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>301</sup> Koenen, A. The One Out of Sequence, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 72-73.

<sup>302</sup> Childress, A. Conversation with Alice Childress and Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 7.

<sup>303</sup> Ruas, C. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 114.

Ce phénomène s'exprime tout d'abord dans le cadre d'une violence de genre dont plusieurs personnages se révèlent être les auteurs et qui, chez Morrison, ne fait jamais l'objet d'un traitement aux yeux de la loi. Dans *Jazz*, Joe poursuit Dorcas pendant cinq jours avant de la retrouver à la fête durant laquelle il finit par lui tirer dessus. Il tente alors de se dédouaner de la violence commise à l'égard de la jeune femme en faisant reposer la responsabilité de l'action sur l'arme : « Right after the gun went thuh! [...] 'I wasn't looking for the trail. It was looking for me and when it started talking at first I couldn't hear it. [...] I had the gun but it was not the gun—it was my hand I wanted to touch you with. [...] » (*J* 130-131). Joe n'est jamais poursuivi pour cette attaque sur Dorcas, notamment du fait de l'absence de témoin. La tante de la jeune fille considère également que cela ne vaut pas la peine de recourir à des policiers et des avocats qui ne prendraient de toute façon pas l'affaire au sérieux (« helpless lawyers and laughing cops ») et que Joe était suffisamment repentant dans tous les cas :

There was never anyone to prosecute him because nobody actually saw him do it, and the dead girl's aunt didn't want to throw money to helpless lawyers or laughing cops when she knew the expense wouldn't improve anything. Besides, she found out that the man who killed her niece cried all day and for him and for Violet that is as bad as jail. (*J* 4)

Dans *Tar Baby*, Son est également auteur d'un féminicide sur sa première femme Cheyenne lorsqu'il la trouve en compagnie d'un autre homme. S'il reconnaît être allé trop loin, il ne manifeste pour autant aucun regret et se révèle incapable de regarder sa femme dans les yeux alors que celle-ci est sur le point de mourir :

[...] found his sleeping wife sleeping with a teenager. He was silent then too as he ran his car through the house and the bed caught on fire. He pulled them both out—the teenager and Cheyenne—but she didn't make it. He watched her wrappings but not her eyes in the hospital and still no sound. (*TB* 224)

Cette violence de genre est représentée de manière collective par Morrison dans *Paradise* lorsque les hommes de Ruby attaquent les femmes du Couvent. En effet, au début du récit, neuf hommes de la ville de Ruby, une ville isolée de l'Oklahoma exclusivement peuplée par des Afro-Américains, pénètrent, juste avant le lever du jour, dans le Couvent, une ancienne maison d'escroc reconvertie en école gérée par des religieuses (« before it was a Convent, this house was an embezzler's folly » *P* 3) dans l'idée de tuer les cinq femmes qui s'y trouvent : « They are nine, over twice the number of the women they are obliged to stampede or kill and they have the paraphernalia for either requirement: rope, a palm leaf cross, handcuffs, Mace and sunglasses, along with clean, handsome guns. (*P* 3). L'oxymore « handsome guns » reflète l'éloge fait de la

violence par ces hommes. Leur action leur semble nécessaire (« they are obliged to stampede or kill », « requirement ») tant les femmes du Couvent incarnent à leurs yeux une violence symbolique par leur mode de vie jugé décadent :

But the target, after all, is detritus: throwaway people that sometimes blow back into the room after being swept out the door. So the venom is manageable now. Shooting the first woman (the white one) has clarified it like butter: the pure oil of hatred on top, its hardness stabilized below. (P 4)

Les attaquants utilisent un langage avant tout dégradant pour faire référence aux femmes du Couvent : « detritus », « throwaway people », « venom ». Car c'est d'une violence encore plus importante que l'agression physique des hommes vise à protéger :

That is why they are here in this Convent. To make sure it never happens again. That nothing inside or out rots the one all-black town worth the pain. All the others he knew about or heard tell of knuckled to or merged with white towns. (P 5)

There were irreconcilable differences among the congregations in town, but members from all of them merged solidly on the necessity of this action: Do what you have to. Neither the Convent nor the women in it can continue. (P 9-10)

Les peurs masculines sont avant tout à l'origine de l'attaque du Couvent, comme le rappelle Morrison dans un entretien : « They have male fears, which is they feel besieged, they feel that women are loose. Anything can happen »<sup>304</sup>. Depuis quelques années, circulent en effet des rumeurs selon lesquelles les femmes du Couvent seraient responsables des récents malheurs connus par la ville de Ruby (l'acte d'une jeune fille insensible poussant sa mère dans les escaliers, le développement de maladies vénériennes, la naissance de quatre enfants incurables au sein de la même famille, l'affirmation de filles insolentes, la disparition de mariées, les assassinats de deux frères l'un étant à l'origine de la mort de l'autre) :

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. And what went on at the Oven these days was not to be believed. So when nine men decided to meet there, they had to run everybody off the place with shotguns before they could sit in the beams of their flashlights to take matters into their own hands. 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. (P 11)

Lors de l'inspection des chambres, l'énumération des objets présents dans les différentes pièces (des cartes de visite portant du rouge à lèvres, des hamacs en lieu et place de lits, des thèmes astraux, des lettres écrites à l'aide de sang et des chaussures d'enfants)

---

<sup>304</sup> Rose, C. [Entretien avec Toni Morrison] [en ligne]. 19 janvier 1998 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://charlierose.com/videos/17664>

renforce la conviction qu'ont les hommes quant à la vie de péché dans laquelle vivent ces femmes :

They exchange knowing looks when they learn that each woman sleeps not in a bed, like normal people, but in a hammock. Other than that, and except for a narrow desk or an end table, there is no additional furniture. No clothes in the closets, of course, since the women wore no-fit dirty dresses and nothing you could honestly call shoes. But there are strange things nailed or taped to the walls or propped in a corner. A 1968 calendar, large X's marking various dates (April 4, July 19); a letter written in blood so smeary its satanic message cannot be deciphered; an astrology chart; a fedora tilted on the plastic neck of a female torso, and, in a place that once housed Christians—well, Catholics anyway—not a cross of Jesus anywhere. But what alarms the two men most is the series of infant booties and shoes ribboned to a cord hanging from a crib in the last bedroom they enter. (P 7)

Les messages sibyllins, la présence de sang ainsi que la mention de chaussures d'enfants accrochées à une corde tendent à renvoyer à l'idée de sorcellerie (« a letter written in blood », « its satanic message cannot be deciphered »). Dans un entretien avec Charlie Rose, Morrison questionne la responsabilité des hommes et des femmes dans *Paradise* : « these women are not held up as saints and the men are not demons. I don't write comic books. It's much more complicated than that for me »<sup>305</sup>. Face à cette violence le groupe d'hommes réaffirme force et masculinité dans un contexte où la dimension patriarcale de la société tend à être contestée. En effet, rejetées de Fairly en Oklahoma du fait de leur couleur de peau et de leur pauvreté (« they were too poor, too bedraggled-looking to enter » P 14), les familles qui voyagèrent de Haven à Ruby, lors ce mouvement dénommé “the Disallowing”, reproduisent ces formes de ségrégation dans la période *post-Civil War* au sein de Ruby. Bien que la ville ne soit peuplée que d'Afro-Américains, de nouvelles formes de violence s'exercent désormais sur la base de la couleur de peau et des origines (*light-skinned vs. dark-skinned or « 8-rock » P 193*) :

Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they really felt about those who weren't 8-rock like them.

Walked from Mississippi and Louisiana to Oklahoma and got to the place described in advertisements carefully folded into their shoes or creased into the brims of their hats only to be shooed away. This time the clarity was clear: for ten generations they had believed the division they fought to close was free against slave and rich against poor. Usually, but not always, white against black. Now they saw a new separation: light-skinned against black. (P 194)

Ces hommes déplacent la honte vécue au travers de cette expérience sur cet Autre diabolisé que représentent les femmes du Couvent : « they aggressively deny the shame and self-hatred induced by this experience and deflect it onto a humiliated and excluded

---

<sup>305</sup> Rose, C. *Op. cit.*

Other »<sup>306 307</sup>. Si, à la fin du roman, Deacon Morgan connaît une expérience révélatrice quant à son rôle et celui de son frère dans le massacre des femmes du Couvent (« My brother is lying. This is our doing. Ours alone. And we bear the responsibility » P 291), son jumeau Steward ne se remet pour sa part en aucun cas en question et ne reconnaît pas sa part de responsabilité.

Dans *Song of Solomon*, Macon Dead incarne à lui seul cette figure d'agression. Il inspire la crainte au sein de sa propre famille (« kept each member of his family awkward with fear ») dont les membres vivent soumis à son bon vouloir :

Solid, rumbling, likely to erupt without prior notice, Macon kept each member of his family awkward with fear. His hatred of his wife glittered and sparked in every word he spoke to her. The disappointment he felt in his daughters sifted down on them like ash, dulling their buttery complexions and choking the lilt out of what should have been girlish voices. Under the frozen heat of his glance they tripped over doorsills and dropped the salt cellar into the yolks of their poached eggs. The way he mangled their grace, wit, and self-esteem was the single excitement of their days. Without the tension and drama he ignited, they might not have known what to do with themselves. In his absence his daughters bent their necks over blood-red squares of velvet and waited eagerly for any hint of him, and his wife, Ruth, began her days stunned into stillness by her husband's contempt and ended them wholly animated by it. (*SofS* 10-11)

La haine et la déception ressenties respectivement à l'égard de sa femme et de ses filles imprègnent les relations familiales : « His hatred of his wife glittered and sparked in every word he spoke to her. The disappointment he felt in his daughters sifted down on them like ash ». L'oxymore « the frozen heat of his glance » ainsi que l'anaphore du pronom masculin sujet dans les propositions « The way he mangled their grace, wit and self-esteem » et « the tension and drama he ignited » témoignent de la terreur imposée. La métaphore filée du feu (« erupt », « sparked », « ash », « heat », « ignited ») renvoie à l'image du volcan prêt à entrer soudainement en éruption. La soumission des femmes à Macon Dead est tant physique que psychologique : « Without the tension and drama he ignited, they might not have known what to do with themselves. In his absence his daughters bent their necks over blood-red squares of velvet and waited eagerly for any hint of him ». L'absence de vie caractérise le foyer comme en témoignent les fleurs arrangées par les jeunes filles de la maison (« lifeless roses ») : « Lena and Corinthians sitting like big baby dolls before a table heaped with scraps of red velvet. His sisters made

---

<sup>306</sup> Read, A. "As If Word Magic Had Anything to Do with the Courage It Took to Be a Man": Black Masculinity in Toni Morrison's *Paradise*. *African American Review*. 2005, Vol. 39, n° 4, p. 530.

<sup>307</sup> Nous soulignerons dans une partie à venir le rôle de boucs-émissaires que jouent les femmes du Couvent aux yeux des hommes de Ruby. Voir Partie 2, Chapitre 4, Section 1).



roses in the afternoon. Bright, lifeless roses that lay in peck baskets » (*SofS* 10). L'ironie du narrateur omniscient est explicite dans la description du rituel du dimanche après-midi. Alors que la famille Dead (le choix du patronyme est lui-même ironique) se rend en voiture à proximité de la plage d'Honoré où Macon prévoit de construire des maisons pour de riches Noirs américains, l'absence d'enthousiasme pour cette pratique, visant avant tout l'autosatisfaction du père, amène d'autres habitants à comparer la voiture à un corbillard, traduisant ici un mélange d'envie et de moquerie :

These rides that the family took on Sunday afternoons had become rituals and much too important for Macon to enjoy. For him it was a way to satisfy himself that he was indeed a successful man. (*SofS* 31)

Other than the bright and roving eyes of Magdalene called Lena and First Corinthians, the Packard had no real lived life at all. So they called it Macon Dead's hearse. (*SofS* 33)

Macon est un homme violent envers sa femme. Alors que Milkman a vingt-deux ans, il frappe sa femme lors d'une dispute : « his hand was on its way across the bread plate becoming the fist he smashed into her jaw » (*SofS* 67). Macon suggère également que, bien que le Dr. Foster ait été impotent, il eut des relations sexuelles avec sa fille Ruth. Macon aperçoit cette dernière, le jour de la mort du Dr. Foster, nue à côté de son père, les doigts dans la bouche de celui-ci : « In the bed. That's where she was when I opened the door. Laying next to him. Naked as a yard dog, kissing him. Him dead and white and puffy and skinny, and she had his fingers in her mouth » (*SofS* 73). Cette attitude déclenche une volonté de meurtre de sa femme chez le père de famille :

I'm not saying that they had contact. But there's lots of things a man can do to please a woman, even if he can't fuck. Whether or not, the fact is she was in that bed sucking his fingers, and if she do that when he was dead, what'd she do when he was alive? Nothing to do but kill a woman like that. I swear, many's the day I regret she talked me out of killing her. But I wasn't looking forward to spending the rest of my days on some rock pile. (*SofS* 74)

Lors d'une confrontation, Ruth explique à son fils la nature de sa relation avec son père, une version qui remet en cause celle de Macon. Elle chérissait son père car il s'agissait de la seule personne qui se préoccupait d'elle :

[...] ...because the fact is that I am a small woman. I don't mean little; I mean small, and I'm small because I was pressed small. I lived in a great big house that pressed me into a small package. I had no friends, only schoolmates who wanted to touch my dresses and my white silk stockings. But I didn't think I'd ever need a friend because I had him. I was small, but he was big. The only person who ever really cared whether I lived or died. [...] 'I am not a strange woman. I am a small one.' (*SofS* 124)

L'anaphore de l'adjectif « small » employé par Ruth, qu'elle distingue de « little » et qu'elle oppose à la « great big house », témoigne de la position de minoration sociale de cette dernière. Elle révèle également à son fils que Macon est à l'origine de la mort du

Dr. Foster après avoir jeté ses médicaments : « I know he never told you that he threw my father's medicine away, but it's true. And I couldn't save my father » (*SofS* 124). Enfin, la juxtaposition des propositions dans le passage suivant, renforcée par l'anaphore de la conjonction de coordination « then » et la présence de l'adverbe « finally », témoigne de la violence répétée que Macon impose à sa femme dans le but de la faire avorter :

But Macon came out of his few days of sexual hypnosis in a rage and later when he discovered her pregnancy, tried to get her to abort. Then the baby became the nausea caused by the half ounce of castor oil Macon made her drink, then a hot pot recently emptied of scalding water on which she sat, then a soapy enema, a knitting needle (she inserted only the tip, squatting in the bathroom, crying, afraid of the man who paced outside the door), and finally, when he punched her stomach (she had been about to pick up his breakfast plate, when he looked at her stomach and punched it), she ran to Southside looking for Pilate. (*SofS* 131)

L'agressivité des protagonistes noirs des romans morrisoniens se caractérise ensuite par leur intériorisation des modèles blancs de domination. Dans *Song of Solomon*, propriétaire sans pitié et peu scrupuleux (son attitude envers l'une de ses locataires, Mrs. Bains, est intransigeante lorsque cette dernière demande un délai de paiement de son loyer afin de pouvoir continuer à nourrir ses enfants), Macon Dead est avant tout obsédé par l'idée d'accumuler de la richesse. Il relit pour cela sans cesse ses livres de compte et compte son argent régulièrement. Exploitant les Noirs pauvres du sud de la ville à travers son activité de location de taudis, il épouse l'éthique du matérialisme (« he was already a colored man of property » *SofS* 23) qu'il tente de transmettre à son fils Milkman : « Let me tell you right now the one important thing you'll ever need to know: Own things. And let the things you own own other things. Then you'll own yourself and other people too. Starting Monday, I'm going to teach you how » (*SofS* 55). À travers ses pratiques capitalistes, il s'identifie à l'agresseur blanc, ce qu'il explicite dans un discours où il se désigne à l'aide de la troisième personne du singulier : « I don't have to tell you that your father is a very strange Negro. He'll reap the benefits of what we sow, and there's nothing we can do about that. He behaves like a white man, thinks like a white man » (*SofS* 223). L'anaphore du parallélisme « like a white man » reflète la force de conviction chez Macon qui incarne l'intériorisation des constructions racistes blanches mettant au cœur l'infériorité noire.

Enfin, l'agresseur noir apparaît telle une force de destruction menant à la mort dans les romans morrisoniens, à l'image de Cholly Breedlove et de Soaphead Church dans *The Bluest Eye*. Cholly Breedlove incarne cet homme violent au sein de sa famille et de sa communauté : « violence directed toward petty things and weak people » (BE 38), « « They were red and menacing. With no exception, Cholly had the meanest eyes in town » (BE 40). Peu présent dans le roman, il apparaît essentiellement durant la scène d'inceste<sup>308</sup> : « his act, however repugnant, is born out of his own desperate sense of invisibility »<sup>309</sup>. À l'image de Bigger Thomas dans *Native Son*, par peur du monde blanc, Cholly dirige sa violence contre les représentants de la communauté afro-américaine : « [a] mechanism of relieving anxiety by deliberately assaulting and denigrating members of his own race »<sup>310</sup>. Il incarne en cela le stéréotype du *Bad Nigger*, « the defiant but also unrestrained and potentially dangerous male »<sup>311</sup>. Se définissant comme « Interpréteur de rêves » (« He became a 'Reader, Adviser, and Interpreter of Dreams' » BE 165), Soaphead Church, de son vrai nom Elihue Micah Whitcomb, est issu d'une famille au sein de laquelle la pureté de la race est une question centrale : « As the years passed, due to the carelessness of some of the Whitcomb brothers, it became difficult to maintain their whiteness, and some distant and some not so distant relatives married each other » (BE 168). Lui-même métis (« A cinnamon-eyed West Indian with lightly browned skin » BE 167), il se décrit comme un « misanthrope » (BE 164) œuvrant au service des autres et notamment à la résolution de leurs plus grandes craintes : « His business was dread. People came to him in dread, whispered in dread, wept and pleaded in dread. And dread was what he counseled. [...] His practice was to do what he was bid—not to suggest to a party that perhaps the request was unfair, mean, or hopeless » (BE 172). C'est, selon lui, en réaction à un monde imparfaitement créé par Dieu, que son action vient s'inscrire : « He believed that since decay, vice, filth, and disorder were pervasive, they must be in the Nature of Things. Evil existed because God had created it. He, God, had made a sloven and unforgivable error in judgment: designing an imperfect universe » (BE 172). Son rejet de toute attirance sexuelle envers les adultes devient la justification de celle à l'égard des enfants :

---

<sup>308</sup> Cette scène fera l'objet d'une analyse détaillée dans une partie à venir. Voir Partie 1, Chapitre 2, Section 3 c).

<sup>309</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>310</sup> Bell, B. W. *Op. cit.*, p. 159.

<sup>311</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*, p. 35.

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. [...] His attentions therefore gradually settled on those humans whose bodies were least offensive—children. And since he was too diffident to confront homosexuality, and since little boys were insulting, scary, and stubborn, he further limited his interests to little girls. They were usually manageable and frequently seductive. His sexuality was anything but lewd; his patronage of little girls smacked of innocence and was associated in his mind with cleanliness. He was what one might call a very clean old man. (BE 167)

La perversité de l'homme, abondamment décrite, est résumée de manière ironique dans la conclusion du passage : « He was what one might call a very clean old man ». C'est vers Soaphead Church que Pecola se tourne dans sa quête d'yeux bleus : « 'What about your eyes?' 'I want them blue' » (BE 174). Touché par la requête de la jeune fille, d'autant qu'il cultive lui-même cet attrait pour le monde blanc, il reconnaît tout d'abord qu'il ne peut l'aider :

He thought it was at once the most fantastic and the most logical petition he had ever received. Here was an ugly little girl asking for beauty. [...]

'I can do nothing for you, my child. I am not a magician. I work only through the Lord. He sometimes uses me to help people. All I can do is offer myself to Him as the instrument through which he works. If He wants your wish granted, He will do it'. (BE 174)

Il propose à la jeune fille (« an ugly little girl asking for beauty ») de se placer comme l'instrument de Dieu et d'agir à travers la volonté de ce dernier (« I work only through the Lord », « offer myself to Him as the instrument through which he works »). Après avoir versé du poison sur de la viande, il demande à Pecola de donner celle-ci à son chien. Si l'animal meurt, ce sera la preuve que Dieu a accepté d'exaucer la demande de la jeune fille. Si rien ne se passe, Dieu aura refusé de réaliser le vœu de cette dernière. Se rendant compte de la mort du chien, Pecola comprend que son vœu a été exaucé :

I gave her those blue eyes she wanted. Not for pleasure, and not for money. I did what You did not, could not, would not do: I looked at that ugly little black girl, and I loved her. I played You. And it was a very good show!

I, I have caused a miracle. I gave her the eyes. I gave her the blue, blue, two blue eyes. Cobalt blue. A streak of it right out of your own blue heaven. No one else will see her blue eyes. But *she* will. And she will live happily ever after. I, I have found it meet and right so to do. Now you are jealous. You are jealous of me.

You see? I, too, have created. (BE 181-182)

Sophead Church se réjouit d'avoir joué un tour à Dieu (« I played You ») et d'avoir œuvré à la création (« I, too, have created »). Dans son étude de l'œuvre de Paule Constant, Claude Benoît montre que la maltraitance de l'enfant passe aussi par la mort de l'animal bien-aimé. Paroxysme de l'horreur et de la cruauté, elle offre l'expérience traumatique de

premier contact avec la mort<sup>312</sup>. C'est cette expérience de mort que connaît Pecola dans ce passage dans lequel domine « la symbolique religieuse de la Communion ratée qui débouche sur l'Apocalypse »<sup>313</sup>. En imitant les modèles aristocratiques blancs hérités du colonialisme, la méthode de Soaphead Church se révèle destructrice pour les Afro-Américains, au premier rang duquel Pecola : « [he] colonizes Pecola, rejecting her self by implementing blue eyes in the face of a black child »<sup>314</sup>. Car c'est bien d'une illusion fatale à Pecola que Soaphead Church est ici l'auteur : « No one else will see her blue eyes. But *she* will » (BE 182). Désormais convaincue de posséder les yeux bleus tant désirés, Pecola sombre dans la folie.

### ***b) Échec et régression***

Non pas seulement décrits comme violents, les hommes noirs sont dépeints chez Morrison en position d'échec, voire même de régression par rapport à leur condition d'adulte. Mais c'est plus globalement l'idée de masculinité qui est interrogée par l'auteure.

Tout d'abord, plusieurs de ces hommes se caractérisent par leur absence ou leur échec dans leur rôle de père et de mari : « [they are] either ineffectual shadows, womanizers, or deserters »<sup>315</sup>. Dans *Sula*, toutes les figures du père « portent le sceau de l'abandon ou de la trahison »<sup>316</sup>, mettant ainsi en exergue un rapport à l'homme conflictuel que Sula résume en ces termes : « Every man I ever knew left his children » (S 143). En effet, chez les Peace, tandis que le mari d'Hannah meurt jeune (Sula a alors trois ans), BoyBoy, mari immature, abandonne sa femme Eva et sa famille dans le dénuement :

He did whatever he could that he liked, and he liked womanizing best, drinking second, and abusing Eva third. When he left in November, Eva had \$1.65, five eggs, three beets and no idea of what or how to feel. [...]

---

<sup>312</sup> Benoît, C. (dir.). *Op. cit.*

<sup>313</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>314</sup> Mayberry, S. N. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>315</sup> Rubinstein, R. Pariahs and Community, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*. New York, Amistad Press, 1993, p. 140.

<sup>316</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 18.

[...] demands of feeding her three children were so acute she had to postpone her anger for two years until she had both the time and the energy for it. She was confused and desperately hungry. (S 32)

Si, du côté des Wright, un personnage comme le père de Nel subvient aux besoins de sa famille, il est toutefois fréquemment absent du fait de son travail comme cuisinier sur l'un des bateaux qui sillonnent le lac voisin, ne léguant que son patronyme ironique aux femmes de la maison (Wright). Seul le mari d'Hannah, Rekus, incarne avec sa femme une image différente mais, tout comme Tea Cake dans *Their Eyes Were Watching God*<sup>317</sup>, il meurt jeune. Dans *The Bluest Eye*, Cholly confesse, dans un passage à la focalisation interne, son incompetence face à son rôle de père :

But the aspect of married life that dumbfounded him and rendered him totally dysfunctional was the appearance of children. Having no idea of how to raise children, and having never watched any parent raise himself, he could not even comprehend what such a relationship should be. (BE 160)

Les nombreuses négations (« no idea », « never », « could not even ») illustrent l'incapacité totale de l'homme à se projeter dans ce rôle qu'il n'arrive pas à concevoir (« rendered him totally dysfunctional »). Dans un entretien, Morrison compare cette décision de nombreux hommes de ne pas être présents pour leurs enfants à la figure d'Ulysse qui a lui-même abandonné son fils Télémaque pendant vingt ans : « It's the Ulysses theme, the leaving home »<sup>318</sup>. Les projets envisagés par les personnages masculins sont voués à l'échec, à l'image de la maison inachevée de Jacob dans *A Mercy*. Impressionné par la grande demeure de D'Ortega, Jacob tente d'en reproduire certains éléments, à l'instar du majestueux portail en fer forgé. Mais le sien est décoré de serpents, plaçant *de facto* cet ouvrage sous le signe de l'Enfer (« world of the damned ») : « No one to stand in awe at its size or to admire the sinister gate that the smithy took two months to make. Two copper snakes met at the top. When they parted it for Sir's last wish, Lina felt as though she were entering the world of the damned » (M 49). La mort de Jacob de la variole sur le sol de cette demeure inachevée peut s'interpréter comme une condamnation de ce choix de construction et une volonté de faire figurer l'expulsion d'un tel personnage du Paradis.

---

<sup>317</sup> Hurston, Z. N. *Op. cit.*

<sup>318</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 26.

Parmi les hommes qui demeurent aux côtés de leur famille, plusieurs d'entre eux connaissent une forme de régression vers un état infantile : « Morrison's men, too, are often responsible for their own condition; they have surrendered masculinity deliberately and of their own free will, preferring the role of pampered infant »<sup>319</sup>. Les noms et trajectoires de certains personnages témoignent en effet de cette infantilisation choisie ou contrainte. Dans *Sula*, les noms de BoyBoy, Tar Baby, Sweet Plum et Chicken Little l'illustrent de manière explicite. Le comportement de ces derniers révèle également cette régression. En effet, soit ils abandonnent leur famille (BoyBoy), soit ils deviennent fous (Tar Baby), soit ils sont victimes de diverses addictions (Plum, Tar Baby), soit ils disparaissent tragiquement (Chicken Little). Le jeu joué par Sula et Nel avec ce dernier avant sa mort obéit au rituel du sacrifice d'enfant (« ritualized sacrifice of the male-child »<sup>320</sup>) :

Sula picked him up by his hands and swung him outward then around and around. His knickers ballooned and his shrieks of frightened joy startled the birds and the fat grasshoppers. When he slipped from her hands and sailed away out over the water they could still hear his bubbly laughter.

The water darkened and closed quickly over the place where Chicken Little sank. The pressure of his hard and tight little fingers was still in Sula's palms as she stood looking at the closed place in the water. They expected him to come back up, laughing. Both girls stared at the water. (S 60-61)

De retour auprès d'Eva lors d'une visite de courtoisie, BoyBoy ne montre aucun sens des responsabilités, notamment à l'égard de ses enfants, saisissant même l'occasion pour se rapprocher d'une autre femme. La focalisation de la scène est alors celle d'Eva. Cette dernière révèle l'impression de défaite qu'elle perçoit chez BoyBoy, impression qui donne lieu chez elle à l'expression d'un sentiment de haine :

Underneath all of that shine she saw defeat in the stalk of his neck and the curious tight way he held his shoulders. But still she was not sure what she felt. Then he leaned forward and whispered into the ear of the woman in the green dress. She was still for a moment and then threw back her head and laughed. [...] It hit her like a sledge hammer, and it was then that she knew what to feel. A liquid trail of hate flooded her chest. (S 36)

Dans *Jazz*, la narratrice voit Joe comme un homme qui s'est arrêté de grandir à l'âge de seize ans et qui aime toujours les bonbons à la menthe : « I imagine him as one of those men who stop somewhere around sixteen. Inside. [...] he's a kid, [...] and candy could still make him smile. He likes those peppermint things last the live-long day, and thinks everybody else does too » (J 120-121). Objet du désir de Joe, Dorcas est elle-même comparée à un bonbon : « She was Joe's personal sweet-like candy. It was the best thing,

<sup>319</sup> Rigney, B. H. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 90.

if you were young and had just got to the City. That and the clarinets and even they were called licorice sticks » (*J* 120). Prenant le contrôle de la narration et tentant de se dédouaner comme s'il était l'objet d'un procès d'intention, Joe précise : « All I know is I saw [Dorcas] buying candy and the whole thing was sweet » (*J* 121-122). Cette thématique des bonbons renvoie plus largement à ce que Monica Michlin désigne dans sa thèse comme les « douceurs dangereuses »<sup>321</sup>. En effet, l'évocation d'éléments au goût doux et sucré rappelle la violence qui s'exerce à l'égard des Afro-Américains : « Sweet Home » et « hot sweet milk » de Sethe dans *Beloved*, rejet du sucre par Guitar suite à la mort de son père dans *Song of Solomon*, la boîte de popcorn de Heed que lui offre son mari à l'âge de onze ans (« a box of candied popcorn » *L* 186) et Valerian, magnat de la confiserie, minorant l'existence de sa femme, elle-même perçue comme un *Valerian*. À la mort de Dorcas, Joe reste prostré à la fenêtre, en larmes, tout en utilisant les mouchoirs que Violet continue de laver consciencieusement. La quête de sa mère tout au long du roman renvoie à ce retour vers l'enfance qui est recherché par Joe. Il tente de rejoindre « that foamy cave » (*J* 170), lieu où se trouvait sa mère au moment de sa naissance et désormais symbole du ventre maternel. Comme souligné précédemment, le mélange entre la quête de cette dernière et la traque de son amante Dorcas illustre la confusion chez ce personnage à l'âge adulte. L'image du retour au ventre maternel se retrouve de manière symbolique au tout début du roman *Tar Baby*, lorsque Son tente d'atteindre le bateau des Childs à la nage. La force du courant est décrite telle une pression exercée par une femme sur le corps de Son qui accepte de s'y trouver immergé :

when he tore open the water in front of him, 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. The man turned his head to see what lay behind him. All he saw was water, blood-tinted by a sun sliding into it like a fresh heart. (*TB* 4)

Son fait ici l'expérience d'un rite de passage à travers la soumission à la Mère nature que représente de manière personnifiée cette « water-lady » : « the water-lady cupped him in the palm of her hand, and nudged him out to sea » (*TB* 6)

Enfin, le lecteur notera que ce phénomène de régression s'exerce aussi à l'égard d'un homme blanc : Valerian dans *Tar Baby*. Orphelin malgré son nom à connotation impériale, Valerian a cherché dans son paradis tropical créé de toutes pièces au moment de sa retraite une enfance qu'il n'a jamais vraiment eue : « Valerian wanted his own youth

---

<sup>321</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 102.



again and a place to spend it » (*TB* 54). Nommé d'après les bonbons (*Valerians*) composés des restes de la fabrication du bonbon phare de l'entreprise familiale de confiserie (*Teddy Boys*) (« The candy was named after me. I was named after an emperor » *TB* 146), il est, à la fin du roman, dans un état de dépendance tel un enfant. C'est désormais sa femme Margaret, de vingt ans sa cadette, qui s'occupe de lui. En outre, la dynamique de pouvoir s'est renversée puisque ce sont à présent les serviteurs qui prennent les décisions (« You letting this place run down [...] You don't grow nothing in here anymore » *TB* 285) tandis que Sydney aide Valerian à manger face à l'incapacité de ce dernier :

Valerian turned toward the tray and tried to pick up the knife and fork. He succeeded but could not manage to make them do anything else but wave there in his hands. Sydney [...] took the knife and fork from Valerian, broke open the steaming potato, and scooped out a forkful. He blew on it and then held it in front of Valerian's mouth. (*TB* 286)

Au-delà des idées d'absence et de régression, c'est la question de la représentation de la notion même de masculinité noire qui est interrogée par Morrison. Celle-ci est, tout d'abord, définie en lien avec l'abandon parental dont ces hommes sont victimes. Dans *Jazz*, Joe est abandonné par son père et rejeté par sa mère. À cette occasion, il s'attribue lui-même le patronyme de Trace après avoir mal compris le récit de son abandon par sa famille adoptive : « O honey, they disappeared without a trace. The way I heard it I understood her to mean the 'trace' they disappeared without was me. [...] They got to pick me out. From all of you all, they got to pick me. I'm Trace, what they went off without » (*J* 124). Dans *The Bluest Eye*, Cholly partage cette même trajectoire, même si, dans son cas, il est abandonné par sa mère et rejeté par son père : « Abandoned in a junk heap, rejected for a crap game by his father, there was nothing more to lose » (*BE* 160). Élevé par sa grand-tante Jimmy, il se lance à la recherche de son père qu'il finit par retrouver à l'âge de quatorze ans :

There was his father, a man like any other man, but there indeed were his eyes, his mouth, his whole head. His shoulders lurked beneath that jacket, his voice, his hands—all real. They existed, really existed, somewhere. Right here. Cholly had always thought of his father as a giant of a man, so when he was very close it was with a shock that he discovered that he was taller than his father. In fact, he was staring at a balding spot on his father's head, which he suddenly wanted to stroke. While thus fascinated by the pitiable clean space hedged around by neglected tufts of wool, the man turned a hard, belligerent face to him. 'What you want, boy?' [...]  
 'I just thought...I mean, I was just wandering around, and, uh, my name is Cholly....' [...] he stood up and in a vexed and whiny voice shouted at Cholly, 'Tell that bitch she get her money. Now, get the fuck outta my face!' (*BE* 155-156)

L'énumération des différentes parties du corps renforcée par l'anaphore du pronom possessif « his » témoigne de la prise de conscience par Cholly de l'existence bien réelle de son père. Toutefois, la force du rejet par ce dernier est à la hauteur de cette réalisation : « a hard belligerent face », « What you want, boy? », « get the fuck outta my face! ». Le choc du rejet est tel que le jeune homme finit par s'uriner dessus : « before he could realize what he knew, liquid stools were running down his legs. [...] he had soiled himself like a baby » (*BE* 157). C'est alors un monde de silence que rejoint Cholly (« aware only of silence ») :

Cholly ran down the street, aware only of silence. People's mouths moved, their feet moved, a car jugged by—but with no sound. A door slammed in perfect soundlessness. His own feet made no sound. The air seemed to strangle him, hold him back. He was pushing through a world of invisible pine sap that threatened to smother him. Still he ran, seeing only silent moving things, [...]. Finding the deepest shadow under the pier, he crouched in it, behind one of the posts. He remained knotted there in fetal position, paralyzed, his fists covering his eyes, for a long time. No sound, no sight, only darkness and heat and the press of his knuckles on his eyelids. He even forgot his messed-up trousers. (*BE* 157)

L'anaphore de « no sound » ainsi que l'oxymore « A door slammed in perfect soundlessness » soulignent l'étanchéité totale de l'homme aux sons du monde extérieur. L'ouïe n'est pas le seul sens mobilisé ici par Morrison ; la vue l'est également : « He was pushing through a world of invisible pine sap », « seeing only silent moving things », « no sight ». Le repli en position fœtale, immobile, renvoie à l'échec de ce retour aux choses de l'enfance. Le refus de voir le monde extérieur suite à ce rejet paternel est souligné par l'usage du mot « fists » là où le lecteur aurait attendu le terme « hands », un signifiant que l'on retrouve également dans *Beloved* quand Baby Suggs ne peut supporter le retour du souvenir de ses enfants abandonnés : « covered her ears with her fists to keep from hearing them » (*B* 169). C'est un groupe de femmes qui finit par recueillir Cholly et lui permet de retrouver sa virilité : « They give him back his manhood, which he takes aimlessly » (*BE* 159).

L'idée de masculinité est ensuite associée à l'incapacité de certains hommes à maintenir une relation stable dans leur vie amoureuse. Dans *Jazz*, si Joe finit par retrouver Violet à la fin du roman, ce retour fait toutefois suite à sa liaison avec Dorcas. C'est une véritable renaissance qu'il connaît en compagnie de la jeune femme : « I couldn't talk to anybody but Dorcas and I told her things I hadn't told myself. With her I was fresh, new again » (*J* 123). Il reste toutefois marqué par l'absence de sa mère dont la quête est parallèle à celle de Dorcas. Lorsque cette dernière s'éloigne de lui, Joe écume la ville tel

un animal cherchant sa proie : « I tracked my mother in Virginia and it led me right to her, and I tracked Dorcas from borough to borough. I didn't even have to work at it. Didn't even have to think » (*J* 130). Si Dorcas choisit de se laisser mourir sans dévoiler le nom de son agresseur, Joe n'en reste pas moins l'auteur des coups ayant mené aux blessures ultimement fatales, ce qu'il confesse explicitement : « Don't get me wrong. This wasn't Violet's fault. All of it's mine. All of it. I'll never get over what I did to that girl. Never. I changed once too often. Made myself new one time too many. You could say I've been a new Negro all my life » (*J* 129). La référence « New Negro » renvoie à l'anthologie d'Alain Locke *The New Negro* dans laquelle il met en avant cette figure de l'homme noir affirmant sa dignité et rejetant toute forme de soumission<sup>322</sup>. Cholly souligne ici les nombreux changements qu'il eut à subir au cours de sa vie. Cette vie amoureuse faite d'échecs peut déboucher sur la violence, comme c'est le cas chez les Breedlove. En effet, dans *The Bluest Eye*, c'est son mariage avec Pauline qui donne à Cholly le sentiment d'exister : « It was in this godlike state that he met Pauline Williams » (*BE* 160). Cette dernière décrit également les paillettes colorées que la rencontre avec Cholly a fait naître chez elle : « When I first seed Cholly I want you to know it was like all the bits of color from that time down home » (*BE* 115). C'est ce même arc-en-ciel de couleur (« it be rainbow all inside ») qui fait sa force (« Now I be strong enough ») quand elle fait l'amour avec Cholly les premières années :

Now I be strong enough, pretty enough, and young enough to let him make me come. I take my fingers out of his and put my hands on his behind. My legs drop back onto the bed. I don't make no noise, because the chil'ren might hear. I begin to feel those little bits of color floating up into me—deep in me. That streak of green from the june-bug light, the purple from the berries trickling along my thighs, Mama's lemonade yellow runs sweet in me. Then I feel like I'm laughing between my legs, and the laughing gets all mixed up with the colors, and I'm afraid I'll come, and afraid I won't. But I know I will. And I do. And it be rainbow all inside. (*BE* 131)

Mais celui-ci ne réussit pas à maintenir cet éventail de couleurs chez Pauline et son incapacité à assurer le rôle de mari et de père est révélée après le mariage. La violence devient alors chez lui un vecteur d'affirmation en même temps qu'un moyen de se protéger lui-même (« leave himself intact ») : « No less did Cholly need her. She was one of the few things abhorrent to him that he could touch and therefore hurt. He poured out on her the sum of all his inarticulate fury and aborted desires. Hating her, he could leave himself intact » (*BE* 42). Dans *Sula*, son mariage avec Nel apparaît comme une façade pour Jude. La voix narrative fait de cette union une parodie et de Jude un égoïste comme

---

<sup>322</sup> Locke, A (ed.). *The New Negro* [1925]. New York, Atheneum, 1992.

le souligne l'omniprésence du pronom à la troisième personne le désignant dans ce passage :

He needed some of his appetites filled, some posture of adulthood recognized, but mostly he wanted someone to care about his hurt, to care very deeply. Deep enough to hold him, deep enough to rock him, deep enough to ask, 'How you feel? You all right? Want some coffee?' (S 82)

Cette quête, dont l'ironie est soulignée au travers du rythme ternaire des dernières interrogations, révèle un complexe œdipien sous-jacent, tant le jeune homme semble à la recherche moins d'une épouse que d'une mère de substitution : « And if he were to be a man, that someone could no longer be his mother. He chose the girl [...] who made the whole venture seem like *his* idea, *his* conquest » (S 82-83). Niant la personnalité de sa femme à travers le mariage (« The two of them » > « one Jude »), trahison que suggère également son prénom (Jude > Judas), Nel est vue comme le prolongement de son propre moi : « The two of them together would make one Jude » (S 83). Enfin, sa fidélité est remise en question lorsqu'il trompe sa femme avec la meilleure amie de celle-ci, Sula :

But they had been down on all fours naked, not touching except their lips right down there on the floor where the tie is pointing to, on all fours like (uh huh, go on, say it) like dogs. Nibbling at each other, not even touching, not even looking at each other, just their lips, and when I opened the door they didn't even look for a minute and I thought the reason they are not looking up is because they are not doing that. So it's all right. I am just standing here. They are not doing that. I am just standing here and seeing it, but they are not really doing it.

C'est à travers la focalisation de Nel que la scène est décrite. La comparaison animale (« on all fours naked », « on all fours like (uh huh, go on, say it) like dogs ») et la négation anaphorique « they are not doing that », renforcée par l'adverbe « really » en fin de citation, témoigne du choc de la découverte de l'adultère chez la jeune femme. Enfin, fils adoré d'une mère enchanteresse dont la beauté et le savoir n'ont d'égal que la liberté avec laquelle elle élève ses sept fils, Ajax fonctionne comme le pendant masculin de Sula. Si, enfant, il qualifie Sula et Nel de « pig meat » (S 50), il apprécie, adulte, l'originalité et l'indépendance de la première :

He had heard all the stories about Sula, and they aroused his curiosity. Her elusiveness and indifference to established habits of behavior reminded him of his mother, who was as stubborn in her pursuits of the occult as the women of Greater Saint Matthew's were in the search for redeeming grace. So when his curiosity was high enough he picked two bottles of milk off the porch of some white family and went to see her, suspecting that this was perhaps the only other woman he knew whose life was her own, who could deal with life efficiently, and who was not interested in nailing him.

Sula, too, was curious. She knew nothing about him except the word he had called out to her years ago and the feeling he had excited in her then. (S 127)

Son attrait pour la liberté, l'exploration et son refus de toute idée de contrôle sont symbolisés par sa passion pour les avions : « This woman Ajax loved, and after her—

airplanes. There was nothing in between. And when he was not sitting enchanted listening to his mother's words, he thought of airplanes, and pilots, and the deep sky that held them both » (S 126). Curieux et aventurier, il incarne une sorte d'Ulysse, « the figure of the man in motion, the traveling man »<sup>323</sup>. Sula apprécie en retour l'attitude d'Ajax qui la considère comme son égale :

her real pleasure was the fact that he talked to her. They had genuine conversations. He did not speak down to her or at her [...] Thinking she was possibly brilliant, like his mother, he seemed to expect brilliance from her, and she delivered. And in all of it, he listened more than he spoke. (S 128)

Dans un entretien, Morrison s'attarde sur ce rejet de la définition de l'idée de masculinité qui associe force, violence et minoration de la femme. Celui-ci amène Ajax à envisager cette égalité de genre avec Sula dont il perçoit le caractère original :

He was a man who was not intimidated by her; he was interested in her. He treated her as a whole person, not as an extension of himself, not as a vessel, not as a symbol. Their sex was not one person killing the other—that's why I pictured her on top of him, you know, like a tree. He was secure enough and free enough and bright enough—he wasn't terrorized by her because she was odd. He was interested.<sup>324</sup>

Ce type d'attitude se retrouve chez Zora Neale Hurston dans *Their Eyes Were Watching God*<sup>325</sup>. À l'image de Morrison avec Sula, Neale Hurston dépeint le personnage principal de son roman, Janie Crawford, sous les traits d'une femme défiant les stéréotypes de genre, dont témoigne tant son apparence physique (elle porte des salopettes) que son indépendance d'esprit. Son troisième mari, et premier réel amour de sa vie, Tea Cake, tout comme Ajax, respecte cette volonté d'autoréalisation. Néanmoins, Ajax finit par quitter Sula sans prévenir cette dernière qui découvre, à cette occasion, le véritable nom de son amant : « But what was this? Albert Jacks? His name was Albert Jacks? A. Jacks. She had thought it was Ajax. All those years » (S 135).

Ces échecs sentimentaux et familiaux sont expliqués par le racisme systémique dont sont victimes ces protagonistes masculins. Dans *Sula*, la masculinité est définie en relation avec le marché économique dont sont exclus les hommes du Bottom. Dans sa quête du mariage avec Nel, Jude cherche avant tout à satisfaire son besoin de confort et de compassion face au racisme économique dont il fait l'objet :

---

<sup>323</sup> Mayberry, S. N. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>324</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 18.

<sup>325</sup> Hurston, Z. N. *Op. cit.*

More than anything he wanted the camaraderie of the road men: the lunch buckets, the hollering, the body movement that in the end produced something real, something he could point to. [...] It was after he stood in lines for six days running and saw the gang boss pick out thin-armed white boys from the Virginia hills and the bull-necked Greeks and Italians and heard over and over, 'Nothing else today. Come back tomorrow,' that he got the message. So it was rage, rage and determination to take on a man's role anyhow that made him press Nel about settling down. (S 82)

Il est offensé lorsqu'il observe les responsables de la construction du tunnel recourir à de la main d'œuvre blanche ou immigrée (« thin-armed white boys from the Virginia hills and the bull-necked Greeks and Italians ») : « [he is] figuratively emasculated by a society whose tokens of manhood—wealth, prestige, power—are reserved for Whites only »<sup>326</sup>. Dans une société patriarcale dans laquelle le travail de l'homme est mesuré à l'aune de la force physique qui y est associée (« He wanted to swing the pick or kneel down with the string or shovel the gravel » S 81), Jude espère qu'une femme pourra combler l'incomplétude économique et sentimentale de sa vie et lui permettre de construire quelque chose de significatif (« to take on a man's role »). Dans *The Bluest Eye*, c'est une expérience raciste traumatisante connue à l'âge de quatorze ans qui marque Cholly. Il est surpris par deux policiers blancs alors qu'il est en plein ébat avec une jeune fille, Darlene. Ces derniers l'humilient en l'incitant à continuer sous leurs regards haineux (« nigger », « coon », « coon baby ») :

When he was still very young, Cholly had been surprised in some bushes by two white men while he was newly but earnestly engaged in eliciting sexual pleasure from a little country girl. The men had shone a flashlight right on his behind. He had stopped, terrified. They chuckled. [...] 'Go on,' they said. 'Go on and finish. And, nigger, make it good.' (BE 42)

'I said, get on wid it. An' make it good, nigger, make it good.' [...] There was no place for Cholly's eyes to go. They slid about furtively searching for shelter, while his body remained paralyzed. [...] With a violence born of total helplessness, he pulled her dress up, lowered his trousers and underwear. [...] Darlene put her hands over her face as Cholly began to simulate what had gone on before. He could do no more than make-believe. The flashlight made a moon on his behind. [...] 'Come on, coon. Faster. You ain't doing nothing for her.' [...] Cholly, moving faster, looked at Darlene. He hated her. He almost wished he could do it—hard, long, and painfully, he hated her so much. The flashlight wormed its way into his guts and turned the sweet taste of muscadine into rotten fetid bile. He stared at Darlene's hands covering her face in the moon and lamplight. They looked like baby claws. [...] 'Wait,' said the spirit lamp, 'the coon ain't comed yet.' 'Well, he have to come on his own time. Good luck, coon baby.' [...] Darlene did not move. Cholly wanted to strangle her, but instead he touched her leg with his foot. 'We got to get, girl. Come on!' She reached for her underwear with her eyes closed, and could not find them. The two of them patted about in the moonlight for the panties. (BE 148-149)

Impuissant face à la situation (« With a violence born of total helplessness »), Cholly se met à simuler (« He could do no. More than make-believe »). La personnification de la

---

<sup>326</sup> Montgomery, M. L. A Pilgrimage to the Origins: The Apocalypse as Structure and Theme in Toni Morrison's *Sula*. *Black American Literature Forum*. 1989, Vol. 23, n° 1, p. 131. DOI [10.2307/2903996](https://doi.org/10.2307/2903996)

lampe de poche utilisée par l'un des policiers (« The flashlight wormed its way into his guts and turned the sweet taste of muscadine into rotten fetid bile ») souligne tout le caractère violent et vicieux (« wormed its way ») de la scène. Exposé à la disgrâce, Cholly se sent faible et méprisable. Sa haine se tourne alors vers la jeune fille, Darlene, qu'il désigne à l'aide de nombreuses périphrases mais ne nomme jamais (« For now, he hated the one who had created the situation, the one who bore witness to his failure, his impotence. The one whom he had not been able to protect, to spare, to cover from the round moon glow of the flashlight ») :

Never did he once consider directing his hatred toward the hunters. Such an emotion would have destroyed him. They were big, white, armed men. He was small, black, helpless. His subconscious knew what his conscious mind did not guess—that hating them would have consumed him, burned him up like a piece of soft coal, leaving only flakes of ash and a question mark of smoke. He was, in time, to discover that hatred of white men—but not now. Not in impotence but later, when the hatred could find sweet expression. For now, he hated the one who had created the situation, the one who bore witness to his failure, his impotence. The one whom he had not been able to protect, to spare, to cover from the round moon glow of the flashlight. The hee-hee-hee's. (BE 150-151)

Cette scène traumatique est à l'origine de la violence qu'il impose à sa famille une fois adulte. Il séjourne notamment en prison après avoir incendié la maison familiale tandis que ses enfants sont placés dans d'autres familles. Il est alors décrit tel un animal : « Cholly Breedlove, then, a renting black, having put his family outdoors, had catapulted himself beyond the reaches of human consideration. He had joined the animals; was, indeed, an old dog, a snake, a ratty nigger » (BE 18). L'idée de masculinité est marquée chez Cholly par l'intériorisation de la honte et de la stigmatisation, intériorisation liée à l'invisibilité raciale. Dans *Beloved*, c'est également une scène au racisme prépondérant qui marque Halle, le mari de Sethe. Celui-ci perd la raison après avoir assisté, impuissant, au viol de sa femme par les neveux de Maître d'École. Il régresse jusqu'au stade infantile où il se barbouille de beurre :

‘But whatever he saw go on in that barn that day broke him like a twig.’  
‘He saw?’ Sethe was gripping her elbows as though to keep them from flying away.  
‘He saw. Must have.’  
‘He saw them boys do that to me and let them keep on breathing air? He saw? He saw? He saw?’  
‘Hey! Hey! Listen up. Let me tell you something. A man ain't a goddamn ax. Chopping, hacking, busting every goddamn minute of the day. Things get to him. Things he can't chop down because they're inside.’ [...]  
‘It broke him, Sethe.’ [...] Last time I saw him he was sitting by the churn. He had butter all over his face.’ [...]  
‘Did you speak to him? Didn't you say anything to him? Something!’  
‘I couldn't, Sethe. I just...couldn't.’  
‘Why!’  
‘I had a bit in my mouth.’ (B 81-82)

La folie de Halle est contenue dans cette image près de la baratte, du beurre étalé sur la figure, tandis que la répression exercée par les maîtres de la plantation à l'égard de Paul D s'incarne dans le mors qu'il porte dans la bouche.

### c) *L'impossible diabolisation*

Si les protagonistes noirs sont non seulement décrits par Morrison comme violents à l'égard des femmes noires mais également dans une situation d'échec qui les conduit à une forme de régression, ils ne font pas tous, pour autant, l'objet d'une diabolisation dans la représentation. En mettant notamment l'accent sur le cadre culturel raciste duquel émanent ces personnages, Morrison atténue le portrait de l'agresseur masculin, voire propose une version positive du protagoniste noir : « She sees beneath their violence and their irresponsibility, their dangerous outlawry and feels an affinity for them »<sup>327</sup>. Nous appuierons notre analyse sur deux personnages des romans morrisoniens, Cholly dans *The Bluest Eye* et Paul D dans *Beloved*.

Violent envers sa femme, Cholly incarne cet agresseur noir. Le viol de sa fille Pecola à la fin du roman entérine définitivement cette image dans ce roman que Susan Mayberry décrit comme le « manifeste masculin » de Morrison<sup>328</sup>. Toutefois, l'analyse de cette scène met en lumière la volonté chez Morrison de se détourner de la représentation classique du *black rapist*. Ce stéréotype, notamment véhiculé par la culture blanche, dépeint l'homme noir comme un violeur né, notamment à l'égard des femmes blanches. Morrison propose en effet une réécriture de l'inceste en « contre-fiction »<sup>329</sup>, situant cet acte entre horreur et affection paternelle, entre haine et tendresse, ainsi qu'elle le précise dans un entretien avec Claudia Tate : « I want you to *look* at him and see his love for his daughter and his powerlessness to help her pain. By that time his embrace, the rape, is all the gift he has left »<sup>330</sup>. Morrison n'utilise jamais le terme d'« inceste » dans l'œuvre ainsi que dans les nombreux entretiens qu'elle a accordés, lui préférant celui

---

<sup>327</sup> Bryant, J. H. *Born in a Mighty Bad Land: the Violent Man in African American Folklore and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 181.

<sup>328</sup> Mayberry, S. N. *Op. cit.*

<sup>329</sup> Harpin, T. Écrire l'inceste en « contre-fiction » et en paradoxes : *The Bluest Eye* de Toni Morrison. *Sociétés & Représentations* [en ligne]. 2016, Vol. 42, n° 2, p. 97-110. DOI [10.3917/sr.042.0097](https://doi.org/10.3917/sr.042.0097)

<sup>330</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p.125.



de « viol ». Si ce viol incestueux est décrit comme « un cadeau » (« the gift ») par l'auteure, cela ne signifie pas pour autant que Morrison cautionne l'acte mais bien plutôt que, face à l'aliénation et l'humiliation connues en tant qu'homme noir, sa propre violence est tout ce que Cholly a à offrir à sa fille. C'est là « le cadeau » du père à la fille. Si le viol est évoqué dès le tout début du roman, bien que le terme lui-même ne soit pas employé (« Pecola was having her father's baby » *BE* 5), c'est à la fin de l'œuvre que la scène est décrite de manière extensive, sur trois pages (*BE* 161-163). La narration est effectuée d'après la focalisation de Cholly, point de vue que privilégie Morrison par opposition à celui de Pecola, réduite au silence durant toute la scène :

he is permitted the privilege of having what occurs told from his vantage point. He does not usurp narrative authority, for his control stems entirely from the author's self-imposed limitations: she restricts herself at this point to the third person limited narration. [...] Morrison chooses to give it to him. She grants this black male a voice, and in allowing him voice, she again expresses countertextuality.<sup>331</sup>

Le choix de Morrison de narrer la scène selon le point de vue de Cholly, soit selon celui de l'agresseur et non de la victime, est une manière d'atténuer la violence associée à ce personnage et de donner voix au chapitre à cet invisible de la société. De retour à la maison, Cholly, ivre, trouve sa fille en train de faire la vaisselle. On notera ici que le prénom de Pecola n'est à aucun moment cité dans ce passage dans lequel dominent les références suivantes : « his daughter », « she », « her ». C'est la contemplation de la position d'infériorité adoptée par sa fille près de l'évier qui est à l'origine du sentiment de dégoût de Cholly :

Her small back hunched over the sink [...] Then he became aware that he was uncomfortable; next he felt the discomfort dissolve into pleasure. The sequence of his emotions was revulsion, guilt, pity, then love. His revulsion was a reaction to her young, helpless, hopeless presence. Her back hunched that way; her head to one side as though crouching from a permanent and unrelieved blow. Why did she have to look so whipped? She was a child—unburdened—why wasn't she happy? The clear statement of her misery was an accusation. (*BE* 161)

La gradation des sentiments est croissante chez le père : « discomfort » > « revulsion, guilt, pity ». Ces réactions de dégoût et de culpabilité naissent avant tout du désespoir que Cholly n'est en mesure d'alléger chez sa fille (« helpless, hopeless presence »). L'observation de Pecola tourne chez lui à la mise en accusation (« The clear statement of her misery was an accusation ») tandis que ses sentiments évoluent vers la haine (« He wanted to break her neck », « His hatred ») lorsqu'il se perçoit indigne de l'amour de sa fille :

---

<sup>331</sup> Gibson D. B. Text and Countertext in *The Bluest Eye*, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 169.

He wanted to break her neck—but tenderly. Guilt and impotence rose in a bilious duet. What could he do for her—ever? What give her? What say to her? What could a burned-out black man say to the hunched back of his eleven-year-old daughter? [...] How dare she love him? Hadn't she any sense at all? What was he supposed to do about that? Return it? How? (BE 161)

His hatred of her slimed in his stomach and threatened to become vomit. (BE 162)

C'est alors un geste anodin de la jeune fille qui va déclencher la violence du père. Celle-ci se gratte l'arrière du mollet du bout du pied, un geste qui fait écho à celui de Pauline lorsque Cholly la rencontre pour la première fois et pour lequel il ressent une grande tendresse :

The creamy toe of her bare foot scratching a velvet leg. It was such a small and simple gesture, but it filled him then with a wondering softness. Not the usual lust to part tight legs with his own, but a tenderness, a protectiveness. A desire to cover her foot with his hand and gently nibble away the itch from the calf with his teeth. He did it then, and started Pauline into laughter. He did it now. (BE 162)

La douceur entourant le geste est ici avant tout mise en avant (« velvet », « softness », « tenderness », « protectiveness »). L'inimitié laisse place à un sentiment protecteur rempli d'amour. Déséquilibrée, Pecola s'apprête à tomber mais son père la rattrape (« save her »). Le corps de sa fille entre les mains, Cholly commet alors le viol qui caractérise la fin du roman :

Crawling on all fours toward her, he raised his hand and caught the foot in an upward stroke. Pecola lost her balance and was about to careen to the floor. Cholly raised his other hand to her hips to save her from falling. He put his head down and nibbled at the back of her leg. His mouth trembled at the firm sweetness of the flesh. He closed his eyes, letting his fingers dig into her waist. The rigidness of her shocked body, the silence of her stunned throat, was better than Pauline's easy laughter had been. The confused mixture of his memories of Pauline and the doing of a wild and forbidden thing excited him, and a bolt of desire ran down his genitals, giving it length, and softening the lips of his anus. Surrounding all of this lust was a border of politeness. He wanted to fuck her—tenderly. But the tenderness would not hold. The tightness of her vagina was more than he could bear. His soul seemed to slip down to his guts and fly out into her, and the gigantic thrust he made into her then provoked the only sound she made—a hollow suck of air in the back of her throat. Like the rapid loss of air from a circus balloon. [...]

Removing himself from her was so painful to him he cut it short and snatched his genitals out of the dry harbor of her vagina. She appeared to have fainted. Cholly stood up and could see only her grayish panties, so sad and limp around her ankles. Again the hatred mixed with tenderness. The hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her. (BE 162-163)

Cependant, là où Morrison aurait pu mettre en avant la violence de l'acte, c'est avant tout d'une euphémisation de la scène dont est témoin le lecteur. La triple anaphore de « tenderness » dans le passage, l'oxymore « fuck [...] tenderly », la juxtaposition des termes « lust » et « politeness » ainsi que l'emploi des mots « sweetness » et « softening » mêlent poésie et douceur dans la narration. La synecdoque « letting his fingers dig into her waist » tait en partie le geste incestueux. Morrison convoque en outre le grotesque :

durant ce viol, Pecola apparaît tel un pantin figé dont témoigne le parallélisme « The rigidity of her shocked body, the silence of her stunned throat ». Silencieuse, elle ne parvient qu'à émettre un bruit semblable à celui de l'air s'échappant d'un ballon gonflable, « son de l'inanité, de la condamnation grotesque »<sup>332</sup> : « the only sound she made—a hollow suck of air in the back of her throat. Like the rapid loss of air from a circus balloon ». Ce sont surtout les réactions physiques de la jeune fille qui sont évoquées dans la narration (« sound she made », « a hollow suck of air ») mais à aucun moment ses émotions ne sont transcrites. Elle finit par s'évanouir, signe de la paralysie physique et mentale liée au trauma subi. Cette scène est construite par Morrison de manière à diriger en partie la sympathie du lecteur vers l'agresseur et à faire de ce geste un mélange de violence, de frustration et d'amour. À travers l'ajout d'une part de douceur dans la description sont mises en avant l'aliénation et l'humiliation connues par Cholly dans un monde raciste qui l'empêche d'améliorer le sort de sa famille. À ces aspects s'ajoute son ébriété durant la scène ce qui tend à minorer sa responsabilité. Ce viol n'est pas sans rappeler la scène vécue avec Darlene sous les yeux des policiers blancs mais, cette fois-ci, Cholly se trouve dans le rôle de l'agresseur. La honte et l'humiliation que celui-ci associe au désir sexuel, du fait de cette première expérience, est aussi ce qui fait naître chez lui ce sentiment ambivalent mêlant haine et tendresse. L'ensemble des expériences dégradantes vécues par Cholly dans un monde à domination blanche est la condition de son absolue liberté :

Cholly was free. Dangerously free. Free to feel whatever he felt—fear, guilt, shame, love, grief, pity. Free to be tender or violent, to whistle or weep. Free to sleep in doorways or between the white sheets of a singing woman. Free to take a job, free to leave it. He could go to jail and not feel imprisoned, for he had already seen the furtiveness in the eyes of his jailer, free to say, 'No, suh,' and smile, for he had already killed three white men. Free to take a woman's insults, for his body had already conquered hers. Free even to knock her in the head, for he had already cradled that head in his arms. Free to be gentle when she was sick, or mop her floor, for she knew what and where his maleness was. (BE 159)

L'oxymore « Dangerously free » ainsi que l'anaphore de la structure « Free to » soulignent non seulement l'éventail des possibles qui s'offre désormais à lui mais également le fait que c'est cette société qui a fait de lui l'agresseur qu'il est devenu.

---

<sup>332</sup> Harpin T. *Op. cit.*, p. 109.

Dans un entretien à la BBC en 2003, Morrison manifeste son désaccord avec la représentation littéraire du viol qu'elle rencontre souvent et dans laquelle elle voit avant tout l'expression d'une fierté masculine :

I've read rape scenes all my life—but they always seemed to have no shame. [...] There was this male pride attached to it, in the language. [My writing] took it out of the realm of the fake, sensational romanticism in which rape is always played. We all say, 'Oh my God, rape!', but when you look at the language, it's the language of pride. There is something about it, from the rape of Lucretia all the way on—so I just wanted to sabotage all of that.<sup>333</sup>

Comme souligné par l'auteure dans la postface du roman ("Afterword"), publiée quelques années après l'œuvre, c'est avant tout un langage féminisé qui est utilisé dans la narration de cette scène :

where I thought I would have the most difficulty subverting the language to a feminine mode, I had the least: connecting Cholly's 'rape' by the white men to his own of his daughter. This most masculine act of aggression becomes feminized in my language, 'passive', and, I think, more accurately repellent when deprived of the male 'glamour of shame' rape is (or once was) routinely given. (*BE* 211-212)

Morrison remet en question la représentation traditionnelle du viol au sein de la communauté noire dans la littérature afro-américaine et lui ôte notamment la forme d'orgueil masculin (« male pride », « glamour of shame ») qui lui est attaché. Son écriture se distingue ainsi de celle de Richard Wright dans *Native Son*. Le vocabulaire mobilisé par Wright pour représenter le viol commis par Bigger Thomas sur sa petite amie Bessie est centré sur la force et l'agressivité masculines :

A huge warm pole of desire rose in him, insistent and demanding; [...] 'Please, Bigger...'

She tried to turn away from him, but his arm held her tightly; [...]. He was swept by a sudden gust of passion and his arms tightened about her. Bessie was still, inert, unresisting, Without response. He kissed her again and at once she spoke, not a word, but a resigned and prolonged sound that gave forth a meaning of horror accepted. Her breath went in and out of her lungs in long soft gasps that turned finally into an urgent whisper of pleading.

'Bigger... *Don't!*'

Her voice came to him now from out of a deep, far-away silence and he paid her no heed. The loud demand of the tensivity of his own body was a voice that drowned out hers. [...] Imperiously driven, he rode roughshod over her whimpering protests, feeling acutely sorry for her as he galloped a frenzied horse down a steep hill in the face of a resisting wind, *don't don't don't Bigger.*<sup>334</sup>

L'insistance de Bigger (« demanding », « sudden gust of passion ») ainsi que la contrainte physique imposée (« his arm held her tightly », « his arms tightened about her ») font de Bessie une victime inanimée (« still, inert, unresisting. Without response »). Elle implore

---

<sup>333</sup> Morrison, T. Start the Week: Toni Morrison special, 8 December 2003. *BBC Radio 4*, in Roynon T., Sabotaging the Language of Pride: Toni Morrison's Representations of Rape, in Gunne, S. et Brigley Thompson, Z. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. London, Routledge, 2010, p. 39.

<sup>334</sup> Wright, Richard. *Native Son* [1940]. London, Vintage, 2000, p. 263-264.

Bigger d'arrêter mais sa voix n'est pas entendue (« he paid her no heed ») ou elle est noyée par celle de Bigger (« The loud demand of the tensivity of his own body was a voice that drowned out hers »). Ses supplications finissent dans un lointain écho (« *don't don't don't Bigger* ») face à la chevauchée équestre du jeune homme (« he galloped a frenzied horse down a steep hill in the face of a resisting will »). Ce dernier dissocie d'ailleurs l'idée de viol de toute violence sexuelle exercée à l'égard des femmes et situe son geste du côté de l'hostilité raciale entre hommes : « Rape was not what one did to women. Rape was what one felt when one's back was against a wall and one had to strike out, whether one wanted to or not, to keep the pack from killing one. He committed rape every time he looked into a white face »<sup>335</sup>. Tout comme Cholly, Bigger Thomas est une victime de la société blanche. Chez Ellison, dans *Invisible Man*, l'inceste commis par Jim Trueblood sur sa fille (« They say that her father did it. [...] that he gave her the baby »<sup>336</sup>) est un non-dit implicite. Celui-ci est relaté au milieu du récit des rêves du père qui partage son lit avec sa femme et sa fille :

and there I am, lookin' straight in Matty Lou's face and she's beatin' me and scratchin' and tremblin' and shakin' and cryin' all at the same time like she's havin' a fit. I'm too surprised to move. She's cryin', 'Daddy, Daddy, oh Daddy,' just like that. And all at once I remember the ole lady. [...] I can't move 'cause I figgers if I moved it would be a sin. And I figgers too, that if I don't move it maybe ain't no sin, 'cause it happened when I was asleep—although maybe sometimes a man can look at a little ole pigtail gal and seem him a whore—you' all know that?<sup>337</sup>

Alors que l'acte d'inceste fait l'objet d'une ellipse (« it happened when I was asleep »), la complicité éventuelle de la fille de Trueblood est questionnée. Le texte morrisonien et le texte ellisonien partagent cette écriture euphémisée de l'acte ainsi que le choix du point de vue de l'agresseur comme objet de focalisation. La proximité et l'ironie qui caractérisent les deux noms de famille (Breedlove/Trueblood) incitent au rapprochement tout comme la narration qui s'inscrit dans les deux cas dans une atmosphère onirique : « within the gentle setting of a nostalgic reverie »<sup>338</sup>. L'inconscient n'est toutefois pas mobilisé chez Morrison comme il l'est chez Ellison. Michael Awkward a montré dans *Inspiriting Influences*, que l'épisode du viol de Pecola par son père pouvait être lu comme une réécriture, sous un angle féministe, de la scène impliquant Jim Trueblood et sa fille dans *Invisible Man*<sup>339</sup>.

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>336</sup> Ellison, R. *Invisible Man* [1952]. London, Penguin Books, 2014, p. 49.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>338</sup> Maxwell, M. *Op. cit.*, p. 205.

<sup>339</sup> Awkward M. *Inspiriting Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels*. New York, Columbia University Press, 1989.

Dans *The Bluest Eye*, bien que la féminisation du langage de l'épisode en atténue partiellement la violence, la dimension tragique n'en est pas moins présente. À l'issue de la scène, à défaut de la relever du sol, le père couvre sa fille à l'aide d'une couverture : « Again the hatred mixed with tenderness. The hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her » (BE 163). À la fois coupable et pardonné, Cholly voit son amour pour sa fille rappelé par la narratrice Claudia à la toute fin du roman : « Oh, some of us 'loved' her. The Maginot Line. And Cholly loved her. I'm sure he did. He, at any rate, was the one who loved her enough to touch her, envelop her, give something of himself to her. But his touch was fatal, and the something he gave her filled the matrix of her agony with death » (BE 206). Mais les termes « fatal », « agony » et « death » rappellent l'ampleur du mal infligé.

Malgré les atrocités subies du fait de l'esclavage, Paul D reste, dans *Beloved*, l'incarnation d'un homme à l'évolution positive dans le roman, notamment au travers du rôle de soutien qu'il joue auprès de Sethe lors du travail de remémoration de cette dernière. L'arrivée de Maître d'École afin de reprendre la plantation coïncide chez Paul D à la suppression de la dignité que son précédent propriétaire, Mr. Garner (et son mode de gestion paternaliste avec ses esclaves), lui avait octroyée. Paul D explique à Sethe combien même le coq de la plantation, au nom ironique de Mister, était finalement plus libre que lui, soulignant par contraste la négation de son humanité :

'Mister, he looked so...free. Better than me. Stronger, tougher. Son a bitch couldn't even get out the shell by hisself but he was still king and I was...' Paul D stopped and squeezed his left hand with his right. He held it that way long enough for it and the world to quiet down and let him go on.

'Mister was allowed to be and stay what he was. But I wasn't allowed to be and stay what I was. Even if you cooked him you'd be cooking a rooster named Mister. But wasn't no way I'd ever be Paul D again, living or dead. Schoolteacher changed me. I was something else and that something was less than a chicken sitting in the sun on a tub.' (B 86)

La phrase inachevée de Paul D traduit le poids de son aliénation (« but he was still king and I was... ») qu'il situe comme définitive (« wasn't no way I'd ever be Paul D again, living or dead. Schoolteacher changed me. I was something else »). Il est ensuite envoyé à Alfred en Géorgie rejoindre une chaîne d'esclaves pour avoir tenté de tuer Brandywine, l'homme auquel Maître d'École l'a vendu. Emprisonné en compagnie d'une quarantaine d'esclaves, il est enfermé dans une boîte, victime de sévices sexuels et soumis à la violence du travail à la chaîne. Ayant survécu à un glissement de terrain, il est aidé dans sa fuite par des Cherokees qui brisent ses chaînes. Ce sont ces expériences qu'il tente de

contenir symboliquement dans sa tabatière en étain. Dans un passage à la focalisation interne, il relate sa peur face à la violence des souvenirs qui refont surface et à leur verbalisation :

Paul D had only begun, what he was telling her was only the beginning when her fingers on his knee, soft and reassuring, stopped him. Just as well. Just as well. Saying more might push them both to a place they couldn't get back from. He would keep the rest where it belonged: in that tobacco tin buried in his chest where a red heart used to be. Its lid rusted shut. He would not pry it loose now in front of this sweet sturdy woman, for if she got a whiff of the contents it would shame him. And it would hurt her to know that there was no red heart bright as Mister's comb beating in him. (B 86)

By the time he got to 124 nothing in this world could pry it open. (B 133)

C'est au contact de Sethe que Paul D réapprend à aimer et apprécier le présent en dépit de son passé traumatique. L'image de Sethe, Denver et Paul D se tenant par la main lors de leur sortie pour le carnaval présage de leur réunion en tant que famille : « on the way home, although leading them now, the shadows of three people still held hands » (B 59). Toutefois, la place croissante prise par Beloved dans la maison le rend progressivement mal à l'aise dans les différentes pièces au point de finir par dormir dehors :

She moved him.

Not the way he had beat off the baby's ghost—all bang and shriek with windows smashed and jelly jars rolled in a heap. But she moved him nonetheless, and Paul D didn't know how to stop it because it looked like he was moving himself. Imperceptibly, downright reasonably, he was moving out of 124. (B 134)

Se rappelant l'arrivée de Maître d'École à Sweet Home, Paul D s'interroge sur la légitimité de sa masculinité : « Is that where the manhood lay? In the naming done by a whiteman who was supposed to know? » (B 147). Il établit alors un parallèle entre la manipulation de Beloved au 124 et la maltraitance de Maître d'École à Sweet Home et décide que la seule façon de stopper Beloved est de mettre Sethe au courant de la situation en surmontant sa propre honte :

And it was he, *that* man, who had walked from Georgia to Delaware, who could not go or stay put where he wanted to in 124—shame.

Paul D could not command his feet, but he thought he could still talk and he made up his mind to break out that way. He would tell Sethe about the last three weeks: catch her alone coming from work at the beer garden she called a restaurant and tell it all. [...]

it shamed him to have to ask the woman he wanted to protect to help him do it, God damn it to hell. (B 149)

Paul D fait de cette révélation la mesure de sa condition masculine comme en témoigne l'usage de l'italique sur l'adjectif démonstratif : « it was he, *that* man ». Alors qu'il retrouve Sethe à l'extérieur du restaurant dans lequel elle travaille, il n'a toutefois pas assez de courage pour lui avouer qu'il n'est pas un homme et lui demande à la place, soudainement, d'avoir un enfant avec lui :

He knew what she was thinking and even though she was wrong—he was not leaving her, wouldn't ever—the thing he had in mind to tell her was going to be worse. So, when he saw the diminished expectation in her eyes, the melancholy without blame, he could not say it. He could not say to this woman who did not squint in the wind, 'I am not a man.'

'Well, say it, Paul D, whether I like it or not.'

Since he could not say what he planned to, he said something he didn't know was on his mind. 'I want you pregnant, Sethe. Would you do that for me?' (B 151)

La réponse de Sethe ne se fait pas attendre : « Don't you think I'm too old to start that all over again? » (B 151). Lorsqu'il découvre l'infanticide commis par Sethe, il fuit, horrifié et se réfugie dans la cave d'une église. C'est alors que s'ouvre sa tabatière emplie de souvenirs (« His tobacco tin, blown open, spilled contents that floated freely and made him their play and prey » B 258) et qu'il commence à se confronter à la réalité en compagnie de Stamp Paid :

'Tell me something, Stamp.' [...]

'Tell me this one thing. How much is a nigger supposed to take? Tell me. How much?'

'All he can,' said Stamp Paid. 'All he can.'

'Why? Why? Why? Why? Why?' (B 277)

À la fin du roman, c'est Paul D qui, non seulement se révèle capable d'entrevoir un futur pour Sethe et lui (« Sethe, [...] we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow » B 322), mais rappelle également à cette dernière l'importance de prendre soin d'elle (« You your best thing, Sethe. You are » B 322). Cette masculinité connotée positivement se retrouve chez Romen dans *Love*. Au début du roman, le jeune homme, figure à la fois complémentaire et opposée de Junior, refuse de participer à un viol collectif en compagnie de ses amis :

Maybe his girlish tears were worse than the reason he shed them. Maybe they were a weakness the others recognized and pinpointed even before he punked out. [...] His belt unbuckled, anticipation ripe, he was about to become the Romen he'd always know he was: chiseled, dangerous, loose.[...] Romen untied the other hand still hanging from the Pro Ked laces. Then he wrapped her in the spread she was lying on and hoisted her into a sitting position. (L 46-47)

Son caractère violent et dangereux est en réalité dominé par une sensibilité féminine (« his girlish tears », « girl tears ») : « It was the real Romen who had sabotaged the new chiseled, dangerous one. The fake Romen, preening over a stranger's bed, was tricked by the real Romen, who was still in charge here in his own bed, forcing him to hide under a pilow and shed girl tears » (L 49). Entendant en permanence la voix de son père qui lui rappelle qu'il est seul à l'origine de ses choix, Romen est celui qui vient au secours de Christine et Heed à la fin du roman.





## **CHAPITRE 3 – INSTABILITÉ DU RÉCIT**

Dans l'essai "Invisible Ink", Toni Morrison défend l'idée de l'instabilité du récit comme dispositif permettant de favoriser la découverte de cette « encre invisible » par le lecteur. La participation active de ce dernier contribue à l'écriture de la lecture (« writing the reading ») :

Invisible ink is what lies under, between, outside the lines, hidden until the right reader discovers it. [...] Writing the reading involves seduction—luring the reader into environments outside the pages. *Disqualifying the notion of a stable text*<sup>340</sup> for one that is dependent on an active and activated reader who is writing the reading—in invisible ink.<sup>341</sup>

Dans son étude de la violence, Claude Benoît souligne les liens intrinsèques entre violence et littérature et rappelle le rôle clé joué par le langage :

j'irai jusqu'à dire qu'il n'y a de littérature que violente puisque la langue littéraire est dans son essence-même contre la langue commune, pour reprendre une fois de plus les paroles de Barthes [...] <sup>342</sup>

Je crois qu'on peut dire de toute littérature qu'elle est en soi violente parce qu'elle met en question tout simplement le langage.<sup>343</sup>

Dans ce dernier chapitre de la première partie, il s'agira d'étudier la violence émanant de l'écriture morisonienne ainsi que l'instabilité narrative que cette violence engendre, ou comment Toni Morrison crée à travers la destruction de codes narratifs car, comme le souligne Rédouane Abouddahab, « for Morrison the symbolic order is unstable and needs to be endlessly deconstructed and reconstructed by the writing act »<sup>344</sup>.

### **1) “Brutality [...] is a feature of the narration itself”**

Dans son approche de la violence dans *Sula*, Philip Novak précise :

the novel is an almost uninterrupted registering of violence, of violation, of destruction and self-destruction, played out in the form of addiction and alcoholism, self-mutilation, murder, and mass suicide. But [...] brutality is a feature not simply of the history the novel

---

<sup>340</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>341</sup> Morrison, T. Invisible Ink. Reading the Writing and Writing the Reading, in *The Source of Self-Regard*, p. 348-350.

<sup>342</sup> Benoît, C. (dir.). *Op. cit.*, p. 20-21.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>344</sup> Abouddahab, R., Paccaud-Huguet, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 181.

narrates. It is a feature of the narration itself—an aspect of the language, of the composition of individual scenes, a matter of details [...].<sup>345</sup>

Cette « brutalité », cette violence faite au texte se manifeste notamment au niveau de la narration, de la structure narrative et de la voix à l'œuvre dans les récits, trois perspectives que nous nous proposons d'explorer plus en détail.

### a) *Violence de la narration*

Plusieurs *incipits* du corpus romanesque morrisonien inscrivent la violence dans la narration dès le tout début de l'œuvre.

C'est tout d'abord la présence d'une menace qui irrigue la narration. Dans *Beloved*, celle-ci plane sur le récit à venir ainsi que le restituent les premiers termes du roman :

124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and Buglar, had run away by the time they were thirteen years old. (B 3)

Le polyptote « spiteful »/« spite » ainsi que la répétition phonique « spiteful. Full »<sup>346</sup> inscrivent la violence au cœur du 124 Bluestone Road. Les premiers mots du roman mentionnent ainsi le venin d'un bébé que le lecteur découvre dans les pages suivantes sous les traits d'un fantôme malveillant. La mort d'un personnage (Baby Suggs) ainsi que la fuite de deux autres face au caractère insupportable de la situation (Howard et Buglar) complètent le panorama initial du roman.

Simple menace, le danger peut toucher à la mort à laquelle des romans font allusion dès l'entrée dans le récit. Dans *Home*, le roman s'ouvre sur l'image d'un combat d'étalons que Frank et sa sœur, alors enfants, regardent avec émerveillement :

They rose up like men. We saw them. Like men they stood. [...] Their raised hooves crashing and striking, their manes tossing back from wild white eyes. They bit each other like dogs but when they stood, reared up on their hind legs, their forelegs around the withers of the other, we held our breath in wonder. (H 3-4)

---

<sup>345</sup> Novak, P. "Circles and Circles of Sorrow": In the Wake of Morrison's *Sula*. *PMLA*. 1999, Vol. 114, n° 2, p. 185. DOI [10.2307/463390](https://doi.org/10.2307/463390).

<sup>346</sup> C'est moi qui souligne.

La grandeur de ces animaux est totale, comme en témoigne le chiasme « They rose up like men. [...] Like men they stood ». Toutefois, concomitant à cette scène, intervient le moment où les deux enfants observent l'enfouissement d'un corps :

Never lifting our heads, just peeping through the grass, we saw them pull a body from a wheelbarrow and throw it into a hole already waiting. [...] When she saw that black foot with its creamy pink and mud-streaked sole being whacked into the grave, her whole body began to shake. (H 4)

La fin du récit fournit une explication à cette mort tout juste évoquée. Un père noir américain est forcé de prendre part à un affrontement face à son fils pour la distraction d'hommes blancs. Cet épisode constitue un écho intertextuel à l'œuvre de Ralph Ellison, *Invisible Man*<sup>347</sup>, dans laquelle le narrateur est obligé de combattre dans le même type de pugilat contre d'autres hommes noirs après avoir été invité à l'événement afin de prononcer son discours de diplomation. À la majesté du monde naturel répond la violence raciale.

Si Morrison inscrit la violence narrative dès le début de l'œuvre, ses ressorts sont parfois tus ou voient leur explication différée dans le récit. Ainsi, le roman *Paradise* s'ouvre sur une scène d'une violence extrême. Ce début *in media res* est une manière de plonger le lecteur dans la violence du récit. La toute première phrase du roman absorbe le lecteur dans cette violence dont le caractère soudain est renforcé par l'usage du présent : « They shoot the white girl first. With the rest they can take their time » (P 3). Convaincus que les femmes du Couvent incarnent le mal pour leur communauté, les hommes interviennent de manière déterminée et méthodique dans ce qui ressemble à une véritable traque de proies :

But the target, after all, is detritus: throwaway people that sometimes blow back into the room after being swept out the door. So the venom is manageable now. Shooting the first woman (the white one) has clarified it like butter: the pure oil of hatred on top, its hardness stabilized below. (P 4)

it's easy to tell that the women they are hunting have been taken by surprise. (P 5)

Nothing for ninety miles around thought she was prey. [...] Lampless and without fear she could make her way. (P 8)

because nothing at the edge thought she was prey (P 9)

L'objectification dégradante des femmes est ici totale (« detritus », « venom ») tandis que la lenteur de la progression des hommes dans le Couvent (« taking their time », « pauses », « They stop ») contraste avec la violence exercée :

---

<sup>347</sup> Ellison, R. *Op. cit.*

The chill intensifies as the men spread deeper into the mansion, taking their time, looking, listening, alert to the female malice that hides here and the yeast-and-butter smell of rising dough.

One of them, the youngest, looks back, forcing himself to see how the dream he is in might go. The shot woman, lying uncomfortably on marble, waves her fingers at him—or seems to. So his dream is doing okay, except for its color. He has never before dreamed in colors such as these: imperial black sporting a wild swipe of red, then thick, feverish yellow. Like the clothes of an easily had woman. The leading man pauses, raising his left hand to halt the silhouettes behind him. They stop, editing their breath, making friendly adjustments in the grip of rifles and handguns. (P 4)

Le temps du récit est ici comme suspendu ainsi que le soulignent les nombreuses formes verbales en -ing, la juxtaposition paratactique des propositions, ainsi que la formule « They part gracefully, without words or haste » (P 4). À cet *incipit* répond la fin du roman puisque le massacre des femmes du Couvent qui fait suite à cette traque initiale est différé sur près de deux cent quatre-vingts pages et n'est décrit qu'à compter de la page 285. À cette ellipse de la narration s'ajoute la décision autoriale d'instaurer un mystère autour de cette victime blanche, anonyme, dont le sort n'est pas décrit. Cette femme blanche n'est en effet jamais identifiée car Morrison a choisi de supprimer tout marqueur racial de ce roman : « I withhold the information about their race [...] I wanted to sort of underscore how we distort race, how we have so much baggage ourselves as readers that we bring to a narrative »<sup>348</sup> ; « I was rightly interested in the language you have to create not to signal race »<sup>349</sup>. Si le lecteur comprend que Consolata et Gigi ne sont pas blanches, qu'en est-il des autres femmes du roman ?

Face aux événements relatés qui font intervenir violence et mort, certains personnages principaux témoignent de leur incapacité à narrer. Dans *The Bluest Eye*, la narratrice Claudia précise dans le prologue les difficultés inhérentes au récit des raisons qui ont conduit à la situation présente : Pecola, en proie à la folie, est enceinte de son père. S'il est impossible d'expliquer les raisons ayant mené à cette situation, Claudia suggère de narrer comment les choses se sont déroulées : « There is really nothing more to say—except why. But since why is difficult to handle, one must take refuge in how » (BE 6). À cette violence d'ordre narratif fait écho le rejet du monde naturel à travers l'absence de fleurs en cet automne 1941 : « Quiet as it's kept there were no marigolds in the fall of 1941 » (BE 1). En outre, comme nous l'avons évoqué précédemment<sup>350</sup>, l'acte

---

<sup>348</sup> Rose, C. *Op. cit.*

<sup>349</sup> Verdelle, A. J., Loose Magic: A. J. Verdelle Interviews Toni Morrison, in Denard, C. (ed.). *Toni Morrison: Conversations*. Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 165.

<sup>350</sup> Voir Partie 1, Chapitre 2, Section 3) c).

de violence au cœur du récit, le viol de Pecola par son père, est passé sous silence chez la jeune fille tant seul le point de vue du père est retenu dans la description de la scène par Morrison, tuant ainsi la voix de la victime de l'inceste.

Enfin, c'est le lecteur-même qui est mis en garde face à la violence de la narration. Dans *A Mercy*, dès les toutes premières lignes du texte, Florens, l'héroïne du roman, invite le lecteur, à travers un impératif, à ne pas être effrayé par son récit : « Don't be afraid. My telling can't hurt you in spite of what I have done and I promise to lie quietly in the dark [...] but I will never again unfold my limbs to rise up and bare teeth » (*M* 1). La jeune fille tente d'offrir une protection contre sa propre violence tant physique/psychologique (« what I have done ») que textuelle (« My telling »). L'usage du modal « can't » renvoyant à l'idée d'impossibilité ainsi que la promesse de Florens de ne pas recourir de nouveau à la violence (« I promise », « I will never »), même si certains signes auraient pu l'y conduire, visent à tenter d'épargner le lecteur. Ce passage qu'elle décrit comme « a confession [...] full of curiosities familiar only in dreams » (*M* 1) suggère toutefois l'idée que la violence de l'acte trouve un écho dans la violence du langage. Mais elle précise aussitôt que cette confession n'en est peut-être pas une tant les signes perçus dans le monde environnant (ombre du chien, poupée de maïs) peuvent parfois s'avérer trompeurs :

You can think what I tell you a confession, if you like, but one full of curiosities familiar only in dreams and during those moments when a dog's profile plays in the steam of a kettle. Or when a corn-husk doll sitting on a shelf is soon splaying in the corner of a room and the wicked of how it got there is plain. Stranger things happen all the time everywhere.  
(*M* 1)

Objet de ce « you » et seul destinataire de la confession de Florens, le lecteur se trouve donc impliqué dans l'acte narratif dès le début du récit. Cette participation est renouvelée à la fin du roman lorsque Florens écrit un texte à la fois destiné au lecteur et au forgeron sur les murs de la maison désormais déserte de Jacob. La violence de la langue y est manifeste. En effet, chez Florens, l'anglais n'est pas sa langue maternelle. Inconnue à son arrivée chez Jacob Vaark, elle lui est imposée : « At first when I am brought here I don't talk any word. All of what I hear is different from what words mean to a minha mãe and me. Lina's words say nothing I know. Nor Mistress's » (*M* 4). À la fin du roman, le texte de ce qui ressemble à une confidence emplit la pièce dans laquelle rédige Florens : « There is no more room in this room. These words cover the floor. From now you will stand to hear me » (*M* 158). Florens finit par écrire à même le sol après avoir recouvert

de ses mots les murs de la maison inachevée de son maître Jacob. L'agrammaticalité des propos de la jeune fille (« I have need to tell you this » *M* 158), l'usage du présent atemporel ainsi que le dérèglement de la syntaxe narrative, à l'exemple des termes qui semblent s'actualiser au fur et à mesure de l'avancée du récit (« I am living the dying inside » *M* 140), révèlent la violence d'un texte dont on sait qu'il ne sera lu ni par un forgeron analphabète, ni par un prêtre éloigné :

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. [...] 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. (*M* 158-159)

Florens imagine alors ses mots s'envolant puis retombant comme de la cendre sur des champs de fleurs. Le lecteur devient destinataire malgré lui de ce texte orphelin qui constitue une mise en abyme de l'acte d'écriture. « Alors que le lecteur qui lit le récit de Florens pense qu'il surprend une confession qui ne lui est pas destinée, le roman est aussi ce qu'il est en train de lire »<sup>351</sup>, faisant ainsi écho à l'« encre invisible » qu'évoquait Morrison.

### ***b) Déconstruction de la structure narrative***

Parallèlement à l'inscription d'une violence dans la narration, la structure narrative des romans fait l'objet d'une volonté de déconstruction chez Morrison. Dans un article de 1993, Jean Wyatt souligne que le récit de l'expérience noire américaine entraîne une recomposition formelle de l'œuvre chez Morrison : « The project of incorporating into a text subjects previously excluded from language causes a breakdown and restructuring of linguistic forms; [...] Morrison's textual practice flouts basic rules of normative discourse »<sup>352</sup>. Nous tenterons de montrer ici que c'est à une écriture hors de la linéarité que nous invite Morrison.

---

<sup>351</sup> Raynaud, C. Paroles de pierre : lire *A Mercy* (avec Derrida), in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Toni Morrison, au-delà du visible ordinaire = Toni Morrison, Beyond the Ordinary Visible*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 130.

<sup>352</sup> Wyatt, J. Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison's *Beloved*. *PMLA*. 1993, Vol. 108, n° 3, p. 474. DOI [10.2307/462616](https://doi.org/10.2307/462616)

Plusieurs romans sont tout d'abord marqués par la volonté de faire éclater la logique unitaire de la structure narrative, cette complétude de l'œuvre littéraire qu'Aristote faisait notamment résider dans une structuration chronologique équilibrée<sup>353</sup>. Morrison l'explique par exemple dans l'avant-propos de *The Bluest Eye* :

One problem was centering the weight of the novel's inquiry on so delicate and vulnerable a character could smash her and lead readers into the comfort of pitying her rather than into an interrogation of themselves for the smashing. My solution—break the narrative into parts that had to be reassembled by the reader—seemed to me a good idea. [...]

The other problem, of course was language. Holding the despising glance while sabotaging it was difficult. (*BE* xii)

C'est bien à un travail d'assemblage qu'elle convie le lecteur afin d'amener ce dernier à s'interroger non sur la victime (Pecola), mais sur la source de la folie de cette dernière. Anne-Marie Paquet-Deyris a montré comment *The Bluest Eye* représente sur le plan formel une déviance par rapport à la norme propienne du conte merveilleux<sup>354</sup>. La conversation de Pecola avec son amie imaginaire constitue une parodie cruelle du discours de la belle-mère de Blanche-Neige qui tient à son miroir car, dans le cas de Pecola, ce double l'entraîne vers la mort. Les premiers mots du roman « Quiet as it's kept » semblent inviter le lecteur au partage d'un secret, avec ce ton que Bouson qualifie de « conspiratorial »<sup>355</sup>, mais la suite de la phrase n'en révèle que peu la teneur : « there were no marigolds in the fall of 1941 » (*BE* 5). Morrison protège d'une certaine manière le lecteur d'une confrontation trop directe avec l'horreur de la situation tandis que celui-ci manifeste le désir de la connaître. De manière similaire, la narration dans *Jazz* débute tel le récit de commérages (« Sth, I know that woman » *J* 3). En outre, la narration principale y est sans cesse interrompue par des narrations secondaires mettant en lumière l'histoire et le parcours des personnages (Violet, Joe, Alice, Dorcas). Dans *Sula*, bien qu'héroïne éponyme de l'œuvre, la principale protagoniste intervient tardivement dans le roman, notamment après la présentation de personnages tels que Shadrack, Helene, Eva, the Deweys, Tar Baby, Hannah et Plum, ce qui conduit McDowell à affirmer :

---

<sup>353</sup> « [...] il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin [...] » Aristote. *Poétique*. Paris, Librairie Générale Française, 1998, chap. XXIII, 1459 a, p.123.

<sup>354</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes* ; Propp, V. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.

<sup>355</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*, p. 26.



Morrison's transgression begins with questioning traditional notions of SELF as they have been translated into narrative. She implicitly critiques such concepts as 'protagonist', 'hero', and 'major character' by emphatically decentering and deferring the presence of Sula, the title character. Bearing *her* name, the narrative suggests that she is the protagonist, the privileged center, but her presence is constantly deferred.<sup>356</sup>

Plusieurs romans présentent une structure circulaire en lieu et place d'une approche linéaire et chronologique. Ainsi, *The Bluest Eye*, *Sula*, *Jazz*, *Love* et *Paradise* partent d'une situation finale et remontent à l'explication initiale. Dans *Jazz*, l'attaque de Violet sur Dorcas après la mort de cette dernière est décrite dès les toutes premières pages. Le roman remonte ensuite dans le temps pour offrir au lecteur de longs passages sur les trajectoires de Violet, de Joe et de Dorcas. De la même façon, dans *The Bluest Eye*, le roman décrit la situation finale de Pecola (enceinte suite au viol de son père, elle est au bord de la folie) pour relater la genèse de la quête de cette dernière (les yeux les plus bleus). Il offre également en creux trois longues analepses (Pauline, Cholly, Soaphead Church). L'adoption d'une logique circulaire est aussi l'occasion pour Morrison d'intercaler des histoires tues ou cachées au sein du récit. Dans *Tar Baby*, c'est au travers de la discussion autour du repas de Noël entre Valerian, Margaret et leurs domestiques que l'on apprend les mauvais traitements que Margaret faisait subir à son fils Michael. Mais cette modification de la structure narrative marque également l'héritage du souvenir qui fait constamment retour, à l'image du roman *Beloved*<sup>357</sup> qui illustre en cela le concept de *rememory* : « Rememory as in recollecting and remembering as in reassembling the members of the body, the family, the population of the past »<sup>358</sup>. Dans *Sula*, c'est même plus que le souvenir qui fait retour puisque l'héroïne transcende sa propre mort et se manifeste à Nel des années plus tard à travers le bruissement des feuilles : « 'Sula?' she whispered, gazing at the tops of trees. 'Sula?' Leaves stirred; mud shifted; there was the smell of overripe green things » (S 174).

Les romans morrisoniens recèlent fréquemment en leur sein une absence, un vide autour duquel tourne une partie de la narration. Dans *Tar Baby*, nombre de discussions chez les Street concernent Michael, le fils prodigue dont la venue est espérée par sa mère Margaret pour les fêtes de Noël. Cette dernière a d'ailleurs choisi d'inviter le poète

---

<sup>356</sup> McDowell, D. "The Self and The Other": Reading Toni Morrison's *Sula* and the Black Female Text, in Bloom, H. *Toni Morrison*, p. 153.

<sup>357</sup> Cette idée sera développée plus loin dans cette thèse. Voir Partie 3, Chapitre 1, Section 1) a).

<sup>358</sup> Morrison, T. *Rememory*, in *The Source of Self-Regard*.

préférée de son fils. Mais Michael ne vient pas et il demeure absent de l'ensemble du récit. Le même type d'absence totale caractérise *Love*. Si le roman est centré sur les femmes qui ont pris part d'une manière ou d'une autre à la vie de Bill Cooney, ce dernier est déjà décédé au début du récit. Bien que les sections du roman soient nommées d'après le rôle qu'il aurait eu auprès de chacune d'entre elles (« Friend », « Stranger », « Benefactor », « Lover », « Husband », « Guardian », « Father », « Phantom »), il n'intervient à aucun moment, même de manière rétrospective. Dans *Sula*, l'absence du personnage principal pendant une décennie ainsi que sa mort prématurée au milieu du roman créent une absence pour le lecteur, privé de la parole de cette dernière tôt dans le récit. Le même procédé est employé par James Baldwin, dans *Another Country*, le suicide du protagoniste principal, Rufus Scott, intervenant à peine à la moitié du récit<sup>359</sup>.

S'ajoutent également de fréquentes ellipses qui constituent des trous dans la narration et répondent au même objectif que les absences précédemment décrites. Ainsi, dans *Sula*, si le récit détaillé de certaines scènes (mort de Plum, mort d'Hannah) constitue une forme d'extension du temps, le passage sous silence d'autres événements ou périodes de vie de certains personnages contribue au contraire à raccourcir l'échelle temporelle de la narration. Le lecteur n'a ainsi aucune idée de ce qu'a pu faire Eva pendant les dix-huit mois loin de sa famille. En outre, les vingt-huit ans qu'elle passe en maison de retraite depuis son placement par Sula en 1937 ne sont également pas évoqués jusqu'à ce que Nel lui rende visite à la fin du récit en 1965. Mais l'ellipse majeure du roman demeure toutefois la période de dix ans pendant laquelle Sula évolue loin de Medallion. Il est simplement fait mention de cette période à travers une ligne à la toute fin de la première partie du roman : « It would be ten years before they saw each other again, and their meeting would be thick with birds » (S 85), le présage des oiseaux (« thick with birds ») n'annonçant rien de bon. Même lorsque, dix ans plus tard, Nel tente de comprendre ce qu'a pu faire Sula durant cette absence prolongée, très peu d'éléments sont donnés par cette dernière qui reste volontairement évasive :

'Tell me about it. The big city.'  
 'Big is all it is. A big Medallion.'  
 'No. I mean the life. The nightclubs, and parties...'  
 'I was in college, Nellie. No nightclubs on campus.'  
 'Campus? That what they call it? Well. You wasn't in no college for—what—ten years now? And you didn't write to nobody. How come you never wrote?' (S 99)

---

<sup>359</sup> Baldwin, J. *Another Country* [1962]. London, Penguin Books, 2001.

Cette absence d'information renforce plus globalement celle portant sur l'éducation de Sula, au sujet de laquelle le lecteur ne sait que très peu de choses. Durant cette décennie, la narration est comme figée (« the narrative is in stasis »<sup>360</sup>) et ne reprend pas avant le retour de Sula en 1937. Le lecteur comprend toutefois, dans la suite du roman, que cette période joue un rôle essentiel. C'est en effet à son retour à Medallion que Sula démontre sa capacité à remettre en cause les normes sociales qui définissent la communauté. Les funérailles de Plum et d'Hannah sont une autre occasion d'ellipse temporelle. Si leurs morts sont évoquées de manière détaillée et récurrentes dans le roman, les funérailles sont quant à elles presque tues. Celles de Plum donnent lieu à une seule phrase, à la tournure passive et sans que le jeune homme en soit le sujet : « So the coffin was closed » (S 64).

Enfin, le jazz fonctionne tel un motif dans le roman éponyme ainsi que le souligne Morrison dans l'avant-propos de l'œuvre :

So that's what I wrote, effortlessly without pause, playing, just playing along with the voice, not even considering who the 'I' was until it seemed natural, inevitable, that the narrator could—would—parallel and launch the process of invention, of improvisation, of change. Commenting, judging, risking, and learning. I had written novels in which structure was designed to enhance meaning; here the structure would *equal* meaning. The challenge was to expose and bury the artifice and to take practice beyond the rules. I didn't want simply a musical background, or decorative references to it. I wanted the work to be a manifestation of the music's intellect, sensuality, anarchy; its history, its range, and its modernity. (J xiii)

Le roman commence ainsi par un son (« Sth » J 3), donnant à l'*incipit* une touche d'oralité et de familiarité propres aux commérages. La forme du roman s'apparente également à une improvisation de jazz dans la mesure où chaque section aborde l'intrigue à un moment et dans un lieu différents, sans aucune fidélité à la chronologie. L'œuvre ne contient aucun chapitre, aucune division formelle autre que des pages blanches entre chacune des dix sections de longueur inégale qui la composent. L'intrigue (le triangle amoureux) est résumée dans le premier paragraphe ; le reste du roman n'est que variations sur ce thème, telle une composition de jazz à laquelle contribueraient plusieurs solistes (« each woman has to discover her own musical flair and style »<sup>361</sup>). Vif, rapide, le rythme du début du roman témoigne d'ailleurs de cette improvisation soudaine. Les propositions se succèdent et l'essentiel est résumé brièvement par la narratrice, à l'exemple du premier paragraphe du roman :

---

<sup>360</sup> Fultz, L. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>361</sup> Cannon, E. M. *Op. cit.*, p. 237.

Sth, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband, too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out the windows to freeze or fly, including the parrot that said, 'I love you.' (J 3)

Absence de linéarité, structure circulaire, absences et ellipses sont fréquemment mobilisées par Morrison au sein des récits. Par leur présence l'auteur américaine empêche toute approche unifiée de ses romans et laisse ainsi une part de réflexion au lecteur : « The novel's fragmentary, episodic, elliptical quality helps to thwart textual unity, to prevent a totalized interpretation »<sup>362</sup>.

### c) *Éclatement de la voix*

La « brutalité » de la narration émerge enfin à travers l'éclatement de la voix dans nombre de romans morrisoniens. Dans un entretien avec Pierre Bourdieu paru dans la revue *Vacarme*, Toni Morrison évoque le refus de « toute domination dans la narration » comme une de ses préoccupations majeures d'écrivaine :

Bourdieu : On réduit l'œuvre littéraire au document, et lorsqu'on accorde aux écrivains noirs une capacité subversive, on la leur accorde sur le terrain socio-politique, pas sur le terrain formel. Par exemple, de même que le jazz a introduit des innovations tout à fait extraordinaires, qui ont été à la fois reçues et non reçues parce que cataloguées, cantonnées dans une région inférieure de l'art musical, de même un certain nombre d'innovations esthétiques de la littérature noire ont été renvoyées au folklore, et neutralisées dans leur spécificité littéraire ; par exemple dans *Jazz*, ce qui a été perçu, c'est le rythme beaucoup plus que la structure ; or, ce qui est intéressant, c'est la pluralité des voix et le fait qu'il n'y a plus de voix principale, de discours central...

Morrison : [...] personne ne traite de ce qui m'intéresse : la structure enchâssée, la manière dont les histoires sont racontées, le refus de toute domination dans la narration par l'éclatement de la voix du narrateur.<sup>363</sup>

Dans un échange avec Sheldon Hackney, Morrison a de nouveau mis en évidence son rejet de la figure du narrateur omniscient, appelant plutôt à une polyphonie dans le récit : « No one voice is the correct one, the dominant one, the one that has all of the truth, including the narrator, or especially the narrator. I wanted to get rid of that notion of the

---

<sup>362</sup> McDowell, D. *Op. cit.*, p. 160.

<sup>363</sup> « Voir comme on ne voit jamais » Dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison, tenu à Paris le 22 octobre 1994. *Vacarme*. [en ligne]. 1998, Vol. 6, n° 1. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article807.html>

omniscient narrative voice »<sup>364</sup>. Mais au-delà de la multiplicité des points de vue, c'est aussi la question de la crédibilité de la narration ainsi que celle de la relation entre la figure narrative et l'auteure qui sont posées.

Fidèle aux propos relatés ci-dessus, Morrison fait intervenir des focalisations multiples dans ses romans. Ce projet fictionnel est ainsi parfois directement inscrit dans la structure-même de l'œuvre, à l'exemple de *Paradise* dont les différentes sections, nommées d'après les prénoms des femmes du Couvent, font chacune intervenir le récit des événements concernant ces dernières. Dans *Jazz*, le point de vue évolue fréquemment d'un personnage à un autre, de Violet à Joe, en passant par Dorcas et Felice notamment. *Sula* intègre ce procédé de manière approfondie au point de dépasser la seule multiplicité des points de vue. Si le titre peut laisser penser à un roman éponyme centré sur Sula, c'est en réalité un ensemble de personnages qui est mis en avant, en contrepoint, par Morrison. Le mode de narration choisi par cette dernière révèle que la relation entre Nel et Sula demeure au centre du roman mais que ce dernier ne se limite pas à celle-ci. Le récit est en effet majoritairement relaté à travers la voix d'un narrateur omniscient à la troisième personne, distinct des personnages, excepté dans deux paragraphes où la narration est assurée par Nel à la première personne (S 105, 111). La connaissance historique du narrateur et sa distance vis-à-vis des pensées des personnages sont apparentes dès l'*incipit* à travers le récit de l'histoire du Bottom. Mais le roman fait intervenir de la polyphonie dans la narration puisque pas moins de six personnages interviennent à des degrés divers (Shadrack, Helene, Nel, Eva, Sula, Hannah). En outre, quasiment chaque chapitre déplace la focalisation du chapitre précédent en changeant le point de vue, en introduisant des événements choquants ou en expliquant les motivations des personnages de manière différée. Nel est ainsi introduite par sa mère Helene lors de leur voyage à la Nouvelle-Orléans. C'est, après l'épisode du trajet en train pendant lequel Helene est insultée et humiliée par un conducteur blanc, que Nel prend le contrôle du récit et s'affirme, ce dont témoignent le passage au discours direct ainsi que l'emploi du pronom à la première personne en lieu et place du discours indirect libre et du pronom à la troisième personne. La récurrence du pronom « me » ainsi que le rythme ternaire « like power, like joy, like fear » révèlent l'étendue de la détermination de la jeune fille à ne plus suivre l'attitude maternelle de soumission :

---

<sup>364</sup> Hackney, S. I Come from People Who Sang All the Time: a Conversation with Toni Morrison, in Denard, C. (ed.). *Op. cit.*, p. 126.

It had been an exhilarating trip but a fearful one. She had been frightened of the soldiers' eyes on the train, the black wreath on the door, the custard pudding she believed lurked under her mother's heavy dress, the feel of unknown streets and unknown people. But she had gone on a real trip, and now she was different. [...]

'I'm me. I'm not their daughter. I'm not Nel. I'm me. Me.'

Each time she said the word *me* there was a gathering in her like power, like joy, like fear. (S 28)

De la même manière, c'est en réaction aux propos de sa mère Hannah (« You love her, like I love Sula. I just don't like her. That's the difference » S 57) que l'on accède à la conscience de Sula pour la première fois : « the pronouncement sent her flying up the stairs. In bewilderment, she stood at the window fingering the curtain edge, aware of a sting in her eye » (S 57). Toutefois, le moment où le lecteur assiste à une prise de parole à la première personne de Sula se situe lorsque cette dernière et Ajax ont des relations sexuelles. Sula tente métaphoriquement d'enlever les couches de peau du héros mythique dans l'idée de posséder sa beauté tout entière :

*If I take a chamois and rub real hard on the bone, right on the ledge on your cheek bone, some of the black will disappear. It will flake away into the chamois and underneath there will be gold leaf. I can see it shining through the black. I know it is there... (S 130-131)*

L'épisode de la noyade de Chicken Little et ses conséquences font également intervenir plusieurs types de focalisations. Si le début de l'événement est relaté de manière collective par Nel et Sula, comme en témoignent les nombreuses anaphores du pronom « they », la perspective tend à s'individualiser lorsque Sula et Chicken Little montent dans l'arbre (S 57-59) Cette division dans la narration annonce, par anticipation, la réaction que les deux jeunes filles auront à la mort du garçon. Le récit de cette dernière fait aussi intervenir le point de vue raciste du batelier qui, trouvant le corps, tente de s'en débarrasser :

When, he wondered, will those people ever be anything but animals, fit for nothing but substitutes for mules, only mules didn't kill each other the way niggers did. [...] Later, sitting down to smoke on an empty lard tin, still bemused by God's curse and the terrible burden his own kind had of elevating Ham's sons, he suddenly became alarmed by the thought that the corpse in this heat would have a terrible odor, which might get into the fabric of his woolen cloth. (S 63-64)

Discours indirect et monologue intérieur caractérisent également la scène adultère entre Sula et Jude. Ce procédé suscite une forme d'empathie à l'égard de Nel, choquée de cette découverte, et tend à limiter toute forme de sympathie que le lecteur aurait pu avoir à l'égard de Sula :

Could he be gone if his tie is still here? He will remember it and come back and then she would...uh. Then she could...tell him. 'But Jude,' she would say, 'you *knew* me. All those days and years, Jude, you *knew* me. My ways and my hands and how my stomach folded and how we tried to get Mickey to nurse and how about that time when the landlord said... but you said... and I cried, Jude. You knew me and had listened to the things I said in the night, and heard me in the bathroom and laughed at my raggedly girdle and I laughed too because I knew you too, Jude. How could you leave me when you knew me?' (S 104-105)

Morrison recourt ainsi à quatre modes narratifs afin de relater les pensées de Nel face à cette découverte. Si la première section du monologue se caractérise par l'emploi du style indirect libre au sein duquel apparaissent quelques passages en style direct, la deuxième section passe d'un monologue narré au *stream of consciousness*. La troisième section est un exemple de psychonarration tandis que la dernière section revient au *stream of consciousness*. En passant soudainement d'une focalisation omnisciente majoritaire depuis le début du roman à un récit à la première personne fait par Nel, Morrison empêche ainsi le lecteur d'accéder à la conscience de Sula. Cette dernière est principalement vue à travers les yeux des habitants du Bottom où son attitude est décrite à travers les réactions qu'elle suscite au sein de la communauté. Annie-Paule Mielle de Prinsac rappelle ainsi le rôle clé joué par le regard comme technique narrative dans ce roman : « Le lecteur *voit* la communauté *voir* Sula, *voir* les événements qui se déroulent autour d'elle »<sup>365</sup>. Cette stratégie narrative permet de nouveau à Morrison de ne pas révéler le point de vue de l'héroïne qui demeure inconnu, indéterminé et ainsi d'entretenir le mystère autour de ce personnage. Enfin, au-delà de la multiplicité des points de vue, Morrison joue également d'une certaine manière avec le lecteur en donnant accès, non seulement aux pensées des différents personnages, mais également aux sentiments collectifs de la communauté : « The other thing was that when I wrote *Sula* I was interested in making the town, the community, the neighborhood, as strong as a character as I could, without actually making it 'The Town, they' »<sup>366</sup>. Devenue un personnage à part entière, la communauté commente l'action à la manière du chœur (*chorus*) de la tragédie grecque. Morrison a indiqué à plusieurs reprises souhaiter s'inspirer de la tragédie grecque dans ses romans : « The chorus being the community who participates in this behavior and is shocked by it or horrified by it or they like or they support it »<sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> Mielle de Prinsac, A.-P. *De l'un à l'autre : l'identité dans les romans de Toni Morrison*, p. 203.

<sup>366</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 11.

<sup>367</sup> Jones, B. W., Vinson A. *An Interview with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 176.

En contrepoint de la multiplicité des points de vue, c'est parfois l'absence de voix qui domine, à l'exemple de Pecola qui, dans *The Bluest Eye*, communique avec le lecteur par le biais du *stream of consciousness*, une technique matérialisée dans le texte par l'usage de l'italique. Victime et bouc-émissaire, elle n'accède à aucun moment du récit au statut de narratrice. C'est principalement à travers la voix de Claudia que les événements sont relatés, et ce, à deux niveaux. Claudia rapporte les événements à la fois de son point de vue d'enfant mais également en tant qu'adulte à la fin des années soixante (ces sections, qui portent les noms des saisons, figurent en italique dans le texte). Le roman intègre également de la polyphonie à travers les trois longues narrations de Pauline, Cholly et Soaphead Church dans les sections ayant pour en-tête des extraits de la comptine "Dick and Jane"<sup>368</sup>. Dans *Love*, c'est un personnage décédé qui revient narrer l'histoire au travers de sections en italique notamment situées en ouverture et en clôture du roman. Peu d'informations sont révélées sur cette narratrice, dont le prénom même est sujet à interrogation :

As a child I was considered respectful; as a young woman I was called discreet. Later on I was thought to have the wisdom maturity brings. (L 3)

Anybody who remembers what my real name is 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. (L 65)

Bien que narratrice du récit, elle vante les vertus du silence, une vertu qu'elle décrit comme perdue au sein de sa communauté, et annonce préférer recourir au fredonnement :

Nowadays silence is looked on as odd and most of my race has forgotten the beauty of meaning much by saying little. Now tongues work all by themselves with no help from the mind. Still, I used to be able to have normal conversations, and when the need arose, I could make a point strong enough to stop a womb—or a knife. Not anymore, because back in the seventies, when women began to straddle chairs and dance crotch out on television, when all the magazines started featuring behinds and inner thighs as though that's all there is to a woman, well, I shut up altogether. Before women agreed to spread in public, there used to be secrets—some to hold, some to tell. Now? No. Barefaced being the order of the day, I hum. (L 3)

Son nom, composé d'une seule lettre (L), n'est révélé qu'à la toute fin du roman au moment même où elle avoue le meurtre de Cosey par empoisonnement (elle a versé de la digitale dans son déjeuner) ainsi que la rédaction d'un faux testament sur un menu de restaurant de 1958 en remplacement de celui de Cosey :

---

<sup>368</sup> La présence de ce texte dans le roman sera étudiée dans la section suivante. Voir Partie 1, Chapitre 3, Section 2), a).



*You could call him a good bad man, or a bad good man. Depends on what you hold dear—the what or the why. I tend to mix them. [...]*

*I had to stop him. Had to. [...]*

*I tore that malicious thing up. My menu worked just fine. Gave them a reason to stay connected and maybe figure out how precious the tongue is. (L 200-201)*

Le lecteur comprend que la narratrice L a forgé un faux testament afin d'empêcher que les biens de l'homme ne deviennent l'héritage de son amante secrète et seule bénéficiaire de son testament authentique, Celestial.

Dans son expérimentation autour de la voix narrative, c'est ensuite la question de la faillibilité de cette dernière dans sa mission de vérité que Morrison soulève dans plusieurs romans. Dans *Jazz*, la narratrice (son genre n'est jamais révélé, bien que nombre de critiques y voient là plutôt la présence d'une femme) intervient à plusieurs moments du récit, en surplomb, afin d'instaurer un dialogue avec le lecteur sans pour autant prendre part à l'histoire en tant que personnage. Usant de la première (« I know », « I have seen », « I see », « I could see », « I could hear », etc) ou de la troisième personne, elle s'exprime au présent de narration et commente certains événements. Toutefois, dans le dernier chapitre du roman à l'allure de confession dans laquelle dominent regrets et humilité, elle reconnaît que l'histoire ne s'est pas déroulée comme elle le pensait. Elle avoue avoir vu les personnages du roman choisir un autre projet pour leur futur : « the narrator of *Jazz* saves the situation by turning it into a metanarrative confession of the desire to tell and of her own role as omniscient narrator »<sup>369</sup>. Elle affirme qu'elle était certaine que Joe tuerait Violet ou que l'inverse se produirait. Convaincue que l'histoire se répèterait, elle découvre toutefois que personne ne se révéla aussi prévisible qu'elle ne l'imaginait :

*So I missed it altogether. I was sure one would kill the other. I waited for it so I could describe it. I was so sure it would happen. That the past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle. [...] I guess you'd say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only one that was or that mattered. I got so aroused while meddling, while finger-shaping, I overreached and missed the obvious. (J 220)*

Dans ces dernières lignes, les personnages sortent quasiment du roman tandis que narratrice et lecteur se retrouvent face à face dans une explication finale : « The narrator's plea/permission is an acknowledgement of the reader's intimate role as witness/participant in a therapeutic encounter »<sup>370</sup>. La narratrice avoue notamment son échec comme témoin et voyeuse de la vie des gens autour d'elle, au point d'en oublier

---

<sup>369</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 135.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 137.

également d'avoir une vie personnelle. Elle reconnaît avoir observé les gens de manière imparfaite tandis que ses propres biais ont finalement remis en cause la fiabilité de son récit :

Now it's clear why they contradicted me at every turn: they knew me all along. Out of the corners of their eyes they watched me. And when I was feeling most invisible, being tight-lipped, silent and unobservable, they were whispering about me to each other. They knew how little I could be counted on. (J 220)

Elle comprend qu'elle a, depuis longtemps, été démasquée : « They knew me all long ». Là où elle se pensait discrète, elle était en réalité elle-même observée par les autres personnages. Elle envie l'amour désormais partagé publiquement par Violet et Joe, ce qu'elle ne semble pas avoir connu :

I envy them their public love. I myself have only known it in secret, shared it in secret and longed, aw longed to show it—to be able to say out loud what they have no need to say at all: That I have loved only you, surrendered my whole self reckless to you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning. I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer—that's the kick. But I can't say that aloud; I can't tell anyone that I have been waiting for this all my life and that being chosen to wait is the reason I can. If I were able I'd say it. Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now. (J 229)

Cette reconnaissance du caractère faillible de la narratrice insiste surtout sur la responsabilité du lecteur quant à son engagement vis-à-vis du texte qu'il lit. C'est une incitation à l'ouverture et à la répétition de l'histoire (« make me, remake me ») que suggère la narratrice, davantage qu'une conclusion de celle-ci : « This is a story to pass on » si nous reprenons l'expression présente à la fin de *Beloved*. La conclusion du récit sur le seul mot de « Now » y invite clairement.

Enfin, c'est le rapport entre voix narrative et voix autoriale qui est interrogé dans les romans morrisoniens. Dans *Home*, domine la volonté du personnage principal de se confesser et d'expier un crime tandis qu'un narrateur-interlocuteur reçoit les révélations de Frank. Dans un récit rétrospectif à la première personne, Frank s'adresse pour sa part à l'écrivaine à qui il reproche de ne pas comprendre son histoire et dont il est certain qu'elle la restituera de manière fausse. Dès les premières lignes du roman, il met en garde celle-ci : « Since you're set on telling my story, whatever you think and whatever you write down, know this: I really forgot about the burial. I only remembered the horses. They were so beautiful. So brutal. And they stood like men » (H 5). Le jeu sur les pronoms des première et deuxième personnes du singulier ainsi que l'usage de l'impératif placent

la voix de Frank au-dessus de celle de l'auteure. Dans le chapitre 5, Frank souligne de nouveau les erreurs de l'auteure qui trahit ses pensées en imaginant par exemple que tout ce que Frank attendait de Lily était du sexe et un toit :

You are dead wrong if you think I was just scouting for a home with a bowl of sex in it. I wasn't. Something about her floored me, made me want to be good enough for her. Is that too hard for you to understand? [...] I don't think you know much about love.  
Or me. (H 69)

L'interrogation directe posée par Frank questionne les capacités de l'auteure en tant qu'auteure (« Is that too hard for you to understand? ») et doute de sa légitimité à intervenir (« I don't think you know much about love. Or me ») :

You don't know what heat is until you cross the border from Texas to Louisiana in the summer. You can't come up with words that catch it.  
Trees give up. Turtles cook in their shells. Describe that if you know how. (H 41)

Korea.

You can't imagine it because you weren't there. You can't describe the bleak landscape because you never saw it. First let me tell you about cold. I mean cold. More than freezing, Korea cold hurts, clings like a kind of glue you can't peel off. (H 93)

À travers ces propos, Frank pose la question des limites du langage à la disposition de l'auteure dans l'expression de la violence vécue ainsi que le souligne l'anaphore du modal « can't » (« You can't come up with words that catch it », « You can't describe the bleak landscape because you never saw it »). Cette contestation de la voix autoriale par la voix du personnage principal du récit correspond à un projet délibéré chez Morrison, comme elle a pu le détailler lors d'une intervention à l'Ambassade américaine en France en octobre 2012 : « I projected him looking over my shoulder and watching me write and complaining when I got it wrong, contradicting me or just bringing up areas that he thought I could not possibly know anything about ». Elle avoue apprendre de son personnage jusqu'à lui confier les rênes de la narration : « he begins to own the story »<sup>371</sup>. Car c'est avant tout la quête de la vérité que vise Frank à travers son récit. Après avoir confessé son crime (le meurtre d'une petite fille coréenne), il précise à l'auteure devoir révéler la vérité avant même la narration de cette dernière :

I shot the Korean girl in her face.  
I am the one she touched.  
I am the one who saw her smile.  
I am the one she said 'Yum-yum' to.  
I am the one she aroused. [...]  
You can keep on writing, but I think you ought to know what's true. (H 133-134)

---

<sup>371</sup> Rencontre avec des étudiants français à l'Ambassade américaine dans le cadre du Festival America [en ligne]. 5 octobre 2012 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=2ZrAY6BRvsE>.

## 2) Désintégration du langage

### a) *Abolir les normes matérielles du texte*

Située au début de *The Bluest Eye*, la comptine pour enfants autour des personnages de Dick et Jane constitue un des exemples de désintégration du langage dans le corpus morrisonien. Outil d'apprentissage de la lecture chez les enfants américains jusqu'à la fin des années soixante, cette série de William Elson et William Gray publiée à partir de 1930 met en scène, dans l'extrait choisi par Morrison, une famille nucléaire composée d'un père, d'une mère, d'une petite fille nommée Jane et d'un chien : « The grade-school text is designed primarily to teach language skills by describing supposedly familiar situations lodged in social myths of education and upward mobility »<sup>372</sup>.

L'extrait figure en épigraphe du roman tandis que les différents chapitres sont précédés de quelques lignes issues de ce même texte. Le texte placé en épigraphe est dupliqué en deux versions successives à la typographie de plus en plus inexistante. Dans un entretien avec Thomas LeClair, Toni Morrison détaille sa volonté de déstructurer ce texte :

In *The Bluest Eye* I used the primer story, with its picture of a happy family, as a frame acknowledging the outer civilization. The primer with white children was the way life was presented to the black people. As the novel proceeded I wanted that primer version broken up and confused, which explains the typographical running together of the words.<sup>373</sup>

La comptine met en scène de manière idéalisée une famille nucléaire blanche de la classe moyenne américaine de banlieue. Mais, au-delà de l'exposition à un texte à lire, c'est à un ensemble de valeurs que sont confrontés les enfants, et qui plus est les enfants noirs comme Pecola. C'est de la confrontation de cette vision normative avec la vie effective de la famille Breedlove que naît la violence de la représentation : « to juxtapose the fictions of the white educational process with the realities of life for many black children »<sup>374</sup>. Cette comptine « pose la question de l'évidence du visible, de ce que l'on croit savoir aisément définir ou figer dans la langue ou dans un schéma ordinaire [...] [à

---

<sup>372</sup> Dixon M. Like an Eagle in the Air: Toni Morrison, in Bloom, H. *Toni Morrison*, p. 117-118.

<sup>373</sup> LeClair, T. The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 127.

<sup>374</sup> Klotman, P. Dick-and-Jane and the Shirley Temple Sensibility in *The Bluest Eye*. *Black American Literature Forum*. 1979, Vol. 13, n° 4, p. 123. DOI [10.2307/3041475](https://doi.org/10.2307/3041475)

travers l'] étrangeté d'un texte non exceptionnel, stéréotypé et soudainement dénaturé [qui] ébranle violemment la vision et la signification de surface »<sup>375</sup>.

Si la clarté de la première version saute aux yeux du lecteur, dans la deuxième version, l'absence de ponctuation, de capitalisation et le resserrement de l'interligne mettent à mal la compréhension du texte mais la lecture n'en reste pas moins possible :

Here is the house it is green and white it has a red door it is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green-and-white house they are very happy see jane she has a red dress she wants to play who will play with jane see the cat it goes meow-meow come and play come play with jane the kitten will not play see mother mother is very nice mother will you play with jane mother laughs laugh mother laugh see father he is big and strong father will you play with jane father is smiling smile father smile see the dog bowwow goes the dog do you want to play do you want to play with jane see the dog run run dog run look look here comes a friend the friend will play with jane they will play a good game play jane play (BE 3)

Symboliquement, cette description semble faire écho à la vie de Frieda et de Claudia. Malgré la pauvreté, la famille reste un univers aimant et sécurisant pour les deux jeunes filles. La scène dans laquelle la mère prend soin de sa fille enrhumée au début du roman tend à le démontrer. Décrivant son environnement, Claudia précise « Our house is old, cold, and green », une variation de la maison blanche et verte de la comptine.

À l'inverse, la troisième version semble empêcher toute lecture du fait de l'absence de ponctuation, d'espace entre les mots et de la présence de coupures arbitraires des termes en fin de ligne :

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisverypretty-  
hereisthefamilymothe  
rfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyarevery-  
happyseejaneshehasar  
edressshewantstoplaywhowillplaywithjaneseethecatitgoes-  
meowmeowcomeandp  
laycomeplaywithjanethekittenwillnotplayseemothemoth-  
erisverynicemothewilly  
ouplaywithjanemoth-laughslaughmotherlaughseefatherheis-  
bigandstrongfatherwi  
llyouplaywithjanefatherissmilingsmilefathersmileseethedog-  
bowwowgoesthedogd  
oyouwanttoplaydoyouwanttoplaywithjaneseethedogrunrun-  
dogrunlooklookhereco  
mesafriendthefriendwillplaywithjanetheywillplayagoodgame-  
playjaneplay (BE 4)

---

<sup>375</sup> Kekeh-Dika, A.-A. La vérité sans apprêt ou les pouvoirs de l'ordinaire, in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 19.

Cette rupture d'ordre tend à figurer en contrepoint la vie chez les Breedlove tant chaque élément du texte original n'existe pas dans la réalité de cette famille. À la maison sécurisée de Jane correspond l'habitat délabré de Pecola, univers domestique finalement incendié par le père. À la présence aimante des parents de Jane répondent la violence physique de la mère et la violence sexuelle du père de Pecola. Les chat et chien ne sont pas des compagnons de vie ; ils sont objet de maltraitances, à l'exemple du chien de la propriétaire de Soaphead Church que ce dernier empoisonne afin de prouver l'efficacité de ses pouvoirs auprès de Pecola en quête d'une paire d'yeux bleus. Enfin au « playful friend » de Jane fait écho chez Pecola l'amie imaginaire auprès de qui, isolée et au bord de la folie, elle se confie.

Le procédé textuel employé par Morrison interroge donc le lecteur sur le texte qui va lui être proposé. Car si la dernière version de la comptine est quasiment illisible, elle ne l'est néanmoins pas complètement. La fuite en avant que crée l'absence de séparateur syntaxique (« suffocation of space »<sup>376</sup>) tend à mettre en lumière le décalage entre la vie de Pecola et la vision normative de celle d'une petite fille blanche : « it imitates the relentless pressure Pecola feels from standards of values she will never attain »<sup>377</sup>. Ce jeu textuel interroge également la norme érigée en modèle et interpelle le lecteur sur son adhésion potentielle et implicite à ce schéma : « The text says that we are oppressed by the values of the ruling class; the countertext says we participate in our own oppression usually to the extent of being literally the very hand or arm of that oppression »<sup>378</sup>. Enfin, il annonce la nature du récit à venir : « an anti-Bildungsroman whose project is to dismantle the hegemonic norm of identity acquired through mimicry. [...] The novel's strategy is to reveal the historic inequity by which the first text assumes its mastery over the third »<sup>379</sup>. Car c'est bien à la descente progressive de Pecola vers la folie du fait de son identification à la norme blanche que le lecteur va assister.

---

<sup>376</sup> Moore, G. C. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>377</sup> Smith, V. *Toni Morrison: Writing the Moral Imagination*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 21.

<sup>378</sup> Gibson D., Text and Countertext in *The Bluest Eye*, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 162.

<sup>379</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 23.

## ***b) L'impossibilité du dire***

Un second exemple d'illisibilité textuelle apparaît dans *Beloved* lors du récit de l'expérience du *Middle Passage* (B 248-252), ce voyage transatlantique ayant notamment fait l'objet d'un poème éponyme célèbre (1945) du poète et essayiste Robert Hayden (1913-1980). La violence du texte y est totale, dans sa forme, dans sa structure comme dans son contenu, faisant écho à certains propos de l'auteure lors d'un entretien avec Paul Gilroy et cités par celui-ci dans *L'Atlantique noir* :

Toni Morrison dit de *Beloved* qu'il se situe « en dehors de la plupart des contraintes formelles du roman »<sup>380</sup>. Ces remarques révèlent un même inconfort à l'égard de ce genre littéraire et une même inquiétude quant à son utilité dans le processus social régissant la recreation et la préservation de la mémoire historique.<sup>381</sup>

Si Hayden a choisi de dénoncer les horreurs de cette traversée à travers les voix de six hommes blancs (tous sauf un soutiennent la pratique de l'esclavage), chez Morrison le projet revient à *Beloved*.

Dans cette séquence, *Beloved* relate de manière fragmentaire comment, lors de la traversée, elle s'est retrouvée collée au visage d'une femme présente sur le bateau, puis comment elle a suivi le corps de cette femme jeté par-dessus bord par les marins, avant de finalement s'y « unir ». L'horreur des conditions de vie sur le navire est sans cesse rappelée (« I am not dead I am not » B 252) tout comme la mention du collier de fer est une métonymie de la condition d'esclave (« the circle around the neck » B 249, « the iron circle is around our neck » B 250). Dominent les sentiments de faim et de soif tandis que la souillure et l'enfermement insistent sur l'inhumanité du traitement réservé aux esclaves. Le roman traduit le traumatisme de cette expérience dans le texte et mutile ce dernier au point de laisser place à un texte écartelé de toutes parts. Ce passage reflète la mémoire fragmentée de *Beloved* qui se compose d'images morcelées d'un événement qui perd son déroulement global : « [l]a fragmentation de la conscience diasporique surgit des politiques de la violence qui frappent physiquement et matériellement des vies noires diminuées par l'expérience du racisme et des déportations »<sup>382</sup>. Les souvenirs apparaissent tels des instantanés. L'absence de ponctuation, de capitalisation, la rupture dans les segments de phrases (« she is going to smile at me she is going to her sharp

---

<sup>380</sup> Gilroy P. *Living Memory: Meeting Toni Morrison*, in *Small Acts*, London, Serpent's Tail, 1993, p. 175-182.

<sup>381</sup> Gilroy, P. *L'Atlantique noir*, p. 356.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 18.

earrings are gone » *B* 250) témoignent d'un texte qui ne peut se dire. Les espaces irréguliers entre les mots inscrivent la béance au cœur du récit tandis que les points de suspension permettent une visualisation du silence. Les anaphores récurrentes des notions de temps (« now », « in the beginning », « night day night day ») témoignent quant à elles de la confusion temporelle qui entoure ce voyage long et à l'arrivée incertaine. Omniprésents dans ce passage, les pronoms (« I », « she », « her ») finissent par fusionner et n'être plus qu'un, dans un retournement final face à soi (« she is my face smiling at me » *B* 252). Ce flot de paroles décousues empêche toute approche unitaire de la narration de ce moment mais il témoigne aussi de l'indicible qui y est lié ainsi que le souligne Marlène Barroso-Fontanel dans sa thèse : « Le morcellement du récit, l'éclatement de la trame diégétique, les spirales de digression sont autant de traces qu'imprime l'indicible »<sup>383</sup>. Le texte se défait tout comme les corps se défont face à la violence subie lors de la traversée. Comme le souligne Nancy Berkowitz Bate, les corps morts et la présence de Beloved sur le navire fonctionnent comme des boucs-émissaires tant de la communauté noire que de la communauté blanche : la dernière pour sa cruauté sans nom, la première pour le péché de l'oubli, l'héritage de l'oubli inénarrable<sup>384</sup>.

Dans ce passage, la langue se trouve violentée : « a dialogue that fuses pronoun positions and abolishes punctuation, undoing all the marks of separation that usually stabilize language »<sup>385</sup>. Dans *The Body in Pain*, Elaine Scarry souligne les limites du langage dans l'expression de la douleur. Elle insiste notamment sur la capacité de cette dernière à détruire le langage :

Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures its unsharability through its resistance to language. [...] Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned.<sup>386</sup>

Le lecteur se retrouve témoin de cette impossibilité du langage, de cet indicible (« ce qui ne peut être dit, traduit par des mots [...] [ce qui] serait ainsi comme l'impossible du discours »<sup>387</sup>), face à l'expression de la douleur de la traversée. Mais cette désintégration du langage est peut-être aussi chez Morrison une tentative de faire ressentir au lecteur la

---

<sup>383</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 229.

<sup>384</sup> Berkowitz Bate, N. Toni Morrison's *Beloved: Psalm and Sacrament*, in Stave, S. A. (ed.). *Op. cit.*

<sup>385</sup> Wyatt, J. *Giving Body to the Word*, p. 474.

<sup>386</sup> Scarry, E. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford University Press, 1985, p. 4.

<sup>387</sup> Mura-Brunel, A., Cogard, K. (éd.). *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 5.



violence de cette expérience du *Middle Passage* en proposant une forme de « lecture empathique » de ce texte désintégré, une violence que le lecteur peut percevoir en lui-même en y engageant une activité corporelle concrète. Pierre-Louis Patoine définit ainsi la « lecture empathique » comme « un ensemble de modes de lecture caractérisés par l'implication corporelle plus ou moins intense du lecteur dans la fiction littéraire ». « Elle vise à déployer la richesse sensorielle du texte et à intensifier la participation corporelle du lecteur dans son expérience de la fiction »<sup>388</sup>.

---

<sup>388</sup> Patoine, P.-L. *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon, ENS Éditions, 2015, p. 12-13.

Chez Morrison, la représentation de la violence au féminin renvoie avant tout à celle exercée par les mères, une attitude omniprésente chez ces dernières dans le corpus étudié. Signe de défaillance au premier abord, cette violence, dans ses expressions les plus ultimes (à l'image de l'infanticide), se révèle pourtant revendication du pouvoir d'être une mère noire. La violence exercée par les femmes qui ne sont pas mères traduit par contraste une rage contenue, un plaisir pris à engendrer la violence tandis que Morrison fait de cette notion une source de parodie. L'auteure américaine crée une opposition entre, d'une part, une responsabilité assumée des mères face à une violence extraordinaire, à l'exemple des meurtres commis, et, d'autre part, une forme de détachement à l'égard d'actes moins dramatiques, plus ordinaires, accomplis par les femmes non-mères. Dans son étude de la violence dans les récits francophones contemporains, Emmanuel Bruno Jean-François rappelle toutefois le pouvoir de transgression de la violence, y compris dans des actes anodins :

Quant à la conscience de transgression, elle confère à la violence son aspect scandaleux, offusquant, voire révoltant. Ainsi, la violence n'est reçue comme telle que si elle agresse, de sorte que son caractère choquant, donc théâtralisable, provient souvent moins de sa gravité même que de la transgression qu'elle opère.<sup>389</sup>

Si les femmes sont victimes de la violence commise par les hommes, ces derniers ne sont pas pour autant dépeints comme des figures seulement auteures d'agressions, contribuant ainsi à rejeter toute approche binaire et simplificatrice du phénomène. Morrison se distingue en cela d'un pan de la littérature noire masculine (Ellison, Wright, Baldwin). Enfin, la violence féminine chez Morrison touche jusqu'au texte-même dont la structure, la narration et la langue sont brutalisées. Elle dit non seulement l'oppression exercée sur les femmes noires américaines mais également la faillite du langage face à la cruauté de certaines conditions. La partie à venir sera l'occasion de s'interroger sur l'expression des ressorts de la violence exercée par les protagonistes noires. Reflète-t-elle la soumission à laquelle ces femmes sont forcées tant sur un plan racial que sexuel ? Quelle part d' "agency"<sup>390</sup> exercent ces femmes face à la violence subie ? Comment inscrire dans le texte cette violence endurée et intériorisée mais aussi, d'une certaine manière, contestée par des réactions de défense ?

---

<sup>389</sup> Jean-François, E. B. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Leiden, Brill, 2017, p. 7.

<sup>390</sup> Nous empruntons cette notion d'agency aux théoriciens des études culturelles (Homi Bhabha, Paul Gilroy, Stuart Hall). Capacité d'action, puissance d'agir des groupes subalternes, Homi Bhabha la définit dans les termes suivants : « [the] process by which objectified others may be turned into subjects of their history and experience ». Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994, p. 178.



## **PARTIE 2**

# **EXPRIMER LA VIOLENCE FÉMININE : ENTRE INTÉRIORISATION D'UNE VIOLENCE SUBIE ET MÉCANISME DE DÉFENSE FACE À DES SYSTÈMES D'OPPRESSION**



## CHAPITRE 1 – “GEOGRAPHIES OF PAIN”

Dans son article “Geographies of Pain” portant sur les œuvres de Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones et Bessie Head, Françoise Lionnet met en lumière le partage, par ces trois auteures, d’une histoire marquée par l’esclavage, le colonialisme et le néocolonialisme<sup>391</sup>. Dans *De la violence*, Françoise Héritier affirme également le rôle central de la dimension spatiale dans l’exercice de la violence, ce qu’elle désigne comme « le problème central du territoire, qu’il soit corporel ou géographique, et de son effraction ou de sa recomposition »<sup>392</sup>. Ces « lieux de douleur » constituent tout autant de « lieux de mémoire » selon les termes de Pierre Nora<sup>393</sup>. Car la notion de lieu, et plus particulièrement l’idée de déplacement, à travers l’expérience connue du *Middle Passage*, est indissociable de l’histoire afro-américaine : « PLACE as an Afro-American portion of the world begins in a European DISPLACEMENT of bodies for commercial purposes »<sup>394</sup>. Quelques décennies plus tard, c’est le concept de ségrégation qui prit le relais, cette politique, institutionnalisée<sup>395</sup> ou officieuse, d’espaces distincts pour Noirs et Blancs, amenant les premiers à se sentir étrangers dans leur propre pays, comme le rappelle Morrison dans un essai intitulé “The Foreigner’s Home” : « African and African American writers are not alone in coming to terms with these problems, but they do have a long and singular history of confronting them. Of not being at home in one’s homeland; of being exiled in the place one belongs »<sup>396</sup>.

---

<sup>391</sup> Lionnet, F. Geographies of Pain: Captive Bodies and Violent Acts in the Fictions of Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones, and Bessie Head. *Callaloo*. 1993, Vol. 16, n° 1, p. 132-152. DOI [10.2307/2931822](https://doi.org/10.2307/2931822)

<sup>392</sup> Héritier, F. *De la violence*, p. 17.

<sup>393</sup> Nora, P. *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1997.

<sup>394</sup> Baker, H. A., Alexander, E., Redmond, P. *Workings of the Spirit: the Poetics of Afro-American Women’s Writing*. Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 108.

<sup>395</sup> La ségrégation raciale institutionnalisée vit le jour après l’arrestation en 1891, dans un wagon réservé aux Blancs, de Homer Plessy considéré comme Noir alors qu’il n’avait qu’un huitième de sang noir. Elle donna lieu à un jugement de la Cour Suprême sur le statut des Africains-Américains déclarant que la discrétion raciale est une affaire privée qui ne viole pas les treizième et quatorzième amendements (*Plessy vs. Ferguson*, 1896).

<sup>396</sup> Morrison, T. The Foreigner’s Home, in *The Source of Self-Regard*, p. 8.

## 1) Spatialisation du racisme

Dans *Playing in the Dark*, Toni Morrison met en évidence la manière dont une « présence africaniste » traverse les œuvres littéraires d’auteurs américains blancs du 19<sup>ème</sup> siècle (Cather, Poe, Hawthorne, Melville) : « what I call American Africanism [...] is an investigation into the ways in which a nonwhite, Africanlike (or Africanist) presence or persona was constructed in the United States, and the imaginative uses this fabricated presence served »<sup>397</sup>. Selon Morrison, c’est cette présence sous-jacente, marginale, de la figure noire qui est à l’origine du développement des traits distinctifs du roman américain blanc de cette époque. À l’inverse, si l’auteure choisit avant tout de décrire des univers afro-américains dans ses propres romans, le monde blanc n’est jamais loin : « without creating white characters, Morrison created white characters »<sup>398</sup>. Lucille Fultz le rappelle également dans un ouvrage de 2003 :

Morrison is always conscious of a white presence—be it marginal or central. By this I mean the actual presence of or interactions between blacks and whites and/or the indirect presence of whites through material culture or vestiges of white oppression. [...] Frequently, it is the pervasive awareness of white society, often marginal in its physical presence, that has a profound effect on the internal affairs of the African-American community.<sup>399</sup>

Cet aspect de l’œuvre morrisonienne est notamment perceptible sur le plan géographique. En effet, bien que les espaces décrits soient avant tout ceux des communautés noires, ils restent régis par de nombreuses logiques issues de la domination du monde blanc, révélant ici le poids du racisme dont sont victimes ces populations, car, comme le signale Emmanuel Bruno Jean-François, « la territorialisation de la violence n’est jamais neutre »<sup>400</sup>. À travers elle, apparaissent notamment les traces et l’héritage de l’hégémonie coloniale.

### a) Définir le lieu

C’est tout d’abord autour de la définition des espaces et de leur dénomination que se manifestent les effets du racisme. Le rôle primordial du nom à l’échelle spatiale dans

---

<sup>397</sup> Morrison, T. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York, Vintage, 1992, p. 6.

<sup>398</sup> Weems, R. ‘Artists Without Art Form’: A Look at Our Black Woman’s World of Unrevered Black Women, in Smith, B. *Home Girls: a Black Feminist Anthology*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, p. 103.

<sup>399</sup> Fultz, L. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>400</sup> Jean-François, E. B. *Op. cit.*, p. 20.

l'œuvre morrisonienne est rappelé par Anne-Marie Paquet-Deyris : « In Morrison's novels it seems that space can only be validated if properly named »<sup>401</sup>. Cependant, le pouvoir de nommer n'est généralement pas entre les mains de la communauté afro-américaine. En effet, la manipulation du langage reste avant tout le propre de l'homme blanc qui l'utilise comme outil d'oppression envers la population noire. Maître d'École le rappelle ainsi à l'esclave Sixo dans *Beloved* : « definitions belonged to the definers—not the defined » (B 225).

Dans *Song of Solomon*, la question de la dénomination de certains lieux se pose à deux reprises, deux occasions que Morrison met en évidence dès le tout début du roman. L'hôpital de la ville est ainsi connu sous le nom de « No Mercy Hospital » dans la mesure où il n'accueille aucun patient noir. La mère de Milkman est d'ailleurs la première femme noire à y être admise pour son accouchement au début du roman :

They called it Not Doctor Street, and were inclined to call the charity hospital at its northern end No Mercy Hospital since it was 1931, on the day following Mr. Smith's leap from its cupola, before the first colored expectant mother was allowed to give birth inside its wards and not on its steps. The reason for the hospital's generosity to that particular woman was not the fact that she was the only child of this Negro doctor, for during his entire professional life he had never been granted hospital privileges and only two of his patients were ever admitted to Mercy, both white. Besides, the doctor had been dead a long time by 1931. (*SofS* 4-5)

Le quasi-oxymore entre les deux termes (« No Mercy » et « Hospital ») témoigne de l'absence de compassion et anticipe déjà la violence des soins. L'établissement médical se trouve lui-même à l'extrémité d'une rue nommée officiellement « Mains Avenue » par les services postaux mais « Not Doctor Street » par la population. Ce surnom vient du fait qu'un médecin noir y a autrefois exercé et habité (le père de Ruth Dead) ; la rue s'appelait alors « Doctor Street ». Toutefois, face au succès de ce nom au sein de la communauté noire, les autorités publiques réaffirmèrent le nom de « Mains Avenue », un consensus finissant par s'établir entre Blancs et Noirs autour de « Not Doctor Street » :

[...] the name [Doctor Street] acquired a quasi-official status. But not for long. Some of the city legislators, whose concern for appropriate names and the maintenance of the city's landmarks was the principal part of their political life, saw to it that 'Doctor Street' was never used in any official capacity. And since they knew that only Southside residents kept it up, they had notices posted in the stores, barbershops, and restaurants in that part of the city saying that the avenue [...] had always been and would always be known as Mains Avenue and Not Doctor Street.

---

<sup>401</sup> Paquet-Deyris, A.-M. Toni Morrison's *Jazz* and the City. *African American Review*. 2001, Vol. 35, n° 2, p. 227. DOI [10.2307/2903254](https://doi.org/10.2307/2903254).



It was a genuinely clarifying public notice because it gave Southside residents a way to keep their memories alive and please the city legislators as well. They called it Not Doctor Street [...] (*SofS* 4)

Le pouvoir de nommer tout comme celui de « bien nommer » (« concern for appropriate names ») restent avant tout ceux de l'homme blanc, l'adresse de « Not Doctor Street » continuant de ne pas être reconnue par les services postaux (« a name the post office did not recognize » *SofS* 4).

C'est toutefois dans *Sula* que cette réflexion autour de la définition du lieu est sans doute la plus apparente, notamment à travers l'exemple du Bottom. Le roman commence en effet, non par le récit de la vie du personnage éponyme, comme le lecteur pourrait s'y attendre, mais par celui de la mort de l'environnement dans lequel se déroule l'action. Une forme de violence transparaît ainsi dès l'*incipit* à travers le récit rétrospectif et non daté (il s'agit du seul chapitre sans année mentionnée en en-tête) de la mort du Bottom, nouvel espace gentrifié au service de la communauté blanche, et de la communauté noire qui s'y trouvait, soulignant ainsi que cette dernière est devenue un monde de contradictions, le reflet d'une réalité inversée : « Morrison uses the motif of inversion, of derangement as the natural order is turned upside down as a result of human society »<sup>402</sup>. En effet, le Bottom, ces collines situées au-dessus de la ville fictive de Medallion traversée par la rivière Ohio, fief de la communauté noire symbolisée ici par la belladone et les mûres (« In that place, where they tore the nightshade and blackberry patches from their roots »), doit céder sa place à un parcours de golf : « generous funds have been allotted [...] to make room for the Medallion City Golf Course » (*S* 3). Malgré l'usage d'une tournure passive, Morrison fait comprendre au lecteur que cette appropriation est bien implicitement le fait de la communauté blanche. La première phrase du roman renvoie à cet espace relevant déjà du passé ainsi que l'illustre l'usage du prétérit (« there was once a neighborhood » *S* 3). Au-delà de la disparition d'un espace physique, c'est la mort de la communauté qui y vivait qui est ici représentée, une illustration de la « collective knowledge that would be decimated over time »<sup>403</sup>. L'énumération des institutions locales (« Irene's Palace of Cosmetology », « Reba's Grill ») révèle l'étendue de la perte des lieux de sociabilité pour la communauté noire. Et si un Blanc (« a valley man ») vient à s'y rendre (« collecting rents or insurance payments »), il ne réussit à

---

<sup>402</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, p. 154.

<sup>403</sup> Roynon, T. *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 24.

comprendre cet environnement dont il reste nécessairement à distance, méprenant rire et douleur chez ses habitants : « it would be easy for the valley man to hear the laughter and not notice the adult pain that rested somewhere under the eyelids, somewhere under their head rags and soft felt hats, somewhere in the palm of the hand, somewhere behind the frayed lapels, somewhere in the sinew's curve » (S 4). Avant cette appropriation finale, la communauté afro-américaine avait déjà été trompée, ainsi que le révèle le récit folklorique du tour joué par un fermier blanc à son esclave affranchi lors de l'octroi de terres (« nigger joke ») :

A joke. A nigger joke. That was the way it got started. Not the town, of course, but that part of town where the Negroes live, the part they called the Bottom in spite of the fact that it was up in the hills. Just a nigger joke. (S 4)

A good white farmer promised freedom and a piece of bottom land to his slave if he would perform some very difficult chores. (S 5)

Il lui attribue les terres les moins fertiles, situées en hauteur, mais dont il précise de manière ironique qu'elles garantiront à l'esclave une place plus proche de Dieu. L'esclave finit par se laisser convaincre :

'He had hoped to give him a piece of the Bottom. The slave blinked and said he thought valley land was bottom land. The master said, 'See those hills? That's bottom land, rich and fertile.'

'But it's high up in the hills,' said the slave.

'High up from us,' said the master, 'but when God looks down, it's the bottom. That's why we call it so. It's the bottom of heaven—best land there is.'

So the slave pressed his master to try to get him some. He preferred it to the valley. And it was done. The nigger got the hilly land, where planting was backbreaking, where the soil slid down and washed away the seeds, and where the wind lingered all through the winter. Which accounted for the fact that white people lived on the rich valley floor in that little river town in Ohio, and the blacks populated the hills above it, taking small consolation in the fact that every day they could literally look down on the white folks. [...]

Maybe it was the bottom of heaven.

The black people would have disagreed, but they had no time to think about it. (S 5-6)

Le discours de tromperie développé par le fermier est faussement logique, bien que les conjonctions de coordination (« that's why », « So », « And ») tentent de le faire apparaître comme tel et la référence aux terres promises un écho ironique aux *forty acres and a mule* d'Abraham Lincoln. L'ironie du narrateur omniscient quant au racisme dont est teintée cette scène est également omniprésente dans le passage : « The kind white folks », « The kind colored folks », « A good white farmer » (S 4-5). L'humour de la minorité noire (*nigger joke*) fonctionne ici comme parade et détournement de la violence blanche. Néanmoins, l'esclave est finalement victime de cette explication à la dimension quasi-céleste (« The slave blinked ») face à laquelle peu de contre-arguments peuvent être apportés tant la conclusion de l'échange est courte. Cette brièveté est reflétée jusque dans

le texte lui-même : « And it was done ». L'inclusion de cette *nigger joke* au début de *Sula* constitue un écho intertextuel au roman de Ralph Ellison *Invisible Man*<sup>404</sup>. C'est en effet le même type de tromperie qui inaugure la quête du héros masculin chez Ellison, Dr. Bledsoe et Mr. Emerson n'ayant aucunement l'intention d'aider le narrateur et protagoniste dans sa quête. Se voyant offrir par ces hommes une bourse pour étudier à l'université, le narrateur est soumis à un combat de boxe, les yeux bandés, à des fins de divertissement de la population blanche. Détaillant la genèse de *Sula* au travers d'une métaphore domestique, Toni Morrison avait expliqué, après avoir envisagé de commencer le roman par le récit de Shadrack, ne vouloir inclure aucun personnage du roman dans cette description initiale : « I was to posit a door, turn its knob and beckon for some four or five pages. I had determined not to mention any characters in those pages, there would be no people in the lobby »<sup>405</sup>. Le nom de la ville (« the valley town of Medallion » S 3), issu du français *médaille*, insiste également sur le rôle d'ouverture, de fenêtre que va jouer ce lieu dans le récit : « a frame »<sup>406</sup>, « to fashion a door »<sup>407</sup>. En effet, la désorganisation spatiale à l'œuvre dans le Bottom encadre la narration dans *Sula* puisqu'à cette appropriation initiale dont témoigne le nom erroné du Bottom fait écho la nouvelle appropriation à la fin du roman. Une sorte de renversement a lieu puisque les Afro-Américains quittent finalement ces terres situées en hauteur au moment où elles acquièrent de la valeur (« hill land was more valuable now » S 166). Elles bénéficient à la population blanche qui les exploite désormais. Le Bottom devient donc ce nouvel espace gentrifié tandis que la population noire qui s'était enrichie durant la guerre intègre progressivement la ville de Medallion. Commentatrice de cette évolution à la fin du roman, Nel regrette, tout comme le narrateur omniscient dans l'*incipit*, non seulement l'appropriation spatiale mais également la mort de la communauté qui lui était associée : « It was sad, because the Bottom had been a real place » (S 166). Comme le souligne Barbara Christian, ce dernier chapitre (« 1965 ») fonctionne comme une sorte d'éloge funèbre de cet espace : « Bottom's eulogy »<sup>408</sup>.

---

<sup>404</sup> Ellison, R. *Op. cit.*

<sup>405</sup> Bloom, H. *Toni Morrison*, p. 221.

<sup>406</sup> Butler-Evans, E. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>407</sup> Morrison, T. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature [1988], in *The Source of Self-Regard*, p. 187.

<sup>408</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, p. 175.

## *b) Ségréguer l'espace*

Le poids du racisme dans les sociétés décrites par Morrison est ensuite révélé à travers les règles de séparation raciale au sein des espaces. Ainsi, dans *The Bluest Eye*, les réflexions de Frieda et de Claudia, lorsqu'elles décident de rejoindre Pecola sur le lieu de travail de la mère de cette dernière, témoignent de l'idéalisation dont sont chargés les espaces de la communauté blanche auxquels elles ne peuvent accéder :

We reached Lake Shore Park, a city park laid out with rosebuds, fountains, bowling greens, picnic tables. It was empty now, but sweetly expectant of clean, white, well-behaved children and parents who would play there above the lake in summer before half-running, half-stumbling down the slope to the welcoming water. Black people were not allowed in the park, and so it filled our dreams. (*BE* 105)

Des images de netteté et de propreté dominant dans ce discours : « clean, white, well-behaved children », « it filled our dreams ». Dans *Jazz*, lorsque Joe et Violet quittent Vesper County en Virginie en direction de New York, ils remarquent la différence d'attitude du contrôleur à bord du train : « when the attendant came through, pleasant but unsmiling now that he didn't have to smile in this car full of colored people » (*J* 30). Après sa mort, Sula est elle-même enterrée dans la partie du cimetière réservée aux Noirs (« colored part of the Beechnut Cemetery » *S* 150).

Au-delà de la séparation géographique, les principes de fonctionnement de ces territoires illustrent la prégnance de la logique de ségrégation. En effet, les conditions économiques, sociales et culturelles restent fondamentalement dictées par les normes de la société blanche : « Les Blancs sont renvoyés aux marges des récits alors que l'hégémonie de leur culture est ce qui est le plus exposé et dénoncé »<sup>409</sup>. Dans *Sula*, sur le marché de l'emploi, les membres de la communauté noire assistent à l'embauche d'hommes blancs, y compris immigrés, là où sont refusés les hommes du Bottom, métonymie de ce monde du travail ségrégué que la communauté va s'employer à dénoncer à travers la destruction du tunnel à la fin du roman : « to wipe from the face of the earth the work of the thin-armed Virginia boys, the bull-nucked Greeks and the knife-faced men who waved the leaf-dead promise, they went too deep, too far » (*S* 162). De la même manière, Shadrack et Plum, des vétérans ayant combattu pour leur pays lors de la Première Guerre mondiale, sont rejetés par la société à leur retour à Medallion, livrés, le premier à sa folie, le second à son addiction. Un autre personnage du roman, Tar Baby,

---

<sup>409</sup> Raynaud, C. *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*. Paris, Belin, 1996, p. 24.

fait également l'objet d'un traitement raciste par les policiers qui l'arrêtent pour ivresse sur la voie publique :

On Saturday afternoon Tar Baby had stumbled drunk into traffic on the New River Road. [...] Later, after the word got out, Ajax and two other men went to the station to see about him. At first they wouldn't let them in. But they relented after Ajax and the other two just stood around for one hour and a half and repeated their request at regular intervals. When they finally got permission to go in and looked in at him in the cell, he was twisted up in a corner badly beaten and dressed in nothing but extremely soiled underwear. Ajax and the other men asked the officer why Tar Baby couldn't have back his clothes. 'It ain't right,' they said, 'to let a grown man lay around in his own shit.'

The policeman, obviously in agreement with Eva, who had always maintained that Tar Baby was white, said that if the prisoner didn't like to live in shit, he should come down out of those hills, and live like a decent white man. (S 132-133)

D'abord interdit de visite au commissariat, il y est également frappé (« badly beaten ») et maintenu dans un état dégradant (« dressed in nothing but extremely soiled underwear »). Soulignant le caractère établi de cette logique de ségrégation, Ajax commente les aventures de Tar Baby dans les termes suivants : « the natural hazards of Negro life » (S 133). Dans *Home*, la sœur du héros Frank, Lily, réussit à économiser suffisamment, grâce à son travail auprès d'un teinturier, afin de pouvoir s'acheter une maison. Elle consulte un agent immobilier qui lui rappelle alors l'existence de « restrictions » raciales :

'They're sold already?' [...]

'Well, no, but there are restrictions.' [...]

No part of said property hereby conveyed shall ever be used or occupied by any Hebrew or by any person of the Ethiopian, Malay or Asiatic race excepting only employees in domestic service. (H 73)

L'énumération des origines vise ici directement la population de couleur tandis que le soulignement dans le texte renforce le poids de l'interdiction. Dans *Toni Morrison's Fiction*, Marva Furman rappelle que, si la population afro-américaine est relativement préservée au sein du Bottom dans *Sula*, toute sortie, même limitée, de cet environnement place de nouveau les personnages face à l'oppression du monde blanc : « Each contact with life beyond the borders of the Bottom recalls the isolating constraints of race prejudice »<sup>410</sup>. Helene doit ainsi subir l'opprobre en compagnie de Nel, après avoir voulu traverser une voiture réservée à la population blanche à bord du train qui la conduit à la Nouvelle-Orléans afin de rendre visite à sa grand-mère Cecile. En charge du récit de l'événement, Nel restitue le racisme dont mère et fille ont été victimes :

---

<sup>410</sup> Furman, M. *Toni Morrison's Fiction*. Columbia, University of South Carolina Press, 1996, p. 30.

Even at that they made a mistake. Helene and her daughter entered a coach peopled by some twenty white men and women. Rather than go back and down the three wooden steps again, Helene decided to spare herself some embarrassment and walk on through to the colored car. [...]

The conductor let his eyes travel over the pale yellow woman and then stuck his little finger into his ear, jiggling it free of wax. 'What you think you doin', gal?'

Helene looked up at him.

So soon. So soon. She hadn't even begun the trip back. [...]

All the old vulnerabilities, all the old fears of being somehow flawed gathered in her stomach and made her hands tremble. She had heard only that one word; it dangled above her wide-brimmed hat, which had slipped, in her exertion, from its carefully leveled placement and was now tilted in a bit of a jaunt over her eye. (S 19-20)

L'attitude du contrôleur (« let his eye travel over ») ainsi que l'usage du diminutif familier « gal » par ce dernier témoignent du peu de considération dont Helene Wright fait ici l'objet. Le glissement et l'inclinaison de son chapeau (« her wide-brimmed hat, which had slipped », « was now tilted ») contrastent avec le port de tête altier qui était le sien avant le voyage (« walked head high » S 19) tandis que sa belle robe cousue pour l'occasion et érigée comme protection (« decided that she had the best protection: her manner and her bearing, to which she would add a beautiful dress » S 19) n'est désormais plus d'aucune utilité. Cette scène fait alors rejaillir d'anciennes peurs liées à son ascendance honteuse (sa mère est une prostituée) dont témoigne le parallélisme « All the old vulnerabilities, all the old fears of being somehow flawed »<sup>411</sup>. Alors qu'Helene pense devoir présenter ses billets, elle en vient à s'excuser de vivre : « An eagerness to please and an apology for living met in her voice » (S 20). En outre, le sourire adressé au contrôleur blanc entraîne une réaction d'hostilité chez les soldats noirs présents dans la même voiture, rendant ainsi ineffective toute idée de solidarité raciale :

Then, for no earthly reason, at least no reason that anybody could understand, certainly no reason that Nel understood then or later, she smiled. Like a street pup that wags its tail at the very doorjamb of the butcher shop he has been kicked away from only moments before, Helene smiled. Smiled dazzlingly and coquettishly at the salmon-colored face of the conductor. [...]

[Nel] saw the muscles of their faces tighten, a movement under the skin from blood to marble. No change in the expression of the eyes, but a hard wetness that veiled them as they looked at the stretch of her mother's foolish smile.

She looked about for a second to see whether any of the men would help her put the suitcases in the overhead rack. Not a man moved. (S 21-22)

Le rythme ternaire du début du passage insiste sur l'incompréhension croissante que l'attitude d'Helene fait naître chez sa fille Nel, notamment à travers la gradation des conjonctions et adverbes employés (« for » > « at least » > « certainly »). Toutefois, la subordination inhérente à la relation entre Helene et le contrôleur dont témoignent les

---

<sup>411</sup> Le sentiment de honte chez les protagonistes afro-américaines fera l'objet d'un traitement plus loin dans cette thèse. Voir Partie 2, Chapitre 3, Section 3) b)

termes « sir » et « gal », la familiarité avec laquelle ce dernier s'adresse à la première malgré ses tentatives d'explication (« Now git your butt on in there ») rappellent avant tout la logique de ségrégation au sein de ce lieu : « 'We made a mistake, sir. You see, there wasn't no sign. We just got in the wrong car, that's all. Sir.' 'We don't 'low no mistakes on this train. Now git your butt on in there' » (S 21). La double négation du contrôleur (« We don't 'low no mistakes ») répond à celle d'Helene (« there wasn't no sign ») et place *de facto* cette dernière en position de coupable. Cette culpabilité s'explique ici avant tout par la couleur de peau subtilement rappelée dans le passage : « [Helene's] custard-colored skin » (S 22), « salmon-colored face of the conductor » (S 21). Enfin, le caractère funeste du voyage dont témoigne cette scène se confirme à l'arrivée lorsqu'Helene et Nel apprennent que Cecile est déjà morte : « They were too late. [...] The old woman had died without seeing or blessing her granddaughter » (S 25). Dans *Jazz*, ce sont également une mère et sa fille qui sont victimes des logiques de ségrégation spatiale, lorsque la mère de Felice se rend dans une bijouterie Tiffany's afin de récupérer un colis pour sa patronne :

The salesgirl went to get the package my mother came to pick up. She showed the girl the note from her boss lady so they would give it to her (and even showed it at the door, so they would let her in). While the salesgirl was gone, we looked at the velvet tray of rings. Picked some up and tried to try them on, but a man in a beautiful suit came over and shook his head. Very slightly.

'I'm waiting for a package for Mrs. Nicolson,' my mother said.

The man smiled then and said, 'Of course. It's just policy. We have to be careful.' When we left my mother said, 'Of what? What does he have to be careful about? They put the tray out so people can look at the things, don't they? So what does he have to be careful about?' (J 202-203)

La note fournie par la patronne fonctionne ici tel un laissez-passer pour la mère de Felice, lui permettant ainsi d'accéder à un espace normalement interdit : « She showed the girl the note from her boss lady so they would give it to her (and even showed it at the door, so they would let her in) ». La conjonction « so », reprise ici de manière anaphorique, institue un lien de cause à effet entre la présentation de ce document et l'accès au magasin. En outre, la méfiance excessive des employés au moment où mère et fille essaient des bijoux témoigne de ce racisme primaire à l'égard de la communauté noire : « It's just policy. We have to be careful ». Dans *Home*, c'est à travers son récit à la première personne que Frank relate le moment de son enfance où, à l'âge de quatre ans, sa famille et ses voisins furent chassés de leurs maisons de Bandera County du fait de leur couleur de peau. À aucun moment la raison n'est explicitement mentionnée mais le lecteur comprend que l'action est subie et attribue celle-ci à la communauté blanche : « we

walked out of Bandera County », « We had to leave ». Frank et sa famille emmènent ce qui réussit à tenir dans une charrette avant que, contraints d'abandonner cette dernière, ils ne perdent nombre d'objets, ne réussissant à sauver qu'un petit panier de vêtements ainsi que quelques outils : « We had to leave our wheelbarrow full of stuff in order to pile into his car, trading goods for speed. Mama cried, but the baby she carried was more important than kettles, canning jars, and bedding » (H 39).

Dans ce projet de dénonciation des effets du racisme, Morrison met particulièrement en évidence la violence du monde médical à l'égard de la population noire. C'est souvent soit l'accès aux lieux de soins, soit la logique même de soin qui est niée. Suite à l'attaque de Joe sur Dorcas dans *Jazz*, Felice finit par appeler une ambulance malgré les protestations de son amie. L'ambulance n'arrive toutefois que le lendemain, alors que Dorcas est déjà morte :

Some of them wanted to carry her downstairs, put her in a car and drive to the emergency ward. Dorcas said no. She said she was all right. To please leave her alone and let her rest. But I did it. Called the ambulance, I mean; but it didn't come until morning after I had called twice. The ice, they said, but really because it was colored people calling. She bled to death all through that woman's bed sheets on into the mattress. (J 210)

Les efforts et la persévérance de Felice (« I did it », « I had called twice ») ne suffisent face au poids du racisme (« The ice they said, but really it was colored people calling ») dont la jeune femme se révèle consciente. Une ambiguïté liée à la mort de Dorcas subsiste jusqu'à la fin du roman : a-t-elle fait le choix délibéré de mourir ou n'est-elle pas plutôt une victime de la société raciste et sexiste alors décrite ? Déjà enfant, dans le contexte des émeutes raciales de St. Louis (1917), Dorcas avait assisté au refus des pompiers de se déplacer lors de l'incendie de sa maison dans lequel finit par périr sa mère :

Alice's sister had just got the news and had gone back home to try and forget the color of his entrails, when her house was torched and *she burned crispy in its flame*. Her only child, a little girl named Dorcas, sleeping across the road with her very best girlfriend, did not hear the fire engine clanging and roaring down the street because *when it was called it didn't come*. But she must have seen the flames, must have, because the whole street was screaming. (J 57)<sup>412</sup>

Cette négation de toute forme d'assistance médicale est également ce qui conduit Ruby, la mère de K.D., à la mort dans *Paradise*. Cette femme meurt en effet suite au refus des hôpitaux ségrégués de la région de l'accueillir (« No colored people were allowed in the wards. No regular doctor would attend them ») et alors que l'infirmière qui finit par la

---

<sup>412</sup> C'est moi qui souligne.



prendre en charge cherche en réalité un vétérinaire pour la soigner, ce que les frères de la jeune femme, Deek et Steward Morgan, découvrent après la mort de leur sœur :

That sweet, modest laughing girl whom he and Steward had protected all their lives. She had gotten sick on the trip; seemed to heal, but failed rapidly again. When it became clear she needed serious medical help, there was no way to provide it. They drove her to Demby, then further to Middleton. No colored people were allowed in the wards. No regular doctor would attend them. She had lost control, then consciousness by the time they got to the second hospital. She died on the waiting room bench while the nurse tried to find a doctor to examine her. When the brothers learned the nurse had been trying to reach a veterinarian, and they gathered their dead sister in their arms, their shoulders shook all the way home. Ruby was buried, without benefit of a mortuary, in a pretty spot on Steward's ranch. (P 113)

Le nom donné à la ville, en hommage à Ruby et malgré l'opposition des hommes (« They named the town after one of their own and the men did not gainsay them. All right. Well. Ruby. Young Ruby » P 17), ne compense pas la violence du traitement subi et l'indifférence dans laquelle meurt la jeune femme (« died on the waiting room bench », « buried, without benefit of a mortuary »). Dans le même roman, Patricia, une habitante de la ville de Ruby, explique que son père fut le premier à ne pas respecter la règle de couleur de peau de la ville en se mariant avec Delia, une femme à la peau claire. Cette dernière mourut en couches, tout comme la petite sœur de Patricia, Faustine, alors que les hommes de la ville refusèrent de laisser les femmes de Ruby aller chercher l'aide d'une sœur du Couvent :

they looked down on you, Mama, I know it, and despised Daddy for marrying a wife with no last name, a wife without people, a wife of sunlight skin, a wife of racial tampering. [...] When Daddy got back everybody was worried sick about what to do and how long the bodies could last before, father or no father, husband or no husband, you both had to go in the ground. [...] It was a girl, Mama. Faustine. My baby sister. We would have grown up together. Patricia and Faustine. Too light, maybe, but together it would not have mattered to us. We'd be a team. (P 197-198)

Dans *The Bluest Eye*, c'est aussi au moment de l'accouchement que Pauline Breedlove fait l'expérience du racisme des médecins dont témoigne notamment la métaphore animale employée par ces derniers dans un discours à la dimension essentialiste prégnante : « When he got to me he said now these here women you don't have any trouble with. They deliver right away and with no pain. Just like horses » (BE 124-125). Pour sa part, *Home* met en scène un médecin aux pratiques eugénistes, le Dr. Scott Beauregard, dont la sœur de Frank, Cee, est victime. Les propos de la femme de celui-ci contrastent avec la naïveté de la jeune fille à l'égard du médecin :

I don't really understand my husband's work—or care to. He is more than a doctor; he is a scientist and conducts very important experiments. His inventions help people. He's no Dr. Frankenstein. (H 60)

Her admiration for the doctor grew even more when she noticed how many more poor people—women and girls, especially—he helped. (H 64)

La bibliothèque de ce dernier témoigne de ses pratiques racistes tandis que son appartenance politique le place comme partisan de l'esclavage (« a heavy Confederate ») :

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*. (H 65)

Dr. Beau is a heavyweight Confederate. His grandfather was a certified hero who was killed in some famous battle up North. (H 62)

Même quand l'accès à l'établissement de soins est possible, la règle de la séparation entre populations est rappelée. Après avoir accompagné Hannah, Eva séjourne dans la partie de l'hôpital réservée aux Noirs : « Lying in the colored ward of the hospital » (S 77). Bien que l'idée ne soit pas explicitement mentionnée dans le texte, la logique qui explique la sortie de l'hôpital de Shadrack dans *Sula* semble être un manque de place au bénéfice très probable de la population blanche :

Shadrack's earlier violence had coincided with a memorandum from the hospital executive staff in reference to the distribution of patients in high-risk areas. There was clearly a demand for space. The priority or the violence earned Shadrack his release, \$217 in cash, a full suit of clothes and copies of very official-looking papers. (S 10)

Enfin, les logiques de ségrégation conduisent à des traitements inhumains de la population noire que les romans morrisoniens rapportent à plusieurs reprises, notamment au travers de connotations animales. Dans *Sula*, face à l'absence de toilettes pour les voyageurs de couleur à bord du train, ces derniers sont invités à aller faire leurs besoins naturels dans l'herbe :

When they changed trains in Birmingham for the last leg of the trip, they discovered what luxury they had been in through Kentucky and Tennessee, where the rest stops had all had colored toilets. After Birmingham there were none. [...]

She looked around for the other woman and, seeing just the top of her head rag in the grass, slowly realized where 'yonder' was. (S 23-24)

Dans le même roman, le batelier et le shérif tentent de se débarrasser du corps de Chicken Little après sa noyade dans la rivière et cherchent au maximum à taire cette découverte encombrante à leurs yeux :

He shook his head in disgust at the kind of parents who would drown their own children. When, he wondered, will those people ever be anything but animals, fit for nothing but substitutes for mules, only mules didn't kill each other the way niggers did. [...]

The sheriff said whyn't he throw it on back into the water. The bargeman said he never shoulda taken it out in the first place. Finally they got the man who ran the ferry twice a day to agree to take it over in the morning.

That was why Chicken Little was missing for three days and didn't get to the embalmer's until the fourth day, by which time he was unrecognizable to almost everybody who once knew him, and even his mother wasn't deep down sure, except that it just had to be him since nobody could find him. (S 63-64)

Cette scène donne lieu à l'expression d'un certain nombre de stéréotypes. Les parents noirs, désignés par des périphrases à valeur dépréciative (« the kind of parents », « those people », « substitutes for mules ») sont comparés à des meurtriers (« the kind of parents who would drown their own children ») ainsi qu'à des sous-hommes (« those people ever be anything but animals, fit for nothing but substitutes for mules, only mules didn't kill each other the way niggers did »). Le harcèlement dont Sula et Nel sont les victimes alors qu'elles sont enfants contient également cette dimension déshumanisante (« pig meat » S 50). Le même type de comparaison animale dégradante (« cannibal life ») est exprimé par le groupe d'hommes qui accompagne Mr. Garner lors du retour de celui-ci sur la plantation dans *Beloved* : « leaving the sheriff behind among the damnedest bunch of coons they'd ever seen. All testimony to the results of a little so-called freedom imposed on people who needed every care and guidance in the world to keep them from the cannibal life they preferred » (B 177). Enfin, dans *Home*, Fish Eye confesse à son ami Salem avoir entendu parler de combats de chevaux régulièrement organisés dans la région il y a une quinzaine d'années et auxquels l'incipit du roman fait référence. Salem, le grand-père du narrateur et héros du roman Franck, précise toutefois au cercle d'amis qu'il ne s'agissait pas de combats de chevaux mais bien de combats publics opposant des hommes et prend en exemple celui opposant un père et son fils Jerome. La comparaison animale est ici omniprésente : « More like men-treated-like-dog fights » (H 138), « Turned men into dogs » (H 139). Dans cette opposition jusqu'à ce que mort s'en suive, le père, afin de sauver la vie de son fils, finit par ordonner à ce dernier de le tuer à l'aide de son couteau à cran d'arrêt :

‘That’s him. Jerome.’ Fish Eye slapped his knee. ‘He told us they brought him and his daddy from Alabama. Roped up. Made them fight each other. With knives.’  
 ‘No sir. Switchblades. Yep, switchblades.’ Salem spat over the railing. ‘Said they had to fight each other to the death.’ [...]  
 ‘That’s right. One of them had to die or they both would. They took bets on which one.’  
 [...]  
 ‘Boy said they slashed each other a bit—just enough to draw a line of blood. The game was set up so only the one left alive could leave. So one of them had to kill the other.’ [...]  
 ‘Obey me, son, this one last time. Do it.’ Said he told his daddy, ‘I can’t take your life.’  
 And his daddy told him, ‘This ain’t life.’ Meantime the crowd, drunk and all fired up, was going crazier and crazier, shouting, ‘Stop yapping. Fight! God damn it! Fight!’  
 ‘And?’ Frank was breathing hard.  
 ‘And what you think? He did it.’ (H 138-139)

La violence de la scène est rendue d’autant plus insoutenable du fait du jeu instauré autour d’une vie humaine et de l’attitude hystérique de la foule : « Meantime the crowd, drunk and all fired up, was going crazier and crazier, shouting ».

### c) *Confiner les lieux*

Du fait de l’application d’une logique de ségrégation, les espaces afro-américains décrits par Morrison tendent à fonctionner de manière autonome ainsi qu’à refléter un certain enfermement et une forme de violence endogène. Comme le rappelle Houston Baker, « Afro-America was a PLACE assigned rather than discovered »<sup>413</sup>, héritage de ce déplacement que constitua le *Middle Passage*. Dès lors, le confinement devient une manière d’occuper l’espace pour la communauté afro-américaine.

Dans *Beloved*, Sethe et Denver vivent recluses et de manière isolée au 124 Bluestone Road. Ainsi, lorsque Paul D leur propose d’assister à un carnaval le jeudi suivant son arrivée, Sethe se réjouit de cette sortie, l’une des premières depuis longtemps pour elle : « her first social outing in eighteen years » (B 56). Déjà, du temps de l’esclavage, Sethe vivait dans un espace circonscrit dont les limites s’imposaient avec force : « One step off that ground and they were trespassers among the human race. Watchdogs without teeth; steer bulls without horns; gelded workhorses whose neigh and whinny could not be translated into a language responsible humans spoke » (B 147-148). Toute sortie de la plantation (« that ground ») exposait les esclaves à des représailles. Ces derniers sont en outre décrits tels des êtres inférieurs à des animaux (« Watchdogs without

<sup>413</sup> Baker, H., Alexander, E., Redmond, P. *Op. cit.*, p. 109.

teeth; steer bulls without horns; gelded workhorses »). Dans *Jazz*, Violet évolue avant tout dans son appartement qui devient un lieu de refuge après l'attaque sur Dorcas. L'absence de traces laissées au sol lors de sa fuite lui permet même de maintenir ce lieu secret pendant un temps : « The snow she ran through was so windswept she left no footprints in it, so for a time nobody knew exactly where on Lenox Avenue she lived » (*J* 4). La reconstruction de Violet passe également par les nombreux échanges qui ont lieu dans les appartements d'Alice, la tante de Dorcas, et de Malvonne, sa voisine, créant ainsi une sorte de microcosme au sein du roman. Dans *Paradise*, le même type de mise à l'écart spatiale se retrouve dans la description du Couvent qui intervient dès les toutes premières lignes du roman. En effet, l'isolement du lieu est rappelé au travers de la précision de la distance géographique qui le sépare des villes les plus proches : « No need to hurry out here. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other » (*P* 3). La ville de Ruby, située à proximité du Couvent, n'est ainsi pas nommée (« a town ») tandis que l'usage de la capitalisation (« Convent ») laisse supposer un fonctionnement autonome. Tout en précisant la configuration du lieu, cette description initiale insiste aussi sur le danger couru par les femmes du Couvent et rend explicite l'absence d'aide dont elles pourraient bénéficier en cas d'attaque, ce qui est justement l'objet du début du roman : « They shoot the white girl first » (*P* 3). Dans un entretien avec Charlie Rose, Morrison a insisté sur le rôle de paradis ou d'enclave de sécurité que joue la ville de Ruby : « This is a representative of a lot of towns that were founded in Oklahoma and other places after Reconstruction », « a shelter for women [who live] in some chaos, in some disfunction »<sup>414</sup>. Toutefois, de nouvelles formes de racisme sont apparues au sein de cette communauté : « it is a community splintered not by white racism but by intraracial caste based on color and gender, and a community further diminished by intolerance based on fear of a woman-centered enclave »<sup>415</sup>. Rejetées de Fairly en Oklahoma du fait de leur couleur de peau et de leur pauvreté (« they were too poor, too bedraggled-looking to enter » *P* 14), les familles qui voyagèrent de Haven à Ruby, lors ce mouvement dénommé « the Disallowing », reproduisent de nouvelles formes de ségrégation au sein de Ruby. C'est désormais une ségrégation intraraciale qui tend à être instaurée (*light-skinned vs dark-skinned*/« 8-rock » *P* 193) :

---

<sup>414</sup> Rose, C. *Op. cit.*

<sup>415</sup> Fultz, L. *Op. cit.*, p. 11.

Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they really felt about those who weren't 8-rock like them.

Walked from Mississippi and Louisiana to Oklahoma and got to the place described in advertisements carefully folded into their shoes or creased into the brims of their hats only to be shooed away. This time the clarity was clear: for ten generations they had believed the division they fought to close was free against slave and rich against poor. Usually, but not always, white against black. Now they saw a new separation: light-skinned against black. (P 194)

Enfin, dans *Sula*, situé entre la vallée et la rivière, le Bottom constitue également un espace clos situé à l'écart de la ville de Medallion. Comme souligné précédemment, les échanges sont quasi-inexistants entre ces deux environnements et toute sortie du Bottom expose les personnages noirs à l'oppression de la communauté blanche. Cette idée est aussi reflétée symboliquement au sein de l'espace social du roman. Bien que le titre de l'œuvre semble la placer au cœur du récit, ce n'est qu'après les narrations concernant le Bottom, Shadrack et Helene Wright que Sula est mentionnée pour la première fois. Ce choix est évoqué par Morrison comme le moyen de signaler au lecteur les moments de vigilance au sein du récit : « a worn-out technique of novel writing: the overt announcement to the reader whom to pay attention to »<sup>416</sup>. En outre, le Bottom reste un univers fermé que peu de femmes quittent, que ce soit temporairement ou définitivement : « the Bottom is so tucked away from the rest of the world that few of its women ever leave it »<sup>417</sup>. Sula revient ainsi après une absence de dix ans sans que le lecteur comprenne complètement la raison de ce retour tandis que Nel ne le quitte qu'une fois dans sa vie. Enfin, face aux différentes menaces de cet environnement, le personnage central qu'est Shadrack<sup>418</sup> a développé une attitude de contrôle, de *containment*, voire d'intériorisation excessive. Jeune soldat de vingt ans, il rentre de la Première Guerre mondiale mentalement dévasté, après avoir assisté à la décapitation d'un soldat sous l'effet de tirs d'obus :

Before he could register shock, the rest of the soldier's head disappeared under the inverted soup bowl of his helmet. But stubbornly, taking no direction from the brain, the body of the headless soldier ran on, with energy and grace, ignoring altogether the drip and slide of brain tissue down its back. (S 8)

---

<sup>416</sup> Morrison, T. *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*, p. 187.

<sup>417</sup> Christian, B. *Black Feminist Criticism*, p. 50.

<sup>418</sup> Shadrack fait allusion à Shadrach, personnage de la Bible issu du Livre de Daniel dans l'Ancien Testament. Refusant de vénérer les images en or du roi Nabuchodonosor, Shadrach et Daniel sont menacés par le souverain d'être jetés dans un fourneau en feu du fait de leur désobéissance. Ils finissent toutefois par être sauvés par Dieu. À travers cet épisode, Beverly Foulks souligne que l'intervention divine n'est pas systématique. Foulks, B. *Trial by Fire: The Theodicy of Toni Morrison in Sula*, in *Stave, S. A. (ed.). Op. cit.*

L'esthétisation de cette scène de violence (« energy and grace ») est toutefois vite battue en brèche par l'évocation de la cervelle du soldat coulant le long de son dos (« the drip and slide of brain tissue down its back »). Soumis à un stress post-traumatique, Shadrack est recueilli dans un hôpital pour vétérans dans lequel il ressent son propre néant. Il est ainsi horrifié par ses mains qui semblent grandir rapidement :

They began to grow in higgledy-piggledy fashion like Jack's beanstalk all over the tray and the bed. (S 9)

Through his tears he saw the fingers joining the laces, tentatively at first, then rapidly. The four fingers of each hand fused into the fabric, knotted themselves and zigzagged in and out of the tiny eyeholes. (S 14)

La personnification des mains, les allitérations en « f » (« four fingers [...] fused into the fabric ») ainsi que les formes en « -ing » reproduisent ce mouvement d'extension qu'observe Shadrack, alors en proie à une forme d'hallucination. À sa libération de l'hôpital psychiatrique, il est recueilli par la police et placé dans une cellule pour la nuit. C'est dans sa cellule qu'il connaît une sorte d'épiphanie et se voit rassuré quant à sa propre réalité, une réalité qui se définit cependant avant tout par sa couleur de peau (« he saw a grave black face. A black so definite, so unequivocal, it astonished him ») :

There in the toilet water he saw a grave black face. A black so definite, so unequivocal, it astonished him. He had been harboring a skittish apprehension that he was not real—that he didn't exist at all. But when the blackness greeted him with its undisputable presence, he wanted nothing more. In his joy he took the risk of letting one edge of the blanket drop and glanced at his hands. They were still. Courteously still.

Shadrack rose and returned to the cot, where he fell into the first sleep of his new life. (S 13)

L'usage de l'article indéfini (« a grave black face ») limite toutefois le caractère distinctif de cette identité. À son arrivée à Medallion, Shadrack établit le *National Suicide Day* comme moyen de contrôler sa peur de la mort ainsi que celle de la communauté :

It had to do with making a place for fear as a way of controlling it. [...] In sorting it all out, he hit on the notion that if one day a year were devoted to it, everybody could get it out of the way and the rest of the year would be safe and free. In this manner he instituted National Suicide Day. (S 14)

Except for World War II, nothing ever interfered with the celebration of National Suicide Day. (S 7)

La construction négative à vocation restrictive (« Nothing ever interfered ») insiste sur le caractère inévitable et régulier de cette manifestation. Chaque année, durant cette journée du 3 janvier, il marche à travers la ville, muni d'une cloche de vache et d'une corde de bourreau : « Telling [the people] that this was their only chance to kill themselves or each other » (S 14). D'abord seul participant à cette journée particulière, il finit par faire adhérer la communauté. Pour les habitants du Bottom aussi, cette journée est consacrée à

l'expression de toutes les peurs liées à la mort dans le but de soulager les angoisses des autres jours de l'année ou, comme le met en lumière Annie-Paule Mielle de Prinsac, pour « édifier un barrage contre l'angoisse du non-être [...] afin de circonscrire l'imprévisibilité monstrueuse de la mort »<sup>419</sup>. C'est majoritairement à travers des mécanismes compulsifs d'ordonnement (sections de son plateau de repas à l'hôpital, propreté absolue de sa maison, jours cochés sur le calendrier) que Shadrack ancre sa vie. À l'inverse, lorsque les choses ne sont pas contenues, il se montre ivre, obscène et bruyant :

He lived in a shack on the riverbank that had once belonged to his grandfather long time dead. On Tuesday and Friday he sold the fish he had caught that morning, the rest of the week he was drunk, loud, obscene, funny and outrageous. But he never touched anybody, never fought, never caressed. (S 15)

Si les habitants sont *a priori* d'abord apeurés par le caractère atypique de ce personnage, la peur disparaît une fois que sont connues les limites de sa folie :

At first the people in the town were frightened; they knew Shadrack was crazy but that did not mean that he didn't have any sense or, even more important, that he had no power. [...] Once the people understood the boundaries and nature of his madness, they could fit him, so to speak, into the scheme of things. (S 15).

As time went along, the people took less notice of these January thirds, or rather they thought they did, thought they had no attitudes or feelings one way or another about Shadrack's annual solitary parade. In fact they had simply stopped remarking on the holiday because they had absorbed it into their thoughts, into their language, into their lives. (S 15)

Easily, quietly, Suicide Day became a part of the fabric of life up in the Bottom of Medallion, Ohio. (S 16)

Les habitants finissent par intégrer cette notion de désordre. Comme le signale Patrick B. Björk, « the National Suicide Day encapsulates the central ordering principle around which the people of 'The Bottom' conduct their lives »<sup>420</sup>. Cet équilibre et cette folie ordonnée restent toutefois précaires, tant la désintégration reste possible. Shadrack devient ainsi l'agent du destin des années plus tard alors que la population du Bottom pensait l'avoir apprivoisé. Se sentant seul, il encourage les habitants à le suivre dans sa marche jusqu'au tunnel où les destructions causées finissent par entraîner l'effondrement de ce dernier ainsi que de nombreux morts au sein de la communauté.

---

<sup>419</sup> Mielle de Prinsac, A.-P. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>420</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p. 57.



Enfin, la question de la dénonciation du racisme est compliquée par l'absence d'unité au sein de la communauté noire. Comme le souligne Lucille Fultz, « Morrison challenges the prevailing perception that white society must bear primary responsibility for African Americans' suffering, and she urges African Americans to consider their own complicity in and contribution to the suffering within the black community »<sup>421</sup>. Face aux effets psychologiques de cette exploitation, des solutions doivent être trouvées au sein de la communauté noire. Mais Gurleen Grewal a aussi souligné la difficulté de réaliser cette unité face à l'oppression de la politique raciale blanche : « The very idea of collectivity is something that must be imagined or created, the divisions historicized and understood; it must be narrated or performed »<sup>422</sup> (6). La narration de la nation est donc à construire, à l'image des *imagined communities* de Benedict Anderson<sup>423</sup>.

## 2) Violence des lieux

### a) *L'univers de la plantation*

La plantation est tout d'abord le lieu de l'exploitation des populations noires par les maîtres blancs. Comme évoqué dans *Beloved*, les esclaves sont envisagés tels des pions déplaçables, d'où la comparaison avec le jeu de dames :

[...] in all of Baby's life, as well as Sethe's own, men and women were moved around like checkers. Anybody Baby Suggs knew, let alone loved, who hadn't run off or been hanged, got rented out, loaned out, bought up, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized. So Baby's eight children had six fathers. (*B* 27-28)

L'accumulation des formes verbales juxtaposées témoigne de la multiplicité d'issues que peuvent connaître les vies d'esclaves, toutes sujettes à la domination. Dans *A Mercy*, la violence de l'esclavage est soulignée à travers le projet impérialiste que cette pratique constitua : « Europes could calmly cut mothers down, blast old men in the face with muskets louder than moose calls, but were enraged if a not-Europe looked a Europe in the eye » (*M* 44). La hiérarchie est reproduite jusque dans l'attitude et le regard, le terme de « Europes » désignant les Européens pratiquant l'esclavage. Lors de sa visite de Jublio,

---

<sup>421</sup> Fultz, L. P. (ed.). *Op. cit.*, p. 47-48.

<sup>422</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>423</sup> Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, Verso, 1991.

la plantation de d'Ortega, Jacob se refuse dans un premier temps à prendre part au commerce d'esclaves :

[...] it became clear what D'Ortega had left to offer. Slaves. (M 19)

Jacob refused. His farm was modest; his trade needed only himself. Besides having no place to put them, there was nothing to occupy them.

'Ridiculous,' said D'Ortega. 'You sell them. Do you know the prices they garner?'

Jacob winced. Flesh was not his commodity. (M 19-20)

Le lecteur notera le mépris manifesté par Jacob à l'égard des esclaves notamment à travers l'emploi de la tournure : « Flesh was not his commodity ». Toutefois, à l'issue de sa rencontre avec le gentilhomme portugais, il se rend compte que seul un écart matériel le sépare de la bourgeoisie : « For the first time he had not tricked, not flattered, not manipulated, but gone head to head with rich gentry. And realized, not for the first time, that only things, not bloodlines or character, separated them » (M 25). Aspirant à intégrer une classe sociale supérieure, il se laisse gagner par la conversation entendue à la taverne autour de la place prise par le marché du sucre et des perspectives de profit qui s'y rattachent et se résout alors à investir dans le commerce de la canne à sucre tout en rêvant d'une maison à la hauteur de ses ambitions :

Now he fondled the idea of an even more satisfying enterprise. And the plan was as sweet as the sugar on which it was based. And there was a profound difference between the intimacy of slave bodies at Jublio and a remote labor force in Barbados. Right? Right, he thought, looking at a sky vulgar with stars. Clear and right. The silver that glittered there was not at all unreachable. And that wide swath of cream pouring through the stars was his for the tasting.

The heat was still pressing, his bed partner overactive, yet he slept well enough. Probably because his dreams were of a grand house of many rooms rising on a hill above the fog. (M 33)

Jacob s'arrange avec sa conscience morale en tentant de croire à l'existence d'une différence entre l'esclavage pratiqué à Jublio et celui exercé plus loin dans les Barbades, réflexion que conclut la question rhétorique « Right? » à laquelle il apporte lui-même une réponse en reprenant le même terme à la forme affirmative (« Right, he thought »). Dans *Beloved*, même dans le cas des Garner dont le mode de gestion des esclaves est plus respectueux que celui de Maître d'École, l'idée d'exploitation reste au centre de la relation. L'absence de violence est certes manifeste à l'arrivée de Baby Suggs à Sweet Home :

nobody, knocked her down. Not once. Lillian Garner called her Jenny for some reason but she never pushed, hit or called her mean names. Even when she slipped in cow dung and broke every egg in her apron, nobody said you-black-bitch-what's-the-matter-with-you and nobody knocked her down. (B 164)

The Garners, it seemed to her, ran a special kind of slavery, treating them like paid labor, listening to what they said, teaching what they wanted known. And he didn't stud his boys. Never brought them to her cabin with directions to 'lay down with her,' like they did in Carolina, or rented their sex out on other farms. It surprised and pleased her, but worried her too. (B 165)

Cependant, malgré cette forme de respect à l'égard de ses esclaves, Mr. Garner les infantilise, appelant par exemple Baby Suggs « gal » (B 167) au cours de leur échange quant au nom porté par cette dernière, et leur impose sa propre vision des choses. De son côté, Mrs. Garner refuse à Sethe son mariage avec Halle. Même parmi certains défenseurs de l'abolition, l'attitude peut être ambiguë. Le couple des Bodwin dans *Beloved* rejette toute forme d'esclavagisme, y compris celui pratiqué par les Garner ainsi que le souligne Ella Bodwin : « We don't hold with slavery, even Garner's kind » (B 171). Toutefois, ces derniers possèdent dans le même temps une représentation de la figure de Sambo, figurine en forme de jeune noir, présente sur une étagère et accompagnée de l'inscription « At Yo Service ». Le cou tordu de la figurine rappelle les victimes de lynchage tandis que l'inscription évoque l'attitude de soumission des populations noires à leurs maîtres blancs.

La violence physique associée au lieu qu'est la plantation est rappelée à plusieurs reprises dans les romans morrisoniens. Dans *A Mercy*, lors du passage en revue des esclaves de la plantation par d'Ortega et Jacob, les corps exposés laissent apparaître les traces de cette violence (« scars », « wounds ») : « The two men walked the row, inspecting. D'Ortega identifying talents, weaknesses and possibilities, but silent about the scars, the wounds like misplaced veins tracing their skin » (M 20). Dans *Beloved*, Stamp Paid évoque la violence subie, plus particulièrement les lynchages des esclaves :

Whole towns wiped clean of Negroes; eighty-seven lynchings in one year alone in Kentucky; four colored schools burned to the ground; grown men whipped like children; children whipped like adults; black women raped by the crew; property taken, necks broken. He smelled skin, skin and hot blood. The skin was one thing, but human blood cooked in a lynch fire was a whole other thing. (B 212)

La dernière phrase du passage insiste sur l'odeur prégnante de la peau et du sang brûlés. La tentative de fuite des esclaves donne lieu à une violence répressive dont témoignent le mors que porte Paul D ainsi que le corps meurtri de Sethe (*chokecherry tree*). Comme le rappelle Aurélia Michel,

[l]a violence a deux fonctions. Elle sert d'abord à forcer au travail. Il s'agit d'une violence routinière, qui scande les journées de travail, les pauses repas, elle est parfois simplement exercée pour rappeler que l'on n'est jamais à l'abri du fouet. Elle doit aussi empêcher la rébellion, la fuite, la révolte des esclaves, considérée comme une menace perpétuelle donnant lieu à une surenchère paranoïaque.<sup>424</sup>

Cette violence est ainsi exercée par anticipation et en réaction aux stéréotypes portés sur les esclaves. C'est ainsi que, face à la peur de la violence noire, Mrs. Garner demande à être épaulée à Sweet Home après le décès de son mari. Il est alors fait appel à Maître d'École, aux méthodes violentes, qui rejoint la plantation : « She didn't want to be the only white person on the farm and a woman too. So she was satisfied when the schoolteacher agreed to come. He brought two boys with him. Sons or nephews. I don't know » (B 44). Enfin, nombre d'esclaves de Sweet Home connaissent une issue tragique du fait de la violence subie : la mère de Sethe est pendue (sans que cette dernière en connaisse la justification), Sixo est brûlé vif tandis que Paul A est mutilé et demeure défiguré. Enfin, la dernière image que Paul D a de Halle touche à la folie de ce dernier. Il le retrouve hagard près de la baratte à beurre, le visage et les mains enduites : « Last time I saw him he was sitting by the churn. He had butter all over his face » (B 82).

La violence de l'univers de la plantation tient également à l'effacement de tout lien familial en ce lieu, conduisant les esclaves à une « mort sociale »<sup>425</sup>. Sethe est ainsi séparée de sa mère à l'âge de trois semaines après avoir aperçue celle-ci une dernière fois dans un champ de coton. Son seul souvenir réside dans une image, résultat d'une unique vision. Un fichu sur la tête en guise de chapeau (« What she saw was a cloth hat »), sa mère a le dos courbé (« this particular back ») dans un champ : « Patiently Sethe waited for this particular back to gain the row's end and stand. What she saw was a cloth hat as opposed to a straw one, singularity enough in that world of cooing women each of whom was called Ma'am » (B 37). Plus âgée, Sethe se souvient de la réaction de Mrs. Garner lorsqu'elle lui demande l'autorisation d'organiser son mariage avec Halle sur la plantation : « Laughing a little, she touched Sethe on the head, saying, 'You are one sweet child.' And then no more » (B 31), « I found out there wasn't going to be no ceremony, no preacher. Nothing » (B 70). La condescendance et l'infantilisation de la maîtresse se traduisent par le retournement de la réponse (« You are ... ») ainsi que par l'emploi de l'appellation « child ». Face au refus de Mrs. Garner, Sethe organise sa propre cérémonie

---

<sup>424</sup> Michel, A. *Un monde en nègre et blanc : enquête historique sur l'ordre racial*. Paris, Seuil, 2020, p. 151.

<sup>425</sup> Patterson, O. *Op. cit.*

en confectionnant sa robe à l'aide de chutes de tissus et en consommant son union avec Halle de manière clandestine dans les champs de maïs :

And there on top of a mattress on top of the dirt floor of the cabin they coupled for the third time, the first two having been in the tiny cornfield Mr. Garner kept because it was a crop animals could use as well as humans. Both Halle and Sethe were under the impression that they were hidden. (B 31)

L'effacement des liens familiaux et amicaux est tel que Morrison rappelle ces personnes oubliées à travers des présences spectrales dans le roman. Au premier rang de ces dernières figure bien évidemment le fantôme de Beloved. Mais ce sont également les échos des voix des esclaves qui résonnent dans le roman, à l'image de celles qu'entend Stamp Paid aux alentours de la maison de Sethe : « The people of the broken necks » (B 213), « the black and angry dead » (B 234).

Enfin, sous-humanité et racisme scientifique caractérisent les relations avec les esclaves dans cet univers qu'est la plantation. Dans *Beloved*, les êtres humains sont victimes d'objectification (« a crazy old nigger », « a nigger woman ») tandis que les animaux portent des noms. Les deux chiens sont ainsi dénommés Chipper et Samson tandis que le coq de la plantation revêt le patronyme de Mister. Après la mort de Mr. Garner, son beau-frère, dénommé Maître d'École (« Schoolteacher »), reprend la gestion de Sweet Home. En charge de l'éducation de ses deux neveux, il semble posséder tous les attributs de la science (livres, tableau, raisonnement logique). Il apparaît avant tout comme le seul détenteur du savoir qu'il impose même à ses neveux : « He'd talk and they'd write. Or he would read and they would write down what he said » (B 227). Il est le sujet initiateur dans chacune de ces phrases tandis que les élèves ne font qu'obéir ainsi que le souligne la conjonction de coordination à visée résultative « and ». L'usage du conditionnel témoigne quant à lui de la récurrence de l'habitude. La structure du début de l'extrait consacré à la leçon illustre déjà cette position supérieure adoptée par Maître d'École : « Schoolteacher made his pupils sit and learn » (B 227). Sans visage ou description, sans autre nom que celui que lui assigne sa fonction, Maître d'École devient l'incarnation du discours blanc autour de l'esclavage dans le roman, ce que renforce la capitalisation de son nom. Lui seul possède le langage mais un langage qui permet la déformation de la réalité : « À l'image de la perversion de l'institution esclavagiste dont il est lui-même le produit, Schoolteacher est à l'origine d'une fausse transmission du

savoir »<sup>426</sup>. Convaincu de la sous-humanité des esclaves, Maître d'École rappelle que ces derniers sont à éduquer : « people who needed every care and guidance in the world to keep them from the cannibal life they preferred » (*B* 177). Cette idée transparaît également lorsqu'il demande à ses neveux de classer les caractéristiques humaines et animales de Sethe dans un tableau à vocation essentialiste : « 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 » (*B* 228). Sethe se souvient du caractère absurde et inhumain de la pratique : « Schoolteacher'd wrap that string all over my head, 'cross my nose, around my behind. Number my teeth. I thought he was a fool. And the questions he asked was the biggest foolishness of all » (*B* 226). Mais la douleur est réelle si bien que Sethe se mure dans le silence : « My head itched like the devil. Like somebody was sticking fine needles in my scalp. I never told Halle or nobody » (*B* 228). Comme le rappelle Aurélia Michel, assigner un caractère sous-humain à un esclave est le moyen de le démolir physiquement et psychiquement mais la pratique vise également à conforter le maître, ici Maître d'École, dans sa propre blancheur :

Le nègre subit des agressions qui le désintègrent physiquement et psychiquement, de façon à le rabattre constamment à la fiction de sa non-humanité. Mais la violence infligée est également nécessaire au bourreau pour se préserver de sa propre « négrofication », de sa propre désintégration, de la destruction de son humanité.<sup>427</sup>

### ***b) Agressivité de la ville***

La ville est tout d'abord ce lieu d'oppression qui tend à menacer l'individualité de l'homme. Dans *Home*, Frank retourne vers sa ville natale, Lotus, afin d'y retrouver sa sœur. La description du lieu est empreinte de violence : « Lotus, Georgia, is the worst place in the world, worse than any battlefield » (*H* 83). L'usage du superlatif et la comparaison avec un champ de bataille inscrivent l'agressivité au cœur de la ville. Mais il s'agit moins d'une violence physique ou psychologique qu'une absence d'espoir quant à la vie que l'on peut y mener :

---

<sup>426</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 21.

<sup>427</sup> Michel, A. *Op. cit.*, p. 193.

At least on the field there is a goal, excitement, daring, and some chance of winning along with many chances of losing. Death is a sure thing but life is just as certain. Problem is you can't know in advance.

In Lotus you did know in advance since there was no future, just long stretches of killing time. There was no goal other than breathing, nothing to win and, save for somebody else's quiet death, nothing to survive or worth surviving for. (H 83)

Les nombreuses négations (« no future », « no goal », « nothing to win », « nothing to survive or worth surviving for ») illustrent le néant qui domine la ville. La description de cette dernière rappelle également les inégalités raciales à l'œuvre à travers la mention des champs de coton que ne possèdent pas les populations noires : « Nothing to do but mindless work in fields you didn't own, couldn't own, and wouldn't own if you had any other choice. My family was content or maybe just hopeless living that way » (H 84). À travers la personnification de l'action du soleil, Frank évoque un environnement malveillant :

The sun, having sucked away the blue from the sky, *loitered* there in a white heaven, *menacing* Lotus, *torturing* its landscape, but *failing, failing, constantly failing to silence it*: [...]. The sun did her best to *burn away* the blessed peace found under the wide old trees; did her best to *ruin* the pleasure of being among those who do not want to *degrade or destroy* you. Try as she might, she could not *scorch* the yellow butterflies away from scarlet rosebushes, nor *choke* the songs of birds. Her *punishing heat* did not interfere with Mr. Fuller and his nephew sitting in the bed of a truck—the boy on a mouth organ, the man on a six-string banjo. (H 117-118)<sup>428</sup>

La force des termes employés (par exemple, « torturing », « punishing », « choke »), l'usage de formes en -ing insistant sur la permanence de l'action ainsi que le rythme ternaire renforcé par la présence de l'adverbe (« failing, failing, constantly failing to silence it ») font état d'une violence qui a envahi l'espace. Cette agressivité du lieu se retrouve dans *Jazz* dans la mesure où la violence exercée par Violet trouve un écho dans la violence sous-jacente de la ville, « the City », *i.e.* New York et notamment Harlem. Celle-ci se reflète sur le plan architectural, les rayons de la lumière du jour venant à métaphoriquement couper les immeubles en deux : « Daylight slants like a razor cutting the buildings in half » (J 7). Joe choisit de rencontrer Dorcas les jeudis en lieu et place des week-ends, la fin de semaine passée dans la ville étant définie comme une période associée à une forme de violence physique particulièrement marquée : « People look forward to weekends for connections, revisions, and separations even though many of these activities are accompanied by bruises and even a spot of blood, for excitement runs high on Friday or Saturday », « the week-ends [...] are strident, sullen, sprinkled with bruises and dots of blood » (J 50). Les allitérations en « b- » (« bruises », « blood ») et en

---

<sup>428</sup> C'est moi qui souligne.

« s- » dans le rythme ternaire « strident, sullen, sprinkled » témoignent de cette agression permanente. L'idée de violence se reflète également dans la fatigue dont sont littéralement frappés les habitants face au poids de la ville et à l'excitation qu'elle génère : « Most people want to *crash* into sleep. Get *knocked* into it with a *fist* of fatigue to avoid a night of *noisy silence* » (J 28)<sup>429</sup>. Notons ici l'oxymore « noisy silence ». Évoquant la présence d'un danger permanent (« something evil », « nothing was safe »), la narratrice lie cette ambiance de la ville à l'histoire de Violet : « Word was that underneath the good times and the easy money something evil ran the streets and nothing was safe—not even the dead. Proof of this being Violet's outright attack on the very subject of a funeral ceremony. Barely three days into 1926 » (J 9). C'est également ce sentiment d'insécurité qui domine chez Alice Manfred : « Recently she had begun to feel safe nowhere south of 110th Street, and Fifth Avenue was for her the most fearful of all » (J 54). Cette violence est étroitement associée au labyrinthe spatial qu'offre une grande ville comme New York et, par là même, au sentiment de perte qui peut gagner le visiteur : « Nobody says it's pretty here; nobody says it's easy either. What it is is decisive, and if you pay attention to the street plans, all laid out, the City can't hurt you » (J 7). Dans *Tar Baby*, Son, arrivé à New York en avance, attend Jadine et se retrouve perplexe face au caractère déshumanisant de la ville :

How long had he been gone, anyway? If those were the black folks he was carrying around in his heart all those years, who on earth was he? The trouble he'd had the night he checked in was representative of how estranged he felt from these new people. [...] a whole new race of people he was once familiar with. (TB 216-217)

C'est un sentiment d'aliénation à l'égard de sa propre communauté qui domine : « who on earth was he ? », « how estranged he felt from these new people ». À l'opposé, Jadine est ravie de retrouver New York, la ville dans laquelle elle se sent chez elle comme le souligne l'anaphore de « This is home » dans le passage suivant :

This is home, she thought with an orphan's delight; not Paris, not Baltimore, not Philadelphia. This is home. The city had gone on to something more interesting to it than the black people who had fascinated it a decade ago, but if ever there was a black woman's town, New York was it. (TB 222)

La jeune femme pense, à tort, pouvoir convaincre Son de l'opportunité que représente New York : « now she would take it; take it and give it to Son. They would make it theirs. She would show it, reveal it to him, live it with him » (TB 222). Enfin, la ville est le lieu d'expression de certaines luttes, notamment celle en faveur des droits civiques. Dans *Jazz*, désormais en charge de sa nièce Dorcas depuis le décès des parents de cette dernière lors

---

<sup>429</sup> C'est moi qui souligne.



des émeutes de St. Louis, Alice Manfred l'amène à une marche de protestation à New York contre les émeutes de St. Louis ayant conduit à la mort de nombreux Noirs : « came a tide of cold black faces », « The drums and the freezing faces hurt her, but hurt was better than fear » (J 54).

En outre, une certaine agressivité émane de la ville dans les romans morrisoniens dans la mesure où celle-ci est souvent un espace approprié, notamment par la communauté blanche. Son exposition par Morrison vise à mettre en lumière le déni de réalité des vies afro-américaines dans ces lieux. Ces espaces sont des univers gentrifiés dans lesquels la population noire a fini par fuir au bénéfice de la population blanche. Comme nous l'avons précédemment souligné, c'est notamment le cas du Bottom dans *Sula*. Alors que les plants de mûriers constituent les derniers vestiges de la société rurale du Sud (« where they tore the nightshade and blackberry patches from their roots » S 3), cet espace est désormais consacré à la satisfaction des loisirs bourgeois blancs (« to make room for the Medallion City Golf Course » S 3). Disparu, il est désormais entré dans la dépendance économique de la grande ville : « it is called the suburbs now, but when black people lived there it was called the Bottom », « There will be nothing left of the Bottom (S 3). Évoquée dès l'*incipit* du roman, cette appropriation spatiale par la communauté blanche est confirmée à la fin de l'œuvre :

Nobody colored lived much up in the Bottom any more. White people were building towers for television stations up there and there was a rumor about a golf course or something. Anyway, hill land was more valuable now, and those black people who had moved down right after the war and in the fifties couldn't afford to come back even if they wanted to. (S 166)

Phillip Novak souligne que l'évocation de ce lieu en début et fin de roman, dans ce qui constitue une boucle, permet de souligner une forme de permanence : « This looping, this enclosing of the text between the two markings of its disappearance, this enfolding of the story within absence, defines the novel as a continuous presiding over loss »<sup>430</sup>. Mais celle-ci s'effectue au détriment de la population noire. Un mouvement de gentrification est également ce qui conduit le Cosey's Hotel and Resort de Bill Cosey à sa disparition dans *Love*. L'explication est donnée par la narratrice L :

---

<sup>430</sup> Novak, P. *Op. cit.*, p. 188.

the government houses went up and they named the neighborhood Oceanside—which it isn't. The developers started out selling to Vietnam veterans and retired whites, but when Oceanside became a target for people thrown out of work onto food stamps, churches and this affirmative action stuff got busy. Welfare helped some till urban renewal came to town. Then there were jobs all over the place. Now, it's full of people commuting to offices and hospital labs twenty-two miles north. Traveling back and forth from those cheap, pretty houses to malls and movieplexes [...] (L 9)

Suite à divers projets de renouvellement urbain, le bord de mer est devenu l'apanage des classes moyennes, sous-entendues blanches (« people commuting to offices and hospital labs »). La violence de la ville s'exprime aussi par la menace qui plane à l'extérieur de l'espace clos que fréquente la population noire. Cette idée est rendue explicite dans *Paradise* à travers l'exemple de la ville de Haven, où toute sortie en dehors de ses limites physiques expose au danger :

Ten generations had known what lay Out There: space, once beckoning and free, became unmonitored and seething; became a void where random and organized evil erupted when and where it chose—behind any standing tree, behind the door of any house, humble or grand. Out There where your children were sport, your women quarry, and where your very person could be annulled; where congregations carried arms to church and ropes coiled in every saddle. Out There where every cluster of whitemen looked like a posse, being alone was being dead. (P 16)

La triple anaphore de l'expression « Out There », renforcée par le recours à la capitalisation, illustre la menace qui plane à l'extérieur, dans cet espace des « whitemen ». L'homme noir n'y a pas sa place tant la violence sous-jacente à son égard est omniprésente (« evil », « arms », « ropes », « posse ») et le risque encouru par ce dernier terrible (« your very person could be annuled », « being alone was being dead »). Le poids de la tradition sur le sujet laisse en outre peu de place à une éventuelle évolution : « Ten generations had known what lay Out There ».

Mais cette appropriation spatiale de la ville peut également être le fait de certains membres de la communauté noire, au point de voir s'établir de nouvelles logiques de ségrégation intraraciales. Écho à leur déplacement premier de Fairly à Haven, celui de Haven à Ruby est l'occasion de voir s'affirmer, au travers de ce qui ressemble à une nouvelle destinée manifeste (« they believed they were more than prepared—they were destined » P 14), de nouveaux Pères fondateurs :

the New Fathers of Ruby, Oklahoma (*P* 18)

The New Fathers: Deacon Morgan, Steward Morgan, William Cato, Ace Flood, Aaron Poole, Nathan DuPres, Moss DuPres, Arnold Fleetwood, Ossie Beauchamp, Harper Jury, Sargeant Person, John Seawright, Edward Sands and Pat's father, Roger Best, who was the first to violate the blood rule. The one nobody admitted existed. The one established when the Mississippi flock noticed and remembered that the Disallowing came from fair-skinned colored men. Blue-eyed, gray-eyed yellowmen in good suits. They were kind, though, as the story went. Gave them food and blankets; took up a collection for them; but were unmoving in their refusal to let the 8-rocks stay longer than a night's rest. (*P* 194-195)

La liste de ces membres fondateurs, tous masculins, est à vocation restrictive. Dans cette migration, ces nouveaux Pères fondateurs portent le trauma du "Disallowing", ce rejet de leurs ancêtres, les Old Fathers, par les villes noires et blanches du fait de la couleur de peau foncée et de la pauvreté de ces derniers : « In short, they were too poor, too bedraggled-looking to enter, let alone reside in, the communities that were soliciting Black homesteaders » (*P* 14). C'est ainsi qu'ils en viennent, lors de la fondation de Ruby, à recréer une ville d'exclusion, cette fois-ci dominée par les hommes à la peau foncée (« dark-skinned », « 8-rocks »). Le révérend Misner résume cette nouvelle forme de violence dans le passage suivant :

Was that the origin of this incipient hunger for violence?  
Or was it Ruby?

What was it about this town, these people, that enraged him? They were different from other communities in only a couple of ways: beauty and isolation. All of them were handsome, some exceptionally so. Except for three or four, they were coal black, athletic, with noncommittal eyes. All of them maintained an icy suspicion of outsiders. (*P* 160)

Selon une règle tacite (« it was never spoken of »), la discrimination s'exerce désormais à l'égard des Noirs à la peau plus claire (« they were coal black ») ainsi que de toute personne extérieure (« an icy suspicion of outsiders »), à l'exemple des femmes du Couvent :

So the rule was set and lived a quietly throbbing life because it was never spoken of, except for the hint in words Zechariah forged for the Oven. More than a rule. A conundrum: 'Beware the Furrow of His Brow,' in which the 'You' (understood), vocative case, was not a command to the believers but a threat to those who had disallowed them. (*P* 195)

Enfin, derrière cette notion d'agressivité, figure aussi l'idée que la ville reste le lieu des possibles : « the City then is, in turn, friend and foe »<sup>431</sup>. Dans "The Art of Fiction", Toni Morrison établit un lien direct entre violence et vie urbaine. Elle rappelle que la ville offrit un espace d'espoir et de liberté aux esclaves récemment libérés :

---

<sup>431</sup> Paquet-Deyris, A.-M. Toni Morrison's *Jazz* and the City, p. 223.

‘the violent is an intrinsic part of what it means to live in the city.’

‘So the city freed the ex-slaves from their history?’

‘In part, yes. The city was seductive to them because it promised forgetfulness. It offered the possibility of freedom—freedom, as you put it, from history.’ [...]

‘If you penetrate the seduction of the city, then it becomes possible to confront your own history—to forget what ought to be forgotten and use what is useful—such true agency is made possible.’<sup>432</sup>

Situé dans les années 1920, le roman *Jazz* rend hommage aux migrants ayant fui l’oppression du Sud pour gagner la ville du Nord (ici New York désignée par la périphrase « the City ») dans l’idée de se reconstruire :

The wave of black people running from want and violence crested in the 1870s; the ‘80s; the ‘90s but was a steady stream in 1906 when Joe and Violet joined it. Like the others, they were country people, but how soon country people forget. When they fall in love with a city, it is forever, and it is like forever. As though there never was a time when they didn’t love it. The minute they arrive at the train station or get off the ferry and glimpse the wide streets and the wasteful lamps lighting them, they know they are born for it. There, in a city, they are not so much new as themselves: their stronger, riskier selves. (*J* 33)

C’est une forme d’attirance à l’égard cet univers urbain qui est ici décrite. La narratrice est captivée par cette romance autour des possibilités offertes par la ville, créant une sorte d’*eros* autour de celle-ci. L’arrivée dans la ville marque une forme de rupture avec un passé fait d’oppression (« Part of why they loved it was the specter they left behind » *J* 33). L’univers urbain délivre sa propre violence, celle d’un lieu offrant véritables et faux espoirs :

All you have to do is heed the design—the way it’s laid out for you, considerate, mindful of where you want to go and what you might need tomorrow. [...] Hospitality is gold in this City; you have to be clever to figure out how to be welcoming and defensive at the same time. When to love something and when to quit. (*J* 9)

La ville met en jeu la construction de sa propre identité pour tout nouvel arrivant :

There is no air in the City but there is breath, and every morning it races through him like laughing gas brightening his eyes, his talk, and his expectations. [...] if they have their way and get to the City, they feel more like themselves, more like the people they always believe they were. [...] the City is what they want it to be: thrifless, warm, scary and full of amiable strangers. (*J* 35)

La distinction entre « air » et « breath », la personnification « it races » ainsi que la proposition « the City is what they want it to be » ouvrent la voie d’une vie nouvelle. Comme l’évoque Anne-Marie Paquet-Deyris, c’est bien une nouvelle identité qui peut émerger au contact de cette ville : « In the urban world, the status of the self is constantly called into question. It is necessarily redefined so that a viable identity can be retained »<sup>433</sup>. Dans le paradoxe de cet espace urbain, entre labyrinthe oppressant et lieu

---

<sup>432</sup> Morrison, T., Schappell, E., Brodsky Lacour, C. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>433</sup> Paquet-Deyris, A.-M. Toni Morrison’s *Jazz* and the City, p. 230.

des possibles, la narratrice, voix anonyme dont la distance varie avec Morrison, a un rapport ambivalent avec New York/Harlem, à la fois admirative et méfiante. La ville lui donne une confiance supplémentaire (« makes me dream tall », « strong », « indestructible ») :

I'm crazy about this City.

[...] A city like this one makes me dream tall and feel in on things. [...] When I look over strips of green grass lining the river, at church steeples and into the cream-and-copper halls of apartment buildings, I'm strong. Alone, yes, but top-notch and indestructible—like the City in 1926 when all the wars are over and there will never be another one. (J 7)

Bien que consciente du risque criminel (« thieves », « hoodlums » J 7, « criminality » J 8), elle ne peut envisager une autre forme de vie (« this is the only life for me ») :

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. Second, I watch everything and everyone and try to figure out their plans, their reasonings, long before they do. You have to understand what it's like, taking on a big city: I'm exposed to all sorts of ignorance and criminality. Still, this is the only life for me. I like the way the City makes people think they can do what they want and get away with it. (J 8)

Where you can find danger or be it; where you can fight till you drop and smile at the knife when it misses and when it doesn't. It makes you wonderful just to see it. (J 11)

### 3) “Sweet Home”

Dans un entretien mené par Robert Stepto en 1976, Toni Morrison a mis en évidence le rôle que jouent l'intime et le domestique dans son approche de l'écriture :

I felt a very strong sense of place, not in terms of the country or the state, but in terms of the details, the feeling, the mood of the community, of the town. In the first book, I was clearly pulling straight out of what autobiographical information I had. I didn't create that town. It's clearer to me now in my memory than when I lived there. [...] I clean [things in a house] and I move them and I do very intimate things 'in place': I am sort of rooted in it, that writing about being in a room looking out, or being in a world looking out, or looking in a small definite place, is probably very common among most women anyway.<sup>434</sup>

L'inscription avant tout géographique de l'intime joue ici un rôle essentiel pour l'auteure. C'est d'ailleurs cette dimension que le lecteur tend à retrouver dans l'écho qu'a la violence subie par les personnages noires américaines sur l'environnement domestique dans lequel elles évoluent. Car, comme le rappelle Andrée Kekeh-Dika, l'ordinaire est « aussi le *lieu-tenant* du trauma, il conserve les restes visibles, tangibles d'un état latent

---

<sup>434</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 11.

d'inconfort et de violence »<sup>435</sup>. Mais, plus globalement, c'est aussi la notion même de "home" chez les Afro-Américains qui est ici interrogée. Historiquement déplacée, réduite à l'esclavage et ségréguée, la population afro-américaine voit son espace domestique et intime à la fois omniprésent et inexistant : « home is ubiquitous and nowhere at the same time »<sup>436</sup>. En outre, ces notions d'espace domestique personnel et d'espace public commun n'ont pas toujours eu de sens pour les femmes noires américaines qui ont souvent travaillé dans les espaces domestiques et/ou publics des populations blanches tandis que leurs propres lieux ont majoritairement été placés sous le regard blanc, ainsi que le rappelle Felice Blake :

Emphasis on the private nature of intimate antagonisms consciously ignores the ways that the private/public divide has never been available to Black people. Labor outside the home as cooks, butlers, chauffeurs, gardeners, and nannies often took place in White people's domestic spaces, whereas the private realm of the Black home has always been a site of White surveillance and supervision.<sup>437</sup>

Toutefois, Homi Bhabha a montré dans l'introduction de *The Location of Culture* que cette mise à l'écart géographique et culturelle ne suppose pas nécessairement l'absence de formes d'appartenance : « To be unhomed is not to be homeless ». Le chercheur postcolonial établit en effet une différence entre le sentiment d'*unhomeness* inspiré de l'*unheimlich* freudien<sup>438</sup>, « the estranging sense of the relocation of the home and the world [...] that is the condition of extra-territorial and cross-cultural initiations [...] » caractéristique des contextes coloniaux et postcoloniaux, et celui de *unhomeness*, avant tout lié au déracinement géographique. Dans cette approche de l'*unhomeness*, les notions d'espaces domestique et public se trouvent remises en cause tandis que le féminisme y apporte un éclairage particulier :

The recesses of the domestic space become sites for history's most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting.<sup>439</sup>

By making visible the forgetting of the 'unhomely' moment in civil society, feminism specifies the patriarchal, gendered nature of civil society and disturbs the symmetry of private and public which is now shadowed, or uncannily doubled, by the difference of genders which does not neatly map on to the private and the public, but becomes disturbingly supplementary to them. This results in redrawing the domestic space as the

---

<sup>435</sup> Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M., Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>436</sup> Prince, V. S. *Burnin' Down the House: Home in African American Literature*. New York, Columbia University Press, 2005, p. 2.

<sup>437</sup> Blake, F. D. *Black Love, Black Hate: Intimate Antagonisms in African American Literature*. Columbus, Ohio State University Press, 2018, p. 20.

<sup>438</sup> Freud, S. *L'inquiétante étrangeté*. Trad. par Marie Bonaparte et [Madame] Edouard Marty. Paris : Éditions Interférences, 2009.

<sup>439</sup> Bhabha, H. K. *Op. cit.*, p. 13.

space of the normalizing, pastoralizing, and individuating techniques of modern power and police: the personal-is-the-political; the world-in-the-home.<sup>440</sup>

C'est donc au milieu d'un espace domestique en tension dans les fictions morrisoniennes que les protagonistes noires américaines tentent de trouver leur place.

### *a) Absence de chaleur et lieu de rejet*

L'univers domestique chez Morrison est tout d'abord un lieu de violence raciale et intrafamiliale. Dans *The Bluest Eye*, la description de la maison des Breedlove est à la mesure de leur extrême pauvreté, du racisme dont ils sont victimes et de la malveillance des stéréotypes qui leur sont associés, ainsi que le souligne Barbara Christian dans *Black Feminist Criticism* : « the houses in this novel reflect the worth of their inhabitants according to the norms of society and emphasize the destructiveness of a hierarchical order »<sup>441</sup>. À l'opposé du foyer aimant de la famille de Dick et Jane dont la description est placée en ouverture du roman, la maison des Breedlove est un ancien magasin abandonné composé d'une chambre au centre de laquelle se trouve un poêle à charbon, d'une cuisine et d'une simple cuvette en guise de toilettes, privant ainsi ses occupants de toute intimité : « There were no bath facilities. Only a toilet bowl, inaccessible to the eye, if not the ear, of the tenants » (*BE* 35). La vocation domestique du lieu n'est ici quasiment jamais précisée, cet espace étant avant tout désigné par son usage passé : « abandoned store » (*BE* 33), « storefront » (*BE* 38, 39). En outre, l'absence de chaleur, qu'évoque avec force l'ironie du nom de la famille, se reflète jusque dans les meubles de la maison :

There is nothing more to say about the furnishings. They were anything but describable, having been conceived, manufactured, shipped, and sold in various states of thoughtlessness, greed, and indifference. The furniture had aged without ever having become familiar. People had owned it, but never known it. [...] No one had given birth in one of the beds—or remembered with fondness the peeled paint places [...] No thrifty child [...] No happy drunk [...] No young girl [...] There were no memories among those pieces. Certainly no memories to be cherished. (*BE* 35-36)

L'anaphore de tournures à vocation négative et restrictive (« nothing more », « anything but », « without ever », « never », « no memories ») ainsi que le rythme ternaire « No... No... No... » témoignent de l'absence d'illusions placée dans cet espace tandis que le jeu sur les homophones « own » et « known » insiste sur le rôle de l'expérience humaine dans

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>441</sup> Christian, B. *Black Feminist Criticism*, p. 52.

un espace domestique familial. Cette expérience est ici inconnue des Breedlove. Le sentiment de vide au sein de la maison fait écho à la forme déstructurée et isolée de la cellule familiale qui cohabite désormais dans ce qui est devenu une prison (« cell ») tant la tentative de créer un foyer aimant relève davantage du collage que de la fusion :

Each member of the family in his own cell of consciousness, each making his own *patchwork quilt of reality*—collecting *fragments* of experience here, *pieces of information* there. From the *tiny impressions gleaned* from one another, they created a sense of belonging and tried to make do with the way they found each other. (BE 34)<sup>442</sup>

Les seules réactions que suscite cet espace sont des sensations physiques désagréables : « Occasionally an item provoked a physical reaction: an increase of acid irritation in the upper intestinal tract, a light flush of perspiration at the back of the neck as circumstances surrounding the piece of furniture were recalled » (BE 36). Dans la description de cet intérieur, la narration se concentre ensuite sur le canapé, un meuble commandé neuf mais livré endommagé avec une déchirure à l'arrière. Cet objet devient lui-même le vecteur inoculant d'une violence contagieuse empêchant tout bonheur au sein de la famille :

Like a sore tooth that is not content to throb in isolation, but must diffuse its own pain to other parts of the body—making breathing difficult, vision limited, nerves unsettled, so a hated piece of furniture produces a fretful malaise that asserts itself throughout the house and limits the delight of things not related to it. (BE 36-37)

L'échange avec le livreur constitue à cette occasion une forme de blessure mettant à mal la masculinité de Cholly, le père de famille :

It had been purchased new, but the fabric had split straight across the back by the time it was delivered. The store would not take the responsibility....  
'Looka here, buddy. It was O.K. when I put it on the truck. The store can't do anything about it once it's on the truck....' Listerine and Lucky Strike breath.  
'But I don't want no tore couch if'n it's bought new.' Pleading eyes and tightened testicles.  
'Tough shit, buddy. Your tough shit....' (BE 36)

Analysant les acteurs historiques marginalisés dans *The Bluest Eye*, Jennifer Gillan voit également dans l'échec lié à cet objet du quotidien, par définition rassembleur au sein de la famille, le reflet de l'incapacité des Breedlove à participer à l'économie marchande capitaliste américaine (« The sofa functions as a sign of the Breedlove to compete in American consumer culture »)<sup>443</sup>. La description de l'intérieur de la maison se termine par l'évocation du poêle à charbon au centre de la chambre. Personnifié par Morrison, il est un élément au fonctionnement complètement autonome dans la demeure :

---

<sup>442</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>443</sup> Gillan, J. Focusing on the Wrong Front: Historical Displacement, the Maginot Line, and *The Bluest Eye*, *African American Review*, 2002, Vol. 36, n° 2, p. 291.



The only living thing in the Breedloves' house was the coal stove, which lived independently of everything and everyone, its fire being 'out,' 'banked,' or 'up' at its own discretion, in spite of the fact that the family fed it and knew all the details of its regimen: sprinkle, do not dump, not too much.... The fire seemed to live, go down, or die according to its own schemata. In the morning, however, it always saw fit to die. (BE 37)

Chez les McTeer, le père de famille, que sa fille Claudia compare au dieu Vulcain, réussit à maintenir le feu afin de chauffer la maison : « A Vulcan guarding the flames, he gives us instructions about which doors to keep closed or opened for proper distribution of heat, lays kindling by, discusses qualities of coal, and teaches us how to rake, feed, and bank the fire » (BE 61). À l'inverse, Cholly Breedlove semble impuissant face au sien dont l'issue reste la mort au petit matin : « In the morning, however, it always saw fit to die » (BE 37). À l'image de la chaudière dans laquelle Bigger Thomas tente de brûler le corps de la fille de ses employeurs dans *Native Son*<sup>444</sup>, le poêle évoque la mort chez les Breedlove. Enfin, ce dernier n'est pas sans faire écho à un autre « Four » présent dans l'œuvre fictionnelle de Morrison, le « Four » (« *Oven* ») de *Paradise*. Symbole de l'héritage culturel de la communauté, celui-ci est démonté afin d'accompagner cette dernière lors de son transfert de Haven à Ruby par les Nouveaux Pères fondateurs :

As new fathers, who had fought the world, they could not (would not) be less than the Old Fathers who had outfoxed it; who had not let danger or natural evil keep them from cutting Haven out of mud and who knew enough to seal their triumph with that priority. An Oven. Round as a head, deep as desire. Living in or near their wagons, boiling meal in the open, cutting sod and mesquite for shelter, the Old Fathers did that first: put most of their strength into constructing the huge, flawlessly designed Oven that both nourished them and monumentalized what they had done. (P 6)

Cette description révèle l'exclusion des femmes de toute participation au nouveau rituel domestique fondateur de la communauté : « Morrison literally removes the kitchen walls that might otherwise reinforce the pretense of (black) female power, concealing the true male authority that maintains identity, passes along traditions, conducts business, and polices the community »<sup>445</sup>. Cette idée est également renforcée par la place de cette description dans le roman. Elle fait en effet suite à la narration de la traque des femmes du couvent qui constitue l'*incipit* de l'œuvre. En outre, l'inscription partielle figurant sur l'Oven (« 'It says' ... 'the Furrow of his Brow' », P 86) est à l'origine d'un débat qui fait rage au sein des habitants de Ruby et divise la population. Si les anciennes générations voient dans ce dernier un appel renforcé à la bonne conduite (« 'Beware the Furrow of His Brow' » P 86), les nouvelles y perçoivent le signe d'une nécessaire rébellion contre les inégalités raciales encore en cours dans les années 1960-70 (« 'Be the Furrow of His

---

<sup>444</sup> Wright, R. *Op. cit.*

<sup>445</sup> Prince, V. S. *Op. cit.*, p. 68.

Brow' » P 87). L'idée de vide affectif reflété dans l'environnement domestique se retrouve également dans *Song of Solomon*. Ruth, la mère du héros Milkman, est obsédée par la tache laissée par un vase dans le grain de la table de la salle à manger :

As she unfolded the white linen and let it billow over the fine mahogany table, she would look once more at the large water mark. She never set the table or passed through the dining room without looking at it. [...] Ruth looked for the water mark several times during the day. She knew it was there, would always be there, but she needed to confirm its presence. Like the keeper of the lighthouse and the prisoner, she regarded it as a mooring, a checkpoint, some stable visual object that assured her that the world was still there; that this was life and not a dream. That she was alive somewhere, inside, which she acknowledged to be true only because a thing she knew intimately was out there, outside herself. [...]

her glance was nutritious; the spot became, if anything, more pronounced as the years passed. The cloudy gray circle identified the place where the bowl filled every day during the doctor's life with fresh flowers had stood. Every day. And when there were no flowers, it held a leaf arrangement, a gathering of twigs and berries, pussy willow, Scotch pine.... But always something to grace the dinner table in the evening. (*SofS* 11-12)

Si sa présence rassure Ruth quant à la permanence de la vie (« some stable visual object that assured her that the world was still there; that this was life and not a dream. That she was alive somewhere, inside »), ce dont témoigne l'omniprésence du champ lexical du regard (« would look once more », « looking at it », « looked », « glance »), cette trace n'en reste pas moins le symbole de l'absence de toute relation affective et émotionnelle, l'amour éteint ainsi que le vide de la vie familiale ici évoquée.

S'il n'est décrit comme lui-même violent (« [the house] fosters aggression and hatred »<sup>446</sup>), l'espace domestique est aussi le réceptacle de la violence humaine. Univers d'ordinaire nourricier et collectif, la cuisine apparaît souvent chez Morrison comme le lieu dans lequel se focalise une grande partie de la violence exercée dans l'univers domestique. Andrea O'Reilly évoque le rôle joué par cet espace dans *The Bluest Eye* : « Kitchens [...] are for Pecola not environments of nourishment and love but rather sources of hatred and humiliation, abuse, and abandonment »<sup>447</sup>. La jeune fille est en effet successivement rejetée par sa mère dans la cuisine de la maison d'enfance, chassée de la cuisine des Fisher, les employeurs blancs de sa mère, avant d'être violée par son père dans la cuisine familiale. Les affrontements entre les deux parents de la jeune fille ont également lieu dans la cuisine de la maison, les ustensiles et équipements ménagers devenant les armes de Pauline Breedlove face à son mari : « In the kitchen she made noises with doors, faucets, and pans. The noises were hollow, but the threats they implied

---

<sup>446</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>447</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood*, p. 57.

were not. [...] The noises in the kitchen became louder and less hollow. There was direction and purpose in Mrs. Breedlove's movements that had nothing to do with the preparation of breakfast » (BE 39-40). Suite à la destruction de sa maison en raison de l'incendie causé par son mari, Pauline Breedlove s'installe chez son employeur blanc. C'est notamment à travers son rôle dans la cuisine de celui-ci qu'elle gagne, grâce à son goût de l'ordre, une légitimité jusque-là jamais connue et acquiert une identité allant même jusqu'à l'octroi d'un nouveau nom :

She *reigned* over cupboards stacked high with food that would not be eaten for weeks, even months; she was *queen* of canned vegetables [...]. The creditors and service people who humiliated her when she went to them on her own behalf *respected* her, were even *intimidated* by her, when she spoke for the Fishers. [...] *Power, praise, and luxury were hers* in this household. *They even gave her what she had never had—a nickname—Polly*. It was her pleasure to stand in her kitchen at the end of a day and survey her handiwork. [...] Hearing, 'We'll never let her go. We could never find anybody like Polly. She will *not* leave the kitchen until everything is in order. *Really, she is the ideal servant.*' (BE 127-128)<sup>448</sup>

Ce que Pauline pense gagner à travers l'obtention de ce patronyme familial (« Polly »), dont le poids est par ailleurs textuellement renforcé par l'apposition de l'adverbe « Really », n'est en réalité que l'écho de la posture de dévouement qu'elle adopte face à ses nouveaux employeurs (« she is the ideal servant »). Contrairement à Pecola, Claudia dispose d'une culture lui permettant de résister face à l'imposition de la norme blanche. Cette culture lui est notamment transmise par sa mère dans le cadre de sa cuisine. C'est cet éveil sensoriel lié à la musique et aux discussions avec d'autres femmes de la communauté que Claudia souhaite en guise de cadeau de Noël :

'I want to sit on the low stool in Big Mama's kitchen with my lap full of lilacs and listen to Big Papa play his violin for me alone.' The lowness of the stool made for my body, the security and warmth of Big Mama's kitchen, the smell of the lilacs, the sound of the music, and, since it would be good to have all my senses engaged, the taste of a peach, perhaps, afterward. (BE 22).

L'importance de l'expérience humaine (« to feel something ») prend ici le pas sur celle de la possession matérielle chez la jeune fille :

Had any adult with the power to fulfill my desires taken me seriously and asked me what I wanted, they would have known that I did not want to have any thing to own, or to possess any object. I wanted rather to feel something on Christmas day. The real question would have been, 'Dear Claudia, what experience would you like on Christmas?' (BE 21-22)

C'est enfin le rejet de certains espaces domestiques qu'interroge Claudia à travers la notion d'*outdoors* dans *The Bluest Eye*. Alors que la famille est à la rue suite à l'incendie de la maison familiale commis par Cholly Breedlove, Pecola est placée chez

---

<sup>448</sup> C'est moi qui souligne.

les McTeer : « that old Dog Breedlove had burned up his house, gone upside his wife's head, and everybody, as a result, was outdoors » (BE 16-17). Elle est ensuite rejetée de deux autres maisons : celle de Geraldine et celle des Fisher. Claudia développe alors une réflexion sur le fait de se retrouver à l'extérieur/rejeté(e). Partant d'une acception avant tout géographique, ce discours prend ensuite une dimension sociale et raciale liée à la condition noire dans la société américaine (« a minority in both caste and class », « on the hem of life », « Our peripheral existence ») :

Outdoors, we knew, was the real terror of life. The threat of being outdoors surfaced frequently in those days [...] But to be slack enough to put oneself outdoors, or heartless enough to put one's own kin outdoors—that was criminal.

There is a difference between being put *out* and being put *outdoors*. If you are put out, you go somewhere else; if you are outdoors, there is no place to go. The distinction was subtle but final. Outdoors was the end of something, an irrevocable, physical fact, defining and complementing our metaphysical condition. Being a minority in both caste and class, we moved about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weaknesses and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment. Our peripheral existence, however, was something we had learned to deal with—probably because it was abstract. (BE 17)

À travers cette lecture en cercles concentriques, Claudia questionne le rejet dont les femmes noires américaines font l'objet. Elle souligne également que la réaction face à ce rejet réside souvent dans un consumérisme matériel, une pratique à laquelle il est impossible de souscrire pour les Breedlove du fait de leur pauvreté extrême :

Knowing that there was such a thing as outdoors bred in us a hunger for property, for ownership. The firm possession of a yard, a porch, a grape arbor. Propertied black people spent all their energies, all their love, on their nests. Like frenzied, desperate birds, they overdecorated everything [...]. (BE 18)

L'image de l'oiseau incapable de prendre son envol que met en lumière la comparaison du passage fait déjà écho à la situation finale de Pecola à la fin du roman : « she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly » (BE 204).

### ***b) Le lieu qui hante***

Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened. (B 43)

Dans ce passage extrait de *Beloved*, Sethe rappelle combien la violence de l'environnement domestique s'exprime à travers la mémoire du lieu oppressant dont le souvenir hante les esprits. Ainsi, le nom de la plantation du Kentucky sur laquelle elle

travaillait, “Sweet Home”, porte, dans son ironie intrinsèque, toute la violence du lieu, comme le souligne Sara Kaplan :

As a racialized and gendered scale of slavery’s ‘fatal couplings of power and difference,’ the pastoral domestic plantation that ‘Sweet Home’ symbolizes did not exist despite the extraordinary and quotidian violence of African chattel slavery. Rather, it was a crucial means for the containment, mediation, and negotiation of such violence.<sup>449</sup>

Le lieu n’est en aucun cas l’utopie que son nom suggère. L’histoire de cette ferme du Kentucky dans laquelle Baby Suggs, Paul D, Sethe et Halle furent esclaves, est relatée de manière fragmentaire tout au long du roman. Le mode de gestion de la ferme par Mr. Garner avait garanti dans un premier temps au groupe d’esclaves la reconnaissance d’une certaine humanité et d’une certaine protection :

In their relationship with Garner was true metal: they were believed and trusted, but most of all they were listened to.

He thought what they said had merit, and what they felt was serious. Deferring to his slaves’ opinions did not deprive him of authority or power. It was schoolteacher who taught them otherwise. (B 147)

Mais la reprise de la propriété par Maître d’École constitue une étape supplémentaire dans l’escalade de la violence, ainsi que se le rémémore Sethe au début du récit : « Then schoolteacher arrived to put things in order. But what he did broke three more Sweet Home men and punched the glittering iron out of Sethe’s eyes, leaving two open wells that did not reflect firelight » (B 11). La profondeur du regard éteint (« two open wells ») est à la hauteur de la déshumanisation ressentie. Si, pour Sethe, Sweet Home est le lieu par lequel elle revisite ses souvenirs, pour Denver, c’est un espace d’exclusion auquel elle n’a pas accès, ce qu’elle comprend au travers de la conversation entre Sethe et Paul D : « There had been six of them who *belonged to the farm*, Sethe the only female. [...] They were a twosome, saying ‘Your Daddy’ and ‘Sweet Home’ in a way that made it clear *both belonged to them* and not to her » (B 11-15)<sup>450</sup>. L’inversion dans la construction du verbe *belong* dans ces deux phrases montre combien d’objets du lieu ils en sont symboliquement devenus les propriétaires. Le sentiment de mise à l’écart est tel chez Denver que cette dernière finit par questionner Sethe et Paul D sur leur attachement à Sweet Home en posant la question cruciale : « 'How come everybody run off from Sweet Home can't stop talking about it? Look like if it was so sweet you would have stayed' » (B 16). Si Paul D se rallie à l’incohérence soulevée par Denver (« She’s right, Sethe. It wasn’t sweet and it sure wasn’t home »), Sethe évoque en retour le poids du passé qui

---

<sup>449</sup> Kaplan, S. C. *Love and Violence/Maternity and Death: Black Feminism and the Politics of Reading (Un)representability, Black Women, Gender + Families*, 2007, Vol. 1, n° 1, p. 109.

<sup>450</sup> C’est moi qui souligne.

revient hanter : « it's where we were. [...] Comes back whether we want it to or not » (*B* 16). Le pronom « it » désigne de manière implicite cette mémoire traumatique qui ne peut se dire. En effet, la violence du lieu obsède toujours Sethe, pourtant désormais libre, si bien que le début du roman continue d'en évoquer les restes au travers des pensées de la jeune femme. Dans ce passage extrait des toutes premières pages du roman, Sethe se souvient de la beauté paradoxalement sans vergogne (« shameless beauty ») de Sweet Home :

suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes, and although there was not a leaf on that farm that did not make her want to scream, it rolled itself out before her in shameless beauty. It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too. Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves. Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her—remembering the wonderful soughing trees rather than the boys. Try as she might to make it otherwise, the sycamores beat out the children every time and she could not forgive her memory for that.  
(*B* 7)

L'imagerie quasi lyrique de la description (« shameless beauty », « wonder if hell was a pretty place too », « most beautiful », « wonderful ») coexiste dans la même phrase avec l'horreur indescriptible (« It never looked as terrible as it was ») dont témoignent notamment les sycamores devenus des potences pour les hommes lynchés (« Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world »). C'est avant tout une image pastorale qui demeure en mémoire et non le lieu de trauma que fut la plantation. S'il est difficile pour Sethe de mettre en mots la violence connue de ce lieu, c'est ici le poids des images qui prend le relais ainsi que l'énonce Beloved plus loin dans le roman : « how can I say things that are pictures » (*B* 248). Ce qui ne peut être énoncé verbalement se transmet malgré tout à travers le défilement des images (« before her eyes »). La métaphore de la boule qui roule que suggère le rythme ternaire anaphorique (« rolling, rolling, rolling », « rolled ») ainsi que la prosodie créée par les nombreuses phrases nominales juxtaposées révèlent la succession des souvenirs chez Sethe. La violence de ces derniers est également renforcée par la dimension oxymorique de la description. Le feu et le soufre sont ici mêlés à la délicatesse de la dentelle des bosquets (« Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves ») tandis que le verbe « beat » est à la fois l'écho des mouvements des branches fendant l'air mais également plus métaphoriquement du souvenir des coups de fouet reçus par les esclaves.

Parallèlement à celle de Sweet Home, la violence du lieu de la narration principale, cette maison du 124 Bluestone Road dans laquelle Sethe et Denver vivent de manière isolée, coupées du reste des habitants, est également inscrite dès l'incipit du roman :

124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and Buglar, had run away by the time they were thirteen years old. [...] Bluestone Road. It didn't have a number then, because Cincinnati didn't stretch that far. In fact, Ohio had been calling itself a state only seventy years when first one brother and then the next stuffed quilt packing into his hat, snatched up his shoes, and crept away from the lively spite the house felt for them. (B 3)

La maison n'est ici désignée que par son numéro. Toni Morrison a commenté ce choix de ne nommer la maison qu'à l'aide de chiffres dans "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature"<sup>451</sup>. Elle crée ainsi une véritable identité pour le lieu :

In beginning *Beloved* with numerals rather than spelled out numbers, it was my intention to give the house an identity separate from the street or even the city; to name it the way 'Sweet Home' was named; the way plantations were named, but not with nouns or 'proper' names—with numbers instead because numbers have no adjectives, no posture of coziness or grandeur or the haughty yearning of arrivistes and estate builders for the parallel beautifications of the nation they left behind, laying claim to instant history and legend. Numbers here constitute an address, a thrilling enough prospect for slaves who had owned nothing, least of all an address. And although the numbers, unlike words, can have no modifiers, I give these an adjective—'spiteful' (there are two other modifiers of 124). The address is therefore personalized, but personalized by its own activity, not the pasted on desire for personality.

Dans ce même texte, Morrison insiste également sur la dimension phonique de cet incipit :

Also there is something about numerals that makes them spoken, heard, in this context, because one expects words to read in a book, not numbers to say, or hear. And the sound of the novel, sometimes cacophonous, sometimes harmonious, must be an inner-ear sound or a sound just beyond hearing, infusing the text with a musical emphasis that words can do sometimes even better than music can. Thus the second sentence is not one: it is a phrase that properly, grammatically, belongs as a dependent clause with the first. Had I done that, however ('124 was spiteful, full of a baby's venom,' or '124 was full a baby's venom'), I could not have had the accent on 'full' (\ u u / u / u pause u u u / u).<sup>452</sup>

L'effet de violence créé grâce à la dynamique du rythme dans la phrase est renforcé par l'emploi de la métaphore animale proche de l'oxymore « full of a baby's venom ». Un peu plus loin dans le roman, Sethe souligne de nouveau la force des sentiments qui inondent cette maison désormais envahie de la présence de Beloved : « 124 was so full

---

<sup>451</sup> Morrison, T. *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*, p. 194.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 194-195.

of strong feeling perhaps she was oblivious to the loss of anything at all » (B 47). L'obsession de l'environnement domestique est rappelée à travers la mention du numéro de la maison qui revient à chaque début de partie du roman : Partie I : « 124 WAS SPITEFUL » (B 3) ; Partie II : « 124 WAS LOUD » (B 199) ; Partie III : « 124 WAS QUIET » (B 281). L'effet est également accentué par la capitalisation de l'adjectif qualifiant cet espace de vie. Le lecteur notera toutefois une gradation descendante entre les adjectifs des trois parties du roman (« SPITEFUL » > « LOUD » > « QUIET »). C'est alors l'amorce potentielle d'une renaissance du lieu qui est ici en jeu. En effet, dans une analepse, Baby Suggs rappelle combien cette maison, initialement berceau d'amour familial, est devenue un lieu fermé à l'extérieur et étouffé à l'intérieur, à la frontière de la mort : « Before 124 and everybody in it had closed down, veiled over and shut away; before it had become the plaything of spirits and the home of the chafed, 124 had been a cheerful, buzzing house where Baby Suggs, holy, loved, cautioned, fed, chastised and soothed » (B 102). Sethe a elle-même fait l'expérience du caractère vivant de ce lieu durant les vingt-huit jours qui se sont écoulés entre son arrivée après sa fuite de Sweet Home et sa reprise par l'Instituteur. Au début du roman, l'arrivée de Paul D au 124 réactive le souvenir de Sweet Home et actionne ainsi un levier lié à la mémoire chez Sethe, ce qui n'est pas sans se traduire sur la structure physique de la maison ainsi que le met en évidence Nancy Jesser :

When Paul D arrives he brings both the Sweet Home past and the future with him. As he enters the possessed house, passing through its bloody veil of light, he disrupts its timelessness and isolation. His coming disrupts the physical spaces of the house. He 'broke up the place, making room, shifting it [the ghost], moving it over to someplace else, then standing in the place he had made.' (B 47)<sup>453</sup>

Désormais, l'espace occupé par la présence spectrale de Beloved est telle qu'il ne reste plus aucune place : « there was no room for any other thing or body » (B 47).

### ***c) Interrogation des frontières de l'environnement domestique***

La description de nombre d'environnements domestiques est toutefois l'occasion pour Morrison d'interroger la capacité des personnages féminins noirs à questionner,

---

<sup>453</sup> Jesser, N. Violence, Home, and Community in Toni Morrison's *Beloved*, *African American Review*, 1999, Vol. 33, n° 2, p. 338.



voire remettre en cause, l'organisation et les frontières de ces espaces : « [the] capacity to control and manipulate boundaries »<sup>454</sup>.

Dans *Sula*, l'environnement domestique dans lequel grandit l'héroïne se caractérise par son extension permanente et la notion de désordre qui y est associée :

Sula Peace lived in a house of many rooms that had been built over a period of five years to the specifications of its owner, who kept on adding things: more stairways [...], more rooms, doors and stoops. There were rooms that had three doors, others that opened out on the porch only and were inaccessible from any other part of the house; others that you could get to only by going through somebody's bedroom. (S 30)

a household of throbbing disorder constantly awry with things, people, voices and the slamming of doors. (S 52)

La composition du foyer reflète également cette idée d'extension. En effet, au-delà de la famille biologique et multigénérationnelle (Eva, Hannah, Sula, Plum), celui-ci intègre des membres extérieurs tels que Tar Baby, un célibataire alcoolique, et trois orphelins (les Deweys) dans une atmosphère communale développée par Eva. Cette description du foyer des Peace s'oppose à celle de la maison des Wright qui, telle une prison, se caractérise par l'ordre extrême qu'y fait régner Helene : « Nel, who regarded the oppressive neatness of her home with dread, felt comfortable in it with Sula, who loved it [...]. As for Nel, she preferred Sula's woolly house [...] » (S 29). La surprotection de sa fille, l'ordre extrême de sa maison sont autant de manifestations de la volonté d'Helene Wright de réprimer son trauma familial que constitue sa descendance (elle est la fille d'une prostituée de la Nouvelle Orléans) et de se rattacher aux idéaux de respectabilité et de perfection féminine, des idéaux hérités de la culture blanche. Les rideaux en dentelle qu'elle installe dans sa maison (« a lovely house with a brick porch and real lace curtains at the window » S 17) contraste avec les volets rouges de la maison de sa mère, domicile qui l'a hantée une grande partie de sa vie : « The red shutters had haunted both Helene Sabat and her grandmother for sixteen years. Helene was born behind those shutters, daughter of a Creole whore who worked there » (S 17).

Cette interrogation autour des frontières de l'espace domestique se retrouve également dans le contraste qu'établit Morrison entre les demeures de Pilate et de Macon dans *Song of Solomon*. Propriétaire sans pitié et peu scrupuleux, Macon incarne une forme de matérialisme capitaliste superficiel. Obsédé par l'idée d'accumuler de la richesse, il

---

<sup>454</sup> McKee, P. Spacing and Placing in *Sula*, in Peterson, N. J. (ed.). *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1997, p. 103.

compte régulièrement son argent et relit sans cesse ses livres de compte. Sa préoccupation est telle que sa relation même avec la source de sa richesse en devient conflictuelle. Dans une description à la personnification omniprésente, les bâtiments qu'il possède dans la ville (« his houses ») sont évoqués comme étant sur la défensive tandis que lui-même voit un potentiel complot de leur part (« in league with one another ») :

Scattered here and there, his houses stretched up beyond him like squat ghosts with hooded eyes. He didn't like to look at them in this light. During the day they were reassuring to see; now they did not seem to belong to him at all—in fact he felt as though the houses were in league with one another to make him feel like the outsider, the propertyless, landless wanderer. (*SofS* 27)

Son incapacité à créer et maintenir une vie de famille faite d'amour est rendue explicite au travers de l'ironie mobilisée par la voix narrative afin de décrire les rituels du dimanche après-midi qu'impose Macon à sa femme et ses enfants. La Packard qu'il s'emploie à garder rutilante devient ici un corbillard :

These rides that the family took on Sunday afternoons had become rituals and much too important for Macon to enjoy. For him it was a way to satisfy himself that he was indeed a successful man. [...]

Other than the bright and roving eyes of Magdalene called Lena and First Corinthians, the Packard had no real lived life at all. So they called it Macon Dead's hearse. (*SofS* 31-33)

À l'opposé, le mode de vie rudimentaire de Pilate, dont témoigne l'organisation de sa maison, est complètement détaché des aspects matériels qui obsèdent Macon :

She had no electricity because she would not pay for the service. Nor for gas. At night she and her daughter lit the house with candles and kerosene lamps; they warmed themselves and cooked with wood and coal, pumped kitchen water into a dry sink through a pipeline from a well and lived pretty much as though progress was a word that meant walking a little farther on down the road. (*SofS* 27)

Cela amène Ruth Dead à envisager la maison de sa belle-sœur comme un paradis, « a natural paradise set against the sterility of Macon Dead's house »<sup>455</sup> : « This house had been a haven then, and in spite of the cold anger she felt now, it still looked like an inn, a safe harbor » (*SofS* 135). Dans le même roman, Circe, que Milkman rencontre dans le cadre de sa quête initiatique, rompt avec l'image de la servante loyale et met en lumière cette volonté de contester les frontières de l'environnement domestique. Ancienne servante auprès des Butler, cette famille blanche et riche responsable de la mort de Macon I, le père de Macon et de Pilate, Circe vit toujours dans la demeure de ses anciens maîtres. Lorsque Milkman la rencontre, il est étonné car, selon les informations qu'il a obtenues, celle-ci est probablement trop vieille pour être encore en vie. A-t-il dès lors devant lui un fantôme, un rêve ou la vieille femme bien réelle à la voix d'une jeune fille de vingt ans ?

---

<sup>455</sup> Otten, T. *Op. cit.*, p. 48.

Perhaps this woman is Circe. But Circe is dead. This woman is alive. That was as far as he got, because although the woman was talking to him, she might in any case still be dead—as a matter of fact, she *had* to be dead. Not because of the wrinkles, and the face so old it could not be alive, but because out of the toothless mouth came the strong, mellifluous voice of a twenty-year-old girl. (*SofS* 240)

« Deliberate parody of the traditional white representation of a loyal servant »<sup>456</sup>, Circe apparaît sauvage dans ses vêtements sales et malodorants : « A hairy animal smell, ripe, rife, suffocating. [...] her eyes looked crazy. Beside their combed, brushed gun-metal hair, hers was wild and filthy » (*SofS* 239-240). Elle attribue la mort de Mrs. Butler au refus de cette dernière de réaliser le travail que Circe a effectué toute sa vie :

I said she killed herself rather than do the work I'd been doing all my life! [...] Do you hear me? She saw the work I did all her days and *died*, you hear me, *died* rather than live like me. Now, what do you suppose she thought I was! If the way I lived and the work I did was so hateful to her she killed herself to keep from having to do it, and you think I stay on here because I loved her, then you have about as much sense as a fart!' (*SofS* 246-247)

Si Circe a vu de ses propres yeux la mort de la lignée suite au suicide de sa maîtresse, elle souhaite également être le témoin de la mort de leur héritage matériel. Entourée d'une meute de chiens en partie sauvages et animée d'une volonté de revanche, elle demeure dans la maison dans le but d'assister à la destruction totale et définitive de cet univers, à la transformation de ce symbole de la fierté et de l'avarice blanches en un lieu repoussant et écœurant : « They loved this place. Loved it. [...] They loved it. Stole for it, lied for it, killed for it. But I'm the one left. Me and the dogs. And I will never clean it again. Never. Nothing. Not a speck of dust, not a grain of dirt, will I move. Everything in this world they lived for will crumble and rot » (*SofS* 247). Agente de cette revanche noire, elle présente une ressemblance avec l'héroïne homérique du même nom. Déesse et magicienne dans l'*Odyssée*, sorcière dans certaines réécritures, Circé séduit ceux qui l'approchent, entourée de loups et de lions. Souvent associée à l'image de la « femme fatale », elle représente ici la mémoire noire résistante à l'imposition de la culture blanche.

---

<sup>456</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*, p. 95.

## **CHAPITRE 2 – UN MONDE NATUREL PERTURBÉ**

À l'image de l'environnement humain qui le peuple, le monde naturel des romans morrisoniens est animé de divers désordres qui attestent sa violence. Toutefois, à l'hostilité des éléments naturels répond chez Morrison une mythologie de la nature offrant bien plus que la peinture de déséquilibres environnementaux.

### **1) Entre soumission et rébellion**

#### *a) Hostilité des éléments naturels*

Nombre de romans morrisoniens décrivent un ordre naturel perturbé dans lequel l'hostilité des éléments est mise en lumière. Cette dernière annonce la violence de la quête du personnage principal de chacun des romans. Dans *Home*, le départ de Frank de l'hôpital psychiatrique est placé sous le signe de la violence du monde extérieur : « he opened the door and the cold hit him like a *hammer*. The *iced iron* of the fire escape steps was so painful he jumped over the railing to sink his feet into the *warmer snow* on the ground » (*H* 11)<sup>457</sup>. La personnification du froid (« the cold hit him »), la comparaison « like a hammer » et l'oxymore « warmer snow » témoignent de la vigueur de la sensation. Celle-ci fait écho au cheminement du personnage. Sur le chemin de la rédemption, Frank doit expier les actes commis durant la guerre de Corée mais également sauver sa sœur des mains d'un médecin aux pratiques eugénistes. Dans *A Mercy*, la violence des éléments naturels se manifeste dès l'arrivée de Florens sur la plantation de Jacob. Les stalactites sont comparées à des couteaux de glace annonciateurs du feu permanent de l'enfer. La juxtaposition oxymorique des champs lexicaux du feu et du froid glacial témoigne de l'hostilité de l'environnement que rejoint la jeune femme :

---

<sup>457</sup> C'est moi qui souligne.

The freezing in hell that comes before the everlasting fire where sinners bubble and singe forever. But the ice comes first, he says. And when I see knives of it hanging from the houses and trees and feel the white air burn my face I am certain the fire is coming. (M 6)

Florens retrouve cette nature menaçante lorsque, à la demande de sa maîtresse malade, elle se lance en quête du forgeron car lui seul possède le remède susceptible de la guérir. Une peur immense gagne la jeune femme dans la forêt (« I have too much fear ») alors qu'elle est esseulée au milieu de pins dont les branches penchent terriblement (« it tears and fights me ») :

The old pines are very big. Any one is good cover even though it tears and fights me. Its branches sway but do not break under me. I hide from everything of creep and slouch. I know sleep will not claim me because I have too much fear. The branches creak and bend. My plan for this night is not good. I need Lina to say how to shelter in wilderness. (M 40)

Vers la fin du roman, les feuilles d'automne sont décrites comme productrices de sang et de cuivre : « I never before see leaves make this much blood and brass » (M 156). Dans ce monde naturel hostile, Florens tente de survivre seule et de faire face au trauma de l'abandon. Jacob avait lui-même connu ce sentiment de peur à son arrivée en Virginie. Sur son chemin, il sauve un raton laveur d'un piège avant de le laisser rejoindre un monde naturel dont Morrison souligne le caractère impitoyable (« to the mother forced to abandon it or more likely into other claws ») :

He dismounted twice, the second time to free the bloody hindleg of a young raccoon stuck in a tree break. Regina munched trail-side grass while he tried to be as gentle as possible, avoiding the claws and teeth of the frightened animal. Once he succeeded, the raccoon limped off, perhaps to the mother forced to abandon it or more likely into other claws. (M 9)

L'image des branches se retrouve également dans *Beloved* lors de l'échappée de Sethe de Sweet Home : « she was horizontal—or must have been because blades of wild onion were scratching her temple and her cheek » (B 36). Leur aspect tranchant est souligné par le biais de la métaphore de la lame dont le caractère acéré est tel que la jeune femme ne sent plus ses jambes à l'arrivée : « Nothing of Sethe's was intact by the time they reached it except the cloth that covered her hair. Below her bloody knees, there was no feeling at all » (B 41). C'est de nouveau une image végétale funeste qui guette quelques pages plus loin dans le roman lorsque Paul D, Sethe et Denver se rendent au carnaval réservé aux Afro-Américains. Ils sont accompagnés sur leur trajet par une forte odeur de roses en train de mourir : « Up and down the lumberyard fence old roses were dying. [...] The closer the roses got to death, the louder their scent, and everybody who attended the carnival associated it with the stench of the rotten roses » (B 57). Les allitérations en -r (« rotten roses ») ainsi que le parallélisme « the closer the roses got to death, the louder their

scent » insistent sur la persistance de l'odeur associée à ce moment de partage à trois qui est l'un des derniers avant l'affirmation de plus en plus envahissante de Beloved et la confrontation inéluctable entre mère et fille.

Dans *Sula*, les éléments tels que le feu, le vent, la pluie, la chaleur et l'orage affectent les espaces naturels de manière variable. Mais c'est dans l'anormalité de ces manifestations que se loge le signe. Ces phénomènes naturels se produisent tout au long du roman et sont également à l'origine de plusieurs des nombreuses morts intervenant au cours du récit. Le feu entraîne la mort de Plum et d'Hannah tandis que l'eau est à l'origine de celle de Chicken Little. Après dix ans d'absence, Sula revient au milieu d'une invasion de rouges-gorges dont une partie gît sans raison le long de la route. Après sa mort (« a sleep of water always » *S* 149), ses funérailles sont accompagnées d'un torrent de pluie. Enfin, l'écroulement du tunnel à la fin du roman est précédé d'un épisode de froid extrême se muant rapidement en intense chaleur. Face au caractère changeant du monde naturel, les habitants du Bottom en viennent à redouter ces manifestations inattendues :

Although most of the people remembered the time when the sky was black for two hours with clouds and clouds of pigeons, and although they were accustomed to excesses in nature—too much heat, too much cold, too little rain, rain to flooding—they still dreaded the way a relatively trivial phenomenon could become sovereign in their lives and bend their minds to its will. (*S* 89)

En réalité, c'est presque toute la seconde partie du roman qui est animée par ces désordres naturels réguliers. Une période d'accalmie se manifeste, dans un premier temps, à la mort de Sula, comme si son décès avait entraîné un nouvel ordonnancement du monde : « [people] felt that either *because* Sula was dead or or just *after* she was dead a brighter day was dawning » (*S* 151). L'italicisation des conjonctions dans le texte met en lumière la volonté des habitants de trouver une interprétation logique à ces manifestations. La communauté pense également avoir triomphé de cette mauvaise influence en obtenant le probable emploi de travailleurs noirs pour la construction du tunnel. Ce projet, qui suscite l'espoir de la population noire, avait déjà échoué dix ans auparavant, en 1927. Mais, rapidement, les choses finissent par se dégrader. Un gel précoce détruit les récoltes, décime les troupeaux et conduit au développement de maladies au sein du Bottom, de nouveau davantage touché que la partie blanche de la ville :

there had been days and days of no snow—just frost—when, late one afternoon, a rain fell and froze. [...] Late-harvesting things were ruined, of course, and fowl died of both chill and rage. Cider turned to ice and split the jugs, forcing the men to drink their cane liquor too soon. It was better down in the valley, since as always, the hills protected it, but up in the Bottom black folks suffered heavily in their thin houses and thinner clothes. [...] By the time the ice began to melt and the first barge was seen shuddering through the ice skim on the river, everybody under fifteen had croup, or scarlet fever, and those over had chilblains, rheumatism, pleurisy, earaches and a world of other ailments. (S 152-153)

Dans *The Bluest Eye*, la narration est rythmée par la succession des saisons qui donnent par ailleurs leur titre à chacune des quatre parties du roman. Or toutes sont animées d'un déchaînement des éléments naturels. À l'infertilité de l'automne (« Quiet as it's kept, there were no marigolds in the fall of 1941 » BE 5), écho à la situation de Pecola, enceinte suite au viol de son père, Claudia souligne l'hostilité du printemps à travers la violence des branches qu'amène cette saison :

The first twigs are thin, green, and supple. They bend into a complete circle, but will not break. Their delicate, showy hopefulness *shooting* from forsythia and lilac bushes meant only a change in *whipping* style. They *beat* us differently in the spring. Instead of the dull pain of a winter strap, there were these new green switches that lost their sting long after the *whipping* was over. There was a nervous *meanness* in these long twigs that made us long for the steady *stroke* of a *strap* or the firm but honest *slap* of a hairbrush. Even now spring for me is *shot* through with the remembered *ache* of switchings, and forsythia holds no cheer. (BE 97)<sup>458</sup>

Cette image du fouet ainsi que les nombreuses allitérations en -s (« steady stroke of a strap », « slap », « shot », « switchings ») insistent sur la vigueur de la sensation. Même la saison qui pourrait être la plus clémente est touchée par des tornades récurrentes, témoignage de cet ordre naturel violent :

I have only to break into the tightness of a strawberry, and I see summer—its dust and lowering skies. It remains for me a season of storms. The parched days and sticky nights are undistinguished in my mind, but the storms, the violent sudden storms, both frightened and quenched me. (BE 187)

Comme le souligne Barbara Christian, chez Morrison, la violence du monde naturel dit la violence à l'œuvre dans la société. Elle contribue ainsi à inverser les schémas classiques d'évolution du monde naturel au fur et à mesure de l'avancée des saisons. Cette idée est notamment perceptible dans *The Bluest Eye* où les saisons ne donnent pas lieu aux effets traditionnellement attendus : « the seasonal flow of birth, death, and rebirth is inverted in the human society »<sup>459</sup>, « seasons are not only surface movement in the novel;

<sup>458</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>459</sup> Christian, B. *Black Feminist Criticism*, p. 58.

they are ironic and brutal comments of Pecola's descent into madness »<sup>460</sup>. La section consacrée à l'automne témoigne de la vie morne et triste des Breedlove. Le printemps n'est pas la saison d'éveil du monde floral mais celui de la violence des branches. Cette section laisse en outre place à la narration des vies antérieures de Pauline Breedlove, de son mari et de Soaphead Church, trois adultes qui contribueront à la folie de Pecola. L'été est la saison des tornades et le moment durant lequel est révélée l'issue tragique de la vie de Pecola. « L'idée d'un ordre naturel perturbé souligne l'intrusion du monstrueux dans la vie quotidienne et le cycle des saisons »<sup>461</sup>. À la fin du récit, la narratrice Claudia montre combien l'absence de soucis à l'automne résulte non pas d'un mauvais plantage des graines ni même de la mauvaise qualité du sol mais bien de la situation particulière dans laquelle Pecola porte l'enfant de son père :

I talk about how I did not plant the seeds too deeply, how it was the fault of the earth, the land, of our town. I even think now that the land of the entire country was hostile to marigolds that year. This soil is bad for certain kinds of flowers. Certain seeds it will not nurture, certain fruit it will not bear, and when the land kills of its own volition, we acquiesce and say the victim had no right to live. (BE 206)

Ce passage reprend et étend l'analogie développée au début du roman entre le corps de la fillette et la parcelle cultivée par Claudia et Frieda. À l'*incipit* « there were no marigolds in the fall 1941 » répond cet aveu final dans lequel la culpabilité de la communauté tout entière est mise en lumière à travers l'usage du pronom à la première personne du pluriel (« we acquiesce and say the victim had no right to live »).

### ***b) Soumettre la nature***

Si les paysages naturels des romans morrisoniens sont marqués par une forme d'hostilité, c'est aussi du fait du pouvoir de destruction que l'homme exerce sur ces environnements : « Peut-on écrire la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ? »<sup>462</sup> En mettant en lumière sur le plan littéraire les dommages causés par l'homme sur la nature, Morrison invite à une lecture écocritique de son œuvre.

---

<sup>460</sup> ---. The Contemporary Fables of Toni Morrison, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>461</sup> Harpin, T. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>462</sup> Blanc, N., Chartier, D., Pughe, T. Littérature & écologie : vers une écopoétique. *Écologie politique*. 2008, vol. 36, n° 2, p. 19.



Dans son ouvrage *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*<sup>463</sup>, Lawrence Buell identifie quatre éléments clés qui constituent le « texte environnemental » : un environnement non humain acteur à part entière du texte, la coexistence au même titre de préoccupations humaines et environnementales, une éthique du texte tournée vers la responsabilité environnementale ainsi qu'une idée de la nature comme processus. Si l'œuvre morrisonienne ne relève pas du courant du *nature writing* auquel ces principes s'appliquent plus directement, le lecteur pourra toutefois y retrouver des préoccupations similaires.

Cela passe tout d'abord par la dénonciation des destructions causées par l'homme. Dans *Sula*, le Bottom, ce fief de la communauté noire, acteur à part entière du roman, symbolisé par les éléments naturels que sont la belladone et les mûres, doit laisser place à un parcours de golf au bénéfice de la population blanche :

In that place, where they tore the nightshade and blackberry patches from their roots to make room for the Medallion City Golf Course [...] Generous funds have been allotted to level the stripped and faded buildings that clutter the road from Medallion up to the golf course. (S 3)

Dans *A Mercy*, Jacob détruit des arbres pour laisser place à la grande demeure qu'il souhaite se construire : « That third and presumably final house that Sir insisted on building distorted sunlight and required the death of fifty trees » (M 41). La nature doit céder le pas face à l'ambition démesurée d'un homme (« Something befitting [...] a squire ») :

Having seen come and go a glint in his eye as he unpacked these treasures so useless on a farm, she should have anticipated the day he hired men to help clear trees from a wide swath of land at the foot of a rise. A new house he was building. Something befitting not a farmer, not even a trader, but a squire. (M 86)

Jacob est ici persuadé que seule une demeure somptueuse permettra de compenser le vide lié à la perte de ses trois enfants. Convaincu de la nécessité de domestiquer la nature qui l'entoure (« Sir was a hurricane of activity laboring to bring nature under his control » M 47), il se heurte toutefois à la résistance de celle-ci dans son activité de culture :

Without patience, the lifeblood of farming, and reluctant to seek advice from villagers nearby, he was forever unprepared for *violent, mocking changes in weather* and for the fact that *common predators neither knew nor cared to whom their prey belonged*. He ignored her warning of using alewives as fertilizer only to see his plots of tender vegetables *torn up by foragers* attracted by the smell. Nor would he plant squash among the corn. Though he allowed that the vines kept weeds away, he did not like the look of disorder. Yet he was good with animals and building things.

---

<sup>463</sup> Buell, L. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

It was *an unrewarding life*. » (M 47-48)<sup>464</sup>

Son attitude contraste avec celle de Lina dont la culture ancestrale invite à vivre en harmonie avec les éléments naturels :

She cawed with birds, chatted with plants, spoke to squirrels, sang to the cow and opened her mouth to rain. [...] Together they minded the fowl and starter stock; planted corn and vegetables. But it was she who taught him how to dry the fish they caught; to anticipate spawning and how to protect a crop from night creatures. (M 46-47)

La maison que Jacob fait construire est cette structure vide dans laquelle il finit par mourir isolé et avant même l'achèvement du projet. Le caractère inutile de cette construction est souligné à plusieurs reprises. C'est avant tout à un péché d'orgueil que celle-ci répond :

'We don't need another house,' she told him. 'Certainly not one of such size.' She was shaving him and spoke as she finished.

'Need is not the reason, wife.'

'What is, pray?' Rebekka cleared off the last dollop of lather from the blade.

'What a man leaves behind is what a man is.' (M 86-87)

Mais c'est probablement dans *Tar Baby* que cette préoccupation environnementale est affirmée avec le plus de force par Morrison. L'exploitation économique des ressources de l'Isle des Chevaliers ainsi que le déplacement social et culturel des habitants sont reflétés par les changements désastreux dans le paysage naturel dès le tout début du roman. La rivière de l'île fait ainsi l'objet d'un détournement pour le bénéfice des activités humaines :

It took the river to persuade them 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 men had already folded the earth where there had been no fold and hollowed her where there had been no hollow, which explains what happened to the river. It crested, then lost its course, and finally its head. Evicted from the place where it had lived, and forced into unknown turf, it could not form its pools or waterfalls, and ran every which way. 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 [...] But it was too late. (TB 9-10)

Malgré la personnification de la rivière (« it had lived »), celle-ci est sacrifiée par l'homme comme le souligne l'accumulation des propositions suivantes : « evicted from the place where it had lived », « forced into », « could not form », « crash », « exhausted », « ill and grieving ». Cette appropriation donne finalement lieu à la création du marécage de Sein de Vieilles par les colonisateurs, désignés par la périphrase « the killers of the world » (TB 204). Propriétaire terrien, Valerian incarne l'accomplissement du rêve américain de prospérité et de pouvoir. Après avoir acheté l'Isle des Chevaliers à

---

<sup>464</sup> C'est moi qui souligne.

bas coût (« for almost nothing » *TB* 53), il se crée un univers végétal artificiel au travers de sa serre :

Valerian turned his attention to refining the house, its grounds, mail service to the island, measuring French colonial taxes against American residential ones, killing off rats, snakes and other destructive animal life, adjusting the terrain for comfortable living. When he knew for certain that Michael would always be a stranger to him, he built the greenhouse as a place of controlled ever-flowering life to greet death in. (*TB* 53)

À la destruction de la faune (« killing off rats, snakes, and other destructive animal life ») répond l'arrogance d'un niveau de vie confortable (« adjusting the terrain for comfortable living »). En outre, les plantes et fleurs qu'il y cultive ne sont pas locales : les hortensias, dahlias et cyclamens sont toutes des fleurs originaires de sa Philadelphie natale. Il diffuse également de la musique classique au travers de puissantes enceintes, recouvrant ainsi le chant des oiseaux de la jungle. Enfin, l'usage de l'air conditionné dans sa serre laisse imaginer son peu de considération pour l'environnement. Le discours tenu par le couple autour des ressources de l'île est également révélateur de cette emprise de l'homme sur la nature. Si Margaret rejette avec virulence la consommation de l'ananas frais local qu'elle déteste (« pale », « spiky », « She knows I hate fresh pineapple. [...] I like canned » *TB* 22-23), elle demande à faire importer de la nourriture américaine pour le traditionnel repas de Noël, notamment une dinde et une tarte aux pommes : « If we can't have turkey and apple pie for Christmas then maybe we shouldn't be here at all ! » (*TB* 32).

Selon Gurleen Grewal, ces dommages écologiques révèlent l'ampleur du déracinement des principaux personnages du roman : « ecological damage is the visible counterpart of cultural displacement, both long-term effects of colonization. The landscape ravaged by the dictates of capitalism becomes a metaphor of cultural rootlessness in a novel whose characters are displaced or in exile of one kind or another »<sup>465</sup>. Cette exploitation du monde naturel se retrouve à la fin du roman lorsque l'île de la Dominique est soumise au développement de l'industrie touristique :

After thirty years of shame the champion daisy trees were marshaling for war. The wild parrots that had escaped the guns of Dominique could feel menace in the creeping of their roots. During the day they tossed their branches; at night they walked the hills. At dawn their new formations challenged the wit of the chevaliers. Their brothers over on Dominique knew nothing of the battle plans for they were in a rain forest tamed for tourists that came by bus from the Old Queen Hotel, gallant and royal since 1927. Now she was dying from behind. (*TB* 274)

---

<sup>465</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 85.

L'issue tragique de l'île ici personnifiée (« she was dying ») témoigne de la trahison de l'homme (« from behind »).

Enfin, la destruction de la nature est aussi causée par l'homme qui, face à l'injustice de sa condition, est amené à supprimer ce qui, pour lui, incarne les inégalités sociales et raciales. Ainsi, dans *Sula*, face aux espoirs déçus et à la discrimination dont les travailleurs noirs font l'objet, les habitants du Bottom finissent, à la fin du roman et dans un acte de défiance rendu nécessaire (« need », « as best as they could », « to wipe from the face of the earth »), par détruire le tunnel qu'ils n'ont pas été autorisés à construire, causant eux-mêmes indirectement un grand nombre de morts au sein de la communauté :

Old and young, women and children, lame and hearty, they killed, as best they could, the tunnel they were forbidden to build.

They didn't mean to go in, to actually go down into the lip of the tunnel, but in their need to kill it all, all of it, to wipe from the face of the earth the work of the thin-armed Virginia boys, the bull-necked Greeks and the knife-faced men who waved the leaf-dead promise, they went too deep, too far, ...

A lot of them died there. [...] Tar Baby, Dessie, Ivy, Valentine, the Herrod boys, some of Ajax's younger brothers and the deweys (at least it was supposed; their bodies were never found)—all died there. (S 161-162)

Parfois, mais de manière marginale, le monde naturel domestiqué par l'homme en vient à réaffirmer son caractère sauvage. Ainsi, dans *A Mercy*, celui-ci reprend ses droits dans la maison laissée inachevée par Jacob : « spiders reign in confort and robins make their nests » (TB 156). Car c'est bien à la responsabilité environnementale qu'appelle Morrison, à l'image de ce que décrit Lawrence Buell dans son ouvrage. Ce nécessaire retour à une nature originelle permettant le renouveau de l'homme est formulé dans *Beloved* à travers le personnage de Baby Suggs. C'est au sein d'un espace naturel symboliquement vierge (*the Clearing*), loin de toute intervention du monde blanc, que Baby Suggs délivre son discours autour de la grâce : « a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared that land in the first place », « the green blessed place » (B 105). Elle y organise des sessions cathartiques et lance des appels à l'amour fraternel :

Finally she called the women to her. 'Cry,' she told them. 'For the living and the dead. Just cry.' And without covering their eyes the women let loose. (B 103)

This is flesh I'm talking about here. Flesh that needs to be loved. Feet that need to rest and to dance; backs that need support; shoulders that need arms, strong arms I'm telling you. (B 104)

Baby Suggs prêche une religion de la joie et du corps humain (« flesh », « [f]eet », « backs », « shoulders », « arms »). Ce message revêt un caractère subversif tant il était interdit pour les esclaves de ressentir tout plaisir corporel. Mais c'est également au pouvoir régénératif du corps consacré (« Baby Suggs, holy » *B* 102, 103, 104, 105) à l'échelle collective qu'appelle ce message.

## 2) Éloge du monde sauvage

### a) *Imagerie animale*

Dans *A Mercy*, l'imagerie animale joue un rôle important qu'il nous semble intéressant d'évoquer brièvement ici. Celle-ci est omniprésente parallèlement à la quête qu'entreprend Florens pour retrouver le forgeron. Dès le tout début du roman, la jeune femme fait allusion aux ours désossés ainsi qu'aux oiseaux géants qui menacent :

What about the boneless bears in the valley? Remember? How when they move their pelts sway as though there is nothing underneath? Their smell belying their beauty, their eyes knowing us from when we are beasts also. You telling me that is why it is fatal to look them in the eye. They will approach, run to us to love and play which we misread and give back fear and anger.

Giant birds also are nesting out there bigger than cows. (*M* 3)

Les allitérations en -b (« boneless bears », « birds [...] nesting bigger than cows ») ainsi que la comparaison « we are beasts also » témoignent du danger qui la guette tout en rappelant la place de l'homme dans cet environnement. À travers cette imagerie animale, Morrison fait de Florens la lectrice des signes du monde à interpréter. Si la jeune femme est capable de décrypter ceux-ci la plupart du temps (« If a pea hen refuses to brood I read it quickly »), la signification de certains demeure toutefois hermétique à ses yeux (« I am missing much ») : « 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 » (*M* 2).

En outre, l'imagerie animale du roman acquiert une dimension plus symbolique. Les oiseaux sont ainsi évoqués de manière récurrente dans le récit, notamment à travers le conte favori de Florens que Lina aime à lui répéter. Dans cette réécriture du mythe de la chute, une aigle royale met son nid à l'abri de la portée des prédateurs en l'installant au sommet d'un arbre. Ne pouvant le protéger de la violence humaine (« But one thing she cannot defend against: the evil thoughts of man » *M* 60), les œufs finissent par être attaqués par un voyageur réalisant l'ascension d'une montagne proche. La mère aigle tente de défendre ses petits mais elle reçoit des coups de bâton assénés par les hommes lors de leur appropriation spatiale que Jennifer Terry décrit comme « an allegory of New World conquest and ownership »<sup>466</sup>. Florens s'inquiète alors quant au devenir de l'aigle et des œufs, posant plus globalement la question de l'attitude des mères qui, face à l'échec de leurs moyens de protection, laissent leur progéniture évoluer par elle-même. À la fin de ce récit, Lina tire une conclusion à la vocation généralisante : « Do they live? We have, says Lina » (*M* 63). Le glissement de pronoms (« They » → « We ») établit un parallèle entre la situation de ces oiseaux et celle de Florens, de Lina mais aussi plus globalement des femmes opprimées, des peuples victimes de la colonisation et appelle à l'autonomisation et à la résistance. Ce passage constitue un écho intertextuel à la parabole utilisée par Morrison dans son discours d'acceptation du prix Nobel en 1993. Celle-ci met en scène deux enfants et une vieille femme aveugle, gardienne du savoir de sa communauté. Se méfiant de la sagesse de la seconde, les enfants lui demandent si un oiseau mort se trouve dans leurs mains. Après un long silence, elle répond :

‘I don’t know’, she says. ‘I don’t know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is in your hands. It is in your hands.’  
Her answer can be taken to mean: if it is dead, you have either found it that way or you have killed it. If it is alive, you can still kill it. Whether it is to stay alive, it is your decision. Whatever the case, it is your responsibility.<sup>467</sup>

Cette histoire devient alors l'occasion de mener une réflexion plus globale sur la portée du langage, la vieille femme symbolisant une écrivaine aguerrie et l'animal le langage.

---

<sup>466</sup> Terry, J. “Breathing the Air of a World So New”: Rewriting the Landscape of America in Toni Morrison’s *A Mercy*. *Journal of American Studies*. 2014, Vol. 48, n° 1, p. 136.

<sup>467</sup> Morrison, T. The Nobel Lecture in Literature, in *The Source of Self-Regard*, p. 103.

## b) “A wild woman is the worst of all” (J 165)

Alors que l’imagerie animale tend à faire écho aux situations humaines, Morrison met en avant la dimension sauvage de certaines femmes à plusieurs reprises dans ses romans. À l’instar de protagonistes sauvages sur un plan plus symbolique (Sula, Dorcas, les femmes du Couvent)<sup>468</sup>, d’autres femmes expriment ce trait de caractère en lien avec le monde naturel. L’écrivaine américaine réhabilite ici l’image de la femme sauvage et fait de cette caractéristique un motif d’affirmation.

Dans *Jazz*, lorsque Golden Gray, plein de rage, part à la recherche de son père, Henry LesTroy, il finit par se retrouver dans les bois face à une femme noire, nue et enceinte. Après s’être heurtée la tête, cette dernière tombe inconsciente devant Golden Gray :

In the trees to his left, he *sees* a naked berry-black woman. She is covered with mud and leaves are in her hair. Her *eyes are large and terrible*. As soon as she *sees* him, she starts then turns suddenly to run, but in turning before she *looks away* she knocks her head against the tree she has been leaning against. Her terror is so great her body flees *before her eyes are ready to find the route of escape*. The blow knocks her out and down. (J 144)<sup>469</sup>

Le champ lexical du regard est omniprésent chez la jeune femme, à l’image de la peur qui est la sienne. Révolté par son apparence et sa noirceur, le jeune homme envisage de la laisser sur place :

He wants nothing to do with what he has seen—in fact he is certain that what he is running from is not a real woman but a ‘vision.’ It occurs to him that there is something odd about that: the pride he takes in his horse; the nausea the woman provoked. He is a touch ashamed and decides to make sure it was a vision, that there is no naked black woman lying in the weeds. (J 144)

Mais, se rendant compte qu’elle est enceinte, il choisit de la porter dans sa calèche afin de l’amener chez son père. Toutefois, la narratrice fait de cette scène une parodie de sauvetage chevaleresque. Là où Golden Gray considère son geste comme héroïque, il ne se montre qu’hypocrite, tentant, comme le souligne la narratrice, de créer un récit de l’événement à son avantage dans le but d’impressionner son père (« he is shaping a story ») :

---

<sup>468</sup> Cet aspect fera l’objet d’une analyse plus approfondie plus loin dans cette thèse. Voir Partie 3, Chapitre 3).

<sup>469</sup> C’est moi qui souligne.

I know he is a hypocrite; that he is shaping a story for himself to tell somebody, to tell his father, naturally. How he was driving along, saw and saved this wild black girl. [...] He is lying, the hypocrite. He could have opened his big fat trunk; removed one of the two hand-embroidered sheets, or even his dressing gown, and covered the girl. He's young. So young. He thinks his story is wonderful, and that if spoken right will impress his father with his willingness, his honor. But I know better. He wants to brag about this encounter, like a knight errant bragging about his coolness as he unscrews the spike from the monster's heart and breathes life back into the fiery nostrils. Except this monster without scales or flaming breath is more dangerous for she is a bloody-faced girl of moving parts, of luminous eyes and lips to break your heart. (*J* 154-155)

Le champ lexical du récit chevaleresque omniprésent dans ce passage (« honor », « knight », « monster », « flaming », « dangerous ») est remis en cause par la narratrice. Dans son ouvrage dédié à la tradition classique chez Morrison, Tessa Roynon note que les lettres du nom du père forment les termes « le story » tout en faisant allusion à Chrétien de Troyes (*LesTroy*). Elle rappelle ainsi la préoccupation du Sud des États-Unis avec la chevalerie. À l'image d'Acton au moment de la mort de Dorcas à la fin de *Jazz*, Golden Gray se préoccupe avant tout de ne pas salir ses vêtements au contact de la jeune femme :

That is what makes me worry about him. How he thinks first of his clothes, and not the woman. How he checks the fastenings, but not her breath. It's hard to get past that, but then he scrapes the mud from his Baltimore soles before he enters a cabin with a dirt floor and I don't hate him much anymore. (*J* 151)

Vue principalement à travers les yeux de Golden Gray, cette femme est identifiée comme incarnant une forme de violence potentielle :

Everything about her is violent, or seems so, but that is because she is exposed under that long coat, and there is nothing to prevent Golden Gray from believing that an exposed woman will expose in his arms, or worse, that he will, in hers. [...] The deer eyes are closed, and thank God will not open easily, for they are sealed with blood. A lip of skin hangs from her forehead and the blood from it has covered her eyes, her nose and one cheek before it jelled. Darker than the blood though are her lips, thick enough to laugh at and to break his heart. (*J* 153-154)

Treize ans plus tard, cette impression de violence potentielle reste la même chez le jeune homme (« Thirteen years after Golden Gray stiffened himself to look at that girl, the harm she could do was still alive ») si bien qu'il conclut : « a wild woman is the worst of all » (*J* 165). La femme finit d'ailleurs par recevoir le surnom de Wild après avoir mordu Henry LesTroy alors que ce dernier l'avait aidée, en compagnie d'Honor, à donner naissance à celui qui deviendra Joe :



First thing came to mind was the woman he named himself some thirteen years ago because, while tending her, that was the word he thought of: Wild. He was sure he was tending a sweet but abused young girl at first, but when she bit him, he said, Oh, she's wild. (J 166)

[...] she raised up and sank her teeth in his cheek.

'Where you pick up a wild woman?'

'In the woods. Where wild women grow.' (J 171)

Dans *Beloved*, c'est aussi le caractère sauvage des trois femmes du 124 qui est mis en avant. Alors que Stamp Paid passe à proximité de la maison et envisage y entrer, les voix mêlées des femmes évoquent une jungle sauvage :

What he heard, as he moved toward the porch, he didn't understand. Out on Bluestone Road he thought he heard a conflagration of hasty voices—loud, urgent, all speaking at once so he could not make out what they were talking about or to whom. The speech wasn't nonsensical, exactly, nor was it tongues. But something was wrong with the order of the words and he couldn't describe or cipher it to save his life. (B 202)

Meantime, the secret spread of this new kind of whitefolks' jungle was hidden, silent, except once in a while when you could hear its mumbling in places like 124. (B 235)

Les affrontements physiques réguliers entre *Beloved* et sa mère renvoient également à cette image de femmes impitoyables (cheveux tirés, vol de nourriture, etc).

Dans *A Mercy*, dès *l'incipit* du roman, Florens se voit rappeler son caractère sauvage par sa mère : « I am dangerous, she says, and wild » (M 1). Mais c'est ici moins un quelconque caractère féroce qu'un risque que court Florens tant sa couleur de peau la rend dangereuse aux yeux des autres. C'est notamment l'idée de vulnérabilité féminine face à la prédation sexuelle masculine que la mère de Florens évoque ici. C'est d'ailleurs cette crainte qu'elle souligne dans le discours à sa fille la fin du roman : « I know their tastes. Breasts provide the pleasure more than simpler things. Yours are rising too soon and are becoming irritated by the cloth covering your little girl chest. And they see and I see them see » (M 160). La poitrine naissante de Florens attire le regard des hommes et fait de cette dernière une victime sexuelle potentielle. À la suite de leur affrontement, le forgeron souligne ce même caractère sauvage chez la jeune femme mais avec ici l'idée d'une nature impulsive et dangereuse : « Your head is empty and your body is wild. [...] You are nothing but wilderness » (M 139). Toutefois, alors qu'il est longtemps perçu comme négatif, Florens finit par revendiquer ce trait de caractère à la fin du roman, tant il constitue la source de sa persévérance et de sa survie : « See? You are correct. A minha mãe too. I am become wilderness but I am also Florens. In full. Unforgiven. Unforgiving. No ruth, my love. None. Hear me? Slave. Free. I last » (M 159). Malgré l'agrammaticalité

de la phrase lié au fait que l'anglais n'est pas la langue maternelle de Florens, l'affirmation à la première personne est totale : « I am become wilderness ». Les nombreuses négations, le polyptote « Unforgiven. Unforgiving » passant de la voix passive à la voix active ainsi que la succession paratactique des derniers termes du passage (« Hear me? Slave. Free. I last ») martèlent l'affirmation de la jeune femme. Malgré sa servitude, elle revendique une forme d'indépendance.

### 3) Mythologie de la nature

#### a) *Prémonitions*

Les évolutions à l'œuvre dans le monde naturel sont fréquemment chez Morrison le signe de prémonitions dont le rôle est essentiel dans le récit ainsi qu'elle le souligne dans un entretien : « It's an animated world in which trees can be outraged and hurt, and in which the presence or absence of birds is meaningful. You have to be very still to understand these so-called signs, in addition to which they inform you about your own behavior »<sup>470</sup>. La nature devient un personnage en tant que tel du roman, rejoignant ainsi l'un des points-clés du « texte environnemental » évoqué par Lawrence Buell. Loin de seulement rappeler le pouvoir de la nature, ces déséquilibres environnementaux fonctionnent tels des signes annonciateurs des troubles à venir. En effet, comme évoqué par Morrison dans son entretien avec Claudia Tate, « the strange things are all omens; you don't know what's going to happen at the time the omens occur, and you don't always recognize an omen until after the fact, but when the bad thing does happen, you somehow expected it »<sup>471</sup>. Ainsi, dans *Paradise*, une invasion de buses laisse planer le doute sur le caractère heureux du mariage de K. D. et d'Arnette :

People were already nervous about his wedding because buzzards had been seen flying north over the town. The question in their minds was whether that was an omen for harm (they circled the town) or for good (none landed). Simpletons, he thought. If this marriage was doomed, it had nothing to do with birds. (P 147)

---

<sup>470</sup> Ruas, C. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 100.

<sup>471</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p. 124-125.

De la même manière, c'est par une mystérieuse, mais néanmoins massive, invasion de rouges-gorges que le retour de Sula à Medallion est annoncé au début de la deuxième partie du roman :

Accompanied by a plague of robins, Sula came back to Medallion. The little yam-breasted shuddering birds were everywhere, exciting very small children away from their usual welcome into a vicious stoning. Nobody knew why and from where they had come. What they did know was that you couldn't go anywhere without stepping in their pearly shit, and it was hard to hang up clothes, pull weeds or just sit on the front porch when robins were flying and dying all around you. (S 89)

Normalement annonceurs de l'arrivée du printemps, les oiseaux n'évoquent ici que mauvais augure et désespoir. Lapidés par les enfants, ils jonchent le sol telles des pierres signalant un chemin funeste : « At Eva's house there were four dead robins on the walk. Sula stopped and with her toe pushed them into the bordering grass » (S 91). L'apparence physique de Sula à son retour contribue également à suggérer un mauvais présage (« black crepe dress », « black felt hat », « the veil », « black purse » S 90), une interprétation confirmée par Eva elle-même quelques lignes plus loin : « I might have knowed them birds meant something » (S 91). Dans un entretien avec Jane Bakerman, Toni Morrison commente ce passage du roman :

When Sula comes back, I knew that there would be a natural distortion, something out of kilter in nature. I wanted something undramatic, since dramatic and explosive things are happening in the plot. And I wanted something that was both strange and common. A plague of robins is very strange, but aberrations like that in nature are not. I wanted two things to happen: first, to get the awful feeling of those birds everywhere the moment of her arrival. And it is awful, her kicking them aside as she walks in. Second, it's almost like the violin music in the score of a film; you know something is about to happen. And I also use repetition; I might mention it later in the book, or I might have mentioned it early in the story, so that the reader anticipates the plague of robins or some other symbol.<sup>472</sup>

La prémonition fonctionne au travers d'un jeu sur l'étrangeté et l'habitude ainsi que par la volonté de créer une attente chez le lecteur.

Dans le même roman, la mort d'Hannah est précédée de plusieurs événements étranges, des mauvais présages, qui annoncent à rebours sa mort. Elle rêve tout d'abord d'une robe de mariée rouge (« a red bridal gown » S 73), une couleur qui anticipe sa mort, alors qu'elle finit brûlée vive au milieu de tomates écrasées. Puis un changement soudain de la nature vient toucher la ville de Medallion. Un vent très fort se met en effet à souffler sans pour autant entraîner de pluie, au désarroi des habitants :

---

<sup>472</sup> Bakerman, J. The Seams Cant't Show: An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 36.

But before the second strange thing, there had been the wind, which was the first [...]. Everything shook, and although the people were frightened they thought it meant rain and welcomed it. Windows fell out and trees lost arms. People waited up half the night for the first crack of lightning. [...] They waited in vain, for no lightning no thunder no rain came [...]. (S 73)

Il finit même par amener une période de chaleur que subit la communauté afro-américaine du Bottom tandis que la partie blanche de la ville reste protégée de ces aléas climatiques : « The hills of the Bottom, as always, protected the valley part of town where the white people lived, and the next morning all the people were grateful because there was a dryer heat » (S 73). Enfin, le troisième événement étrange que perçoit Hannah est la noirceur grandissante de la tâche de naissance de Sula, un élément que le lecteur estime à l'aune du désordre que ce personnage est sur le point d'apporter à la deuxième partie du récit :

Later she would remember it as the third strange thing. She had thought it odd even then, but the red in the dream confused her. But she wasn't certain that it was third or not because Sula was acting up, [...]. The birthmark over her eye was getting darker and looked more and more like a stem and rose. (S 74)

## *b) Symboles*

Morrison utilise enfin la nature comme un symbole, ce qui renforce la dimension mythologique du récit : « The mythological tone of this tale is heightened further by Morrison's pervasive use of nature images »<sup>473</sup>. La quasi-absence de contexte historique et le rôle que jouent les éléments mythologiques illustrent le refus de l'auteure américaine de seulement dépeindre des événements. Comme elle le précise dans un entretien avec Claudia Tate, l'écriture doit reposer sur l'imagination et sur l'ouverture vers de nouveaux horizons : « Writing has to do with the imagination. It's being willing to open a door, or think the unthinkable, no matter how silly it may appear »<sup>474</sup>.

Dans *Sula*, le lecteur notera que, bien que confrontée aux aléas du monde naturel, la communauté afro-américaine ne cherche pas à ordonner ce désordre né du retour de Sula mais seulement à s'en accommoder :

---

<sup>473</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, p.155.

<sup>474</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p. 127.

In spite of their fear, they reacted to an oppressive oddity, or what they called evil days, with an acceptance that bordered on welcome. Such evil must be avoided, they felt, and precautions must naturally be taken to protect themselves from it. But they let it run its course, fulfill itself, and never intended ways either to alter it, to annihilate it or to prevent its happening again.

What was taken by outsiders to be slackness, slovenliness or even generosity was in fact a full recognition of the legitimacy of forces other than good ones. They did not believe doctors could heal—for them, none ever had done so. They did not believe death was accidental—life might be, but death was deliberate. They did not believe Nature was ever askew—only inconvenient. Plague and drought were as ‘natural’ as springtime. If milk could curdle, God knows robins could fall. The purpose of evil was to survive it [...]. (S 89-90)

La population rejoint en cela la conception africaine qui ne distingue pas entre ordre et désordre mais voit là les deux facettes d’un même objet : « We believe that evil has a natural place in the universe ». Elles contribuent à une forme d’équilibre, ce que confirme Morrison dans un entretien avec Mel Watkins :

I am very superstitious. [...] 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 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 centers or destroying people when they have disagreements. We believe that evil has a natural place in the universe. We try to avoid it or defend ourselves against it but we are not surprised at its existence or horrified or outraged. We may, in fact, live right next door to it, not only in the form of something metaphysical but also in terms of people.<sup>475</sup>

La communauté adopte d’ailleurs cette même attitude après la découverte de l’adultère commis par Sula avec Jude : « they laid broomsticks across their doors at night and sprinkled salt on porch steps. But aside from one or two unsuccessful efforts to collect the dust from her footsteps, they did nothing to harm her. As always the black people looked at evil stony-eyed and let it run » (S 113).

Si les désordres du monde naturel rappellent le pouvoir de la nature sur l’homme, certaines présences ou certains objets signalent certains mythes du récit. Dans *Tar Baby*, une véritable présence mythique peuple l’Isle des Chevaliers. Descendants d’esclaves frappés par la cécité au moment d’arriver sur l’île, cent chevaliers parcourent cette dernière à dos de cheval. L’île, qui tient son nom de leur présence, est régulièrement inondée de symboles liés à leur passage :

---

<sup>475</sup> Watkins, M. Talk with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 61-62.

Somewhere in the back of Valerian's mind one hundred French chevaliers were roaming the hills on horses. Their swords were in their scabbards and their epaulets glittered in the sun. Backs straight, shoulders high—alert but restful in the security of the Napoleonic Code. Somewhere in the back of Son's mind one hundred black men on one hundred unshod horses rode blind and naked through the hills and had done so for hundreds of years. (*TB* 206)

Le parallélisme « Somewhere in the back » ainsi que la récurrence du nombre cent inscrivent cette présence mythique dans le récit. La cécité et la nudité des chevaliers armés renforcent l'effet.

Comme évoqué précédemment, les oiseaux sont omniprésents dans la description de la nature chez Morrison. Wild et Violet sont étroitement associées à ces animaux. Ainsi, lorsque Joe se décide à arrêter de chercher sa mère Wild, une petite grive se met à planer au-dessus de la tête de Violet. Les œufs sont également symboliquement présents dans plusieurs romans. Dans *Tar Baby*, Jadine a cette vision d'une femme noire toute vêtue de jaune venue acheter quelques œufs au supermarché. Ce sont également des œufs que Pilate offre à Milkman dans *Song of Solomon*. Ces derniers symbolisent le passé, le retour aux origines auquel Pilate invite son neveu ou l'héritage afro-américain que se voit rappeler la jeune Jadine face à son occidentalisation croissante.



## **CHAPITRE 3 – UNE VIOLENCE INTÉRIORISÉE**

Viol, agression physique, violence conjugale, inceste, différentes formes de violence accompagnent la subordination des protagonistes morrisoniennes. L'intersectionnalité des sources d'oppressions se manifeste dans de nombreux romans : « violence is socially constructed in a race-and gender-specific manner »<sup>476</sup>. Cette double minoration de race et de genre est parfois redoublée par une hiérarchie liée à la couleur de peau (violence intraraciale) ou à la classe sociale. Contrôlé, le corps de la femme est également marqué des stigmates du passé qui sont le récit d'une histoire traumatique.

### **1) Narration de la douleur**

#### ***a) L'être esclave***

Dans les toutes dernières lignes de *A Mercy*, la mère de Florens délivre le discours suivant à sa fille : « to be given dominion over another is a hard thing; to wrest dominion over another is a wrong thing; to give dominion of yourself to another is a wicked thing » (*M* 165). Si le premier élément de la triade semble pouvoir faire référence à la responsabilité maternelle, les deux suivants font allusion aux différentes formes d'esclavage. La douleur liée à ce statut d'esclave, qui plus est féminine, est exprimée, par la mère de Florens, à travers l'image de la blessure qui ne peut guérir : « To be female in this place is to be an open wound that cannot heal » (*M* 161). La négation de toute humanité qu'implique le lien de servitude tend à ramener les femmes esclaves noires à leur « corps-objet ». Objet de travail, objet de violence, ce corps est au cœur de la relation maître-esclave : « The power of the master constituted the lynch pin of slavery as a social system, and no one ever satisfactorily defined its limits »<sup>477</sup>. Comme le souligne Marianne

---

<sup>476</sup> Hill Collins, P. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, Routledge, 2009, p. 158.

<sup>477</sup> Fox-Genovese, E. *Op. cit.*, p. 326.



Hirsch, le corps est aussi la mémoire de cette relation inique : « [the body] has a narrative of its own »<sup>478</sup>.

C'est tout d'abord la racialisation faite de ce corps qui apparaît au premier regard. Sa couleur est ce qui le définit avant tout. Dans *A Mercy*, dans ce qui constitue le témoignage final légué par la mère à la fille, la mère de Florens détaille la façon dont elle a été achetée, non pas en tant que personne, mais bien en tant que corps noir lors d'une vente d'esclaves à la Barbade :

It was there I learned how I was not a person from my country, nor from my families. I was negrita. Everything. Language, dress, gods, dance, habits, decoration, song—all of it cooked together in the color of my skin. So it was as a black that I was purchased by Senhor, taken out of the cane and shipped north to his tobacco plants. (*M* 163)

Tout est résumé dans ces quelques mots d'aveu à sa fille : « I was negrita ». On notera l'absence d'article caractérisant le nom de la phrase, ce qui renforce la négation de l'existence humaine de cette femme. Le corps féminin noir est de nouveau objectifié dans le même roman à travers l'exemple de Florens. La valeur marchande de cette dernière est fixée lors d'un échange entre D'Ortega et Jacob Vaark : « They wrote new papers. Agreeing that the girl was worth twenty pieces of eight, considering the number of years ahead of her and reducing the balance by three hogsheads of tobacco or fifteen English pounds, the latter preferred » (*M* 25). Plus loin dans le récit, c'est la noirceur du corps de cette dernière qui est investie d'une violence symbolique suspecte, la couleur de celui-ci étant intrinsèquement liée à la nature prétendue diabolique de la jeune femme. Sur son trajet devant la mener chez le forgeron, Florens est hébergée par la Veuve Ealing dont la fille est accusée d'être la représentante de Satan. Le groupe de Puritains qui leur rend visite voit également en Florens l'incarnation du diable : « She is Afric. Afric and much more », « The Black Man is among her. This is his minion » (*M* 109). Ces derniers examinent alors son corps à la recherche d'une manifestation physique de ce caractère diabolique (« eyes that examine me for a tail, an extra teat, a man's whip between my legs » *M* 112-113) :

they tell me to take off my clothes. Without touching they tell me what to do. To show them my teeth, my tongue. They frown at the candle burn on my palm, the one you kissed to cool. They look under my arms, between my legs. They circle me, lean down to inspect my feet. Naked under their examination I watch for what is in their eyes. No hate is there or scare or disgust but they are looking at me my body across distances without recognition. (*M* 110-111)

---

<sup>478</sup> Hirsch, M. *Maternity and Rememory: Toni Morrison's Beloved*, in Bassin, D., Honey, M., Kaplan, M. M. (ed.). *Representations of Motherhood*. New Haven, Yale University Press, 1994, p. 102.

I shout, wait. I shout, please sir. I think they have shock that I can talk. Let me show you my letter I say quieter. It proves I am nobody's minion but my Mistress. (*M* 109)

L'examen approfondi ainsi que la proposition « without recognition » qui clôt le passage témoignent de l'absence de reconnaissance du caractère humain de la jeune fille. L'un des Puritains refuse tout contact physique avec Florens, y compris avec la lettre qu'elle tente de lui faire lire : « I pull out Mistress' letter and offer it but no one will touch it. The man orders me to place it on the table but he is afraid to break the seal. He tells the Widow to do it » (*M* 109-110). Les apparences jouent ici un rôle essentiel ainsi que le soulignent les jeux de regards dans la phrase suivante : « The man looks at me, looks again at the letter, back at me back at the letter. Again at me, once more at the letter. You see, says the Widow » (*M* 110). Mais c'est aussi par le biais d'une alternance entre sons et silence que Morrison met en scène, au travers de la voix de la jeune fille, les interrogations en cours quant au caractère démoniaque de Florens :

Silence is long and then they talk. I can tell who it is not only by the direction of the sound but also because Widow Ealing says words in a way different from her daughter. A more singing way. So I know it is Daughter Jane who says how can I prove I am not a demon and it is the Widow who says sssst it is they who will decide. Silence. Silence. Then back and forth they talk. (*M* 106-107)

Les Puritains finissent par solliciter un temps de réflexion avant de donner leur réponse (« It is not clear it seems whether or no I am the Black Man's minion » *M* 111). Cette scène n'est pas sans évoquer les procès pour sorcellerie qui eurent lieu à Salem deux ans après la date à laquelle Morrison situe la narration de *A Mercy* (1690). Tandis que la Veuve Ealing part solliciter l'aide du shérif, Daughter Jane emmène Florens dans les bois et lui confirme son caractère démoniaque : « Are you a demon I ask her. Her wayward eye is steady. She smiles. Yes, she says. Oh, yes. Go now. » (*M* 112). Cette révélation contraste avec l'attitude de la mère et de la fille qui, en présence des Puritains, avaient mis en exergue le sang coulant des blessures de Daughter Jane afin de tenter de faire croire au caractère humain de la jeune fille :

This is my daughter Jane, the Widow says. Those lashes may save her life. (*M* 106)

The Widow offers the visitors seating. They refuse. A man's voice says this is preliminary yet witnesses are several. Widow interrupts him saying her daughter's eye is askew as God made it and it has no special powers. And look, she says, look at her wounds. God's son bleeds. We bleed. Demons never. (*M* 108)

Cette idée avait été confirmée par Florens elle-même : « Holding it waist high she lifts her skirts. I see dark blood beetling down her legs. In the light pouring over her pale skin her wounds look like live jewels » (*M* 106). Alors qu'elle se sépare de Daughter Jane, Florens se remémore l'examen qu'elle vient de subir et se sent désormais comme

vulnérable sans la lettre de Rebekka, comme dépouillée de son laissez-passer (« a weak calf abandon by the herd, a turtle without shell, a minion with no telltale signs ») :

I walk alone except for the eyes that join me on my journey. Eyes that do not recognize me, eyes that examine me for a tail, an extra teat, a man's whip between my legs. Wondering eyes that stare and decide if my navel is in the right place if my knees bend backward like the forelegs of a dog. They want to see if my tongue is split like a snake's or if my teeth are filing to points to chew them up. To know if I can spring out of the darkness and bite. Inside I am shrinking. [...] I am not the same. I am losing something with every step I take. I can feel the drain. Something precious is leaving me. I am a thing apart. With the letter I belong and am lawful. Without it I am a weak calf abandon by the herd, a turtle without shell, a minion with no telltale signs but a darkness I am born with, outside, yes, but inside as well and the inside dark is small, feathered and toothy. (*M* 112-113)

Marquée par cette expérience (« I am not the same »), Florens prend la mesure du rôle joué par cette noirceur : « a darkness I am born with, outside, yes, but inside as well ». Objet de cette minoration raciale, elle se voit physiquement rétrécir (« I am shrinking »)<sup>479</sup>. La jeune fille finit par se demander si cette noirceur n'est pas à l'origine de ce qu'elle vit comme son rejet par sa mère : « Is that what my mother knows? Why she chooses me to live without? » (*M* 113). L'antéposition du complément (« me ») renforce l'interrogation de Florens quant à son identité.

Ainsi objectifié, le corps noir esclave est l'occasion de parallèles avec la condition animale. Déjà Florens, dans le passage cité ci-dessus, s'interrogeait sur cette proximité : « decide if my navel is in the right place if my knees bend backward like the forelegs of a *dog*. They want to see if my tongue is split like a *snake's* or if my teeth are filing to points to *chew* them up. To know if I can *spring* out of the darkness and *bite* »<sup>480</sup>. Le parallèle est explicite dans *Beloved* lorsque Sethe épie un cours de Maître d'École dans lequel il ordonne à ses neveux, dans une démarche de racisme scientifique, de répertorier les « caractéristiques animales » de Sethe : « 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 » (*B* 228). Cette dernière peine à décrire la suite de la scène tant le choc est intense :

I commenced to walk backward, didn't even look behind me to find out where I was headed. I just kept lifting my feet and pushing back. When I bumped up against a tree my scalp was prickly. [...] My head itched like the devil. Like somebody was sticking fine needles in my scalp. I never told Halle or nobody. (*B* 228)

---

<sup>479</sup> Nous retrouverons cette image du rétrécissement plus loin dans cette thèse. Voir Partie 2, Chapitre 3, Section 1) c).

<sup>480</sup> C'est moi qui souligne.

Enfin, le vol de son lait, image à travers laquelle Sethe décrit métonymiquement son viol (« They took my milk » *B* 20, « I am full God damn it of two boys with mossy teeth, one sucking on my breast the other holding me down » *B* 83), est une appropriation qui tend à réduire la jeune femme à un statut animal. Celle-ci souligne par ce biais l'horreur de la dégradation subie.

Face à la minoration raciale, la question du nom associé à ce corps devient centrale. Or, celui-ci est bien souvent nié, à l'image plus globalement des relations familiales. Aurélia Michel rappelle qu'un des critères de la définition anthropologique de l'esclave reste « l'exclusion symbolique de la parenté » : « l'esclave ne peut menacer d'intégrer la parenté et d'en revendiquer les droits inhérents »<sup>481</sup>. Lors de la découverte de l'infanticide, à aucun moment le prénom de Sethe n'est cité. La focalisation de la scène étant celle des hommes blancs (Maître d'école, l'un de ses neveux, le shérif, l'attrapeur d'esclaves), la jeune femme est désignée par le biais de périphrases telles que « a nigger woman » (*B* 175), « the woman » (*B* 176), « she » (*B* 176-177), « the nigger woman » (*B* 177), « the fugitive woman » (*B* 177). Par opposition, le lecteur découvre que les chiens possèdent quant à eux des prénoms : « Chipper, Samson » (*B* 176). Cela n'est pas sans faire écho aux propos de Paul D au sujet du coq de la plantation. Dénommé de manière ironique Mister, celui-ci était finalement plus libre que Paul D, soulignant par contraste la négation de l'humanité de ce dernier : « 'Mister, he looked so...free. Better than me. Stronger, tougher. [...]' » (*B* 86). Enfin, c'est à l'occasion de sa libération, suite à son achat par son fils Halle, que Baby Suggs découvre son véritable nom (Jenny Whitlow) car celui-ci figure sur son acte de vente :

'Mr. Garner,' she said, 'why you all call me Jenny?'  
'Cause that what's on your sales ticket, gal. Ain't that your name? What you call yourself?'  
'Nothing,' she said. 'I don't call myself nothing.' [...]  
'Anything, but Suggs is what my husband name.' [...]  
'Suggs is my name, sir. From my husband. He didn't call me Jenny.'  
'What he call you?'  
'Baby.'  
'Well, [...] if I was you I'd stick to Jenny Whitlow. Mrs. Baby Suggs ain't no name for a freed Negro.' (*B* 167)

Face à la négation de l'individualité humaine dans le régime de soumission qu'est l'esclavage, une des solutions demeure la transmission orale, à l'exemple des histoires au sujet de sa mère que Sethe découvre auprès de Nan, dans une langue africaine : « What

---

<sup>481</sup> Michel, A. *Op. cit.*, p. 39.

Nan told her she had forgotten, along with the language she told it in. The same language her ma'am spoke, and which would never come back. But the message—that was and had been there all along. [...] She threw them all away but you. [...] » (*B* 74). Seule enfant gardée suite aux viols connus par sa mère, Sethe découvre l'amour, le sacrifice et ainsi toute l'humanité de cette dernière. Dans son analyse du roman *The Underground Railroad* de Colson Whitehead, Michel Feith s'interroge sur la notion de poursuite du bonheur (« notion of the pursuit of happiness ») telle que véhiculée notamment par les Pères fondateurs de la Déclaration d'Indépendance. Face à la déshumanisation subie, celle des esclaves se révèle par négatif photographique par rapport aux valeurs de l'Amérique blanche : « the slaves' own version of the pursuit of happiness could be seen as the nation's in negative; more than an assimilation of American values, it could be said to be a revolt against their unhappiness and a declaration of humanity »<sup>482</sup>.

C'est enfin l'inscription de la violence sur ceux-ci qui caractérise les corps esclaves féminins, ces corps « accessibles » selon la formule de Houston Baker : « [i]nteriority and the frontier of violation coalesce in the accessible body of the African woman »<sup>483</sup>. Dans *A Mercy*, la mère de Florens fait état de cette violence permanente sur la plantation : « I don't know who is your father. It was too dark to see any of them. They came at night and took we three including Bess to a curing shed » (*M* 161). La violence sexuelle est également omniprésente dans *Beloved* à travers le viol de Sethe par les neveux de Maître d'École, celui d'Ella par un père et son fils, celui de Vashti, la femme de Stamp Paid, par son maître, celui de la mère de Sethe et à travers l'acte de prostitution désespéré de Sethe avec le graveur. Au-delà du retour de la fille de Sethe, *Beloved* tend à symboliser l'histoire de ces femmes ayant enduré le Middle Passage : « where the institutionalization of rape of enslaved women began »<sup>484</sup>. Le viol de Sethe n'est relaté qu'à demi-mot tant elle ne réussit à verbaliser ce trauma : « They took my milk » (*B* 20). Les cicatrices sur le dos de Sethe sont le stigmate de cette violence imposée sur le corps. Cette dernière est fouettée pour avoir pris la parole et tenté de dénoncer Maître d'École et ses neveux auprès de Mr. Garner. Ce traitement rappelle que la parole reste le propre de l'homme blanc : « definitions belonged to the definers—not the defined » (*B* 225). « Le personnage du

---

<sup>482</sup> Feith, M. Tracking the Slave Narrative in Colson Whitehead's *The Underground Railroad* (2016). *Revue française d'études américaines*. 2018, Vol. 157, n° 4, p. 158

<sup>483</sup> Baker, H. A., Alexander, E., Redmond, P. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>484</sup> Barnett, P. Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved*. *PMLA*. 1997, Vol. 112, n°3, p. 420.

maître d'école [...] personnifié à lui tout seul l'horreur que recouvre le langage écrit, celui qui fige, caractérise, définit, pour mieux nier l'Autre, et l'opprimer »<sup>485</sup>. Deux courtes phrases prononcées par Sethe restituent cet acte de violence : « Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still » (B 20). La simplicité de la construction grammaticale (deux phrases dont l'une est composée de deux propositions reliées par la coordination « and ») ainsi que l'ellipse autour de l'acte lui-même (les coups de fouets ne sont pas évoqués) témoignent de cette violence qui ne peut se dire qu'en partie. Le recours à l'indéfini (« it ») constitue la parade langagière face à cet insupportable. Le passage du passé au présent (« made », « closed » → « grows ») évoque la blessure encore présente que matérialise cette cicatrice. Le terme « grows » s'applique finalement moins à la cicatrice désormais refermée qu'au souvenir traumatique qui, lui, persiste. Les mots de Sethe adressés à Paul D sont la réappropriation du discours d'Amy (du vieux français « Amée », signifiant “beloved”) sur cet arbre de vie lorsqu'elle recueille Sethe alors en fuite :

It's a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here's the trunk—it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom. What God have in mind, I wonder. I had me some whippings, but I don't remember nothing like this. (B 93)

Il s'agit donc d'un récit de récit sans que la narration originale de ce traumatisme soit livrée par Sethe. Face à son caractère indicible le récit originel de cette violence reste tu. La poétisation de la description d'Amy (« A chokecherry tree », « Tiny little cherry blossoms », « In bloom ») que Sethe reprend en partie auprès de Paul D se heurte à la réalité crue des propos de ce dernier : « a revolting clump of scars. Not a tree, as she said. Maybe shaped like one, but nothing like any tree he knew [...] » (B 25). « La métaphore vient donc faire écran sur le traumatisme du châtement, mais elle va aussi suppléer une absence de regard [...]. Le passage à la reconnaissance de l'horreur du spectacle s'effectue par une dépoétisation où Paul D passe de la métaphore à la comparaison »<sup>486</sup>. Désormais libre suite à son achat par son fils Halle, Baby Suggs découvre la matérialité de son corps que les années de servitude avaient enfouie. C'est à travers ses mains (tout comme Shadrack dans *Sula*) et le battement de son cœur qu'elle prend conscience de sa pleine existence :

---

<sup>485</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 151.

<sup>486</sup> Alliot, B. *Op. cit.*, p. 92.

Something's the matter. What's the matter? What's the matter? she asked herself. She didn't know what she looked like and was not curious. But suddenly she saw her hands and thought with a clarity as simple as it was dazzling, 'These hands belong to me. These my hands.' Next she felt a knocking in her chest and discovered something else new: her own heartbeat. Had it been there all along? This pounding thing? She felt like a fool and began to laugh out loud. Mr. Garner looked over his shoulder at her with wide brown eyes and smiled himself. 'What's funny, Jenny?'  
She couldn't stop laughing. 'My heart's beating,' she said.  
And it was true. (B 166)

Enfin, on notera que cette violence sur le corps du temps de l'esclavage perdure avec le racisme dans les décennies suivantes, ce dont témoignent notamment les marques sur le visage de Dorcas, des stigmates acquis au cours des émeutes de St. Louis (1917) au cours desquelles décèdent ses deux parents.

### ***b) Violences de genre***

Dans quasiment chacun des romans morrisoniens, les femmes sont objet de violences de genre d'ordre patriarcal. Souvent exercées au sein du couple ou de la famille, ces violences sont la plupart du temps intériorisées par les protagonistes noires.

Ces violences se manifestent tout d'abord par une dépréciation quasi-systématique de la figure féminine noire. Dans *Jazz*, Alice Manfred est ainsi réduite à un simple objet de consommation dans le regard des hommes blancs de la Cinquième Avenue comme le souligne la comparaison « as though she were part of the goods they had condescended to sell her » (J 54). Cette minoration raciale et de genre va jusqu'à s'accompagner de la perte symbolique du nom chez la tante de Dorcas : « It was where she, a woman of fifty and independent means, had no surname » (J 54). Dans *Paradise*, les femmes vivant sous le contrôle hégémonique des hommes se voient refuser toute subjectivité. À l'approche de son mariage, Arnette révèle l'intériorisation de ce contrôle lorsqu'elle évoque son futur mari K.D. : « She believed she loved him absolutely because he was all she knew about her self—which was to say, everything she knew of her body was connected to him » (P 148). Dans *Song of Solomon*, Lena et Corinthians s'effacent devant les besoins de leur frère, soumission à laquelle s'ajoute le sacrifice volontaire de leur mère Ruth qui va notamment jusqu'à allaiter son fils bien au-delà de l'âge recommandé. Les trois femmes sont « symboliquement et littéralement sacrifiées sur l'autel de la quête identitaire de

Milkman »<sup>487</sup>, illustrant ce que Françoise Héritier désigne comme la « valence différentielle des sexes », à savoir « la domination sociale du principe du masculin »<sup>488</sup>. Un exemple précis l'illustre. Après s'être rendu compte que l'homme que fréquente First Corinthians, la sœur de Magdalena/Lena, est un membre de la société secrète des Sept Jours, Milkman contribue à la rupture de la relation et contraint First Corinthians à abandonner son travail. Lena se confronte alors à lui et lui reproche de vouloir diriger la vie des femmes de la maison, à l'image de son père Macon :

You've been laughing at us all your life. Corinthians. Mama. Me. Using us, ordering us, and judging us: how we cook your food; how we keep your house. But now, all of a sudden, you have Corinthians' welfare at heart and break her up from a man you don't approve of. Who are you to approve or disapprove anybody or anything? I was breathing air in the world thirteen years before your lungs were even formed. Corinthians, twelve. You don't know a single thing about either one of us—we made roses; that's all you knew—but now you know what's best for the very woman who wiped the dribble from your chin because you were too young to know how to spit. Our girlhood was spent like a found nickel on you. When you slept, we were quiet; when you were hungry, we cooked; when you wanted to play, we entertained you; and when you got grown enough to know the difference between a woman and a two-toned Ford, everything in this house stopped for you. You have yet to wash your own underwear, spread a bed, wipe the ring from your tub, or move a fleck of your dirt from one place to another. And to this day, you have never asked one of us if we were tired, or sad, or wanted a cup of coffee. You've never picked up anything heavier than your own feet, or solved a problem harder than fourth-grade arithmetic. Where do you get the *right* to decide our lives? (*SofS* 215)

Dans ce passage, la juxtaposition paratactique des éléments de phrase, le jeu d'alternance des pronoms « we/you » ainsi que les nombreux parallélismes témoignent de la vie de soumission des filles de la maison au bénéfice de leur frère. Si Lena révèle à son frère qu'il n'a aucune légitimité à assurer un rôle patriarcal auprès de ses sœurs (italicisation du terme « right » dans « Where do you get the *right* to decide our lives? »), la situation ne s'inverse pas pour autant pour les jeunes filles de la maison. La violence verbale de Lena reflète la frustration que la jeune fille ressent face à la liberté de Milkman qu'elle ne connaît pas en tant que femme noire : « All our lives were like that: he would parade us like virgins through Babylon, then humiliate us like whores in Babylon » (*S of S* 216). Ces mots concluent la première partie du roman alors que s'amorce le voyage initiatique de Milkman dans la seconde.

---

<sup>487</sup> Harris, T. *Fiction and Folklore: the Novels of Toni Morrison*. Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, p. 108.

<sup>488</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. I, La pensée de la différence*, p. 25.



À la minoration raciale et de genre s'ajoute la violence physique commise à l'égard des protagonistes noires. Dans *Home*, l'exercice de la violence physique envers les femmes noires semble naturel pour Frank. Alors que le train dans lequel il se trouve marque un arrêt, un homme descend acheter quelque chose à manger ou à boire. Frappé par les clients de l'enseigne, il est secouru par sa femme avant que celle-ci ne soit victime d'un jet de pierre sous les hurlements de la foule. Tandis que le serveur à bord du train déroule ce récit à Frank, ce dernier affirme que la femme du train devra être punie dans la mesure où elle a tenté d'intervenir, mettant à mal la virilité de son mari :

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. (*H* 26)

Dans *Love*, Junior est victime d'une violence physique exercée dans le cercle familial. Alors adolescents, ses oncles la renversent avec un camion, lui roulent sur le pied avant de nier les faits. La jeune fille est retrouvée allongée sur le bas-côté de la route puis secourue par ces mêmes agresseurs, selon leurs dires. Cet accident entraîne, chez Junior, la fusion de certains de ses orteils ainsi qu'une légère claudication :

[...] nothing woke her until the pain ratcheted down to unbearable. Junior opened her eyes to fever and a hurt so stunning she could not fill her lungs. [...] In silence Junior watched her toes swell, redden, turn blue, then black, then marble, then merge. [...] Clean away from people who chased her down, ran over her foot, lied about it, called her lucky, and who preferred the company of a snake to a girl. (*L* 59)

Le caractère insupportable de la douleur ainsi que la comparaison avec le serpent maléfique inscrit la violence des oncles de Junior au cœur de la vie de cette dernière. Dans *Jazz*, c'est à travers la lecture des titres de la presse par Alice qu'apparaît l'omniprésence de la violence commise à l'encontre des femmes noires dans le Harlem des années 1920 :

Every week since Dorcas' death, during the whole of January and February, a paper laid bare the bones of some broken woman. Man kills wife. Eight accused of rape dismissed. Woman and girl victims of. Woman commits suicide. White attackers indicted. Five women caught. Woman says man beat. In jealous rage man. (*J* 74)

Les femmes sont systématiquement victimes tandis que les hommes, bien que parfois objets d'ellipses (« Woman and girl victims of »), restent les auteurs de ces violences. C'est face à ce climat d'oppression récurrente qu'Alice recommande à sa nièce Dorcas de cacher toute trace de sa féminité :

Taught her how to crawl along the walls of buildings, disappear into doorways, cut across corners in choked traffic—how to do anything, move anywhere to avoid a whiteboy over the age of eleven. Much of this she could effect with her dress, but as the girl grew older, more elaborate specifications had to be put in place. High-heeled shoes with the graceful straps across the arch, the vampy hats closed on the head with saucy brims framing the face, makeup of any kind—all of that was outlawed in Alice Manfred's house. (*J* 55)

Elle en vient à créer une sorte de prison autour de la jeune fille. Toutefois, Alice ne peut empêcher le meurtre de Dorcas par Joe, un acte qui s'inscrit dans ce schéma de violence récurrente. Si elle se montre davantage dans le contrôle au cours de sa relation avec Joe (« With Joe I worked the stick of the world, the power in my hand » *J* 191), c'est toutefois sous la violence de ce dernier que Dorcas finit par mourir. À la violence physique de l'un (Joe), répond la violence psychologique de l'autre (Acton). Bien qu'il ne soit à aucun moment porteur de coups, Acton exerce une forme de pression psychologique à l'encontre de la jeune fille : « She wanted to impress Acton. A hard job since he criticized everything. [...] she worked hard scheming money to give Acton things. Stuff he didn't like, anyway, because it was cheap » (*J* 203). Le jeune homme semble vouloir avant tout façonner Dorcas, la modeler, ainsi que le reflète l'opposition entre une troisième personne du singulier masculine sujet (« his », « he ») et une troisième personne du singulier féminine objet (« her », « she ») dans le passage suivant : « His promises are already clear in the chin he presses into her hair, the fingertips that stay. She stretches up to encircle his neck. He bends to help her do it » (*J* 188). De son côté, la jeune femme estime naïvement qu'une fois que Joe aura compris qu'elle a enfin acquis sa vraie personnalité sous l'influence d'Acton, il la laissera tranquille. Elle affirme alors sa totale soumission à la volonté impitoyable d'Acton : « [Joe] is coming for me. And when he does he will see I'm not his anymore. I'm Acton's and it's Acton I want to please. » (*J* 191). Le tout se déroule dans l'environnement d'une fête qui est appréhendé par la narratrice tel un champ de guerre avec ses alliances et ses rivalités :

Anything that happens after this party breaks up is nothing. Everything is now. It's like war. [...] In war or at a party everyone is wily, intriguing; goals are set and altered; alliances rearranged. Partners and rivals devastated; new pairings triumphant. [...] with grown-ups and as in war—people play for keeps. (*J* 191)

Enfin, l'exercice de cette violence physique et psychologique à l'égard des femmes noires américaines pousse plusieurs hommes au meurtre. Comme nous l'avons montré ci-dessus, le meurtre de Dorcas par Joe dans *Jazz* s'inscrit dans un mouvement récurrent de

violences patriarcales<sup>489</sup>. Dans *Tar Baby*, Son est également auteur d'un féminicide sur sa première femme Cheyenne lorsqu'il la trouve en compagnie d'un autre homme. Il ne manifeste pour autant aucun regret et se révèle incapable de regarder sa femme dans les yeux alors que celle-ci est sur le point de mourir :

[...] found his sleeping wife sleeping with a teenager. He was silent then too as he ran his car through the house and the bed caught on fire. He pulled them both out—the teenager and Cheyenne—but she didn't make it. He watched her wrappings but not her eyes in the hospital and still no sound. (*TB* 224)

Cette violence d'ordre patriarcal s'attaque aussi au corps des femmes. Dans *Paradise*, Mavis est victime des viols réguliers de son mari qu'elle redoute dès l'installation dans le lit conjugal : « Frank was already under the sheet, and Mavis woke with a start of terror, which dissolved quickly into familiar fright » (*P* 25). L'usage de l'adjectif « familiar » ainsi que les allitérations en f- (« familiar fright ») témoignent de cette peur lancinante propre à cette violence ordinaire. Le sexe est en effet devenu un supplice pour la jeune femme ainsi qu'elle le confirme plus loin dans le roman : « When she and Frank married she did like it. Sort of. Then it became required torture » (*P* 171). Dans un passage à la focalisation interne, Mavis s'assimile à une poupée de chiffon tant seule la volonté de son mari s'applique à son corps : « He didn't penetrate—just rubbed himself to climax while chewing a clump of her hair through the nightgown that covered her face. She could have been a life-size Raggedy Ann » (*P* 26)<sup>490</sup>. Dans une logique de minoration, Mavis intègre également les propos dégradants de son mari à son propre jugement sur elle-même, dans un mouvement de retour, de manière à façonner une image correspondant à celle qui lui est transmise : « Frank was right. From the very beginning he had been absolutely right about her : she was the dumbest bitch on the planet » (*P* 37). Cette violence sexuelle se retrouve dans *Beloved* chez Stamp Paid. Ancien esclave dénommé Joshua, il a acquis sa liberté en acceptant de livrer sa femme Vashti aux viols répétés du jeune héritier de la plantation sur laquelle il a grandi : « With that gift, he decided that he didn't owe anybody anything. Whatever his obligations were, that act paid them off » (*B* 218). Après avoir tenté de tuer sa femme, il se rend compte que cet acte ne traduit que sa propre impuissance. Mari et femme décident alors de changer de

---

<sup>489</sup> L'histoire du meurtre de Dorcas trouve son origine dans la photographie d'une jeune femme morte prise par le photographe noir américain James Van der Zee dont Morrison a préfacé l'ouvrage composé de portraits et intitulé *The Harlem Book of the Dead* (1978).

<sup>490</sup> Raggedy Ann est en effet le personnage central d'une série de livres pour enfants écrits et illustrés par Johnny Gruelle. Elle prend la forme d'une poupée de chiffon aux allures d'une petite fille aux cheveux notamment faits de brins de laine rouge.

nom afin d'épargner leurs vies respectives. Considérant avoir payé le prix (*as having paid the price of the stamp*, d'où son nouveau nom), il a toutefois livré sa femme afin de servir de maîtresse à son maître. Dans *A Mercy*, peu de femmes ont échappé à des gestes sexuels coercitifs, à l'exemple de de Lina et de Sorrow. Ces actes sont généralement euphémisés par celles qui en ont été victimes, comme le précise la mère de Florens dans son appel final : « I don't know who is your father. It was too dark to see any of them. They came at night and took we three including Bess to a curing shed » (*M* 161). Les auteurs comme la nature des violences ne sont décrits. La narration reste en suspens au moment de l'entrée dans la cabane. Lors de l'arrivée de Sethe sur la plantation, si les hommes résistent à la tentation physique qu'elle représente (« decided to let her be » *B* 12), l'image du viol reste très présente dans le passage (« fucking cows, dreaming of rape », « abused cows ») : « And so they were: Paul D Garner, Paul F Garner, Paul A Garner, Halle Suggs and Sixo, the wild man. All in their twenties, minus women, fucking cows, dreaming of rape, thrashing on pallets, rubbing their thighs and waiting for the new girl. [...] the Sweet Home men abused cows while they waited with her » (*B* 13). C'est avant tout le corps d'une *femme-objet* (elle n'a que treize ans) qui est ici perçu avec toute l'inhumanité que suggère son remplacement temporaire comme partenaire sexuelle par des animaux. La minoration de genre se double d'une minoration raciale de la femme noire représentée entre la femme et l'animal. Chez Morrison, cette violence sexuelle touche particulièrement les enfants. Comme nous l'avons déjà souligné, Pecola est victime de l'inceste de son père à la fin de *The Bluest Eye*. Dans *Love*, Bill Cosey se rend coupable d'agression sexuelle à plusieurs reprises. Il pince notamment le mamelon de Heed alors qu'elle est enfant : « He touches her chin, and then—casually, still smiling—her nipple, or rather the place under her swimsuit where a nipple will be if the circled dot on her chest ever changes » (*L* 191). L'adverbe « casually » et le verbe « smiling » témoignent de cette pédophilie ordinaire. Alors qu'elle observe à son insu son grand-père se masturber, Christine compare le geste au battement des blancs d'œufs pour les monter en neige : « her grandfather is standing there, in her bedroom window, his trousers open, his wrist moving with the same speed L used to beat egg whites into unbelievable creaminess » (*L* 192). Heed et Christine ont d'ailleurs inventé une langue qu'elles seules peuvent comprendre, l'*idagay*. Langue de l'intimité, des commérages et des plaisanteries selon la narratrice L, elle est surtout la langue utilisée pour dire l'indicible :

It wasn't the arousals, not altogether unpleasant, that the girls could not talk about. It was the other thing. The thing that made each believe, without knowing why, that this particular shame was different and could not tolerate speech—not even in the language they had invented for secrets.

Would the inside dirtiness leak? (*L* 192)

Enfin, il est à noter que cette dénonciation des violences d'ordre patriarcal s'étend aux principales protagonistes blanches des romans. C'est notamment le cas de deux d'entre elles : Rebekka dans *A Mercy* et Margaret dans *Tar Baby*. Face au carcan que représente sa beauté (« she discovered at the same time that all of South Suzanne was overwhelmed by her astonishing good looks » *TB* 82), épouser Valerian apparaît comme la solution pour Margaret, même si elle n'a alors que dix-sept ans : « The safety she heard in his voice was in his nice square fingernails too. And it was that, not his money, that comforted her and made her feel of consequence under the beauty » (*TB* 83). En proie à l'ennui, la jeune femme tisse des liens avec la domestique Ondine (« a maiden friendship flowered » *TB* 59) avant que Valerian ne vienne mettre un terme à cette amitié naissante qu'il juge inappropriée : « when Valerian put a stop to it saying she should guide the servants, not consort with them. [...] The point was not consorting with Negroes, the point was her ignorance and her origins » (*TB* 59). Le rejet que manifeste initialement la famille de Valerian à son égard oblige Margaret à abandonner des éléments qui constituent son identité : « forces her to give up her past attachments: her Catholicism and her cross » (*TB* 70). Son mariage avec Valerian ne repose sur aucun lien sentimental. Aux yeux de ce dernier, Margaret ne fait que le décevoir, comme femme et comme mère. Les noms donnés par le mari à sa femme témoignent du mépris du premier : « The Principal Beauty of Maine is the main bitch of the prince » (*TB* 35). La minoration et la violence subies par Rebekka sont notamment relatées à travers ses souvenirs d'avant son arrivée dans le Nouveau Monde. Considérée par son père comme impertinente, elle a tout d'abord été vendue par celui-ci afin d'alléger le poids économique qu'elle représentait pour la famille :

Already sixteen, she knew her father would have shipped her off to anyone who would book her passage and *relieve him of feeding her*. [...] when a crewman passed along an inquiry from a first mate—a search for a healthy, chaste wife willing to travel abroad—he was quick to offer his eldest girl. The *stubborn one*, the *one with too many questions and a rebellious mouth*. (*M* 72)<sup>491</sup>

---

<sup>491</sup> C'est moi qui souligne.

Sa traversée de l'Atlantique à bord de l'Angélus en compagnie de sept autres femmes témoigne de l'objectification totale dont sont victimes ces femmes. Réparties dans les cales sombres du navire, elles peinent à se déplacer tant elles sont à peine considérées comme supérieures à des animaux : « they were separated from males and the better-classed women and led to a dark space below next to the animal stalls » (M 79). À son arrivée, Rebekka ne dispose que de peu de perspectives si bien que se marier apparaît comme la seule issue favorable, ou plutôt la moins défavorable :

her prospects were servant, prostitute, wife, and although horrible stories were told about each of those careers, the last one seemed safest. The one where she might have children and therefore be guaranteed some affection. As with any future available to her, it depended on the character of the man in charge. Hence marriage to an unknown husband in a far-off land had distinct advantages: separation from a mother who had barely escaped the ducking pond; from male siblings who worked days and nights with her father and learned from him their dismissive attitude toward the sister who had helped rear them; but especially escape from the leers and rude hands of any man, drunken or sober, she might walk by. America. Whatever the danger, how could it possibly be worse? (M 75-76)

Les termes utilisés à son arrivée dans le Nouveau Monde témoignent déjà de la soumission à laquelle elle va être forcée : « when she settled on *Jacob's land* » (M 76)<sup>492</sup>. Vantant les mérites de sa femme lors de sa rencontre avec d'Ortega, Jacob fait de celle-ci une représentation de l'épouse parfaite entièrement dévouée à son mari :

His own Rebekka seemed ever more valuable to him the rare times he was in the company of these rich men's wives [...]. He had been willing to accept a bag of bones or an ugly maiden—in fact expected one, since a pretty one would have had several local opportunities to wed. But the young woman who answered his shout in the crowd was plump, comely and capable. Worth every day of the long search made necessary because taking over the patroonship required a wife, and because he wanted a certain kind of mate: an unchurched woman of childbearing age, obedient but not groveling, literate but not proud, independent but nurturing. And he would accept no scold. Just as the first mate's report described her, Rebekka was ideal. There was not a shrewish bone in her body. She never raised her voice in anger. Saw to his needs, made the tenderest dumplings, took to chores in a land completely strange to her with enthusiasm and invention. (M 18)

L'esprit de possession est affirmé dès le début du passage avec la présence de l'adjectif « own » renforçant le possessif « His ». La présence de sa femme est d'autant plus appréciée lorsqu'elle peut être comparée avec celles d'hommes riches, tel un objet de concurrence entre hommes : « seemed ever more valuable to him the rare times he was in the company of these rich men's wives ». C'est avant tout la volonté de Jacob qui dicte le choix de sa femme (« required », « he wanted », « he would accept »), une femme idéale (« ideal ») car mesurée dans ses sentiments (« no scold », « never raised her voice ») et dévouée à l'ensemble des tâches à destination de son mari : « Saw to his needs,

---

<sup>492</sup> C'est moi qui souligne.

made the tenderest dumplings, took to chores in a land completely strange to her with enthusiasm and invention ». Le lecteur notera toutefois que Rebekka devient elle-même auteure de violences à la fin du roman, après la mort de Jacob :

She makes us all, Lina, Sorrow, Sorrow's daughter and me, no matter the weather, sleep either in the cowshed or the storeroom where bricks rope tools all manner of building waste are. Outside sleeping is for savages she says, so no more hammocks under trees for Lina and me even in fine weather. And no more fireplace for Sorrow and her baby girl because Mistress does not like the baby. One night of ice-cold rain Sorrow shelters herself and the baby here, downstairs behind the door in the room where Sir dies. Mistress slaps her face. Many times. (*M* 157)

Privée de la présence de son mari, Rebekka se retrouve esseulée et perçoit alors les esclaves qui l'entourent comme une menace.

### *c) Le corps violent*

Les violences intériorisées par les femmes noires américaines des romans morrisoniens trouvent généralement une traduction d'ordre corporel, comme si le corps de ces femmes devenait à la fois physiquement et symboliquement le récipient de cette double violence de race et de genre. Cette inscription corporelle de la violence subie est notamment soulignée par Gurleen Grewal dans *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: the Novels of Toni Morrison* : « In Morrison's fiction, negative and positive states of being in the world are always physically embodied. The individual body becomes the primary site of culture; though it is disciplined, it can also intervene, revolt, or impose its own alternative bodily knowledge and presence »<sup>493</sup>. Ce que Grewal met en évidence c'est non seulement ce rôle d'empreinte, de réceptacle que le corps féminin peut jouer face à la violence mais aussi la capacité de celui-ci à se rebeller et à devenir l'auteur de sa propre violence. Dans son étude du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* de la romancière franco-camerounaise Calixthe Beyala, Chantal Kalisa souligne ainsi comment la violence tend à devenir un mode d'expression du corps en l'absence de mots : « capacity of the violated body to tell the story of violence when words fail »<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>494</sup> Kalisa, C. *Op. cit.*, p. 131.

Tout d'abord, nombre de personnages féminins noirs des romans morrisoniens se préoccupent de ce corps détesté afin de rejeter la violence qui en émane. Ainsi, dans *The Bluest Eye*, l'usage hyperbolique du superlatif (« bluest ») témoigne de la violence de la réponse que tente d'apporter Pecola Breedlove à son propre rejet : elle ne souhaite pas des yeux bleus mais bien les yeux les plus bleus, le caractère absolu de sa quête en soulignant déjà son impossible réalisation. De la même manière, la jeune fille tente d'effacer mentalement son être physique en imaginant la décomposition de son corps à travers la disparition successive de ses membres. Malheureusement, ses yeux demeurent toujours (« Everything was there, in them »), rendant ainsi l'opération d'ensemble vouée à l'échec :

'Please, God. [...] Please make me disappear.' [...]

Little parts of her body faded away. Now slowly, now with a rush. Slowly again. Her fingers went, one by one; then her arms disappeared all the way to the elbow. Her feet now. Yes, that was good. The legs all at once. It was hardest above the thighs. She had to be real still and pull. Her stomach would not go. But finally it, too, went away. Then her chest, her neck. The face was hard, too. Almost done, almost. Only her tight, tight eyes were left. They were always left.

Try as she might, she could never get her eyes to disappear. So what was the point? They were everything. Everything was there, in them. (*BE* 45)

Cette image du rétrécissement corporel se retrouve chez Bride dans *God Help the Child*. Recueillie par un couple de quinquagénaires blancs suite à son accident de voiture, Bride se rend compte que son corps a rétréci et qu'elle rentre désormais dans les vêtements d'enfant prêtés par Evelyn :

When Bride called her back saying the jeans were too large to stay on her hips, Evelyn exchanged them for a pair of Rain's, which fit Bride perfectly. When did I get so small? she wondered.

She meant to lie down just for a minute, to quiet the terror, collect her thoughts and figure out what was happening to her shrinking body, but without any drowsiness or warning she fell asleep. (*GHTC* 93)

Le handicap physique est aussi le reflet de ce corps violent que plusieurs femmes noires des romans morrisoniens rejettent. Dans *The Blue Eye*, neuvième d'une famille de onze enfants, Pauline Breedlove fait porter la responsabilité de son sentiment d'isolement sur sa différence corporelle au niveau du pied. Elle a en effet développé une forme d'infirmité d'un des membres inférieurs après avoir marché sur un clou durant l'enfance. L'ironie des propos tenus témoigne de la fausseté du raisonnement qui instaure cette difformité comme cause de tous les maux, ainsi que le souligne l'anaphore des propositions débutant par « why » dans le passage suivant :



Although she was the ninth of eleven children and lived on a ridge of red Alabama clay seven miles from the nearest road, the complete indifference with which a rusty nail was met when it punched clear through her foot during her second year of life saved Pauline Williams from total anonymity. The wound left her with a crooked, archless foot that flopped when she walked. [...] this deformity explained for her many things that would have been otherwise incomprehensible: why she alone of all the children had no nickname; why there were no funny jokes and anecdotes about funny things she had done; why no one ever remarked on her food preferences—no saving of the wing or neck for her—no cooking of the peas in a separate pot without rice because she did not like rice; why nobody teased her; why she never felt at home anywhere, or that she belonged anywhere. Her general feeling of separateness and unworthiness she blamed on her foot. (*BE* 110-111)

Lorsqu'elle perd une dent en mangeant un bonbon au cinéma, cette perte s'ajoute à sa déformation physique initiale et contribue au rabaissement à son propre égard. À cette occasion, elle intériorise d'autant plus la violence subie qu'elle comprend qu'elle ne remplira pas les conditions fixées par la culture dominante : « I don't believe I ever did get over that » (*BE* 123). Sa maternité est « symbolique d'une difformité parasite » tandis que Morrison « décrit jusque dans les détails les plus intimes de l'acte sexuel l'être mutilé qu'elle est devenue »<sup>495</sup>. C'est face à l'absence de considération parentale pour ce corps que Claudia, alors malade, s'intéresse à la matérialité de celui-ci à travers son vomi au tout début du roman : « The puke swaddles down the pillow onto the sheet—green-gray, with flecks of orange. It moves like the insides of an uncooked egg. Stubbornly clinging to its own mass, refusing to break up and be removed. How, I wonder, can it be so neat and nasty at the same time? » (*BE* 11). Mais, plus loin dans le roman, la jeune fille admet avoir succombé au discours dominant et à sa définition de la féminité : « Younger than both Frieda and Pecola, I had not yet arrived at the turning point in the development of my psyche which would allow me to love her » (*BE* 19).

Mais c'est aussi d'une violence symbolique dont le corps féminin noir est l'objet. Ce corps à soumettre conserve ainsi des traces d'une violence dirigée contre lui. Dans *Beloved*, Sethe porte les stigmates terribles de sa vie d'esclave sur le dos, la peau lacérée de ce dernier s'étant transformée en un arbre symbolique : « it's a tree... A chokecherry tree... », « I got a tree on my back... I've never seen it and never will. But that's what (Amy) said it looked like ... A chokecherry tree ». À deux reprises dans le roman, cette partie du corps de Sethe est massée par Paul D et par Amy, ce qui permet à Sethe de comprendre l'étendue de la violence subie. Cette image du dos lacéré se retrouve chez

---

<sup>495</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 27.

une autre auteure afro-américaine, Margaret Walker. En effet, dans *Jubilee* (1966), l'héroïne Vyry porte ce même stigmate hérité d'une vie marquée par l'esclavage :

Hysterical now, she had thrown off piece after piece of her clothing, and now in the moonlight the two men stood horrified before the sight of her terribly scarred back. The scars were webbed and her back had ridges like a washboard [...]. He knew and understood now why Vyry went wild when she saw him with a whip in his hand after Jim. [...] Randall Ware knew from the moment he looked on Vyry's lacerated back that they could never go back to what had been before he left.<sup>496</sup>

On notera que la vue d'un fouet réactive le trauma chez Vyry tout comme la vue du chapeau et le son des colibris entraînent la réitération de la scène traumatique chez Sethe. Anne-Marie Paquet-Deyris compare cet arbre à l'arbre de chair, symbole de toutes les déchirures de la vie : « l'arbre de chair se transforme en arbre de vie qui plonge ses racines dans l'image biblique de celui de Jessé et annonce sa descendance »<sup>497</sup>. Au-delà de cette évocation de l'esclavage né avec le commerce triangulaire, l'image de l'arbre n'est pas non plus sans rappeler les lynchages organisés par le Ku Klux Klan pendant et après la Reconstruction, l'aronia étant ici ce « Strange Fruit » plus tard immortalisé dans un poème puis dans la chanson de Billie Holiday. Bénédicte Alliot lie cet arbre au *Middle Passage* en estimant qu'il s'agit « peut-être [d'] un écho de l'arbre de l'oubli, autour duquel, selon la légende, passaient certains esclaves, avant de s'embarquer sur le négrier, pour oublier la terre natale préalablement au grand départ »<sup>498</sup>. Dans le même roman, Baby Suggs rappelle, au sujet de ses propres enfants, que ces stigmates corporels étaient aussi des signes mémorisés par les mères esclaves dans le but de reconnaître leur progéniture à l'avenir, notamment dans le cas d'une séparation. Elle souligne toutefois la difficile mise en œuvre de cette démarche tant les femmes revoyaient peu leurs enfants :

It wasn't worth the trouble to try to learn features you would never see change into adulthood anyway. Seven times she had done that: held a little foot; examined the fat fingertips with her own-fingers she never saw become the male or female hands a mother would recognize anywhere. She didn't know to this day what their permanent teeth looked like; or how they held their heads when they walked. Did Patty lose her lisp? What color did Famous' skin finally take? Was that a cleft in Johnny's chin or just a dimple that would disappear soon's his jawbone changed? Four girls, and the last time she saw them there was no hair under their arms. Does Ardelia still love the burned bottom of bread? All seven were gone or dead. (B 163-164)

---

<sup>496</sup> Walker, M. *Jubilee*. Boston, Mariner, 2016, p. 489-490.

<sup>497</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 47.

<sup>498</sup> Alliot, B. *Op. cit.*, p. 92.

En outre, c'est aussi parfois face aux chocs émotionnels que le corps féminin noir exprime sa propre violence ainsi que ses manifestations de manière autonome. La découverte du crime de sa mère et du séjour passé en prison pour celui-ci est par exemple à l'origine de la surdité temporaire de Denver dans *Beloved*. Mais c'est dans *God Help the Child* que ces manifestations corporelles traumatiques sont les plus présentes. C'est ainsi suite au départ de son amant Booker que Bride perd progressivement certains attributs corporels féminins et retrouve un corps de petite fille. Au début du roman, alors qu'elle s'apprête à prendre sa voiture suite à sa rupture, elle découvre que ses poils pubiens ont disparu : « It was when I got dressed for the drive I noticed the first peculiar thing. Every bit of my pubic hair was gone. Not gone as in shaved or waxed, but gone as in erased, as in never having been there in the first place » (*GHTC* 12-13). Après avoir vérifié la présence de ses cheveux, elle choisit de ne pas s'inquiéter. Toutefois, alors qu'elle dîne sur le bord de la route en chemin vers Booker, elle constate de nouveau cette disparition : « In the bathroom she confirmed that there was still reason to be alarmed by her hairless pudenda » (*GHTC* 81). Plus tard dans le récit, sortant de son premier bain chez Steve et Evelyn, elle découvre que sa poitrine est plate. Seule témoin de ces transformations (celles-ci ne sont perçues par le monde extérieur), Bride finit par en comprendre l'explication :

It was when she stood to dry herself that she discovered that her chest was flat. Completely flat, with only the nipples to prove it was not her back. Her shock was so great she plopped back down into the dirty water, holding the towel over her chest like a shield. (*GHTC* 92).

when she touched the place where her breasts used to be the humming changed to sobs. That's when she understood that the body changes began not simply after he left, but because he left. (*GHTC* 93-94)

Ces troubles sont liés au départ de son ancien amant Booker. Bride doit désormais se confronter à la douleur afin d'avancer. Son corps est d'ailleurs constamment mis à l'épreuve, comme le souligne Delphine Gras dans un article : « Her body is under constant attack »<sup>499</sup>. L'accident de voiture dans lequel elle se casse une jambe, les coups de feu dont elle est l'objet, les claques qu'elle reçoit sont autant d'occasions de martyriser ce corps. Un retard menstruel la conforte également dans l'idée qu'elle est redevenue cette petite fille noire qu'elle était des années auparavant :

---

<sup>499</sup> Gras, D. Post What? Disarticulating Post-Discourses in Toni Morrison's *God Help the Child*. *Humanities*. 2016, Vol. 5, n° 4. DOI [10.3390/h5040080](https://doi.org/10.3390/h5040080)

Had her ankle not prohibited it, she would have run, rocketed away from the scary suspicion that she was changing back into a little black girl. (GHTC 97)

she was disturbed by the fact that she'd had no menstrual period for at least two, maybe three, months. Flat-chested and without underarm or pubic hair, pierced ears and stable weight, she tried and failed to forget what she believed was her crazed transformation back into a scared little black girl. (GHTC 142)

## 2) “What was the thing [...] she had not been able to endure and repeat?” (J 101)

Si les fictions morrisoniennes tendent à mettre en évidence la façon dont le corps féminin afro-américain produit ses propres manifestations violentes, les protagonistes noires américaines n'en restent pas moins les auteures premières de cette violence exercée sur le corps. À l'infériorité raciale mise en évidence par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*<sup>500</sup>, s'ajoute, dans les fictions morrisoniennes, la domination de genre liée à la place mineure accordée à la femme noire. Soumis à ce double standard, à cette *double jeopardy* décrite par Gloria Wade-Gayles<sup>501</sup>, le corps féminin afro-américain non seulement reflète cette violence subie mais il se révèle également convoqué par ces femmes comme terrain d'expression d'une forme de réappropriation et de défiance.

### a) Automutilation

La violence infligée contre soi apparaît tout d'abord chez Morrison comme le reflet de la marginalisation dont les personnages féminins afro-américains font l'objet, ainsi que le met en évidence Roberta Rubinstein : « The recurrent imagery of deformity and mutilation visually represents the injurious effects of oppression and marginalization, whether resulting from gender, ethnic minority identity, economic circumstance, or their cumulative consequences »<sup>502</sup>.

---

<sup>500</sup> Fanon, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil, 1952.

<sup>501</sup> Wade-Gayles, G. *No Crystal Stair: Visions of Race and Sex in Black Women's Fiction*. New York, Pilgrim Press, 1984.

<sup>502</sup> Rubinstein, R. Pariahs and Community, in Gates, H. L., Kwame, A. A. *Op. cit.*, p. 141.

À travers les violences dirigées contre elles-mêmes, les protagonistes noires manifestent leur volonté de rester entières et intactes face aux différentes logiques d'oppression. Ainsi, dans le roman éponyme, Beloved s'automutile en s'arrachant une dent, ce qui ne semble générer aucune douleur en elle : « Beloved, inserting a thumb in her mouth along with the forefinger, pulled out a back tooth. There was hardly any blood, but Denver said, 'Ooooh, didn't that hurt you?' » (B 157). Dans l'esprit de Beloved, cette image de fragmentation (« pieces of her », « fly apart », « exploding », « being swallowed ») s'étend ensuite à son corps tout entier :

Beloved looked at the tooth and thought, This is it. Next would be her arm, her hand, a toe. Pieces of her would drop maybe one at a time, maybe all at once. Or on one of those mornings before Denver woke and after Sethe left she would fly apart. It is difficult keeping her head on her neck, her legs attached to her hips when she is by herself. Among the things she could not remember was when she first knew that she could wake up any day and find herself in pieces. She had two dreams: exploding, and being swallowed. [...]  
 'Don't it hurt?'  
 'Yes.'  
 'Then why don't you cry?'  
 'What?'  
 'If it hurts, why don't you cry?'  
 And she did. (B 157-158)

Dans ce passage, le lecteur comprend que la crainte de Beloved est en réalité une forme de réminiscence partielle, un événement que cette dernière semble reconnaître : « This is it », « Among the things she could not remember was when she first knew that she could wake up any day and find herself in pieces »<sup>503</sup>. Cette image rappelle en effet combien la violence ultime connue durant la période esclavagiste est à l'origine d'une fracture identitaire du sujet noir américain, ainsi que le souligne Morrison elle-même durant l'une de ses conférences à l'Université du Michigan : « The trauma of racism is, for the racist and the victim, the severe fragmentation of the self »<sup>504</sup>. Paul Gilroy conforte cette idée dans *L'Atlantique noir* : « Les expériences de la fragmentation et de l'éclatement qu'un corps – pourtant malmené par la déportation et l'injure – tente d'empêcher, façonnent de manière générale la conscience noire diasporique confrontée à l'expérience de l'esclavage »<sup>505</sup>. Dans l'article "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book", Hortense Spillers a également détaillé les nombreuses marques physiques, mutilations, violations que le corps féminin a subies durant la période esclavagiste : « the African female subject, under these historic conditions, is not only the target of rape—in

---

<sup>503</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>504</sup> Morrison, T. *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*, p. 177.

<sup>505</sup> Gilroy, P. *L'Atlantique noir*, p. 15.

one sense, an interiorized violation of body and mind—but also the topic of specifically externalized acts of torture and prostration that we imagine as the peculiar province of male brutality and torture inflicted by other males »<sup>506</sup>.

Mais souvent cette volonté de rester entière et unie s'avère vaine, tant les logiques d'oppression sont fortes et/ou les quêtes supérieures aliénantes. Dans *Paradise*, les scarifications que s'inflige Seneca reflètent le poids de l'abandon connu par la jeune femme depuis l'enfance. Arrivée au Couvent dans le but d'assister Sweetie, Seneca présente une trajectoire de vie marquée par un isolement affectif récurrent. Face à l'absence de sa mère, elle est prise en charge par sa sœur Jean jusqu'à ce que cette dernière l'abandonne également, bien que la jeune fille ne soit âgée que de cinq ans : « Fifteen years ago, when the brokenhearted hitcher was five years old, she had spent four nights and five days knocking on every door in her building. 'Is my sister in here?' » (*P* 126). Seule, elle passe alors une semaine à accomplir toutes les tâches domestiques possibles et imaginables, espérant que le respect strict et autonome de cette discipline fera revenir sa sœur : « Those were her prayers: if she did everything right without being told, either Jean would walk in or when she knocked on one of the apartment doors, there'd she be! Smiling and holding out her arms » (*P* 127). Cette attente donne déjà lieu à des pratiques automutilatrices chez Seneca : « until the toothbrush was pink with blood » (*P* 127). Elle est ensuite élevée, sans affection, dans plusieurs foyers et familles d'accueil : « Well cared for, loved, perhaps, by the mothers in both of the foster homes, she knew it was not her self that the mothers had approved of but the fact that she took reprimand quietly, ate what given, shared what she had and never ever cried » (*P* 135). De nouveau, pour Seneca, le respect de la discipline se révèle être un principe supérieur à celui de l'affection maternelle dont elle pourrait être l'objet, ce dont témoigne l'accumulation « she took reprimand quietly, ate what given, shared what she had and never ever cried ». C'est au sein de l'une de ces structures d'accueil que Seneca commence à se scarifier. Victime d'abus sexuels, la jeune femme n'est pas entendue des adultes qui l'entourent lorsqu'elle tente de confier cette violence subie :

---

<sup>506</sup> Spillers, H. J. *Mama's Baby, Papa's Maybe*, p. 68.

The habit, begun in one of the foster homes, started as an accident. Before her foster brother—another kid in Mama Greer’s house—got her underwear off the first time, a safety pin holding the waist of her jeans together where a metal button used to be opened and scratched her stomach as Harry yanked on them. Once the jeans were tossed away and he got to her panties, the line of blood excited him even more. She did not cry. It did not hurt. When Mama Greer bathed her, she clucked, ‘Poor baby. Why didn’t you tell me?’ and Mercurochromed the jagged cut. She was not sure what she should have told: the safety pin scratch or Harry’s behavior. So she pin-scratched herself on purpose and showed it to Mama Greer. Because the sympathy she got was diluted, she told her about Harry. ‘Don’t you ever say that again. Do you hear me? Do you? Nothing like that happens here.’ (P 260-261)

By then she knew that there was something inside her that made boys snatch her and men flash her. (P 261)

La violence exercée contre elle-même devient alors chez la jeune femme un mode de vie assumé et revendiqué. Elle tente de trouver dans celui-ci une source d’expression et de valorisation, une quête que Morrison restitue à travers une comparaison avec l’image d’un poète censuré bravant les interdits langagiers : « She entered the vice like a censored poet whose suspect lexicon was too supple, too shocking to publish. It thrilled her. It steadied her. Access to this under garment life kept her own eyes dry, inducing a serenity rocked only by crying women, the sight of which touched off a pain so wildly triumphant she would do anything to kill it » (P 261). Dotée d’une nouvelle force (« serenity », « It thrilled her. It steadied her »), la jeune femme bat en brèche tout retour de cette violence traumatique de l’enfance (« crying women, the sight of which touched off a pain so wildly triumphant she would do anything to kill it »). En outre, loin d’être évoquées comme des traces désorganisées, les marques sur ses bras constituent pour Seneca un véritable atlas, tels les tracés sinueux et précis d’anciens chemins, autant d’itinéraires qui tentent de relier la jeune femme à un passé fait d’amour et d’attention :

Sometimes she held toilet tissue to catch the blood, but she liked to let it run too. The trick was to slice at just the right depth. Not too light, or the cut yielded too faint a line of red. Not so deep it rose and gushed over so fast you couldn’t see the *street*. Although she had moved the *map* from her arms to her thighs, she recognized with pleasure the traces of *old roads*. (P 260)

She called in sick to her baby-sitting job each time and stayed indoors to cut *short streets, lanes, alleys* into her arms. Her blood work was fairly easy to hide. (P 261)<sup>507</sup>

Incapable de mettre en mots sa douleur, Seneca utilise ici son corps comme support d’expression de cette souffrance durable, dont le caractère artistique (« she liked to let [the blood] run », « with pleasure », « blood work »), voire presque théâtral (« The trick was [...] »), requiert une très grande précision (« just the right depth », « Not too light », « Not so deep »).

---

<sup>507</sup> C’est moi qui souligne.

C'est également à une forme d'autodestruction sous l'effet de la marginalisation dont elle fait l'objet qu'est conduite Hagar dans *Song of Solomon*. De retour dans le Michigan, Guitar, un ami de Milkman, trouve Hagar nue et déprimée dans sa chambre. Il l'incite alors à arrêter de se détruire pour Milkman :

'You think he belongs to you because you want to belong to him. Hagar, don't. It's a bad word, 'belong.' Especially when you put it with somebody you love. Love shouldn't be like that. [...]

You're turning over your whole life to him. Your whole life, girl. And if it means so little to you that you can just give it away, hand it to him, then why should it mean any more to him? He can't value you more than you value yourself.' (*SofS* 306)

Le lecteur notera que, si la démarche de Guitar vise effectivement à tenter d'aider la jeune femme, elle n'en reste pas moins empreinte à plusieurs reprises de préjugés sur les femmes noires américaines :

Pretty woman, he thought. Pretty little black-skinned woman. Who wanted to kill for love, die for love. The pride, the conceit of these doormat women amazed him. They were always women who had been spoiled children. [...]

And they loved their love so much they would kill anybody who got in its way. He looked at her again. Pretty. Pretty little black girl. Pretty little black-skinned girl. What had Pilate done to her? Hadn't anybody told her the things she ought to know? He thought of his two sisters, grown women now who could deal, and the litany of their growing up. (*SofS* 306-307)

Le caractère généralisant, essentialiste et dépréciatif de ces propos est mis en évidence par l'usage anaphorique des adjectifs « Pretty little black-skinned » et du pronom à la troisième personne du pluriel « they ». Pilate et Reba tentent sans succès de remonter le moral d'Hagar, au plus bas depuis que Milkman l'a abandonnée au bénéfice des femmes riches et à la peau claire d'Honore :

All they knew to do was love her and since she would not speak, they brought things to please her. For the first time in life Reba tried to win things. And, also for the first time, couldn't. [...] They cooked special things for her; searched for gifts that they hoped would break the spell. Nothing helped. (*SofS* 308)

Cet échec collectif auprès d'Hagar contraste avec les affirmations que la jeune femme pouvait tenir auprès de Milkman au début de leur relation. Elle affirmait alors une forte volonté d'indépendance :

'Pilate scare you?'

'Yeah. Don't she scare you?'

'No. *Nobody scares me.*'

'Yeah. You tough. I know you tough.'

'Not tough. I just don't let people tell me what to do. *I do what I want.*'

'Pilate tells you what to do.'

'But I don't have to do it, if I don't want to.'

'Wish I could say the same for my mother.' (*SofS* 96)<sup>508</sup>

---

<sup>508</sup> C'est moi qui souligne.



Après cette période d'immobilité, Hagar se réveille soudain de son état catatonique et se perd dans un tourbillon d'activité, convaincue qu'en améliorant son apparence physique elle incitera Milkman à l'aimer : « 'Look at how I look. I look awful. No wonder he didn't want me. I look terrible.' Her voice was calm and reasonable, as though the last few days hadn't been lived through at all. 'I need to get up from here and fix myself up. No wonder!' (SofS 308). L'anaphore du verbe *look* montre combien l'obsession du regard de l'autre est ici omniprésente. Hagar se rue alors dans les magasins, achetant de nombreux vêtements et produits cosmétiques (« I need everything » SofS 310). L'énumération des marques des produits et vêtements évoque la volonté de se rattacher à l'idéal du monde bourgeois. Toutefois, sur le chemin du retour, Hagar est prise dans un orage torrentiel qui abîme l'ensemble de ses achats. Vêtue et maquillée, elle se présente devant Pilate et Reba :

At last she opened the door and presented herself to Pilate and Reba. And it was in their eyes that she saw what she had not seen before in the mirror: the wet ripped hose, the soiled white dress, the sticky, lumpy face powder, the streaked rouge, and the wild wet shoals of hair. All this she saw in their eyes, and the sight filled her own with water warmer and much older than the rain. Water that lasted for hours, until the fever came, and then it stopped. The fever dried her eyes up as well as her mouth. (SofS 314)

they offered her all they had: love murmurs and a protective shade. (SofS 315)

C'est de nouveau le regard extérieur qui déclenche la crise finale d'Hagar (« eyes », « saw », « seen », « sight »). De retour chez elle, victime d'une maladie soudaine, la jeune femme s'effondre et meurt. Dépouillée de ce regard protecteur qu'offrait Milkman, Hagar incarne cet isolement issu de son statut d'outsider sur le plan social (« social outsider »<sup>509</sup>) et de son absence d'identité forte sur le plan personnel : « Neither Pilate nor Reba knew that Hagar was not like them. Not strong enough, like Pilate, nor simple enough, like Reba, to make up her life as they had » (SofS 307). Dans son étude de la notion d'auto-défense, Elsa Dorlin a montré, à partir d'exemples de torture, combien plus le sujet se défend, plus il souffre et se rapproche de la mort. Une économie de moyens finit par « fai[re] du condamné et plus généralement du corps violenté son propre bourreau » tout en « condui[sant] certains sujets à s'anéantir comme sujets »<sup>510</sup>. C'est sous le poids de cette oppression de race et de genre, cette quête permanente d'une norme jugée supérieure, qu'Hagar en vient à l'hystérie et au suicide. Comme le souligne David Le Breton dans l'entrée « Automutilation » du *Dictionnaire de la violence*, « le paradoxe de la douleur est qu'elle protège aussi d'une souffrance. En se faisant mal, l'individu essaie

---

<sup>509</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>510</sup> Dorlin, E. *Op. cit.*, p. 9.

d'avoir moins mal »<sup>511</sup>. L'amour maternel de Pilate s'avère insuffisant face à cette dépréciation que seul un rattachement à une longue lignée féminine aurait pu permettre de résoudre selon Morrison : « She needed what most colored girls needed: a chorus of mamas, grandmamas, aunts, cousins, sisters, neighbors, Sunday school teachers, best girl friends, and what all to give her the strength life demanded of her—and the humor with which to live it » (*SofS* 307). Cette « réification » excessive qu'entraîne la tentative d'identification avec la culture dominante ne peut conduire qu'à la folie et à la mort, désormais vue comme un acte de libération face à l'absence d'amour :

The ultimate horror of bourgeois society against which Morrison writes, and the end result of both alienation and repression, is reification. [...]

Hagar's hysteria and death mark the limits of her assimilation into bourgeois culture. Neither through withdrawal nor through commodity consumption can Hagar transform herself into an object. Her marginality, by reason of race and lumpen background, is the basis for her inalienable human dimension. As Morrison might have put it, she is simply too black, too passionate, too human ever to become reified.<sup>512</sup>

Cet échec final fait écho à celui précédemment décrit<sup>513</sup> de la violence qu'exerça la jeune femme à l'encontre de Milkman. Lors des funérailles, Pilate rappelle toutefois l'amour dont sa petite-fille a fait l'objet de son vivant. Après avoir chanté un air de gospel, Pilate s'adresse à Hagar en l'appelant de manière répétée « my baby girl », et, bien que ces mots s'évaporent dans un silence absolu et définitif (« Words tossed like stones into a silent canyon »), elle finit par conclure ses lamentations par l'exclamation « And she was loved! » (*SofS* 319). Dans cette scène, se joue le lien à la tragédie que convoque Morrison. Comme le met en lumière Nicole Loraux à propos de la mère en deuil dans la tragédie grecque, « [c]'est elle surtout qui, avant les funérailles où le deuil sera civilisé en cérémonie, a, la première, poussé la plainte déchirante »<sup>514</sup>. L'objet est ici la voix de la tragédie, « ces cris qui sont aussi des chants, ou de ces chants en forme de cris »<sup>515</sup>.

Enfin, c'est la soumission à un pouvoir dominant qui conduit Sethe à accepter de subir dix minutes de sexe avec un graveur dans le but d'obtenir une inscription sur la tombe de sa fille Beloved : « The welcoming cool of unchiseled headstones; the one she selected to lean against on tiptoe, her knees wide open as any grave. Pink as a fingernail

---

<sup>511</sup> Le Breton, D. Automutilation, in Marzano, M. M. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>512</sup> Willis, S. Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison, *Black American Literature Forum*, 1982, vol. 16, n° 1, p. 35-36. DOI 10.2307/2904271.

<sup>513</sup> Voir Partie 1, Chapitre 2, Section 1).

<sup>514</sup> Loraux, N. *La voix endeuillée*, p. 58.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 93.

it was, and sprinkled with glittering chips. Ten minutes, he said. You got ten minutes I'll do it for free. Ten minutes for seven letters » (B 5). La jeune femme utilise ici comme monnaie d'échange l'une des dernières choses qu'elle possède encore, du moins partiellement (physiquement mais non légalement) : son corps. Toutefois, les propos du graveur illustrent le peu de valeur que ce dernier place dans le corps féminin incapable de payer face à lui (« You got ten minutes I'll do it for free ») tandis que la comparaison funeste (« her knees wide open as any grave ») témoigne de la dimension sacrificielle de cet acte pour Sethe. Le résultat n'aboutit qu'à l'écriture des sept lettres « Beloved » sur la pierre tombale, le terme provenant d'une mauvaise interprétation par Sethe d'une référence d'un prédicateur (« Dearly Beloved »).

La pratique de l'automutilation prend une tournure particulière chez plusieurs femmes des romans morrisoniens, à travers ce qu'Adrienne Rich appelle la *matrophobia* et qu'elle définit comme « the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother* »<sup>516</sup>. Dépourvue d'amour maternel et sur le point de donner naissance à son tour, Arnette s'automutile durant son séjour au Couvent :

What she did not know until labor began was that the young mother had been hitting her stomach relentlessly. Had Consolata's eyesight been better and had the girl's skin not been black as an ocean lover's night, she would have seen the bruises at once. As it was, she saw swellings and wide areas where the skin showed purple underneath, rather than silver. (P 250)

Impitoyable (« relentlessly », « mercilessly, repeatedly »), Arnette tente de tuer l'enfant qui grandit en elle à l'aide d'un manche à balai :

But the real damage was the mop handle inserted with a rapist's skill—mercilessly, repeatedly—between her legs. With the gusto and intention of a rabid male, she had tried to bash the life out of her life. And, in a way, was triumphantly successful. The five-or six-month baby revolted. Feisty, outraged, rigid with fright, it tried to escape the battering and battered ship that carried it. The blows to its delicate skull, the trouncing its hind parts took. The shudders in its spine. Otherwise there was no hope. Had it not tried to rescue itself, it would break into pieces or drown in its mother's food. (P 250)

Morrison insiste sur le caractère violent de cette tentative d'infanticide (« rabid », « to bash the life out of her life », polyptote « battering and battered ») mais également sur le plaisir que semble ressentir Arnette au travers de l'accomplissement de cet acte (« gusto », « triumphantly »). Les violences exercées par cette dernière font aussi l'objet d'un parallèle avec la violence masculine (« with a rapist's skill », « gusto and intention of a rabid male »), rappelant ici la violence de genre dont sont victimes les

---

<sup>516</sup> Rich, A. *Op. cit.*, p. 235.

femmes noires. Malgré la répétition des violences exercées dont témoignent les nombres accumulations du passage (« Feisty, outraged, rigid with fright, [...]. The blows to its delicate skull, the trouncing its hind parts took. The shudders in its spine »), l'enfant réussit à vivre après la naissance tandis que les femmes de la communauté tentent de se substituer à la mère en prenant l'enfant en charge :

So he was born, in a manner of speaking, too soon and fatigued by the flight. But breathing. Sort of. Mavis took over. Grace went to bed. Together Consolata and Mavis cleaned his eyes, stuck their fingers in his throat, clearing it for air, and tried to feed him. It worked for a few days, then he surrendered himself to the company of Merle and Pearl. By that time the mother was gone, having never touched, glanced at, inquired after or named him. Grace called him Che and Consolata did not know to this day where he was buried. (P 250)

Mais ces efforts se révèlent vains, l'enfant né décédant finalement anonyme et abandonné par sa mère. Le seul glissement entre les pronoms « it » et « he » dans ce passage témoigne du sexe de l'enfant. Sa mort est également décrite de manière euphémisée (« he surrendered himself to the company of Merle and Pearl »), le fils d'Arnette rejoignant d'autres victimes d'infanticides, notamment Merle et Pearl, les enfants de Mavis, morts abandonnés par leur mère dans une voiture en plein soleil. Si Morrison lie ici le destin tragique de ces enfants à l'action de leurs mères, elle ne fait toutefois pas explicitement de ces dernières le sujet responsable de ces morts. Adrienne Rich a ainsi rappelé dans l'essai précédemment cité que l'accomplissement de ce type d'acte entraîne une violence avant tout exercée à l'encontre de la mère : « Clearly, the first violence done in abortion is on the body and mind of the pregnant woman herself »<sup>517</sup>. Dans *Jazz*, Violet est victime de trois fausses couches dont le récit au style indirect libre n'évoque que peu la douleur : « Joe didn't want babies either so all those miscarriages—two in the field, only one in her bed—were more inconvenience than loss » (J 107). Mais, lorsque quelques années plus tard Violet évoque la mort de sa fille, le lecteur est amené à comprendre que c'est probablement de l'une de ces formes d'auto-avortement que la jeune fille est décédée : « Was she the woman who took the man, or the daughter who fled her womb? Washed away on a tide of soap, salt and castor oil. *Terrified, perhaps, of so violent a home.* Unaware that, had it failed, had she braved mammymade poisons and mammy's urgent fists, she could have had the best-dressed hair in the City » (J 109)<sup>518</sup>. Les poisons et poings de la mère (« mammymade poisons and mammy's urgent fists ») sont autant de périphrases désignant la tentative d'infanticide tandis que l'adjectif « urgent » souligne ici le caractère impératif de l'acte.

---

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>518</sup> C'est moi qui souligne.

## ***b) “Being alive was the hardest part” (B 8)***

La violence envers soi-même conduit ensuite nombre de personnages féminins noirs des romans morrisoniens à la mort et au suicide, une option notamment retenue quand leur condition leur apparaît insupportable. C’est cette idée que met en exergue Sethe lorsque, au début du récit et alors que Baby Suggs est morte depuis huit ans, Paul D s’interroge sur la souffrance de sa mère au moment de mourir : « I hope she didn’t die hard ». Sethe lui répond alors : « Soft as cream. Being alive was the hardest part » (B 8). C’est aussi en raison de la violence de l’existence que, dans *Paradise*, Connie a succombé à une forme d’alcoolisme dépressif. Elle reste ainsi plongée dans le noir tout en buvant du vin remonté des caves du Couvent et se réveille chaque matin déçue de ne pas être décédée durant la nuit :

In the good clean darkness of the cellar, Consolata woke to the wrenching disappointment of not having died the night before. Each morning, her hopes dashed, she lay on a cot belowground, repelled by her sluglike existence, each hour of which she managed to get through by sipping from black bottles with handsome names. Each night she sank into sleep determined it would be the final one, and hoped that a great hovering foot would descend and crush her like a garden pest.

Already in a space tight enough for a *coffin*, already devoted to the *dark*, long removed from appetites, *craving* only oblivion, she *struggled* to understand the delay. (P 221)

Without wine her thoughts, she knew, would be unbearable: resignation, self-pity, muted rage, disgust and shame glowing *like cinders in a dying fire*. (P 250)<sup>519</sup>

La violence des termes relatifs aux champs lexicaux du feu et de la mort témoigne de la volonté de Connie d’en finir. L’oxymore « clean darkness » ainsi que le parallèle établi entre Connie et les images d’une délinquante (« her sluglike existence ») d’une part et d’un insecte nuisible (« like a garden pest ») d’autre part inscrivent ce rejet de la vie dans le cadre de violences exercées à l’encontre de l’image de la femme. Mais Connie s’agace elle-même également à l’égard des autres femmes du Couvent, notamment du manque de maturité et de l’absence d’indépendance de ces dernières, à tel point qu’elle envisage de les tuer tant que la mort ne l’aura elle-même pas frappée (« Instead of plans they had wishes—foolish babygirl wishes ») :

When she was sipping Saint-Émilion or the smoky Jarnac, she could tolerate them, but more and more she wanted to snap their necks. Anything to stop the badly cooked indigestible food, the greedy hammering music, the fights, the raucous empty laughter, the claims. But especially the drift. [...] Instead of plans they had wishes—foolish babygirl wishes. (P 222)

---

<sup>519</sup> C’est moi qui souligne.

On her worst days, when the maw of depression soiled the clean darkness, she wanted to kill them all. Maybe that was what her slug life was being prolonged for. (P 223)

Si le suicide reste une possibilité simplement envisagée par certains personnages féminins, il est en revanche une option effectivement mise en œuvre par d'autres. Ainsi, à la fin de *Jazz*, Felice, une amie proche de Dorcas, révèle que cette dernière s'est en réalité laissée mourir suite à l'attaque de Joe, préférant taire le nom de son agresseur et continuer de saigner plutôt qu'être transportée aux urgences :

'[...] I am lying on a bed. Somebody is wiping sweat from my forehead, but I am cold, so cold. I see mouths moving; they are all saying something to me I can't hear. [...]  
I can hear them now.'  
'Who? Who did this?'  
'I'm tired. Sleepy. I ought to be wide awake because something important is happening.'  
'Who did this, girl? Who did this to you?'  
'They want me to say his name. Say it in public at last.' (J 192)

'I didn't mean to say it so loud. They both turned to look at me. So I said it even though I didn't plan to. I told them even before I asked for the ring. 'Dorcas let herself die. The bullet went in her shoulder, this way.' I pointed. 'She wouldn't let anybody move her; said she wanted to sleep and she would be all right. Said she'd go to the hospital in the morning. 'Don't let them call nobody,' she said. 'No ambulance; no police, no nobody.' (J 209)

La voix narrative met ici l'accent non sur la douleur mais sur le poids d'une vie subie (« I'm tired. Sleepy », « she wanted to sleep », « let herself die ») dont elle ne perçoit ici que les dernières manifestations que soulignent l'allitération en m- « mouths moving » ainsi que la proposition « they are all saying something to me I can't hear ». Les doubles négations « Don't let them call nobody » et « no nobody » ainsi que le rythme ternaire « No ambulance; no police, no nobody » illustrent la volonté de Dorcas de mourir, tout comme son refus de toute aide extérieure. Le poids de cette violence exercée contre elle-même, cette « acceptation de la mort »<sup>520</sup> contraste avec l'attitude d'Acton. Touchée par la balle tirée par Joe, Dorcas gît au sol et aperçoit Acton ne se préoccuper que de la tache de sang qui a sali sa veste :

Blood is on his coat jacket and he is dabbing at it with a white handkerchief. Now a woman takes the coat from his shoulders. He is annoyed by the blood. It's my blood, I guess, and it has stained through his jacket to his shirt. The hostess is shouting. Her party is ruined. Acton looks angry; the woman brings his jacket back and it is not clean the way it was before and the way he likes it. (J 192)

Dans ce passage à la focalisation interne, Dorcas restitue ici la façon dont elle est perçue comme un objet. Blessée suite à l'attaque de Joe, elle mesure le contraste entre le peu d'attention qui lui est accordé et les préoccupations matérielles et superficielles d'Acton

---

<sup>520</sup> Girard, R. *Les origines de la culture*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 128.

(« annoyed », « angry », « [his jacket] is not clean the way it was before and the way he likes it ») et de l'hôte de la fête (« « Her party is ruined »). Felice, qui tente de savoir si Joe est à l'origine de l'attaque, se sent blessée par le suicide de son amie : « Her best friend, I thought, but not best enough for her to want to go to the emergency room and stay alive. She let herself die right out from under me with my ring and everything and I wasn't even on her mind » (J 213). Enfin, le suicide est également l'option que finit par choisir Rose Dear, la mère de Violet. Cette dernière est tout d'abord frappée de mutisme lorsque la famille est dépossédée de tous ses biens suite à l'acceptation par le père de Violet de la saisie de ceux-ci par les débiteurs (il est accusé d'avoir rejoint un parti soutenant le droit de vote des Noirs). La mère de Violet fait semblant de boire dans une tasse de café vide tandis que les hommes blancs emportent les effets de la famille :

when men came, talking low as though nobody was there but themselves, and picked around in our things, lifting out what they wanted—what was theirs, they said, although we cooked in it, washed sheets in it, sat on it, ate off of it. That was after they had hauled away the plow, the scythe, the mule, the sow, the churn and the butter press. Then they came inside the house and all of us children put one foot on the other and watched. (J 97-98)

Le parallèle établi par la voix narrative entre, d'une part, la saisie systématique (« what they wanted—what was theirs ») réalisée par des huissiers anonymes (« men », anaphore des pronoms à la troisième personne « they »/« theirs ») et, d'autre part, la description anaphorique des actions de la vie quotidienne (« cooked », « washed », « sat », « ate ») que permettaient les objets en cours de saisie (« plow », « scythe », « mule », « sow », « churn », « butter press ») témoigne de l'ampleur de la destruction d'une vie familiale. Cette dépossession, dont le caractère inhumain est souligné par la comparaison animale « the way you get the cat off the seat if you don't want to touch it or pick it up in your arms », trouve son issue dans la saisie de la chaise sur laquelle était assise la mère de Violet, entraînant alors le mutisme de cette dernière :

When they got to the table where our mother sat nursing an empty cup, they took the table out from under her and then, while she sat there alone, and all by herself like, cup in hand, they came back and tipped the chair she sat in. She didn't jump up right away, so they shook it a bit and since she still stayed seated—looking ahead at nobody—they just tipped her out of it like the way you get the cat off the seat if you don't want to touch it or pick it up in your arms. [...] They never heard her say anything else in the days that followed. (J 98)

Au bout de quatre ans et malgré l'aide de True Belle revenue libre en 1888, Rose Dear se jette au fond d'un puits avant que, quelques jours plus tard, son mari ne revienne avec de l'argent et des cadeaux :

[...] Belle got things organized. And then Rose Dear jumped in the well and missed all the fun. Two weeks after her burial, Rose's husband arrived loaded with ingots of gold for the children, two-dollar pieces for the women and snake oil for the men. For Rose Dear he brought a silk embroidered pillow to comfort her back on a sofa nobody ever had, but would have been real nice under her head in the pine box—if only he'd been on time. [...] Except True Belle. She fingered the money and, looking back and forth from the coin to her son-in-law, shook her head and laughed. [...] Twenty-one days later he was gone again, and Violet was married to Joe and living in the City when she heard from a sister that he'd done it again: arrived in Rome with treasures weighing his pockets and folded under the cap on his head. [...] he made fabulously dangerous and wonderful returns over the years. (J 99-100)

Le désespoir qui conduit Rose Dear à la mort contraste avec le comportement insouciant et irresponsable de son mari qui demeure convaincu que l'apport de cadeaux comblera l'absence. Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de BoyBoy avec Eva dans *Sula*. Or, cette réaction est trop tardive (« if only he'd been on time »). Le lecteur notera que la voix narrative choisit ici de mettre en lumière de manière ironique la dimension tragique de cet événement : « missed all the fun », « laughed », « he made fabulously dangerous and wonderful returns over the years ». Toutefois, cette abondance de biens matériels ne réussit à compenser les interrogations de Violet autour des raisons du suicide de sa mère :

What was the thing, I wonder, the one and final thing she had not been able to endure or repeat? Had the last washing split the shirtwaist so bad it could not take another mend and changed its name to rag? [...] Or was it that chair they tipped her out of? Did she fall on the floor and lie there deciding right then that she would do it. Someday. Delaying it for four years while True Belle came and took over but remembering the floorboards as a door, closed and locked. Seeing bleak truth in an unbreakable china cup? Biding her time until the moment returned—with all its mewling hurt or overboard rage—and she could turn away from the door, the cup to step toward the limitlessness beckoning from the well. What could it have been, I wonder? [...] (J 101)

À l'image de celle de Dorcas dans *Jazz*, la mort de Rose Dear est également envisagée comme une forme de libération pour une mère dont l'avenir des enfants semble assuré (« better hands than her own », « free of time ») :

a place so narrow, so dark it was pure, breathing relief to see her stretched in a wooden box. (J 101)

Maybe it was that: knowing her daughters were in good hands, better hands than her own, at last, and Rose Dear was free of time that no longer flowed, but stood stock-still when they tipped her from her kitchen chair. So she dropped herself down the well and missed all the fun. (J 102)

Dans un article de 1996, Derek Alwes souligne que ce lieu d'enfermement qu'est le puits traduit surtout l'impuissance de certaines protagonistes noires morrisoniennes : « Containment for people trying to construct new and viable identities is a trap, an image



of their own helplessness »<sup>521</sup>. La réaction de Violet face à cette perte consiste à refuser d'avoir des enfants à l'avenir et à prendre sa vie en main :

The important thing, the biggest thing Violet got out of that was to never never have children. Whatever happened, no small dark foot would rest on another while a hungry mouth said, Mama?

As she grew older, Violet could never stay where she was nor go away. The well sucked her sleep, but the notion of leaving frightened her. (J 102)

She had been a snappy, determined girl and a hardworking young woman. (J 23)

Mais des blessures demeurent : « the children of suicides are hard to please and quick to believe no one loves them because they are not really here » (J 4). La périphrase désigne ici directement Violet.

### c) *Vers une réappropriation des violences exercées contre soi-même*

Le corps peut revêtir une dimension politique et interroger l'ordre social ainsi que l'a souligné Michel Foucault dans l'une de ses leçons inaugurales au Collège de France : « tout pouvoir est physique, [...] il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct »<sup>522</sup>. Dès lors, les violences exercées contre soi-même et convoquées par certains personnages féminins deviennent chez Morrison une forme de protection, une revendication d'un pouvoir, voire un acte de défiance, comme le met en exergue Susan Willis : « a confrontational tactic that catapults the individual out of an oppressive situation. Because it involves severing a part of the body, self-mutilation coincides with the figure of lack and intensifies (by reason of its direct articulation) the potential for expressing freedom »<sup>523</sup>.

Dans *Sula*, Eva est ainsi unijambiste à son retour à Medallion, dix-huit mois après avoir confié ses enfants à sa voisine, Mrs. Suggs et promis qu'elle reviendrait quelques heures plus tard : « Eighteen months later she swept down from a wagon with two crutches, a new black pocketbook, and one leg » (S 34). À son retour, elle a acquis une nouvelle source de revenus mais aussi perdu une jambe dans un accident de train qui,

---

<sup>521</sup> Alwes, D. The Burden of Liberty: Choice in Toni Morrison's *Jazz* and Toni Cade Bambara's *The Salt Eaters*, *African American Review*, 1996, vol. 30, n° 3, p. 362.

<sup>522</sup> Foucault, M. Leçon du 7 novembre 1973, in *Le pouvoir psychiatrique : cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard-Seuil, 2003.

<sup>523</sup> Willis, S. *Op. cit.*, p. 40.

selon les rumeurs, lui aurait permis de toucher l'argent de l'assurance afin de compenser sa situation d'extrême pauvreté à l'issue du départ de BoyBoy. Elle finit par faire de ce membre manquant un objet de fierté ainsi que, de manière ironique, le sujet de récits effrayants dans le but de divertir les enfants qui l'entourent :

Fewer than nine people in the town remembered when Eva had two legs, and her oldest child, Hannah, was not one of them. 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 the nit 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.

Somebody said Eva stuck it under a train and made them pay off. Another said she sold it to a hospital for \$10,000—at which Mr. Reed opened his eyes and asked, 'Nigger gal legs goin' for \$10,000 a *piece*?' as though he could understand \$10,000 a *pair*—but for *one*?

Whatever the fate of her lost leg, the remaining one was magnificent. It was stockinged and shod at all times and in all weather. [...] Her dresses were mid-calf so that her one glamorous leg was always in view [...]. (S 30-31)

L'incident menant à la perte de ce membre fait ici l'objet d'une ellipse, le récit de l'événement n'étant reconstitué qu'à travers les spéculations de la communauté sur lesquelles le narrateur omniscient choisit de mettre l'accent. Quand sa fille Hannah se retrouve en flammes, Eva se jette par la fenêtre pour la secourir. Mais sa jambe sacrifiée lui fait désormais défaut : « Cut and bleeding she clawed the air trying to aim her body toward the flaming, dancing figure. She missed and came crashing down some twelve feet from Hannah's smoke » (S 76). Ce motif de la section se retrouve chez sa petite-fille Sula. Cette dernière se coupe volontairement une phalange devant un groupe de jeunes garçons qui les harcèlent et les traitent de « pig meat », Nel et elle, afin de leur montrer le mal qu'elle serait capable de leur faire :

These particular boys caught Nel once, and pushed her from hand to hand until they grew tired of the frightened helpless face. Because of that incident, Nel's route home from school became elaborate. She, and then Sula, managed to duck them for weeks until a chilly day in November when Sula said, 'Let's us go on home the shortest way.'

[...] Spotting their prey, the boys sauntered forward as though there were nothing in the world on their minds but the gray sky. Hardly able to control their grins, they stood like a gate blocking the path. When the girls were three feet in front of the boys, Sula reached into her coat pocket and pulled out Eva's paring knife. [...]

Her aim was deliberate but inaccurate. She slashed off only the tip of her finger. The four boys stared open-mouthed at the wound and the scrap of flesh, like a button mushroom, curling in the cherry blood that ran into the corners of the slate.

[...] Her voice was quiet. 'If I can do that to myself, what you suppose I'll do to you?' (S 54-55)

Rapporté par Nel, l'accomplissement du geste ne semble générer aucune douleur chez Sula. Alors que cette dernière vient de rentrer à Medallion, Nel précise le rôle protecteur qu'eut cet acte chez Sula :

Sula, like always, was incapable of making any but the most trivial decisions. When it came to matters of grave importance, she behaved emotionally and irresponsibly and left it to others to straighten out. And when fear struck her, she did unbelievable things. Like that time with her finger. Whatever those hunkies did, it wouldn't have been as bad as what she did to herself. But Sula was so scared she had mutilated herself, to protect herself. (S 101)

Parmi les auteurs de cette violence verbale, se trouve Ajax, avec lequel Sula entretiendra une relation des années plus tard. Hormis ce dernier, aucun autre jeune homme n'est individuellement mentionné par Morrison dans ce passage :

Pig meat. The words were in all their minds. And one of them, one of the young ones, said it aloud. Softly but definitively and there was no mistaking the compliment. His name was Ajax, a twenty-one-year-old pool haunt of sinister beauty. Graceful and economical in every movement, he held a place of envy with men of all ages for his magnificently foul mouth. In fact he seldom cursed, and the epithets he chose were dull, even harmless. [...] when he said 'pig meat' as Nel and Sula passed, they guarded their eyes lest someone see their delight. (S 50)

Si l'accomplissement de cet acte permet à Sula de faire fuir les garçons (« The shifting dirt was the only way Nel knew that they were moving away » S 55), un certain décalage apparaît entre les propos des enfants et le geste irrémédiable commis par Sula, un acte dont elle gardera d'ailleurs la cicatrice à vie ainsi que le rappelle le narrateur plus loin dans le récit : « Except for a funny-shaped finger and that evil birthmark, she was free of any normal signs of vulnerability » (S 115). La violence des propos d'Ajax est d'ailleurs tempérée par la voix narrative au début du chapitre, avant même le récit de la scène telle quelle (S 53-55) : « Pig meat. Their words were in all their minds. [...] In fact he seldom cursed, and the epithets he chose were dull, even harmless » (S 50). En outre, les pensées des jeunes garçons sont matériellement interrompues dans le texte à travers l'emploi des points de suspension : « This was going to be better than they thought. They were going to try and fight back, and with a knife. Maybe they could get an arm around one of their waists, or tear... » (S 54). Ces pensées erratiques contrastent avec l'attitude de Sula : « Her aim was determined ». Cette forme de castration symbolique illustre une technique de protection que développe la jeune fille : « La violence par le sang l'isole et la sacralise, alors que les jeunes garçons interdits s'enfuient devant l'acte qu'ils n'ont pas commis mais dont ils sont responsables »<sup>524</sup>. Toutefois, cette violence vise également à l'affirmation d'une fierté, à la contestation d'une forme de domination masculine blanche,

---

<sup>524</sup> Andrès, E. *Entre sacrifice et sacré : l'écriture de Toni Morrison* [en ligne]. Thèse de doctorat. Tours, Université de Tours, 2009, p. 173. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2009TOUR2011>

ainsi que l'a mis en évidence Evelyn Schreiber dans son ouvrage sur le trauma chez Morrison : « children act out in aggressive ways to protect themselves, and their aggression mirrors that of their parents and the greater white culture »<sup>525</sup>. Au-delà de la transmission de cet héritage traumatique physique et psychologique, Morrison souligne également à ce moment du roman les effets néfastes du ressentiment ethnique. Immigrants catholiques récemment arrivés aux États-Unis, ces jeunes garçons quittent leur rôle de victimes et deviennent ici des agresseurs :

Four white boys in their early teens, sons of some newly arrived Irish people, occasionally entertained themselves in the afternoon by harassing black schoolchildren. [...] What they found was a strange accent, a pervasive fear of their religion and firm resistance to their attempts to find work. [...] In part, their place in this world was secured only when they echoed the old residents' attitude towards blacks. (S 53)

Cette attitude des jeunes garçons blancs tend à illustrer ce que l'historien américain David Roediger a étudié dans le monde socio-économique au travers du concept de "wages of whiteness"<sup>526</sup>. C'est par le biais de l'alliance et du soutien des communautés blanches entre elles contre la communauté noire que se forment les rapports de force. Sula remet ici en cause les rôles d'agresseur et de victime et rétablit le bénéfice de la situation à l'avantage des jeunes filles en agissant sur ce sur quoi elle a, comme les autres femmes noires, le plus de pouvoir, à savoir son propre corps. « [T]he body is an active agent in (re)connecting women »<sup>527</sup>, entre elles, mais aussi, souvent et premièrement, avec elles-mêmes.

### 3) « Hair l[a] nègre »

Chez Morrison, l'intériorisation des violences subies par les protagonistes afro-américaines, du fait de leur double minoration raciale et de genre, conduit nombre d'entre elles à une véritable haine contre elles-mêmes car, ainsi que le souligne Franz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, « [c]omme je m'aperçois que le nègre est le symbole du

---

<sup>525</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>526</sup> Roediger, D. *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. New-York, Verso, 2007.

<sup>527</sup> June, P. B. *The Fragmented Female Body and Identity: the Postmodern, Feminist, and Multiethnic Writings of Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, Phyllis Alesia Perry, Gayl Jones, Emma Pérez, Paula Gunn Allen, and Kathy Acker*. New York: Peter Lang, 2010, p. 12.

péché, je me prends à haïr le nègre »<sup>528</sup>. Cette haine de soi et la honte sociale qui en découle font écho chez Fanon à ce qu'il décrit, sur le plan racial, comme le « complexe de dépendance du colonisé ». L'origine de ce complexe vient avant tout du racisme du colonisateur qui a su instiller cet état d'esprit chez le colonisé :

S'il se trouve à ce point submergé par le désir d'être blanc, c'est qu'il vit dans une société qui rend possible son complexe d'infériorité, dans une société qui tire sa consistance du maintien de ce complexe, dans une société qui affirme la supériorité d'une race ; c'est dans l'exacte mesure où cette société lui fait des difficultés qu'il se trouve placé dans une situation névrotique<sup>529</sup>.

Chez les femmes noires des romans morrisoniens, cette minoration raciale, physiquement inscrite dans la couleur de peau et psychologiquement contenue dans l'infériorité ressentie, se double d'une interrogation sur le genre. Dans cette dernière, ce sont avant tout les critères de beauté et de laideur qui sont questionnés, des critères évoqués par Morrison elle-même comme étant au cœur de ses préoccupations d'écrivaine : « The concepts of beauty and ugliness are mysterious to me. Many people write about them. In mulling over them, I try to get underneath them and see what they mean, understand the impact they have on what people do »<sup>530</sup>. À l'époque où Toni Morrison rédigeait *The Bluest Eye* (l'ouvrage paraît en 1970), les stéréotypes racistes et de classe qui présentaient la famille noire américaine comme intrinsèquement pathologique étaient déjà largement diffusés, à l'image des théories du *Moynihan Report (The Negro Family: The Case For National Action)* rendu public en 1965. Dans cette étude, le sociologue américain Daniel Patrick Moynihan voit dans l'absence de famille nucléaire au sein de la population noire aux États-Unis la cause profonde de leur pauvreté socio-économique.

Reflets de l'intériorisation du discours dominant véhiculé par la communauté blanche, honte et rejet de soi sont ressentis aux échelles individuelle, familiale, communautaire et interraciale. Absence d'estime, mépris de soi, dégoût, automutilation, intériorisation de l'idée de sa propre infériorité, mise en retrait, volonté de disparaître, les manifestations de la honte sont nombreuses. Pour ces femmes, il s'agira alors alternativement de tenter de contenir la honte, voire de la réprimer, et/ou de l'exprimer, voire de la rejeter. Cette partie de notre travail sera donc l'occasion d'interroger l'écriture du sentiment de honte dans le corpus romanesque morrisonien. Cette notion ayant toutefois déjà été étudiée chez notre auteure par J. Brooks Bouson dans l'ouvrage *Quiet*

---

<sup>528</sup> Fanon, F. *Peau noire, masques blancs*, p. 191.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>530</sup> Tate, C. *Black Women Writers At Work*, p. 121.

*As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison* (2000)<sup>531</sup>, il s'agira ici, non de reprendre l'intégralité des développements déjà présentés, mais davantage de creuser la relation entre honte et violences féminines, une relation mise en évidence par Salman Rushdie et soulignée par Jean-Pierre Martin dans son ouvrage sur la honte en littérature : « L'axe sur lequel nous tournons est situé entre la honte et l'absence de honte ; à ces deux pôles, les conditions météorologiques sont extrêmes et féroces. L'absence de la honte, la honte : les racines de la violence »<sup>532</sup>. Nous nous attacherons donc à mettre en évidence combien la honte est une forme de violence avant tout dirigée par les femmes noires des romans morrisoniens à leur rencontre, notamment lorsque ce sentiment est intériorisé et contenu.

### **a) Intériorisation du regard de l'Autre**

Dans *L'Être et le Néant* (1943), Sartre rappelle la manière dont le regard d'autrui me fait accéder à la reconnaissance de moi-même comme *ego*. C'est avant tout ce regard qui me révèle comme objet à moi-même. Mais il y a derrière ce regard une forme de violence que Sartre souligne notamment lorsqu'il évoque le phénomène de la honte :

Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire : ce geste colle à moi, je ne le juge ni le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi. Mais voici tout à coup que je lève la tête : quelqu'un était là et m'a vu. Je réalise tout à coup la vulgarité de mon geste et j'ai honte.<sup>533</sup>

L'expérience de la honte est ici la découverte de mon intimité révélée par la présence d'autrui, ce qu'Emmanuel Levinas formulait dans les termes suivants : « la honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport avec tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir »<sup>534</sup>.

Ce sont les dommages de cette honte assignée, de cette violence qu'entraîne la diabolisation de la race noire sur une enfant que Morrison souhaite mettre en lumière dans *The Bluest Eye*, ainsi qu'elle le révèle dans le prologue de l'œuvre :

---

<sup>531</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*

<sup>532</sup> Martin, J.-P. *La honte : réflexions sur la littérature*. Paris, Gallimard, 2017, p. 93.

<sup>533</sup> Sartre, J.-P. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, 2013, p. 259-260.

<sup>534</sup> Levinas E., *De l'évasion*. Paris, Fata Morgana, 1982, p. 112.

There can't be anyone, I am sure, who doesn't know what it feels like to be disliked, even rejected, momentarily or for sustained periods of time. (BE ix)

When I began writing *The Bluest Eye*, I was interested in something else. Not resistance to the contempt of others, ways to deflect it, but the far more tragic and disabling consequences of accepting rejection as legitimate, as self-evident. I knew that some victims of powerful self-loathing turn out to be dangerous, violent, reproducing the enemy who has humiliated them over and over. Others surrender their identity; melt into a structure that delivers the strong persona they lack. Most others, however, grow beyond it. But there are some who collapse, silently, anonymously, with no voice to express or acknowledge it. They are invisible. (BE ix-x)

Il s'agit ici de montrer les dommages de l'intériorisation du regard de l'Autre, à savoir un regard qui place la figure noire comme intrinsèquement inférieure, et de rendre visibles ces invisibles de la société qu'évoque également le narrateur de Ralph Ellison dans son roman *Invisible Man* :

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids—and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me.<sup>535</sup>

Ellison désigne notamment sous le terme *d'inner eye* cette culture internalisée offrant une vision du monde uniquement racialisée. La couleur de peau est vécue tel un stigmate, une honte « chez cet individu qui perçoit l'un de ses propres attributs comme une chose avilissante à posséder, une chose qu'il se verrait bien ne pas posséder »<sup>536</sup>. Morrison choisit toutefois de représenter les conséquences de cette infériorité présumée de la beauté noire sur l'un des membres les moins armés de la société, à savoir une petite fille noire :

[...] to enter the life of the one least likely to withstand such damaging forces because of youth, race, gender. Begun as a bleak narrative of psychological murder, the main character could not stand alone since her passivity made her a narrative void. (BE x)

[...] against the damaging internalization of assumptions of immutable inferiority originating in an outside gaze. I focused, therefore, on how something as grotesque as the demonization of an entire race could take root inside the most delicate member of society: a child; the most vulnerable member: a female. (BE xi)

Si l'auteure américaine insiste sur la particularité de la situation décrite dans le roman, la possibilité de sa généralisation à l'échelle de la société n'en est pas moins suggérée : « I chose a unique situation, not a representative one. [...] But as singular as Pecola's life was, I believed some aspects of her woudability were lodged in all young girls » (BE xi-xii). La narration est en outre ici fondée sur une histoire vraie remontant à l'enfance de

---

<sup>535</sup> Ellison, R. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>536</sup> Goffman, E. *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, p. 18.

l'auteure lorsqu'une amie de l'école primaire confessa être à la recherche d'une paire d'yeux bleus en remplacement des siens :

The origin of the novel lay in a conversation I had with a childhood friend. We had just started elementary school. She said she wanted blue eyes. I looked around to picture her with them and was violently repelled by what I imagined she would look like if she had her wish. (BE x)

Who told her? Who made her feel that it was better to be a freak than what she was? Who had looked at her and found her so wanting, so small a weight on the beauty scale? The novel pecks away at the gaze that condemned her. (BE xi)

Le projet morrisonien fait aussi écho à l'étude réalisée en 1968 par les deux psychiatres William H. Grier et Price M. Cobbs sur les dommages psychiques du racisme et les causes de la colère noire. Ces auteurs mirent notamment en évidence le poids de l'intériorisation d'un sentiment d'infériorité chez les femmes noires américaines, terrain fertile sur lequel le racisme peut prospérer : « black women have a nearly bottomless pit of self-depreciation into which they can drop when depressed. The well is prepared by society and stands waiting, a prefabricated pit which they had no hand in fashioning »<sup>537</sup>.

Dans un article de 1998 consacré à *Jazz*, Richard Pearce a souligné le rôle de la question de la beauté au sein de la communauté afro-américaine du début du 20<sup>ème</sup> siècle : « beauty industry [...] played a major role in the African-American urban community and led to a complex set of negotiations in the formation of African-American women's identity »<sup>538</sup>. À l'image de Madam CJ Walker, de son véritable nom Sarah Breedlove (possible écho au patronyme Breedlove dans *The Bluest Eye*), Violet est une coiffeuse indépendante et itinérante tandis que Joe travaille comme vendeur à succès pour les *Cleopatra Beauty Products*. De manière assez similaire, dans *God Help the Child*, Bride est à la tête de sa propre marque de cosmétiques. Néanmoins, cette obsession peut mener à l'adoption des normes de beauté transmises par la culture dominante. Car, comme le rappelle Michel Foucault, la norme entretient un lien étroit avec le pouvoir :

la norme se définit non pas du tout comme une loi naturelle, mais par le rôle d'exigence et de coercition qu'elle est capable d'exercer par rapport aux domaines auxquels elle s'applique. La norme est porteuse, par conséquent, d'une prétention de pouvoir. La norme, ce n'est pas simplement, ce n'est même pas un principe d'intelligibilité ; c'est un élément à partir duquel un certain exercice du pouvoir se trouve fondé et légitimé.<sup>539</sup>

---

<sup>537</sup> Grier, W. H., Cobbs, P. M. *Black Rage*. New York, Basic Books, 1968, p. 9.

<sup>538</sup> Pearce, R. Toni Morrison's *Jazz*: Negotiations of the African American Beauty Culture. *Narrative*. 1998, Vol. 6, n° 3, p. 308.

<sup>539</sup> Foucault, M. *Les anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris, Seuil/Gallimard, 1999, p. 46.



C'est bien ici une forme de pouvoir plaçant l'autorité blanche au sommet qui est ici légitimée. Dans *The Bluest Eye*, Pecola a en effet intériorisé la honte sociale assignée aux membres de la communauté noire et développe une forme de violence interne envers tout ce qui a trait à la négritude. La jeune fille a tout d'abord absorbé le mépris et le dégoût du monde blanc, une violence qu'elle redirige ensuite contre elle-même à travers son désir obsessionnel de modifier son apparence dans le but de se conformer aux critères extérieurs de beauté :

As long as she looked the way she did, as long as she was ugly, she would have to stay with these people. Somehow she belonged to them. Long hours she sat looking in the mirror, trying to discover the secret of the ugliness, the ugliness that made her ignored or despised at school, by teachers and classmates alike. (BE 45)

Le parallélisme du début de phrase (« As long as she looked the way she did, as long as she was ugly »), renforcé par l'anaphore de la conjonction de subordination « as long as », révèle la mise sur le même plan, chez Pecola, de son apparence (« she looked the way she did ») et de sa laideur supposée (« she was ugly »). L'usage de la troisième personne du singulier pour désigner le monde environnant (« these people », « them ») illustre sa volonté de se détacher de ce groupe auquel sa couleur de peau la rattache pourtant. Sa quête se concentre avant tout autour de son souhait d'obtenir des yeux bleus : « It had occurred to Pecola some time ago that if her eyes, those eyes that held the pictures, and knew the sights—if those eyes of hers were different, that is to say, beautiful, she herself would be different » (BE 46). Le pronom « those » ainsi que la périphrase « those eyes of hers » (en remplacement de la structure « her eyes » que le lecteur attendrait spontanément) insistent sur la distance et le rejet que Pecola place dans cet attribut corporel, métonymie de sa valeur intrinsèque selon elle (« if those eyes of hers were different, [...] she herself would be different »). Ces yeux bleus constituent une projection d'elle-même dans le regard des autres : « [she] searches for a suitable replacement for the rejected self she perceives as her own »<sup>540</sup>. La jeune fille décide alors de prier avec ferveur dans le but d'obtenir ces yeux bleus tant désirés :

Each night, without fail, she prayed for blue eyes. Fervently, for a year she had prayed. Although somewhat discouraged, she was not without hope. To have something as wonderful as that happen would take a long, long time.  
Thrown, in this way, into the binding conviction that only a miracle could relieve her, she would never know her beauty. She would see only what there was to see: the eyes of other people. (BE 46-47)

---

<sup>540</sup> Fultz, L. *Op. cit.*, p. 59.

Le caractère systématique de ces prières (« Each night, without fail », « Fervently, for a year she had prayed ») ainsi que l'attente forte autour du « miracle » révèlent l'étendue de sa honte : « la honte est alors intériorisée, c'est un état permanent, endémique, un corps-à-corps pour-les-autres qui ne peut jamais s'oublier »<sup>541</sup>. Cette préoccupation de Pecola renvoie directement à ce que W.E.B. Du Bois désignait comme le « voile » (*veil*), c'est-à-dire cette capacité des Africains Américains à se voir dans les yeux des autres, les yeux des Blancs<sup>542</sup>. Chez Paule Marshall, Reena rêve aussi de se réveiller et de constater que son apparence noire détestée a été remplacée par celle d'une petite fille à la peau blanche comme le lait, aux cheveux blonds et aux yeux bleus<sup>543</sup>. Le rejet dont est victime Pecola est notamment rendu apparent à travers la scène en compagnie de Mr. Yacobowski. Empruntant la Garden Avenue, écho intertextuel au jardin d'Eden, Pecola note les failles dans le revêtement du trottoir ainsi que les touffes de pissenlit qui le longent : « She owned the crack that made her stumble; she owned the clumps of dandelions whose white heads, last fall, she had blown away; whose yellow heads, this fall, she peered into. And owning them made her part of the world, and the world a part of her (BE 47-48). C'est à ce monde qu'elle se rattache, une version dégradée du jardin d'Eden ou, comme le souligne Terry Otten, "a shattered paradise"<sup>544</sup>. Alors qu'elle se rend chez ce commerçant afin d'acheter des bonbons, sa présence même est ignorée tant le propriétaire du magasin est incapable de la voir :

At some fixed point in time and space he senses that he need not waste the effort of a glance. He does not see her, because for him 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? (BE 48)

C'est ici bien l'invisibilité totale de Pecola qui est mise en avant comme le souligne notamment la phrase « He does not see her, because for him there is *nothing* to see » ainsi que l'usage emphatique de l'italique sur le verbe *see*. La dimension quasiment oxymorique de la proposition « the effort of a glance » ainsi que l'usage du modal *need* insistent sur le fossé qui sépare ces deux personnages. Cette idée est également renforcée au travers de la question rhétorique qui clôt ce passage. La longue périphrase désignant le propriétaire du magasin contraste fortement avec la description courte et essentialiste caractérisant Pecola (« a little black girl »), l'usage du déterminant indéfini contribuant à

---

<sup>541</sup> Martin, J.-P. *Op. cit.*, p. 70.

<sup>542</sup> Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

<sup>543</sup> Marshall, P. *Reena and Other Stories*. New York, Feminist Press, 1983.

<sup>544</sup> Otten, T. *Op. cit.*, p. 11.

son anonymat. La suite de l'extrait ne fait que renforcer cette idée. Tandis que l'iniquité de la relation entre ces deux personnes continue d'être reflétée par le *phrasal verb* « looks up » (M. Yacobowski regarde la jeune fille de haut tant physiquement que symboliquement), Pecola se rend compte du rejet lié à la minoration raciale et sexuelle dont elle fait l'objet lorsqu'elle comprend que ce regard vide est avant celui de l'homme blanc :

*The total absence of human recognition—the glazed separateness. She does not know what keeps his glance suspended. Perhaps because he is grown, or a man, and she a little girl. But she has seen interest, disgust, even anger in grown male eyes. Yet this vacuum is not new to her. It has an edge; somewhere in the bottom lid is the distaste. She has seen it lurking in the eyes of all white people. So. The distaste must be for her, her blackness. All things in her are flux and anticipation. But her blackness is static and dread. And it is the blackness that accounts for, that creates, the vacuum edged with distaste in white eyes. (BE 48-49)<sup>545</sup>*

La conjonction de coordination « So » joue ici un rôle essentiel. C'est à ce moment que Pecola formule intérieurement la conclusion à laquelle elle est conduite, ce que renforcent la conjonction « And » et l'usage du modal à valeur de certitude : « The distaste must be for her, her blackness ». Cette incapacité de l'homme blanc à reconnaître le caractère humain de la petite fille noire fait ici directement écho aux propos du narrateur dans le prologue d'*Invisible Man*. C'est bien cette disposition du regard blanc (*inner eye*) à l'égard de la population noire qui est ici dénoncée :

*Nor is my invisibility exactly a matter of a biochemical accident to my epidermis. That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality.<sup>546</sup>*

À aucun moment la notion de honte n'est explicitement mentionnée dans les récits, confirmant en cela une idée évoquée par Jean-Pierre Martin dans l'ouvrage cité précédemment : « Le plus souvent, la littérature ne nomme pas la honte, et la conceptualise encore moins. Elle lui laisse sa part nocturne. Elle creuse toujours plus profond, joue avec l'énigme des émotions, s'attarde à la surface des corps embarrassés, saisit la violence des regards qui s'entrecroisent »<sup>547</sup>. Le propriétaire du magasin de bonbons s'adresse enfin à Pecola en anglais noir vernaculaire, exprimant ainsi de nouveau ce mépris de couleur, de genre mais aussi de classe : « Christ. Kantcha talk? » (BE 49). Cette dénonciation d'un comportement raciste à l'égard de Pecola n'est toutefois pas dénuée d'ironie chez Morrison. En effet, à deux reprises dans cette scène, la distance de

---

<sup>545</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>546</sup> Ellison, R. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>547</sup> Martin, J.-P. *Op. cit.*, p. 19.

la voix narrative transparait dans la description du physique de Mr. Yacobowski : « with the taste of potatoes and beer in his mouth » (BE 48), « His lumpy red hand plops around in the glass casing like the agitated head of a chicken outraged by the loss of its body » (BE 49). Le caractère presque absurde de ces précisions en comparaison de la violence de l'attitude de l'homme renforce le poids de la dénonciation chez Morrison.

Face à l'étendue de cette intériorisation, la seule solution pour Pecola consiste à consommer la culture blanche avec l'espoir qu'elle s'en imprègne suffisamment. Elle boit ainsi d'importantes quantités de lait dans une tasse à l'effigie de l'actrice hollywoodienne Shirley Temple et mange des bonbons Mary Jane dans le but d'atteindre cette blancheur tant désirée :

Each pale yellow wrapper has a picture on it. A picture of little Mary Jane, for whom the candy is named. Smiling white face. Blond hair in gentle disarray, blue eyes looking at her out of a world of clean comfort. The eyes are petulant, mischievous. To Pecola they are simply pretty. She eats the candy, and its sweetness is good. *To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane.*

Three pennies had bought her *nine lovely orgasms* with Mary Jane. Lovely Mary Jane, for whom a candy is named. (BE 50)<sup>548</sup>

Le rythme ternaire (« To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane ») fait apparaître la gradation allant de l'ingestion d'un bonbon (« To eat the candy ») à l'amour de la jeune fille blanche aux cheveux blancs figurant sur l'emballage (« Love Mary Jane ») et enfin à l'incarnation totale de la figure de cette dernière (« Be Mary Jane »). Mais c'est ici le geste à la dimension sexuelle et orgasmique (« nine lovely orgasms with Mary Jane ») qui est mis en lumière, tel un rite de passage primitif garantissant l'accès au pouvoir de la représentation blanche. Dans un ouvrage paru en 2007, Susan Mayberry met en évidence toute la symbolique de la communion chrétienne dans ce passage (« The pennies, lying flat in Pecola's extended palm, resemble communion wafers accepted by Mr. Yacobowski and changed into the candy that Pecola eats to penetrate Mary Jane's goodness ») tandis que les orgasmes de Pecola constituent pour cette auteure une réplique inversée et laïque du rite de transsubstantiation (« a savage inversion of the transforming ritual of transsubstantiation »)<sup>549</sup>. C'est à un retournement entre rêve et réalité que le lecteur assiste ici. Sur la base de son propre récit, Michelle Wallace a souligné le parallèle fait par de nombreuses filles noires des années 1960-70 entre blancheur et beauté :

---

<sup>548</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>549</sup> Mayberry, S. N. *Op. cit.*, p. 29.

On rainy days my sister and I used to tie the short end of a scarf around our scrawny braids and let the rest of its silken mass trail to our waists. We'd pretend it was hair and that we were some lovely heroine we'd seen in the movies. There was a time when I would have called that wanting to be white, yet the real point of the game was being feminine. Being feminine *meant* being white to us.<sup>550</sup>

Cette consommation du corps blanc et des yeux bleus est avant tout une réponse de Pecola à la honte, ce dont témoigne quelques lignes avant ce passage, lorsque la jeune fille se prépare à entrer dans le magasin :

Outside, Pecola feels the inexplicable shame ebb.  
[...] Anger stirs and wakes in her; it opens its mouth, and like a hot-mouthed puppy, laps up the dredges of her shame.  
Anger is better. There is a sense of being in anger. A reality and presence. An awareness of worth. It is a lovely surging. Her thoughts fall back to Mr. Yacobowski's eyes, his phlegmy voice. The anger will not hold; the puppy is too easily surfeited. Its thirst too quickly quenched, it sleeps. The shame wells up again, its muddy rivulets seeping into her eyes. What to do before the tears come. She remembers the Mary Janes. (BE 50)

Plusieurs termes insistent ici sur la diffusion de ce sentiment dont les ramifications entourent l'être de la jeune fille (« the inexplicable shame ebb », « the dredges of her shame », « its muddy rivulets », « seeping ») dans « une honte de l'être-là du corps comme présence de soi à soi, une honte en quelque sorte latente, à l'égard de toute enveloppe corporelle »<sup>551</sup>. La question posée par Pecola au début du roman (« How do you do that? I mean, how do you get somebody to love you? » BE 32) révèle cette honte et met aussi à jour un moment crucial qui anticipe la désintégration physique à venir de la jeune fille à la fin du roman. L'assimilation entre blancheur, féminité et amour est ici totale. Maya Angelou souligne également cette association faite entre ces termes au tout début de son roman le plus célèbre publié juste un an avant *The Bluest Eye* :

Wouldn't they be surprised when one day I woke out of my black ugly dream, and my real hair, which was long and blond, would take the place of the kinkymass that Momma wouldn't let me straighten? ... Then they would understand why I had never picked up a Southern accent, or spoke the common slang, and why I had to be forced to eat pigs' tails and snouts. Because I was really white and because a cruel fairy stepmother ... had turned me into a too-big Negro girl, with nappy black hair, broad feet and a space between her teeth that would hold a number-two pencil.<sup>552</sup>

---

<sup>550</sup> Hull, G., Bell Scott, P., Smith, B. (ed.). *Op. cit.*, p. 5.

<sup>551</sup> Martin, J.-P. *Op. cit.*, p. 70.

<sup>552</sup> Angelou, M. *I Know Why the Caged Bird Sings* [1969]. London, Virago Press, 2007, p. 4-5.

Rejet de sa propre personne, Pecola manifeste également à plusieurs reprises une véritable aversion pour la laideur que partage l'ensemble de la famille Breedlove :

The Breedloves did not live in a storefront because they were having temporary difficulty adjusting to the cutbacks at the plant. They lived there because they were poor and black, and they stayed there because they believed they were ugly. Although their poverty was traditional and stultifying, it was not unique. But their ugliness was unique. No one could have convinced them that they were not relentlessly and aggressively ugly. Except for the father, Cholly, whose ugliness (the result of despair, dissipation, and violence directed toward petty things and weak people) was behavior, the rest of the family—Mrs. Breedlove, Sammy Breedlove, and Pecola Breedlove—wore their ugliness, put it on, so to speak, although it did not belong to them. (BE 38)

L'usage anaphorique des conjonctions insiste sur la dimension en apparence logique du raisonnement (« because », « although », « but »). En outre, cette laideur familiale semble trouver une inscription physique à en juger par les très nombreux adjectifs dépréciatifs employés par le narrateur omniscient afin de décrire les différentes parties du visage (« small », « narrow », « low, irregular », « crooked », « insolent »). Cette laideur est enfin à l'opposé de l'image qu'évoque le patronyme de la famille (Breedlove). Car c'est ici avant tout de la conviction intrinsèque des différents membres de la famille que naît la certitude de la laideur :

The eyes, the small eyes set closely together under narrow foreheads. The low, irregular hairlines, which seemed even more irregular in contrast to the straight, heavy eyebrows which nearly met. Keen but crooked noses, with insolent nostrils. They had high cheekbones, and their ears turned forward. Shapely lips which called attention not to themselves but to the rest of the face. 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. It was as though some mysterious all-knowing master had given each one a cloak of ugliness to wear, and they had each accepted it without question. The master had said, 'You are ugly people. [...]' 'Yes,' they had said. 'You are right.' And they took the ugliness in their hands, threw it as a mantle over them, and went about the world with it. (BE 39)

L'ampleur que prend cette intériorisation totale de l'idée de laideur en constitue le caractère unique. Décrite tel un manteau (« mantle »), elle est aussi évoquée, chez Pecola, comme un linceul ou un masque : « And Pecola. She hid behind hers. Concealed, veiled, eclipsed—peeping out from behind the shroud very seldom, and then only to yearn for the return of her mask » (BE 39). Julia Kristeva rappelle que c'est dans le rejet ultime de soi-même que se place la force maximale de l'abjection, lorsque « le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son *être* même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject »<sup>553</sup>. Roberta Rubinstein met en évidence le rôle de la tache dans *The Bluest Eye*<sup>554</sup>, une notion qui n'est pas sans lien avec cette idée de laideur et qui reste

---

<sup>553</sup> Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980, p. 12.

<sup>554</sup> Rubinstein, R. *Pariahs and Community in Gates*, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 147.

également liée, au sein du monde américain, à la faute dans une culture puritaine. Ainsi, père et fille se salissent tous deux durant le roman : le jeune Cholly se retrouve couvert de vomi alors que son père nie tout lien de parenté avec son fils tandis que Pecola salit sa robe de son sang menstruel au début du roman. Ce sang impur est lié à la sexualité féminine. C'est une « angoisse de la ressemblance »<sup>555</sup> vis-à-vis de sa propre famille, au premier rang de laquelle ses parents, que redoute Pecola et contre laquelle elle tente de lutter en vain : « l'enfant multiplie les apprentissages humiliants – honte de soi, honte du nom, honte de l'origine, honte des parents, honte du groupe et de la communauté et se sent pris dans la spirale des défaillances réciproques » ; « [c]'est à partir de sa honte que l'enfant a intériorisé le regard d'autrui, le saisissant partout autour d'elle »<sup>556</sup>.

Chez Pecola, ce modèle de consommation de la culture blanche est avant tout hérité de sa mère Pauline. En effet, face à l'ennui et la solitude de sa vie, Pauline Breedlove se réfugie dans le cinéma et l'identification avec les stars américaines blanches : « [she] takes on the subject position constructed by the film »<sup>557</sup>. C'est à travers l'image des femmes de l'industrie d'Hollywood (Ginger Rogers, Greta Garbo, Shirley Temple), au premier rang desquelles Jean Harlow, qu'elle découvre amour romantique et beauté physique. La figure maternelle perd ici son rôle de guide auprès de sa fille. Lorsque Mr. Henry s'installe chez les McTeers, c'est à ces mêmes stars qu'il identifie Claudia et Frieda, révélant le poids de l'objectification des femmes noires ainsi que la soumission à la norme blanche dominante : « Hello there. You must be Greta Garbo, and you must be Ginger Rogers » (*BE* 16). La rupture du lien avec ses origines dans l'Alabama rural ainsi que son identification avec la culture dominante sont symbolisées chez Pauline par la perte de l'arc-en-ciel qui décrivait cette culture d'origine, ces fameuses « couleurs de nos souvenirs » selon les termes de Michel Pastoureau<sup>558</sup>. Les couleurs sont ainsi omniprésentes lors de sa rencontre avec son futur mari :

My whole dress was messed with purple, and it never did wash out. Not the dress nor me. I could feel that purple deep inside me. And that lemonade Mama used to make when Pap came in out the fields. It be cool and yellowish, with seeds floating near the bottom. And that streak of green them june bugs made on the trees the night we left from down home. All of them colors was in me. (*BE* 115)

Only thing I miss sometimes is that rainbow. (*BE* 131)

---

<sup>555</sup> Martin, J.-P. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 111, p. 122.

<sup>557</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood*, p. 50.

<sup>558</sup> Pastoureau, M. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris, Seuil, 2015.

Si l'omniprésence de la honte intériorisée par les protagonistes noires américaines est au cœur d'un roman comme *The Bluest Eye*, elle n'en est pas moins absente d'autres fictions morrisoniennes. Dans *Jazz*, à la question « Who'd you want to be? », Violet répond : « White. Light. Young again » (*J* 208). Elle est également convaincue que l'attirance de Joe pour Dorcas est liée au fait que cette dernière est plus jeune et a la peau plus claire. Chez Dorcas aussi demeurent un manque de confiance, un sentiment d'inutilité, une honte intériorisée. Celle-ci est tout d'abord transmise par sa tante Alice qui tente de mettre en garde sa nièce contre l'attirance que peut générer le corps féminin et lui inculque la discipline : « They know that a badly dressed body is nobody at all » (*J* 65). C'est ensuite à travers le regard masculin que Dorcas essaie de prouver sa valeur. Repoussée par l'un des garçons présents à la fête où elle se rend avec Felice, Dorcas mesure le rejet dont son apparence fait l'objet :

Dorcas has been acknowledged, appraised and dismissed in the time it takes for a needle to find its opening groove. The stomach-jump of possible love is nothing compared to the ice floes that block up her veins now. The body she inhabits is unworthy. Although it is young and all she has, it is as if it had decayed on the vine at budding time. (*J* 67)

À travers la tournure « The body she inhabits is unworthy », c'est la fracture entre âme et enveloppe corporelle qui est soulignée. À l'issue de sa romance avec Joe, elle cherche ensuite une forme de reconnaissance à travers les yeux d'Acton, un jeune homme admiré par de nombreuses femmes :

I had this chance to have Acton and I wanted it and I wanted girlfriends to talk about it. [...]  
Acton, now, he tells me when he doesn't like the way I fix my hair. Then I do it how he likes it. I never wear glasses when he is with me and I changed my laugh for him to one he likes better. I think he does. I know he didn't like it before. And I play with my food now. Joe liked for me to eat it all up and want more. Acton gives me a quiet look when I ask for seconds. He worries about me that way. Joe never did. Joe didn't care what kind of woman I was. He should have. I cared. I wanted to have a personality and with Acton I'm getting one. I have a look now. (*J* 189-190)

Dans cet extrait à la focalisation interne, Dorcas révèle le rôle que joue l'apparence dans cette relation : « I wanted to have a personality and with Acton I'm getting one. I have a look now ». L'opposition entre les termes « personality » et « look » témoigne de la confusion chez la jeune femme. Acton semble vouloir avant tout la façonner, la modeler, tel que le reflète l'opposition entre une troisième personne du singulier masculine sujet (« his », « he ») et une troisième personne du singulier féminine objet (« her », « she ») : « His promises are already clear in the chin he presses into her hair, the fingertips that stay. She stretches up to encircle his neck. He bends to help her do it » (*J* 188).



## *b) Contenir la honte*

L'intériorisation du regard de l'Autre amène nombre de femmes noires du corpus morrisonien à tenter de vouloir contenir cette honte née de leur non-conformité à « la » norme. Objet de ce regard dégradant, c'est à travers la soumission à la norme qu'elles peuvent espérer exercer une forme de pouvoir, ou a minima d'indépendance, ce que Bourdieu met en lumière dans *La domination masculine* : « Étant symboliquement vouées à la résignation et à la discrétion, les femmes ne peuvent exercer quelque pouvoir qu'en retournant contre le fort sa propre force ou en acceptant de s'effacer et, en tout cas, de dénier un pouvoir qu'elles ne peuvent exercer que par procuration »<sup>559</sup>. Il s'agira ici d'interroger cette « accepta[tion] de s'effacer et [...] de dénier un pouvoir qu'elles ne peuvent exercer que par procuration » chez certains personnages féminins noirs tels que Pauline et Geraldine dans *The Bluest Eye*, Helene dans *Sula* et Ruth dans *Song of Solomon*. À travers cette mise en lumière, Morrison interroge non seulement les pratiques de la communauté noire mais également la violence exercée par ces femmes par ce biais.

La première démarche de ces femmes consiste avant tout à réprimer cet héritage afro-américain et à en rejeter les traits physiques, socio-économiques et symboliques, ce que Susan Willis dénomme, à l'aide des termes de Morrison, les « eruptions of Funk », cette « women's loss of spontaneity and sensuality »<sup>560</sup> :

Here they learn the rest of the lesson begun in those soft houses with porch swings and pots of bleeding heart: how to behave. The careful development of thrift, patience, high morals, and good manners. In short, how to get rid of the funkiness. The dreadful funkiness of passion, the funkiness of nature, the funkiness of the wide range of human emotions.

Wherever it erupts, this Funk, they wipe it away; where it crusts, they dissolve it; wherever it drips, flowers, or clings, they find it and fight it until it dies. They fight this battle all the way to the grave. The laugh that is a little too loud; the enunciation a little too round; the gesture a little too generous. They hold their behind in for fear of a sway too free; when they wear lipstick, they never cover the entire mouth for fear of lips too thick, and they worry, worry, worry about the edges of their hair. (BE 83)

Ces « eruptions of Funk » sont toutes ces attitudes et tous ces gestes jugés trop affirmés chez les femmes noires. La personnification du phénomène dans le passage ci-dessus ainsi que les nombreux verbes de rejet (« to get rid », « wipe it away », « dissolve », « fight »), renforcés par l'anaphore de l'adverbe « too », témoignent de la modération recherchée. L'attitude idéalisée est celle de la femme domestique (« lesson begun in those

---

<sup>559</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>560</sup> Willis, S. *Op. cit.*, p. 35.

soft houses with porch swings ») et mesurée (« careful development of thrift, patience, high morals, and good manners »). L'intensité que transmet la triple anaphore du verbe « worry » contraste avec l'objet de ce même verbe « the edges of their hair », soulignant ainsi le poids de l'autodiscipline et de l'obsession de la surveillance de l'image chez ces femmes, car c'est ici avant la respectabilité blanche qui est recherchée.

Fille d'une prostituée créole de la Nouvelle-Orléans, Helene tente de réprimer cette ascendance dérangeante dans *Sula* : « the old vulnerabilities, [...] the old fears of being somehow flawed » (S 20). Elle est alors éduquée loin de cet environnement par sa grand-mère Cecile qui impose chez elle ordre et équilibre : « The grandmother took Helene away from the soft lights and flowered carpets of the Sundown House and raised her under the dolesome eyes of a multicolored Virgin Mary, counseling her to be constantly on guard for any sign of her mother's wild blood » (S 17). Adulte, Helene se réfugie dans son mariage avec Wiley et participe activement aux activités organisées au sein de sa communauté, espérant ainsi que ses multiples engagements la rattacheront à un idéal de respectabilité et contrebalanceront ses origines honteuses :

A woman who won all social battles with presence and a conviction of the legitimacy of her authority. Since there was no Catholic church in Medallion then, she joined the most conservative black church. And held sway. It was Helene who never turned her head in church when latecomers arrived; Helene who established the practice of seasonal altar flowers; Helene who introduced the giving of banquets of welcome to returning Negro veterans. (S 18)

La volonté de contrôle, voire d'imitation, est également reflétée dans l'apparence physique qu'adopte Helene : « Heavy hair in a bun, dark eyes arched in a perpetual query about other people's manners » (S 18). La même volonté de rejeter sa race et sa culture réside dans le changement de nom de la jeune femme : Helene Sabat devient Helene Wright dans le but d'acquérir une forme de droiture (« right »). Lorsqu'elle comprend qu'elle va devoir se rendre à la Nouvelle-Orléans suite à la mort de sa grand-mère Cecile, celle-ci-même qui l'a élevée de manière stricte, sa première réaction est de se rattacher à ses manières et de se confectionner une robe qu'elle pense être sa meilleure protection contre le monde extérieur :

Helene thought about the trip South with heavy misgiving but decided that she had the best protection: her manner and her bearing, to which she would add a beautiful dress. She bought some deep-brown wool and three-fourths of a yard of matching velvet. Out of this she made herself a heavy but elegant dress with velvet collar and pockets. (S 19)

Arrivée sur place, elle croise sa mère qu'elle présente alors à Nel. L'aveu du lien biologique devant cette dernière se révèle difficile pour Helene, comme le mettent en

évidence les nombreux détours syntaxiques utilisés par cette dernière : « ‘This is your...grandmother, Nel.’ [...] ‘No. That was your great-grandmother. This is your grandmother. My...mother’ » (S 25).

Dans *The Bluest Eye*, c’est également à cet idéal de contrôle que se rattache Pauline. La métaphore du puzzle employée par Morrison dans le roman illustre la volonté d’assemblage, d’ordre que recherchent certains personnages féminins :

It was time to put all of the pieces together, make coherence where before there had been none. The children gave her this need; she herself was no longer a child. So she became, and her process of becoming was like most of ours: she developed a hatred for things that mystified or obstructed her; acquired virtues that were easy to maintain; assigned herself a role in the scheme of things; and harked back to simpler times for gratification. (BE 126)

À l’image d’Helene dans *Sula*, Pauline décide de s’impliquer dans sa communauté religieuse et rejoint un groupe lui offrant une identité plus respectable à ses yeux : « [she] became a member of *Ladies Circle No. I* » (BE 126)<sup>561</sup>. Ce nouvel engagement est également l’occasion pour la jeune femme de modifier ses pratiques langagières afin de se rapprocher encore davantage de celles de la *lady* blanche : « She stopped saying ‘chil’reu’ and said ‘childring’ instead » (BE 126). La langue noire vernaculaire est ici remplacée par celle de la classe dominante (*standard English*) dans le but de s’identifier à cette dernière, ainsi que l’a mis en évidence Franz Fanon au sujet de la langue française et du créole dans les Antilles : « le Noir antillais sera d’autant plus blanc, c’est-à-dire se rapprochera d’autant plus du véritable homme, qu’il aura fait sienne la langue française »<sup>562</sup>. Lorsque Rochelle s’adresse à Nel en créole, Helene précise aussitôt que sa fille est incapable de comprendre cette langue, soucieuse d’empêcher toute assimilation de sa fille à cette minorité :

‘Comment t’appelle?’  
‘She doesn’t talk Creole.’  
‘Then you ask her.’  
‘She wants to know your name, honey.’ (S 26)

Comme le souligne Annie Ernaux, « [i]l y a ceci dans la honte : l’impression que tout maintenant peut vous arriver, qu’il n’y aura jamais d’arrêt, qu’à la honte il faut plus de honte encore »<sup>563</sup>.

---

<sup>561</sup> C’est moi qui souligne.

<sup>562</sup> Fanon, F. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>563</sup> Ernaux, A. *La honte*. Paris, Gallimard, 1999, p. 113.

Cette volonté de contrôle se retrouve ensuite dans le refuge que trouvent ces femmes dans les idéaux de féminité, de maternité et de domesticité, dans ce « *cult of true womanhood* » dont l'apogée eut lieu durant la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Seule la fusion avec l'image de la féminité telle que véhiculée par la culture dominante est à même de pouvoir apporter une réponse satisfaisante. Celle-ci s'articule avant tout autour de l'entretien d'un mari, du soin accordé aux enfants et à la gestion de la maison ou comme le formule Patricia Hill Collins : « 'true women' possessed four cardinal virtues : piety, purity, submissiveness, and domesticity »<sup>564</sup>.

Dans *Sula*, Helene place son rôle de femme et de mère respectable au cœur de son existence. La description faite par la voix narrative de ces étapes ne fait toutefois d'Helene que l'objet et non plus le sujet de sa vie : « He took his bride to his home in Medallion and put her in a lovely house with a brick porch and real lace curtains at the window. His long absences were quite bearable for Helene Wright, especially when, after some nine years of marriage, her daughter was born » (S 17). La formule « put her », la tournure à vocation relative « quite bearable » ainsi que le parallèle entre les absences de son mari et la naissance de sa fille illustrent le sacrifice d'Helene à cette vie maritale et maternelle. L'obsession que la jeune femme développe pour l'ordre domestique est aussi désignée comme source d'oppression par Nel : « the high silence of her mother's incredibly orderly house, feeling the neatness pointing at her back » (S 51), « Nel, who regarded the oppressive neatness of her home with dread, felt comfortable in it with Sula, who loved it [...] As for Nel, she preferred Sula's woolly house [...] » (S 29)<sup>565</sup>.

Dans *The Bluest Eye*, ce n'est pas au sein de son propre foyer que Pauline consacre son énergie mais bien directement au service de ses employeurs blancs dont elle devient la domestique idéale :

---

<sup>564</sup> Hill Collins, P. *Op. cit.*, p. 79.

<sup>565</sup> Pour une étude de l'espace domestique dans *Sula*, voir Partie 2, Chapitre 1, Section 3 c).

*She became what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all of her needs. [...] Soon she stopped trying to keep her own house. The things she could afford to buy did not last, had no beauty or style, and were absorbed by the dingy storefront. More and more she neglected her house, her children, her man—they were like the afterthoughts one has just before sleep, the early-morning and late-evening edges of her day, the dark edges that made the daily life with the Fishers lighter, more delicate, more lovely. Here she could arrange things, clean things, line things up in neat rows. Here her foot flopped around on deep pile carpets, and there was no uneven sound. Here she found beauty, order, cleanliness, and praise. (BE 127)<sup>566</sup>*

L'obsession de Pauline pour le rangement et l'alignement des choses traduit de manière physique la honte de ses origines et de son foyer qu'il s'agit ici de contenir. Sujet de sa propre soumission, elle incarne désormais cette *mammy figure* dédiée au soin et l'amour à apporter aux enfants blancs : « [she] serves the Fishers not out of blind loyalty to white people, but because she believes that *she* deserves some power and peace in life »<sup>567</sup>. Pauline illustre le thème de la *suspended woman* selon le terme utilisé par Mary Helen Washington : « [they] are suspended in time and place; their life choices are so severely limited that the women themselves are often destroyed »<sup>568</sup>. Cette vie par procuration au sein d'une famille blanche est également mise en lumière par Bessie Smith, la petite amie de Bigger Thomas dans *Native Son* : « she had told him over and over again that she lived their lives when she was working in their homes, not her own »<sup>569</sup>.

Dans le même roman, l'attitude de Geraldine renvoie également à cette volonté de se rapprocher d'une féminité respectable. Cette idée est notamment rendue apparente dans la description des relations sexuelles de la jeune femme avec son mari :

But the men do not know these things. Nor do they know that she will give him her body sparingly and partially. He must enter her surreptitiously, lifting the hem of her nightgown only to her navel. He must rest his weight on his elbows when they make love, ostensibly to avoid hurting her breasts but actually to keep her from having to touch or feel too much of him.

While he moves inside her, she will wonder why they didn't put the necessary but private parts of the body in some more convenient place—like the armpit, for example, or the palm of the hand. Someplace one could get to easily, and quickly, without undressing. She stiffens when she feels one of her paper curlers coming undone from the activity of love; imprints in her mind which one it is that is coming loose so she can quickly secure it once he is through. She hopes he will not sweat—the damp may get into her hair; and that she will remain dry between her legs—she hates the glucking sound they make when she is moist. When she senses some spasm about to grip him, she will make rapid movements with her hips, press her fingernails into his back, suck in her breath, and pretend she is having an orgasm. (BE 84)

---

<sup>566</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>567</sup> Wade-Gayles, G. *Op. cit.*, p. 140.

<sup>568</sup> Hill Collins, P. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>569</sup> Wright, R. *Op. cit.*, p. 169.

Les nombreuses structures à vocation restrictive (« sparingly and partially », « surreptitiously », « the hem of her nightgown only to her navel », « to avoid », « to keep her from ... too much ») soulignent combien le corps n'est ici donné qu'avec parcimonie, l'abandon limité et l'orgasme feint. Si le début de la scène est relaté du point de vue du mari, la deuxième partie fait apparaître Geraldine comme le sujet de quasiment toutes les phrases, reflétant ainsi l'autodiscipline, l'absence de lâcher-prise et de passion de la jeune femme au cours de l'acte (« secure », « pretend »). Il s'agit ici de se différencier le plus possible de l'image de la « Jezebel », cette femme noire hypersexualisée que Patricia Hill Collins décrit notamment comme l'un des stéréotypes (« socially constructed controlling images ») généralement attachés à la femme afro-américaine avec ceux de la *mammy*, de la matriarche et de la *welfare mother* : « a deviant Black female sexuality », « Jezebel's excessive sexual appetite masculinizes her because she desires sex just as a man does »<sup>570</sup>. Cette volonté de contenir la honte répond à la nécessité de ne pas être assimilée à cette Autre dont on refuse l'existence : « Geraldine externalizes her own status anxiety by projecting her fear of being seen as the stigmatized racial Other »<sup>571</sup>.

Enfin, dans *Song of Solomon*, Ruth, la mère du héros Milkman, se rattache à cette même lignée de femmes plaçant féminité et domesticité au cœur de leur existence. Ruth se rattache à des éléments minuscules, mécaniques et ordinaires de la vie, si bien que Barbara Christian voit en elle une parodie presque grotesque de l'idéal blanc tant recherché : « the quintessence of the ideal southern lady image carried to a grotesque extreme »<sup>572</sup>. Tandis que la dimension réduite de son existence est soulignée à plusieurs reprises dans le roman (« Now he saw her as a *frail* woman content to do *tiny* things; to grow and cultivate *small* life that would not hurt her if it died » *SofS* 64, « I am not a strange woman. I am a *small* one » *SofS* 124<sup>573</sup>), Ruth est obsédée par la trace laissée par l'eau sous le vase de la table à manger. Cette marque constitue un vestige de la vie passée en compagnie de son père, pour lequel les fleurs étaient une preuve d'élégance et de distinction. C'est à travers cet élément qu'il tentait d'affirmer une certaine supériorité :

---

<sup>570</sup> Hill Collins, P. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>571</sup> Bouson, J. Brooks *Op. cit.*, p. 38.

<sup>572</sup> Christian, B. *Black Feminist Criticism*, p. 77.

<sup>573</sup> C'est moi qui souligne.

The cloudy gray circle identified the place where the bowl filled every day during the doctor's life with fresh flowers had stood. Every day. And when there were no flowers, it held a leaf arrangement, a gathering of twigs and berries, pussy willow, Scotch pine.... But always something to grace the dinner table in the evening.

It was for her father a touch that distinguished his own family from the people among whom they lived. For Ruth it was the summation of the affectionate elegance with which she believed her childhood had been surrounded. [...]

Ruth let the seaweed disintegrate, and later, when its veins and stems dropped and curled into brown scabs on the table, she removed the bowl and brushed away the scabs. But the water mark, hidden by the bowl all these years, was exposed. And once exposed, it behaved as though it were itself a plant and flourished into a huge suede-gray flower that throbbed like fever, and sighed like the shift of sand dunes. But it could also be still. Patient, restful, and still. (*SofS* 12)

Cette trace laissée est personnifiée jusqu'à symboliser elle-même une plante qui continue de vivre sur la table : « as though it were itself a plant and flourished into a huge suede-gray flower that throbbed like fever, and sighed like the shift of sand dunes. But it could also be still. Patient, restful, and still ». Face à la honte ressentie, Ruth se réfugie dans le même symbole de fierté familiale que son père : « her internalization of a deep sense of familial and racial shame »<sup>574</sup>. Car c'est aussi de cette relation fusionnelle avec son père que naît la honte de la jeune femme. Elle est notamment découverte par son propre mari allongée au lit en compagnie de son aïeul mort, les doigts de ce dernier dans la bouche : « In the bed. That's where she was when I opened the door. Laying next to him. Naked as a yard dog, kissing him. Him dead and white and puffy and skinny, and she had his fingers in her mouth » (*SofS* 73). Même si le récit de Ruth diffère de la version donnée par son mari, la nature incestueuse et nécrophile de la relation reste présente dans l'esprit du lecteur. L'allaitement excessif de son fils au-delà de l'âge recommandé et le plaisir que cette dernière en retire sont également au cœur du sentiment de honte de la jeune femme<sup>575</sup>. C'est d'ailleurs cette pratique maternelle abusive qui finit par donner son nom au héros du roman (Milkman).

Ce rattachement aux idéaux de la classe dominante entraîne des formes de violence exercées par les femmes elles-mêmes. Il ne s'agira pas ici de décrire à nouveau cette violence des femmes à l'encontre d'elles-mêmes<sup>576</sup> ou de leurs enfants<sup>577</sup> mais d'étudier comment la fiction morrisonienne met en scène cette violence issue du sentiment de honte.

---

<sup>574</sup> Bouson, J. Brooks. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>575</sup> Pour une description de l'allaitement excessif de Ruth, voir Partie 1, Chapitre 1, Section 2) b).

<sup>576</sup> Pour une étude de la violence exercée contre soi, voir Partie 2, Chapitre 3, Section 2.

<sup>577</sup> Pour une analyse de la violence des mères, voir Partie 1, Chapitre 1.

Dans *Sula*, la quête effrénée de respectabilité d'Helene Wright justifie selon elle des actes violents à l'égard de son mari et de sa fille : « All in her life was a satisfactory one. She loved her house and enjoyed manipulating her daughter and her husband » (S 18). Dans l'idée de se créer « a culturally acceptable [white] body image »<sup>578</sup>, Helene tente de modifier la forme du nez trop épaté de sa fille à l'aide d'une pince à linge : « she had taken the broad flat nose of Wiley (although Helene expected to improve it somewhat) » (S 18), « Don't you want a nice nose when you grow up? » (S 55). Elle la contraint également à se lisser les cheveux à l'aide d'un peigne chaud. Nel incarne ainsi cette alinéation forcée face à une mère qui tente de la modeler tant physiquement que socialement. Mais ce modelage est aussi figuratif tant Helene refuse toute individualité à sa fille : « Under Helene's hand the girl became obedient and polite. Any enthusiasms that little Nel showed were calmed by the mother until she drove her daughter's imagination underground » (S 18). C'est également un sentiment de honte qui gagnera la jeune femme lors de sa découverte de la liaison entre son mari Jude et Sula. Sa réaction consiste à tenter de se cacher dans l'espace le plus réduit possible :

She looked around for a place to be. A small place. The closet? No. Too dark. The bathroom. It was both small and bright, and she wanted to be in a very small, very bright place. Small enough to contain her grief. Bright enough to throw into relief the dark things that cluttered her. Once inside, she sank to the tile floor next to the toilet. On her knees, her hand on the cold rim of the bathtub, she waited for something to happen...inside. (S 107)

Dans *The Bluest Eye*, c'est au moment de la naissance de sa fille que Pauline Breedlove exprime indirectement la honte qui l'anime. Le traitement raciste dont elle fait l'objet à la maternité alors qu'elle est enceinte de Pecola met en lumière le discours d'infériorité véhiculé par la communauté blanche :

A little old doctor come to examine me. He had all sorts of stuff. He gloved his hand and put some kind of jelly on it and rammed it up between my legs. When he left off, some more doctors come. One old one and some young ones. The old one was learning the young ones about babies. Showing them how to do. When he got to me he said now these here women you don't have any trouble with. They deliver right away and with no pain. Just like horses. [...]

I seed them talking to them white women: 'How you feel? Gonna have twins?' Just shucking them, of course, but nice talk. Nice friendly talk. (BE 124-125)

Le caractère essentialiste et dépréciatif du pronom pluriel ainsi que la comparaison animale « like horses » contrastent avec le discours affable et précautionneux tenu auprès des femmes blanches (« Nice friendly talk »). Face à cette situation, Pauline tente de s'affirmer en rétablissant un équilibre entre la situation des femmes noires et celle des

---

<sup>578</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 85.



femmes blanches. Le discours indirect libre employé par Morrison dans ce long passage fait ainsi figurer l'usage du pronom à la première personne en réponse à celui à la troisième personne désignant les médecins :

I had to let them people know having a baby was more than a bowel movement. I hurt just like them white women. Just 'cause I wasn't hooping and hollering before didn't mean I wasn't feeling pain. What'd they think? That just 'cause I knowed how to have a baby with no fuss that my behind wasn't pulling and aching like theirs? Besides, that doctor don't know what he talking about. He must never seed no mare foal. Who say they don't have no pain? Just 'cause she don't cry? 'Cause she can't say it, they think it ain't there? If they looks in her eyes and see them eyeballs lolling back, see the sorrowful look, they'd know. (BE 125)

Mais cette contestation n'est que de courte durée tant Pauline finit par capituler au moment d'apercevoir sa fille pour la première fois :

They give her to me for a nursing, and she liked to pull my nipple off right away. She caught on fast. Not like Sammy, he was the hardest child to feed. But Pecola look like she knowed right off what to do. A right smart baby she was. I used to like to watch her. You know they makes them greedy sounds. Eyes all soft and wet. A cross between a puppy and a dying man. But I knowed she was ugly. Head full of pretty hair, but Lord she was ugly. (BE 125-126)

Dans cette description, l'anaphore de l'adjectif « ugly » et la comparaison funeste (« A cross between a puppy and a dying man ») prennent le pas sur les sensations et gestes maternels attendrissants (« she liked to pull my nipple », « A right smart baby », « I used to like to watch her »). C'est le discours dominant autour de la prétendue infériorité noire qui est ici repris par Pauline. L'affirmation naît non de l'observation objective mais de la conviction subjective liée à l'intériorisation d'un discours : « I knowed she is ugly ». Pauline se montre catégorique là où les signes extérieurs devraient lui prouver le contraire. Comme le souligne Gloria Wade-Gayles, Pauline est tellement convaincue de cette infériorité intrinsèque qu'elle met en avant sa capacité à endurer la souffrance en silence, ce que démontre ce passage : « her quiet endurance of pain is an expression of her dignity »<sup>579</sup>. En outre, tout comme Helene avec Nel, Pauline s'efforce de transmettre ce goût excessif de l'ordre à ses enfants, engendrant finalement à la fois de la crainte chez eux et une réelle démission de sa part quant à son rôle de mère :

Pauline kept this order, this beauty, for herself, a private world, and never introduced it into her storefront, or to her children. Them she bent toward respectability, and in so doing taught them fear: fear of being clumsy, fear of being like their father, fear of not being loved by God, fear of madness like Cholly's mother's. [...] All the meaningfulness of her life was in her work. (BE 128)

Ces propos contrastent fortement avec ceux que pouvait tenir Pauline lors de son premier emploi comme domestique auprès d'une famille blanche : « None of them knew so much

---

<sup>579</sup> Wade-Gayles, G. *Op. cit.*, p. 76.

as how to wipe their behinds. I know, 'cause I did the washing. And couldn't pee proper to save their lives. Her husband ain't hit the bowl yet. Nasty white folks is about the nastiest things they is » (*BE* 119-120). Ces clichés et ce mépris sont généralement ceux que l'on retrouve attachés à la population noire par les représentants blancs.

Enfin, l'infirmité physique chez plusieurs personnages féminins tend à souligner le caractère impossible de cette tentative d'identification à la norme blanche. L'assimilation ne peut jamais être totale. Chez Helene Wright, l'infirmité n'est pas physique mais symbolique, notamment à travers l'échec autour de son nom qu'elle ne réussit à faire prononcer correctement aux habitants de Medallion : « She lost only one battle—the pronunciation of her name. The people in the Bottom refused to say Helene. They called her Helene Wright and left it at that » (*S* 18). Au-delà du nom, c'est aussi une perte de chaleur et de contact humain dont témoigne la fin de la phrase : « left it at that ». Dans *The Bluest Eye*, Maureen a certes la peau plus claire que Pecola, Frieda et Claudia mais elle possède une déformation dentaire ainsi que six doigts à chaque main. Frieda et Claudia utilisent notamment cette déformation pour contester la domination symbolique que pourrait exercer Maureen à leurs yeux :

Frieda and I were bemused, irritated, and fascinated by her. We looked hard for flaws to restore our equilibrium, but had to be content at first with uglying up her name, changing Maureen Peal to Meringue Pie. Later a minor epiphany was ours when we discovered that she had a dog tooth—a charming one to be sure—but a dog tooth nonetheless. And when we found out that she had been born with six fingers on each hand and that there was a little bump where each extra one had been removed, we smiled. They were small triumphs, but we took what we could get—snickering behind her back and calling her Six-finger-dog-tooth-meringue-pie. But we had to do it alone, for none of the other girls would cooperate with our hostility. They adored her. (*BE* 63)

Après s'être réfugiée dans une vie d'ordre et de discipline, Pauline Breedlove ne se préoccupe guère d'une seconde dent tombée, convaincue que l'assimilation totale avec la culture blanche est de toute façon déjà perdue : « She let another tooth fall » (*BE* 126). Elle fait également de son problème au pied la cause de son rejet de la communauté blanche. Elle garde en effet une infirmité au membre inférieur après avoir marché sur un clou rouillé durant l'enfance :

a rusty nail was met when it punched clear through her foot during her second year of life saved Pauline Williams from total anonymity. The wound left her with a crooked, archless foot that flopped when she walked—not a limp that would have eventually twisted her spine, but a way of lifting the bad foot as though she were extracting it from little whirlpools that threatened to pull it under. Slight as it was, this deformity explained for her many things that would have been otherwise incomprehensible: why she alone of all the children had no nickname; why there were no funny jokes and anecdotes about funny things she had done; why no one ever remarked on her food preferences—no saving of the wing or neck for her—no cooking of the peas in a separate pot without rice because she did not like rice; why nobody teased her; why she never felt at home anywhere, or that she belonged anyplace. Her general feeling of separateness and unworthiness she blamed on her foot. (BE 110-111)

## **CHAPITRE 4 – STIGMATISATION, SOUMISSION, CONTESTATION DES FEMMES NOIRES**

### **1) Des femmes boucs émissaires**

#### ***a) “Bitches. More like witches” (P 276)***

C'est tout d'abord à travers le partage de certaines anomalies physiques, ces « signes de sélection victimaires »<sup>580</sup>, selon les termes de René Girard, que plusieurs protagonistes morrisoniennes sont identifiées comme boucs émissaires au sein de leur communauté : « les anomalies physiques sont souvent le signe d'un dérèglement profond pour le clan »<sup>581</sup>. Comme le souligne Girard, « [c]e n'est pas la différence au sein du système que signifient les signes de sélection victimaire, c'est la différence hors système, c'est la possibilité de différer de sa propre différence, autrement dit de ne pas différer du tout, de cesser d'exister en tant que système »<sup>582</sup>, laissant ainsi le système ou la communauté en proie à la fragilité et à la mort. Les « stigmates »<sup>583</sup> sont inscrits dans les corps des femmes. Dans *Sula*, l'héroïne éponyme se définit surtout à travers un symbole : sa tâche de naissance située au-dessus de l'œil. Interrogeant la fonction du mythe, Barthes précise : « [l]e mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par-là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme »<sup>584</sup>. La signification de cette tâche de naissance est ainsi diversement interprétée par les personnages du roman. Durant l'enfance de Sula, elle est décryptée comme une rose par Eva : « a stem and rose » (S 74). Cadeau de l'amour, de la sexualité et symbole de la beauté et de l'innocence féminine dans la culture européenne, ce symbole a été repris par les écrivaines noires américaines. Alice Walker, dans *The Color Purple*, l'associe à l'amour sexuel lorsque Celie compare son propre sexe à l'intérieur d'une rose mouillée (« Then inside look like a wet rose »<sup>585</sup>). L'image de la

---

<sup>580</sup> Girard, R. *Le bouc émissaire*. Paris, Librairie générale française, 1982, p. 37.

<sup>581</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>582</sup> Girard, *Le bouc émissaire*, p. 34.

<sup>583</sup> Goffman, E. *Op. cit.*

<sup>584</sup> Barthes, R. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1996, p. 181.

<sup>585</sup> Walker, A. *The Color Purple*. Orlando, Harcourt, 2003, p. 79.

rose est également mentionnée dans l'épigraphe du roman, extrait du poème "The Rose Tattoo" (1951) de Tennessee Williams :

'Nobody knew my rose of the world  
but me... I had too much glory.  
They don't want glory like that  
in nobody's heart.'<sup>586</sup>

Jude voit cette tache sous la forme du signe infernal du serpent (« that rattlesnake over her eye » S 104). Pour sa part, Shadrack y perçoit un têtard : « She had a tadpole over her eye (that was how he knew she was a friend—she had the mark of the fish he loved) » (S 156). Symbole du début de la vie dans le monde marin, le têtard incarne les idées de potentiel, de transformation et de renaissance. Enfin, pour la communauté, il ne s'agit pas moins de l'incarnation des cendres d'Hannah que Sula a vu mourir : « it was Hannah's ashes marking her from the very beginning » (S 114). Ces images liées au feu et à l'eau enrichissent l'image du serpent, symbole de la mort et de la renaissance, ainsi que celle de la rose qui, tout en suggérant l'amour et la sexualité, évoque également la beauté et la brièveté de la vie. Empruntée à la nouvelle de Nathaniel Hawthorne "The Birthmark"<sup>587</sup>, cette marque biologique peut être lue comme le signe de l'imperfection humaine et de la mortalité, conséquence de la séduction d'Ève par le serpent dans le jardin d'Eden tout comme Sula et Jude seront attirés l'un envers l'autre malgré le mariage du premier avec Nel. À de nombreuses reprises dans le roman, ce signe distinctif est indiqué comme devenant de plus en plus noir. Si, chez Hawthorne, cette tâche de naissance est présente sur la joue de Georgiana Aylmer, une femme qui, vénérant son mari scientifique, se soumet à la quête de perfection de ce dernier, chez Morrison cette démarcation physique devient l'illustration de la dimension de « paria » de Sula qui refuse toute forme de soumission. Elle n'interprète d'ailleurs elle-même jamais ce signe distinctif. Illustration physique du pouvoir de destruction, cette tache n'est également pas sans rappeler celle de Caïn, figure biblique dont Sula partage l'ostracisme et l'isolement social. Dans *Song of Solomon*, c'est l'absence de nombril qui fait de Pilate un personnage anormal dont la communauté se méfie :

---

<sup>586</sup> Une femme violente (Serafina Delle Rose) vit dans le souvenir morbide de son ancien amant, Rosario, dans un petit village d'immigrants italiens situé dans le golfe du Mexique. Retirée du monde après la mort de son mari, elle s'attend à ce que sa fille Rosa fasse de même.

<sup>587</sup> Hawthorne, N., Harding, B. *Young Goodman Brown: and Other Tales*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

It was the absence of a navel that convinced people that she had not come into this world through normal channels; had never lain, floated, or grown in some warm and liquid place connected by a tissue-thin tube to a reliable source of human nourishment. Macon knew otherwise, because he was there and had seen the eyes of the midwife as his mother's legs collapsed. And heard as well her shouts when the baby, who they had believed was dead also, inched its way headfirst out of a still, silent, and indifferent cave of flesh, dragging her own cord and her own afterbirth behind her. But the rest was true. Once the new baby's lifeline was cut, the cord stump shriveled, fell off, and left no trace of having ever existed, which, as a young boy taking care of his baby sister, he thought no more strange than a bald head. (*SofS* 28)

For Ruth had actually seen it. The place on her stomach where a navel should have been and was not. Even if you weren't frightened of a woman who had no navel, you certainly had to take her very seriously. (*SofS* 138)

Pilate had never heard the word 'navel' and didn't know what the woman was talking about. [...] It was just like the thing her brother had on his stomach. He had one. She did not. (*SofS* 143)

Cette étrangeté corporelle laisse notamment planer un mystère autour de la venue au monde de cette femme. La narration du moment fait référence à ce qui est une sorte de naissance quasi-autonome : « After their mother died, she had come struggling out of the womb without help from throbbing muscles or the pressure of swift womb water. [...] inched its way headfirst out of a still, silent, and indifferent cave of flesh, dragging her own cord and her own afterbirth behind her » (*SofS* 27). Dans *The Bluest Eye*, comme le souligne Jerome Bump, Pecola possède deux des trois types de stigmates identifiés par Goffman : « the bodily stigmas of ugliness and femininity, and the tribal stigma of being an African American »<sup>588</sup>. Mais, au-delà de la différence physique, c'est aussi l'attitude morale de ces personnages qui en définit le caractère impur aux yeux de la communauté. Chez Sula, l'envoi d'Eva dans une maison de retraite, l'adultère commis avec Jude ainsi que, surtout, le fait de coucher avec des hommes blancs sont, pour la communauté du Bottom, la preuve de la dimension diabolique de la jeune femme :

When the word got out about Eva being put in Sunnydale, the people in the Bottom shook their heads and said Sula was a roach. Later, when they saw how she took Jude, then ditched him for others, [...] they forgot about Hannah's easy ways (or their own) and said she was a bitch. [...]

But it was the men who gave her the final label, who fingerprinted her for all time. They were the ones who said she was guilty of the unforgivable thing—the thing for which there was no understanding, no excuse, no compassion. The route from which there was no way back, the dirt that could not ever be washed away. They said that Sula slept with white men. It may not have been true, but it certainly could have been. She was obviously capable of it. (*S* 112)

Le lecteur notera que, bien que ce dernier acte soit considéré comme une transgression ultime au sein de la communauté (« There was nothing lower she could do, nothing

---

<sup>588</sup> Bump, J. Racism and Appearance in *The Bluest Eye*: A Template for an Ethical Emotive Criticism. *College Literature*. 2010, Vol. 37, n° 2, p. 156.

filthier » *S* 113), son évocation ne repose que sur des rumeurs ainsi que le souligne l'usage des modaux dans le passage ci-dessus : « It *may* not have been true, but it certainly *could* have been »<sup>589</sup>. Chez Pilate, ce sont notamment son apparence physique ainsi que son mode de vie atypique qui constituent une menace, en particulier aux yeux de son frère Macon. Ce dernier interdit ainsi l'accès de sa maison à sa sœur face à la honte ressentie à l'égard des conditions de vie de cette dernière. Ancienne trafiquante d'alcool, Pilate réside dans un taudis sans électricité ni eau courante et rejette plus généralement les biens matériels :

Now she was odd, murky, and worst of all, unkempt. A regular source of embarrassment [...]. Finally he had told her not to come again until she could show some respect for herself. Could get a real job instead of running a wine house. (*SofS* 20)

She had no electricity because she would not pay for the service. Nor for gas. At night she and her daughter lit the house with candles and kerosene lamps; they warmed themselves and cooked with wood and coal, pumped kitchen water into a dry sink through a pipeline from a well and lived pretty much as though progress was a word that meant walking a little farther on down the road. (*SofS* 27)

Pour Macon, la peur de la contagion du stigmatisme justifie la mise à l'écart de son fils et l'absence de tout contact entre ce dernier et sa tante. Il exprime sa crainte en utilisant la parabole du serpent :

'Just listen to what I say. That woman's no good. She's a snake, and can charm you like a snake, but still a snake.' [...]

'A snake, I told you. 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.' (*SofS* 54-55)

À travers l'absence de nombril, c'est l'idée de sexualité féminine qui est questionnée. La peur du stigmatisme répond chez Macon à une vision de la sexualité féminine comme source de contamination et de souillure. C'est de cette association avec l'impureté qu'il tente de protéger son image sociale : « What are you trying to make me look like in this town? » (*SofS* 20). Dans *Paradise*, cette impureté est inscrite au cœur des récits qu'inventent les nouveaux Pères fondateurs afin de justifier leur attaque du Couvent. Les objets trouvés lors de l'inspection du lieu (des cartes de visite portant du rouge à lèvres, des hamacs en lieu et place de lits, des thèmes astraux, des lettres écrites à l'aide de sang et des

---

<sup>589</sup> C'est moi qui souligne.

chaussures d'enfants) les convainquent du statut de sorcières des femmes qui y résident : « Bitches. More like witches » (P 276). Surprenant la conversation qu'ont les hommes en amont de l'attaque, Lone est témoin de l'élaboration de ces récits fondateurs : « every one of the assaulting men had a different tale and their families and friends (who had been nowhere near the Convent) supported them, enhancing, recasting, inventing misinformation » (P 297). L'accumulation des formes verbales en -ing souligne ici la déformation répétée d'une information non prouvée (« who had been nowhere near the Convent ») et à la base déjà faussée : « the words grew as they snaked through the night air » (P 274). Notons ici la symbolique du serpent qui retourne contre les assaillants l'image associée aux femmes du Couvent.

### ***b) Des victimes sacrificielles***

Du fait de leur caractère impur au sein de la communauté, certaines protagonistes morrisoniennes atteignent le statut de victimes sacrificielles. Nous nous appuyons ici sur les thèses développées par René Girard dans *La violence et le sacré*<sup>590</sup>. Chez Girard, le sacrifice a pour but d'apaiser les violences intestines, ces rivalités mimétiques qui traversent la communauté : « ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce »<sup>591</sup>. Le sacrifice rituel est fondé sur une substitution de la victime sacrificielle à la communauté : « C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures »<sup>592</sup>. La victime sacrificielle est « la seule qu'on puisse frapper sans danger car il n'y aura personne pour épouser sa cause »<sup>593</sup>. Ce désir mimétique, moteur de la crise sacrificielle, détruirait la communauté entière s'il n'y avait pas cette victime émissaire pour l'arrêter. Le sacrifice consiste donc à « substituer à une violence déréglée [...] un acte qui la prend en charge et lui assigne une valeur »<sup>594</sup>.

---

<sup>590</sup> Girard, R. *La violence et le sacré*.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>594</sup> Dufourmantelle, A. *La femme et le sacrifice*, p. 22.



Comme nous l'avons souligné précédemment, les victimes sacrificielles portent tout d'abord sur elles le signe d'une impureté physique ou morale face à laquelle la communauté fait bloc. Dans *The Bluest Eye*, l'impureté est avant tout physique chez Pecola, car liée à sa laideur (« ugliness ») et à sa noirceur. C'est cette unité face à la laideur de la jeune fille qui permet aux membres de la communauté de croire à leur beauté et à leur sainteté ainsi que le reconnaît Claudia à la fin du roman :

All of our waste which we dumped on her and which she absorbed. And all of our beauty, which was hers first and which she gave to us. All of us—all who knew her—felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. *We were so beautiful when we stood astride her ugliness.* [...] And she let us, and thereby deserved our contempt. [...] And fantasy it was, for we were not strong, only aggressive; we were not free, merely licensed; we were not compassionate, we were polite; not good, but well behaved. (*BE* 205)<sup>595</sup>

Pecola souffre la plupart du temps en silence : sa voix n'apparaît que très peu dans le roman, si l'on excepte le dialogue avec son amie imaginaire à la fin du récit. Davantage narrée qu'auteure de son propre récit, elle est renvoyée aux confins de celui-ci. Ainsi que le rappelle Adrienne Rich dans *Of Woman Born*, contrairement au martyr, le bouc émissaire ne suggère ni résistance ni révolte : « [t]he scapegoat is different from the martyr; she cannot teach resistance or revolt. She represents a terrible temptation: to suffer uniquely, to assume that I, the individual woman, am the 'problem' »<sup>596</sup>. Cette mise à l'écart reflète la minoration sociale et raciale dont Pecola est l'objet : « if earlier Pecola had no voice, then her subsequent disintegration into fractured voices merely pushes her further away to the brink of peripherality (hence inaudibility), her madness confirming her status as a rejected outsider in an already marginalized black community »<sup>597</sup>. Dans *Love*, Junior porte le signe de la victime émissaire à travers son pied-bot, faisant d'elle le souffre-douleur de sa famille qui lui inflige attaques physiques et violences psychologiques : « Clean away from people who chased her down, ran over her foot, lied about it, called her lucky, and who preferred the company of a snake to a girl » (*L* 59). Bouc émissaire impur, Sula possède toutes les caractéristiques de la victime sacrificielle : la marque physique (sa tache de naissance), l'être moral ainsi que le caractère diabolique, comme le souligne l'invasion de rouges-gorges à son retour à Medallion : « Accompanied by a plague of robins, Sula came back to Medallion » (*S* 89). C'est une impureté avant tout morale qui domine chez la jeune femme. Elle est assimilée à une sorcière par les

---

<sup>595</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>596</sup> Rich, A. *Op. cit.*, p. 278.

<sup>597</sup> Roye, S. Toni Morrison's Disrupted Girls and Their Disturbed Girlhoods: *The Bluest Eye* and *A Mercy*. *Callaloo*. 2012, Vol. 35, n° 1, p. 222. DOI [10.1353/cal.2012.0013](https://doi.org/10.1353/cal.2012.0013)

habitants du Bottom au fur et à mesure du roman, là où elle remet surtout en cause un certain nombre de normes sociales<sup>598</sup>. C'est également une impureté morale qui caractérise les femmes du Couvent aux yeux des hommes dans *Paradise*. Si au départ leur étrangeté est plutôt bien acceptée (« Strange neighbors, most folks said, but harmless. More than harmless, helpful even on occasion » *P* 11), les femmes sont jugées responsables des récents événements au sein de la communauté et sont suspectées de laisser planer une ambiance satanique :

[...] how Ruby was changing in intolerable ways [...]. (*P* 275)

Before those heifers came to town this was a peaceable kingdom. These here sluts [...] meddle. Drawing folks out there like flies to shit and everybody who goes near them is maimed somehow and the mess is seeping back into *our* homes, *our* families. (*P* 276)

C'est face au danger de la contamination que les hommes décident d'intervenir.

Plusieurs rituels plus ou moins violents inscrivent les protagonistes noires dans le rôle de victimes sacrificielles. *The Bluest Eye* met ainsi en scène à deux reprises le sacrifice d'un animal dont s'était rapproché Pecola : le chat de Geraldine ainsi que le chien Bob de la propriétaire de Sophead Church. Harcelée par de jeunes garçons qui lui rappellent que son père dort nu, Pecola apparaît telle une victime d'un rite sacrificiel en cours d'exécution : « They danced a macabre ballet around the victim, whom, for their own sake, they were prepared to sacrifice to the flaming pit » (*BE* 65). Dans *A Mercy*, Florens fait l'objet d'un examen anatomique détaillé par des Puritains chez la veuve Ealing, ces derniers étant à la recherche d'un signe démoniaque chez la jeune fille : « eyes that examine me for a tail, an extra teat, a man's whip between my legs » (*M* 112-113). Le lecteur notera que les mêmes termes sont employés par Morrison concernant Florens dans *A Mercy* (« looking at me my body across distances *without recognition* ») que lors du passage de Pecola chez M. Yacobowski (« a total *absence of recognition* »)<sup>599</sup>. Enfin, l'attaque du Couvent dans *Paradise* est envisagée par les Pères fondateurs comme un rite nécessaire tant ils sont convaincus de la vie de péché dans laquelle vivent les femmes du Couvent : « That is why they are here in this Convent. To make sure it never happens again » (*P* 5), « Neither the Convent nor the women in it can continue » (*P* 10). Leur traque tend à rappeler celle exercée à l'égard des femmes accusées de sorcellerie dans la Nouvelle-Angleterre coloniale du 17<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>598</sup> Nous aborderons cette dimension dans le chapitre 3 de la troisième partie de cette thèse.

<sup>599</sup> C'est moi qui souligne.

Ces victimes sacrificielles font l'objet d'un rejet de la part de la communauté. C'est en effet afin de se protéger de toute violence intestine, de toute ressemblance que se forge l'union de la communauté face à cette victime. Le choix d'un bouc émissaire vise en effet à déplacer chez l'Autre un certain nombre de craintes. Dans *Paradise*, la diabolisation des femmes du Couvent est une stratégie de rejet de ces dernières par les hommes de la ville car il s'agit pour ceux-ci de préserver une forme de pureté raciale de la communauté : « the Ruby men, under the disguise of protecting the purity of their community's blood, must idealize their own women and demonize the Convent women »<sup>600</sup>. Dans *The Bluest Eye*, M. Yacobowski invisibilise Pecola dans sa boutique : « He does not see her, because for him there is nothing to see » (BE 48). Mais le rejet le plus marqué reste celui de Geraldine qui regarde Pecola mais ne la voit pas et nie en bloc tout lien avec la jeune fille : « 'You nasty little black bitch. Get out of my house' » (BE 92). La communauté adopte une violence défensive à l'égard de Pecola perçue comme cet « Autre racial ». Lors de son affrontement avec cette dernière, Geraldine se positionne ainsi comme supérieure aux Noirs des classes inférieures auxquels elle rattache Pecola :

They were everywhere. They slept six in a bed, all their pee mixing together in the night as they wet their beds each in his own candy-and-potato-chip dream. In the long, hot days, they idled away, picking plaster from the walls and digging into the earth with sticks. They sat in little rows on street curbs, crowded into pews at church, taking space from the nice, neat, colored children; they clowned on the playgrounds, broke things in dime stores, ran in front of you on the street, made ice slides on the sloped sidewalks in winter. The girls grew up knowing nothing of girdles, and the boys announced their manhood by turning the bills of their caps backward. Grass wouldn't grow where they lived. Flowers died. Shades fell down. Tin cans and tires blossomed where they lived. They lived on cold black-eyed peas and orange pop. Like flies they hovered; like flies they settled. And this one had settled in her house. Up over the hump of the cat's back she looked. (BE 92)

La généralisation de la description assortie du pronom dépréciatif « they » témoigne de ce groupe que rejette Geraldine qui a intériorisé les modèles blancs de domination. À travers ce racisme de classe intraracial, Geraldine déplace ses propres craintes quant à sa couleur de peau, sa pauvreté et sa valeur dans la société en tant que femme noire : « she externalizes her own status anxiety by projecting her fear of being seen as the stigmatized racial Other—as the 'dirty' black—onto Pecola »<sup>601</sup>. Même Claudia, qui avait pris la défense de Pecola lorsque cette dernière était persécutée par Maureen Peal, confesse sa rage mêlée à la honte ressentie à l'égard de la jeune fille : « Her pain antagonized me. I wanted to open her up, crisp her edges, ram a stick down that hunched and curving spine, force her to stand erect and spit the misery out on the streets. But she held it in where it could lap

---

<sup>600</sup> Fultz, L. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>601</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*, p. 38.

up into her eyes » (BE 73-74). À la fin du roman, Claudia reconnaît la faute de la communauté mais également l'échec de cette dernière à l'égard de Pecola dans un discours à la première personne du pluriel qu'actualise l'usage du présent de l'indicatif : « We are wrong of course, but it doesn't matter. It's too late » (BE 206). Pecola apprend au fur et à mesure du récit qu'elle n'est digne d'aucun amour hormis celui de son père mais ce dernier la viole à la fin du roman.

Ce statut de victimes sacrificielles conduit généralement les femmes concernées à une mort physique ou symbolique. Dans *The Bluest Eye*, le sacrifice de Pecola conduit à sa désintégration à la fin du roman :

She spent her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear. Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void it could not reach—could not even see—but which filled the valleys of the mind. (BE 204)

La comparaison avec l'oiseau incapable de prendre son envol malgré ses tentatives répétées que traduisent les allitérations en « f » (« futile effort to fly ») témoigne de la mort symbolique de la jeune fille. À la fin du roman, Claudia confesse la mort du récit de Pecola dont peu semblent se préoccuper : « I believe our sorrow was the more intense because nobody else seemed to share it. They were disgusted, amused, shocked, outraged, or even excited by the story » (BE 190). Dans *Paradise*, seule une mort est relatée dès l'*incipit* du roman (« They shoot the white girl first » P 3), mais le lecteur ne sait pas ce qu'il advient des autres femmes du Couvent puisque celui-ci est vide lorsque les Pères fondateurs s'y engagent à la fin du récit : « When they learned there were no dead to report, transport or bury, relief was so great they began to forget what they'd actually done or seen » (P 298). Morrison laisse planer le doute sur l'issue de cette attaque. Lorsque le lecteur retrouve ces femmes à la tout fin du roman, elles renouent avec des figures passées de leur vie dans l'ambiance onirique de ce qui semble être le Paradis : « Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in Paradise » (P 318).

Comme le précise René Girard, le rite sacrificiel vise à déplacer la violence intestine de la communauté sur la figure du bouc émissaire afin d'assurer la relative paix de la première. Le bouc émissaire se pare donc d'un pouvoir en partie cathartique. Chez Morrison, « les boucs émissaires et parias cristallisent les tensions de la communauté.

Mais la femme, dans sa grande vulnérabilité et surtout sa visibilité, remplit idéalement ce rôle de victime sacrificielle et surtout expiatoire »<sup>602</sup>. Dans *The Bluest Eye*, l'auteure américaine refuse toute catharsis finale qui permette une rédemption de la communauté. Pecola finit seule, gagnée par la folie après la mort de son enfant. Dans *Paradise*, c'est de manière collective que les femmes du Couvent sont victimes du rite sacrificiel. Leurs morts visent à racheter ce qui est identifié par les hommes comme les péchés de la communauté. Elles contribuent à restaurer les normes de pureté raciale (le pur sang noir/ « 8-rock »), de moralité sexuelle et de sécurité économique recherchées par ces derniers. Comme le met en évidence Emmanuelle Andrès dans sa thèse, cette association à une sorte de paradis perdu est à l'origine d'une volonté d'expiation communautaire qui finit par entraîner le crime<sup>603</sup>. Dans *Beloved*, le sacrifice est réel. Il prend la forme du meurtre et mène à une rédemption partielle. Si le fantôme de *Beloved* disparaît à la fin du roman, Sethe se retrouve seule, sans réel avenir : « Rejeter la meurtrière, c'est rejeter en bloc l'esclavage et les maîtres. C'est aussi refuser d'apporter aux problèmes de groupe une solution véritablement communautaire. Le chœur interprète l'attitude de Sethe comme un stigmaté de la folie »<sup>604</sup>. À la violence qualifiée d'impure répond parfois une violence purificatrice que répand un bouc émissaire sacré. L'unité de la communauté du Bottom ne peut ainsi pas survivre sans l'équilibre des forces que représente Sula. C'est ce qui sera démontré dans la troisième partie de ce travail.

## 2) Questionner ses racines

### a) “[B]lack woman, whose culture are you bearing?” (TB 269)

Certaines femmes des romans morrisoniens sont tiraillées entre héritage afro-américain et attirance pour le monde blanc. C'est notamment le cas de Jadine Childs dans *Tar Baby*. Si Jadine tente de fuir son héritage afro-américain, ce dernier se rappelle à elle à plusieurs reprises, générant ainsi un conflit d'appartenance chez la jeune femme.

---

<sup>602</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 31.

<sup>603</sup> Andrès, E. *Op. cit.*

<sup>604</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 31.

Mannequin américain à la carrière internationale (elle se réjouit d'avoir fait la couverture du magazine *Elle* au début du roman), Jadine vit à Paris tout en achevant son doctorat en histoire de l'art à la Sorbonne. Elle est élevée par ses oncle et tante blancs, Margaret et Valerian, à partir de l'âge de douze ans, suite à la mort de sa mère et au départ de son père (« They had been her parents since she was twelve » *TB* 91). Jadine est donc doublement orpheline : sur le plan familial après la perte de ses parents mais également culturellement car elle est élevée dans un monde blanc grâce à l'aide financière de son oncle (« He put me through school » *TB* 226). C'est en réalité envers Ondine et Sydney, employés des oncle et tante de Jadine, que la jeune femme développe une forme d'attachement : « After her mother died [Margaret and Valerian] were her people—but she never lived with them except summers at Valerian's house when she was very young » (*TB* 49). Le surnom qu'Ondine reçoit de Jadine témoigne de la chaleur familiale ainsi reçue : « Nanadine » (*TB* 38, 39, 40), « Aunt Ondine » (*TB* 38). À l'âge de douze ans, après la mort de sa mère, Jadine décide de ne plus se laisser intimider :

[...] she decided then and there at the age of twelve in Baltimore never to be broken in the hands of any man. Whatever it took—knife blades or screaming teeth—Never. And yes, she would tap dance, and yes, she would skate, but she would do it with a frown, pugnacious lips and scary eyes, because Never. And anybody who wanted nice from this little colored girl would have to get it with pliers and chloroform, because Never. [...] The pugnacious lips became a seductive pout—eyes more heated than scary. But beneath the easy manners was a claw always ready to rein in the dogs, because Never. (*TB* 124)

Sa détermination transparaît notamment dans la répétition de l'expression « because Never » renforcée par la capitalisation de l'adverbe. Cette volonté de garder le contrôle sur sa vie est, pour Jadine, une manière de se protéger. Cette décision fait suite à une scène durant laquelle elle aperçoit et s'identifie à une chienne en chaleur assaillie de mâles (*scène p.123-124*) :

One dog sniffing at the hindquarters of another, and the female, her back to him, not moving, but letting herself be sniffed, letting him nuzzle her asshole as the man had nuzzled hers, the bitch never minding that the male never looked in her face or ran by her side or that he had just come up out of nowhere, smelled her ass and stuck his penis in, humping and jerking and grinding away while she stood there bearing, actually bearing his whole weight as he pummeled around inside her not even speaking, or barking, his eyes sliced and his mouth open and dripping with saliva, and other dogs too, waiting, circling until the engaged dog was through and then they would mount her also in the street in broad daylight no less, not even under a tree or behind a bush, but right there on Morgan Street in Baltimore with cars running by and children playing and the retired postman coming out of his house in his undershirt shouting get that bitch out of here. She's in heat. Lock that bitch up. Every goddamn dog in town'll be over here and he went back inside to get a mop handle to run the males off and crack the bitch over the back and send her home, she who had done nothing but be 'in heat' which she couldn't help but which was her fault just the same so it was she who was beaten and cracked over the head and spine with the mop handle and made to run away and I felt sorry for her and went looking for her to see if she

was hurt and when I found her she was behind the gas station standing very quietly while another dog sniffed her ass embarrassing me in the sunlight. (TB 124)

Dans ce récit à la focalisation interne et au langage familier et cru (« asshole », « bitch »), Jadine met en lumière la vulnérabilité de la chienne. Ce parallèle lui permet d'affirmer en contrepoint son refus d'être désormais un objet sexuel.

Éduquée au sein du monde blanc, Jadine en a adopté certains codes. Son tente de l'en détourner au travers de ce qu'il perçoit comme une mission de sauvetage : « [Son] saw it all as a rescue: first tearing her mind away from *that blinding awe* » (TB 219)<sup>605</sup>. Le commentaire de Jadine au sujet des cheveux de Son témoigne, pour sa part, des préjugés de la population blanche à l'égard de la population noire : les dreadlocks sont qualifiées de « [w]ild, aggressive, vicious hair that needed to be put in jail. Uncivilized, reform-school hair. Mau Mau, Attica, chain-gang hair » (TB 113). Sa préférence pour le mode de vie occidental transparait dans la vue impérialiste qu'elle formule lorsqu'elle exprime sa préférence pour l'art et la culture européens au détriment des arts afro-américain et africain qui se trouvent dénigrés :

'Picasso is better than an Itumba mask. The fact that he was intrigued by them is proof of his genius, not the mask-makers'. I wish it weren't so, but...

But the American Blacks were at least honestly awful; the black artists in Europe were a scandal. The only thing more pitiful than their talent was their pretensions. (TB 74)

Au cours de la discussion, Michael, le fils de Valerian et Margaret, lui reproche d'abandonner l'histoire de ses origines raciales en étudiant l'histoire de l'art à la Sorbonne :

He said I was abandoning my history. My people. (TB 72)

I think he wanted me to string cowrie beads or sell Afro combs. The system was all fucked up he said and only a return to handicraft and barter could change it. That welfare mothers could do crafts, pottery, clothing in their homes, like the lace-makers of Belgium and voilà! dignity and no more welfare. (TB 73)

La confusion entretenue par Jadine entre artisanat (« to string cowrie beads or sell Afro combs ») et art témoigne de son mépris pour l'art africain. Son attitude à l'égard du manteau fait de peaux de jeunes phoques que lui offre son futur mari Ryk illustre quant à elle l'absence de lien avec son passé afro-américain ainsi que son désir pour les privilèges et les promesses offertes par le monde blanc. Elle utilise ce vêtement pour se masturber mais aussi comme source de jouissance associée à Son :

---

<sup>605</sup> C'est moi qui souligne.

Jadine closed her eyes and imagined the blackness she was sinking into. She lay spread-eagled on the fur, nestling herself into it. It made her tremble. She opened her lips and licked the fur. It made her tremble more. Ondine was right; there was something a little fearful about the coat. No, not fearful, seductive. (TB 112)

Comme le souligne Lucille Fultz<sup>606</sup>, l'expression « So very hard to forget the man who fucked like a star » (TB 292) trouve son équivalent dans les réponses érotiques de Pecola à la consommation des bonbons Mary Jane dans *The Bluest Eye* : « Three pennies had bought her nine lovely orgasms with Mary Jane » (BE 50). Jadine souhaite être blanche tout comme Pecola vénère les yeux bleus. Jadine reconnaît également sa jalousie face à Margaret lorsque Son a choisi le placard de cette dernière pour se cacher à son arrivée sur le bateau, ce qui tend à renforcer sa volonté d'identification comme femme blanche. La phrase « I am competing with her for rape ! » (TB 186) révèle, pour sa part, les préjugés racistes de Jadine qui associent homme noir et viol.

Mais Jadine comprend également que le monde blanc de Margaret et de Valerian ne lui offre qu'une protection partielle et que l'attachement qu'elle ressent à leur égard ne se fonde que sur la sécurité que procure ce cadre de vie et la forme de paternalisme qui y est associée : « she had known them so long, and they were like family, almost, and had given her so much » (TB 90). Tirillée entre différents sentiments d'appartenance, Jadine nourrit une certaine honte autour de cette question de l'héritage racial : « Then the magazine cover, and then her degree assured and then, the woman in yellow. And then she ran away because Ryk is white and the woman spit at her and she had to come to see her aunt and uncle to see what they would feel » (TB 48).

À trois moments du roman, Morrison inclut des scènes durant lesquelles Jadine se voit confrontée à sa culture de naissance qu'elle tente de nier au bénéfice d'une seconde, la culture blanche. Il s'agit tout d'abord de l'épisode de la femme à la robe jaune. Au début du récit, sortie acheter quelques ingrédients pour une fête, Jadine croise, dans un supermarché, une femme magnifique vêtue d'une robe jaune (« the vision materialized in a yellow dress » TB 45). Cette dernière se distingue notamment par sa peau très noire (« skin like tar » TB 45) contrastant avec la robe jaune, l'absence de cils au niveau des yeux ainsi que par les inscriptions tribales qu'elle porte sur les joues : « She looked up then and they saw something in her eyes so powerful it had burnt away the eyelashes.

---

<sup>606</sup> Fultz L. P. *Op. cit.*



[...] but she had to look up into those eyes too beautiful for lashes to say it » (*TB* 45). Le lecteur notera que le motif de la robe jaune se retrouve dans le corpus morrisonien chez d'autres femmes libres sur le plan sexuel telles que Rochelle, la grand-mère de Nel (« the woman in yellow who rubbed burned matches over her eyes » *S* 28), Hannah et Sula (« wearing a plain yellow dress the same way her mother, Hannah, had worn those too-big house dresses » *S* 95). Cette femme achète trois œufs en vrac qu'elle tient dans ses mains noires dans une attitude de transgression. Croisant Jadine, elle la fixe puis crache au sol devant elle. Jadine se révèle troublée par l'attitude de cette femme qu'elle aurait imaginée plus respectueuse :

Turned those eyes too beautiful for eyelashes on Jadine and, with a small parting of her lips, shot an arrow of saliva between her teeth down to the pavement and the hearts below. Actually it didn't matter. When you have fallen in love, rage is superfluous; insult impossible. You mumble 'bitch,' but the hunger never moves, never closes. It is placed, open and always ready for another canary-yellow dress, other tar-black fingers holding three white eggs; or eyes whose force has burnt away their lashes. (*TB* 46)

She couldn't figure out why the woman's insulting gesture had derailed her—shaken her out of proportion to incident. Why she had wanted that woman to like and respect her. (*TB* 47)

Cette femme incarne une beauté noire originelle, pure (« She is the original self » selon les termes de Morrison<sup>607</sup>), que Jadine a rejetée au bénéfice de la culture blanche : « that mother/sister/she; that unphotographable beauty » (*TB* 46). Familière des critères de beauté de la population blanche, Jadine se trouve questionnée face à la beauté noire qu'incarne cette femme. Comme le précise Emmanuelle Andrès, « le crachat est l'apposition de l'impur sur une vision pure et idéalisée de l'objet de cette vision »<sup>608</sup>. Cette rencontre remet en question le sentiment d'appartenance de Jadine : « The woman had made her feel lonely in a way. Lonely and inauthentic » (*TB* 48). Le deuxième moment se situe à l'occasion de la rencontre de Jadine avec les Femmes des Marais<sup>609</sup>. À court d'essence dans la partie marécageuse de l'Isle des Chevaliers, Son et Jadine se séparent. Cette dernière explore les environs peu accueillants de l'Isle : « This was the ugly part of Isle des Chevaliers—the part she averted her eyes from whenever she drove past. Its solitude was heavy and there was something sly about its silence » (*TB* 181). La violence de cet environnement naturel est rendue à travers la personnification et la comparaison dans le passage suivant : « The whole island was vomiting up color like a

---

<sup>607</sup> Naylor, G. A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 194.

<sup>608</sup> Andrès, E. *Op. cit.*, p. 161.

<sup>609</sup> À l'image d'Anne-Marie Paquet-Deyris, j'ai choisi de capitaliser ces termes tant ces figures incarnent un rôle mythique dans le roman.

drunk » (*TB* 187). Après s'être aventurée trop loin, Jadine tombe dans une fosse de goudron dont elle tente de s'extraire alors que les Femmes des Marais la regardent du haut des arbres :

The women looked down from the rafters of the trees and stopped murmuring. They were delighted when first they 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's 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 something other than they were. (*TB* 183)

Embourbée dans du goudron, Jadine rappelle ce *tar baby* du folklore afro-américain. Enregistré par le journaliste Joel Chandler Harris, le conte de *tar baby* était raconté par Uncle Remus au dix-neuvième siècle. Un fermier tente d'attraper Br'er Rabbit, un lapin voleur, à l'aide d'un leurre en forme de poupée de goudron. Plusieurs critiques se sont interrogés sur la possibilité que Jadine soit ce *tar baby*. Dans un entretien, Morrison précise :

The tragedy of the situation was not that she was a Tar Baby, but that she wasn't. She could not know, she could not hold anything to herself. That's what I mean by the prophecy: the twentieth-century black woman is determined in trying to do both things, to be both a ship and a safe harbor.<sup>610</sup>

À ce moment, Jadine rejette l'expérience magique proposée par ces figures ancestrales et mythiques (« the first world of the world had been built with their sacred properties ») : « She is not afraid of the male world, but she is afraid of the female world. It's interesting to see such women who have gone away put into that situation »<sup>611</sup>. Ce sont d'ailleurs aux titulaires de ces « propriétés anciennes » que Morrison dédie *Tar Baby* dans l'épigraphe du roman (« each of their sisters, all of whom knew their true and ancient properties »). Les femmes du Marais invitent Jadine à reprendre possession de ces « propriétés anciennes », à savoir l'héritage culturel africain américain. Mais la jeune femme oppose le retour à la terre ferme à la hauteur prise par ces femmes dans les arbres. C'est par une image à la dimension phallique que Jadine, cramponnée à un arbre, réussit à s'extraire du marécage : « she managed to lift her leg and bend it enough to kneel on the hard thing that seemed to be growing out of her partner the tree » (*TB* 183). Alors que Son lui demande si elle a rencontré les Femmes des Marais, Jadine choisit d'éluder la question et rejette le lien à la nature qu'elle perçoit comme une souillure : « Just drive,

---

<sup>610</sup> Ruas, C. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 102.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 106.

will you, and get me home so that I can get this shit off me! » (*TB* 184). Elle refuse ainsi l'enracinement dans cette communauté de femmes mythiques. Symboliquement et matériellement salie par cet appel, elle tente d'ôter la boue de son corps à l'aide de feuilles (« cleaning her feet and legs with leaves » *TB* 183) puis grâce à du savon et de l'alcool (« Soap first. Then alcohol » *TB* 185). « Sa rencontre avortée avec les Femmes des Marais est le signe d'un reniement définitif de son héritage culturel »<sup>612</sup>. Enfin, si les moments passés à New York, dans son environnement, en compagnie de Son, sont l'occasion de mettre à distance le sentiment d'abandon (« Gradually she came to feel unorphaned », « He unorphaned her completely », « Gave her a brand-new childhood » *TB* 229), la troisième confrontation de Jadine avec son héritage afro-américain a lieu alors que la jeune femme suit Son à Eloë, en Floride, sur les terres natales de ce dernier. Objectifiée, Jadine rejette l'image qui lui est accolée : « enjoyed his presence and his prize woman » (*TB* 253), « like she was a Cadillac he had won or stolen » (*TB* 254). Elle perçoit cet environnement comme étant un monde arriéré ainsi que l'illustrent les références à la Préhistoire dans le passage suivant : « Paleolithic, she thought. I am stuck here with a pack of Neanderthals who think sex is dirty or strange or something and he is standing here almost thirty years old doing it too. Stupid. 'Stupid,' she said aloud » (*TB* 257). Surtout, les cauchemars qu'elle fait lors de sa première nuit sur place mettent en scène l'ensemble des femmes noires croisées dans sa vie. Tandis que Jadine leur crie dessus, celles-ci exhibent ostensiblement leurs seins. Parmi celles-ci, la femme à la robe jaune du début du roman montre de nouveau trois œufs à Jadine :

they were all there spoiling her love-making, taking away her sex like succubi, but not his. [...] they were there crowding each other and watching her. Pushing each other—nudging for space, they poured out of the dark like ants out of a hive. [...]

'What do you want with me, goddamn it!'

They looked as though they had just been waiting for that question and they each pulled out a breast and showed it to her. Jadine started to tremble. They stood around in the room, jostling each other gently, gently—there wasn't much room—revealing one breast and then two and Jadine was shocked. This was not the dream of hats for in that she was asleep, her eyes closed. Here she was wide-awake, but in total darkness looking at her own mother for God's sake and Nanadine!

'I have breasts too,' she said or thought or willed, 'I have breasts too.' But they didn't believe her. They just held their own higher and pushed their own farther out and looked at her. All of them revealing both their breasts except the woman in yellow. She did something more shocking—she stretched out a long arm and showed Jadine her three big eggs. It scared her so, she began to cry. [...]

'Tell them to leave me alone.' (*TB* 258-259)

---

<sup>612</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 67.

Face à ces présences envahissantes, ces mères africaines qui symbolisent cet héritage noir que fuit Jadine, la jeune femme tente de s'affirmer à travers l'anaphore « I have breasts too ». Elle combat leur accusation d'avoir abandonné le rôle traditionnel de maternité des femmes noires. Toutefois, en agissant ainsi, elle nie tout lien de parenté avec elles. De nouveau, tout comme dans le marécage, la panique consécutive à un mélange de peur et de culpabilité domine chez elle. Comme le met en évidence Barbara Rigney, c'est l'image du « ventre noir » (« black womb ») qui domine comme symbole d'oppression : « the dark womb is a source of hysteria »<sup>613</sup>. C'est la menace de l'engloutissement dans le sol mouvant du marécage, c'est l'oppression dans la petite chambre chez la tante de Son (« the blackest nothing she had ever seen » *TB* 251) puis la confrontation avec les figures maternelles. Il est d'ailleurs fait référence à plusieurs reprises aux « maiden aunts » dans le récit (« The maiden aunts, huddled in the corners of the room, were smiling in their sleep » *TB* 77). Dans un entretien, Morrison souligne le lien de ces dernières avec les *mud mothers* que l'on trouve notamment chez Toni Cade Bambara : « I was delighted to see those references in Toni Cade's *The Salt Eaters*, she talked about mud mother... Sometimes people call these people spirits, feminine spirits, not in the sense of goddesses, not in the sense of wood-nymphs, but much more prehistoric kinds of figures »<sup>614</sup>. Le sentiment d'oppression résulte de l'incapacité de Jadine à revendiquer son héritage : « her quest for wholeness is unsuccessful because she accepts values and mores of white middle-class culture without question and she rejects the very cultural constructions of race and mothering that could heal and transform her consciousness »<sup>615</sup>. Après cette confrontation avec les mères ancestrales, elle abandonne Eloë avec rancœur : « The women in the night had killed the whole weekend. Eloë was rotten and more boring than ever. A burnt-out place. There was no life there. Maybe a past but definitely no future and finally there was no interest » (*TB* 259). Mais finalement c'est avant tout un sentiment de douleur qui domine :

the breasts they thrust at her like weapons were soft, loose bags closed at the tip with a brunette eye. (*TB* 261)

It hurt, and part of the hurt was in having the vision at all—at being the helpless victim of a dream that chose you. Some was the frontal sorrow of being publicly humiliated by those you had loved or thought kindly toward. (*TB* 262)

---

<sup>613</sup> Rigney, B. H. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>614</sup> Koenen, A. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>615</sup> Mobley M. S. Narrative Dilemma: Jadine as Cultural Orphan in *Tar Baby*, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 286.

Si Jadine ressent un mal-être profond à Eloë, ce sentiment de rejet s'étend également à New York, mettant ainsi en évidence son identité conflictuelle : « On the fifth day, she was feeling orphaned again » (*TB* 260), « She had run away from New York City with the same speed she had run toward it », « New York was not her home after all » (*TB* 288). À la fin du roman, le conflit d'appartenance reste entier. Son reproche à Jadine la négation de son héritage et le racisme blanc qui l'accompagne :

The truth is that whatever you learned in those colleges that didn't include me ain't shit. What did they teach you about me? What tests did they give? Did they tell you what I was like, did they tell you what was on my mind? Did they describe me to you? Did they tell you what was in my heart? If they didn't teach you that, then they didn't teach you nothing, because until you know about me, you don't know nothing about yourself. (*TB* 264)

De son côté, elle rejette la famille et l'héritage de Son comme étant arriérés et tente de forcer ce dernier à adopter les codes de la culture blanche, ce qu'il refuse. De retour à New York, Jadine choisit de rentrer à Paris en tournant le dos à ce passé ancestral tandis que Son rejoint les « chevaliers » qui écument l'île. Passant à proximité du marécage, Jadine a les jambes qui brûlent du souvenir de l'expérience des Femmes des Marais : « As they passed Sein de Veilles, Jadine's legs burned with the memory of tar » (*TB* 276). À la fin du récit, elle comprend qu'elle devra évoluer afin de se protéger :

She would go back to Paris and begin at Go. Let loose the dogs, tangle with the woman in yellow—with her and with all the night women who had *looked* at her. No more shoulders and limitless chests. No more dreams of safety. No more. Perhaps that was the thing—the thing Ondine was saying. A grown woman did not need safety or its dreams. She *was* the safety she longed for. (*TB* 290)

Mais, au moment de repartir pour Paris, Jadine rencontre Alma Estée, une domestique de l'Arbe de la Croix. Elle reproduit alors l'attitude condescendante de ses parents adoptifs blancs en la nommant « Mary ». Elle la désigne à l'aide de ce prénom commun, de manière stéréotypée, lui niant ainsi le droit au nom tout en lui versant quelques pièces. La domestique lui rappelle son véritable nom (« 'Alma,' whispered the girl. 'Alma Estée' » *TB* 290) mais il est déjà trop tard. Chez Jadine, le conflit d'identité reste entier tandis que le sentiment d'appartenance demeure partagé, illustrant ainsi des propos de Marc Conner : « The figure of the outcast, the exile, the preterite, dominates Morrison's fiction as it dominates modernity; she rightly perceives that the crisis of modernity is *homelessness* »<sup>616</sup>.

---

<sup>616</sup> Conner M. Modernity and the Homeless: Toni Morrison and the Fictions of Modernism, in Seward, A. L., Tally, J. (ed.), *Op. cit.*, p. 20.

## ***b) Défaite face à la « norme » blanche***

Si l'héritage afro-américain est source de conflit chez certaines femmes, pour d'autres celui-ci est remplacé par une soumission à la norme blanche qui en fait des personnages à l'image déformée et quasi grotesque : « These women emerge as doubly displaced characters, being an integral part of neither a past that acknowledges their historical origins and provides a communal identity nor a present that posits them as colonized female subjects in a racist, sexist society »<sup>617</sup>. Ces femmes vivent en marge et font partie de « cette frange périphérique, de l'ourlet du grand manteau de la société blanche »<sup>618</sup>.

Cette soumission s'exprime tout d'abord à travers l'effacement de la personnalité de plusieurs protagonistes. Dans *The Bluest Eye*, Pauline Breedlove devient cette « domestique idéale » au service des Fisher, ses employeurs blancs : « She became what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all her needs » (BE 127). Cette même idée est reprise quelques lignes plus loin : « Really, she is the ideal servant » (BE 128). L'apposition de l'adverbe ainsi que l'actualisation que traduit l'usage du présent de l'indicatif entérinent cette posture de dévouement total. C'est cette même attitude de soumission que le lecteur retrouve chez Geraldine dont l'attitude à l'égard de Pecola et la préférence portée au chat (en lieu et place de son fils) témoignent de cette idéalisation du monde blanc avec lequel l'identification est recherchée. Pauline se détourne de ses propres enfants pour prendre soin de la petite fille blanche de ses maîtres blancs :

The little girl in pink started to cry. Mrs. Breedlove turned to her. 'Hush, baby, hush. Come here. Oh, Lord, look at your dress. Don't cry no more. Polly will change it.' [...] As Pecola put the laundry bag in the wagon, we could hear Mrs. Breedlove hushing and soothing the tears of the little pink-and-yellow girl. (BE 109)

Dans *Sula*, l'attitude d'Helene à bord du train la menant à la Nouvelle-Orléans en compagnie de sa fille afin d'assister aux funérailles de l'arrière-grand-mère de cette dernière illustre cette volonté de soumission. Victime du racisme du contrôleur alors qu'elle tente de traverser une voiture réservée aux Blancs, Helene ne conteste ce traitement et se soumet jusque dans le discours : « 'We made a mistake, sir. You see, there wasn't no sign. We just got in the wrong car, that's all. Sir' » (S 21). L'appellation

---

<sup>617</sup> Maxwell, M. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>618</sup> Paquet-Deyris, A.-M., *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 17.

formelle « Sir » répétée de manière anaphorique contraste avec la familiarité de l'homme : « 'What you think you doin', gal?' » (S 20), « Now git your butt on in there » (S 20). La double négation dans la réponse du contrôleur (« We don't 'low no mistakes on this train » S 21) répond à celle d'Helene (« there wasn't no sign ») et place *de facto* cette dernière en position de coupable. Cette soumission d'Helene est d'autant plus marquée qu'elle contraste avec l'affirmation de sa fille durant ce même épisode : « I'm me. I'm not their daughter. I'm not Nel. I'm me. Me » (S 28). Il est à noter que, dans ces différents passages, Morrison ne met à aucun moment en scène une quelconque forme de reconnaissance de la part des représentants du monde blanc, mettant ainsi d'autant plus en exergue la soumission des femmes noires.

Mais c'est également la laideur internalisée par certaines femmes noires qui contribue à leur défaite. Cette acceptation empêche toute affirmation de sa propre identité tout en révélant le caractère inatteignable d'une quête perdue d'avance. Chez Pecola, l'obtention de ces yeux bleus tant espérés symbolise cette capitulation face à la « norme ». L'infirmité à vie demeure sa folie dont la dernière partie de *The Bluest Eye* fait état. La dernière section du roman met en effet en scène un dialogue entre Pecola et son amie imaginaire dont la voix est introduite par le biais d'italiques. Cette amie reproche notamment à Pecola de se regarder sans cesse dans le miroir afin d'admirer ses nouveaux yeux bleus tandis que Pecola pense que cette dernière est surtout jalouse de cette acquisition tant désirée :

You are.  
*Are what?*  
 Jealous.  
*O.K. So I'm jealous.*  
 See. I told you.  
*No. I told you.*  
 Are they really nice?  
*Yes. Very nice.*  
 Just 'very nice'?  
*Really, truly, very nice.*  
 Really, truly, bluely nice?  
*Oh, God. You are crazy. [...]*  
 Ever since I got my blue eyes, she look away from me all of the time. Do you suppose she's jealous too? [...] Everybody's jealous. Every time I look at somebody, they look off. (BE 194-195)

Mais les yeux bleus offerts par Sophead Church à Pecola ne suffisent à annuler cette laideur intériorisée. Face à l'échec de ce monde d'illusions qu'elle tente de créer, la jeune fille est finalement réduite à entretenir une relation avec son propre reflet dans le miroir

puisqu'elle est la seule à voir ces yeux bleus, ainsi que le conclut Soaphead Church dans sa lettre : « No one else will see her blue eyes. But *she* will » (BE 182). Le futur à valeur de certitude assure ici l'immutabilité de la situation. Si la jeune fille est consciente des préjugés à son égard, elle se trompe toutefois sur la cause de ces derniers :

They're just prejudiced, that's all.

Yes, they sure are prejudiced.

Just because I got blue eyes, bluer than theirs, they're prejudiced. (BE 197)

Pecola attribue ces préjugés à la couleur de ses yeux alors que c'est avant tout sa couleur de peau qui en est l'origine. En outre, le viol par son père, la perte de son bébé et le rejet par sa mère qui refuse de la regarder et de croire à son histoire (« She didn't even believe me when I told her » BE 200) contribuent à la folie de Pecola à la fin du récit : « she falls prey to an evil beyond herself »<sup>619</sup>. Le caractère absolu, et donc nécessairement voué à l'échec, de cette quête des yeux les plus bleus apparaît à la fin de l'échange entre Pecola et son amie : « If there is somebody with bluer eyes than mine, then maybe there is somebody with the bluest eyes. The bluest eyes in the whole world. [...] Will you come back if I get [the bluest eyes]? » (BE 203-204). Le paroxysme de cette folie résulte dans la métaphore finale décrivant la jeune fille. Elle en devient cet oiseau incapable de prendre son envol malgré ses tentatives désespérées :

She spent her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear. Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void it could not reach—could not even see—but which filled the valleys of the mind. (BE 204)

Le mouvement mécanique de sa démarche que met en lumière le parallélisme « walking up and down, up and down » renforcé par l'image musicale (« jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear ») témoigne du vide qui a gagné Pecola qui agit désormais tel un robot. En fuite face au rejet racial, affectif et communautaire dont elle fait l'objet, victime de viol, elle est pourtant jugée responsable de la situation par la communauté et est presque battue à mort par sa mère lorsque cette dernière la retrouve.

---

<sup>619</sup> Otten, T. *Op. cit.*, p. 23.



### 3) Refus d'invisibilité

Enfin, les protagonistes noires des romans morrisoniens refusent l'invisibilité associée à la soumission à la norme blanche idéalisée et affirment leur propre héritage racial. C'est notamment le cas de Claudia dans *The Bluest Eye*.

Alors que Pecola apprécie boire du lait dans la tasse des McTeer à l'effigie de Shirley Temple, Claudia explique qu'elle a toujours détesté Shirley Temple, l'enfant star blanche, la *Southern belle*, amie de Bojangles/Bill Robinson, l'acteur et danseur de claquettes, dont Claudia lui reproche le vol :

[Pecola] was a long time with the milk, and gazed fondly at the silhouette of Shirley Temple's dimpled face. Frieda and she had a loving conversation about how cu-ute Shirley Temple was. I couldn't join them in their adoration because I hated Shirley. Not because she was cute, but because she danced with Bojangles, who was *my* friend, *my* uncle, *my* daddy, and who ought to have been soft-shoeing it and chuckling with me. [...] So I said 'I like Jane Withers.' (BE 19)

Dans ce couple homme noir/femme blanche, la femme noire a disparu. Âgée de neuf ans, Claudia se rebelle contre cette invisibilité dans la culture populaire. Le rejet de toute forme d'oppression s'accompagne chez la jeune fille d'une remise en cause de l'idée de propreté, notion qu'elle associe à l'imposition d'une norme : « Claudia shows a resistance toward the overdetermination of sensual experience, which, as Morrison sees it, is the first step toward repression »<sup>620</sup>. Elle proteste face à l'idée d'être lavée et s'oppose à ce corps jugé obscène (« [...] the dreadful and humiliating absence of dirt. The irritable, unimaginative cleanliness » BE 22). Elle nourrit ainsi une certaine fascination pour son vomi au début du roman, s'intéressant à sa couleur et à sa consistance et rappelant la sensorialité liée à ce corps : « The puke swaddles down the pillow onto the sheet—green-gray, with flecks of orange. It moves like the insides of an uncooked egg » (BE 11). Mais son aversion s'étend surtout à la poupée blonde aux yeux bleus qu'elle reçoit régulièrement en guide de cadeau à Noël : « The big, the special, the loving gift was always a big, blue-eyed Baby Doll [...]. I knew that the doll represented what they thought was my fondest wish » (BE 19-20). L'emploi du singulier que renforce l'anaphore de l'article défini (« The big, the special, the loving gift ») ainsi que la capitalisation utilisée pour désigner l'objet (« Baby Doll ») illustrent le poids de ce jouet en termes de représentation symbolique : « it is the presumption of the doll's beauty that

---

<sup>620</sup> Willis, S. *Op. cit.*, p. 35.

compels Claudia to destroy it [...] to reclaim a racial, cultural, and gendered identity that is separate from what the outside world [...] tells her it should be »<sup>621</sup>. Ces poupées ne sont pas sans évoquer celles utilisées par Kenneth et Mamie Clark dans leur *Doll Study*, recherche menée en psychologie sociale afin d'étudier l'intériorisation de la différence raciale par les enfants. Cette étude fut notamment utilisée comme élément de preuve dans l'affaire *Brown vs. Board of Education* (1954). Claudia doit en outre développer un sentiment maternel pour cette poupée à l'égard de laquelle elle se sent étrangère : « Pretend I was its mother? I had no interest in babies or the concept of motherhood. [...] I learned quickly, however, what I was expected to do with the doll: rock it, fabricate storied situations around it, even sleep with it » (BE 20). La réaction de la jeune fille est une réaction de rejet face à ces traits physiques dans lesquels elle ne se reconnaît pas et qui finissent par générer une forme de violence chez elle :

I was physically revolted by and secretly frightened of those round moronic eyes, the pancake face, and orangeworms hair. [...] 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. (BE 20)

Elle décide alors de démembrer la poupée, essayant de découvrir la beauté intérieure de cette dernière : « I had only one desire: to dismember it. To see of what it was made, to discover the dearness, to find the beauty, the desirability that had escaped me, but apparently only me » (BE 20). Mais elle n'y trouve qu'un simple morceau de métal :

I fingered the face, wondering at the single-stroke eyebrows; picked at the pearly teeth stuck like two piano keys between red bowline lips. Traced the turned-up nose, poked the glassy blue eyeballs, twisted the yellow hair. I could not love it. But I could examine it to see what it was that all the world said was lovable. Break off the tiny fingers, bend the flat feet, loosen the hair, twist the head around, and the thing made one sound—a sound they said was the sweet and plaintive cry 'Mama,' but which sounded to me like the bleat of a dying lamb, or, more precisely, our icebox door opening on rusty hinges in July. Remove the cold and stupid eyeball, it would bleat still, 'Ahhhhhh,' take off the head, shake out the sawdust, crack the back against the brass bed rail, it would bleat still. The gauze back would split, and I could see the disk with six holes, the secret of the sound. A mere metal roundness. (BE 21)

Les propositions paratactiques de ce passage décrivent le processus de destruction totale de cet objet étranger (« I could not love it »). L'issue de ce geste est introduite par la proposition coordonnée (« and I could see ») que conclut la phrase nominale « A mere metal roundness ». Claudia rejette la formulation hégémonique de la beauté qui place au premier rang la beauté blanche et rend invisible la femme noire :

---

<sup>621</sup> Frever, T. S. "Oh! You Beautiful Doll!": Icon, Image, and Culture in Works by Alvarez, Cisneros, and Morrison. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2009, Vol. 28, n° 1, p. 124.

When Claudia destroys these-dismembering the doll and poking its eyes out-her rebellion is not just aimed at the idea of beauty incarnated in a white model. She is also striking out against the horrifying dehumanization that acceptance of the model implies both for the black who wears it as a mask and for the white who creates commodified images of the self.<sup>622</sup>

Sa haine pour les poupées se mue en une haine pour les petites filles blanches à l'égard desquelles elle nourrit des pulsions de violence physique :

I destroyed white baby dolls.

But the dismembering of dolls was not the true horror. The truly horrifying thing was the transference of the same impulses to little white girls. The indifference with which I could have axed them was shaken only by my desire to do so. (BE 22)

I wanted to kick [Maureen]. And when I thought of the unearned haughtiness in her eyes, I plotted accidental slammings of locker doors on her hand. (BE 63)

Claudia a également recours à une forme de violence verbale afin d'affirmer la beauté noire. Elle s'élève contre la « norme » jusque dans les mots et résiste à l'imposition de ces critères de beauté hérités de la société blanche. À Maureen Peal, jeune fille blanche populaire (« She enchanted the entire school » BE 62) qui emploie le terme « black » de manière péjorative, Claudia répond : « But I *am* cute! And you ugly! Black and ugly black e mos. I *am* cute! » (BE 73). Avec sa sœur Frieda, elles insistent parallèlement sur les déformations physiques de la jeune fille (celle-ci possède six doigts et « a dog tooth ») avec la volonté de rétablir une forme de pouvoir à leur avantage :

Frieda and I were bemused, irritated, and fascinated by her. We looked hard for flaws to restore our equilibrium, but had to be content at first with uglying up her name, changing Maureen Peal to Meringue Pie. Later a minor epiphany was ours when we discovered that she had a dog tooth—a charming one to be sure—but a dog tooth nonetheless. And when we found out that she had been born with six fingers on each hand and that there was a little bump where each extra one had been removed, we smiled. They were small triumphs, but we took what we could get [...]. (BE 63)

Cette attitude contraste avec celle, démissionnaire, de Pecola qui accepte cette minoration énoncée :

Pecola stood a little apart from us, her eyes hinged in the direction in which Maureen had fled. She seemed to fold into herself, like a pleated wing. Her pain antagonized me. I wanted to open her up, crisp her edges, ram a stick down that hunched and curving spine, force her to stand erect and spit the misery out on the streets. But she held it in where it could lap up into her eyes. (BE 73-74)

Toutefois, Claudia se rend compte qu'elle doit s'opposer non pas aux jeunes filles blanches en tant que telles mais bien au phénomène de dévaluation raciale répandu et dont sont victimes les jeunes filles noires :

---

<sup>622</sup> Willis, S. *Op. cit.*, p. 36.

If she was cute—and if anything could be believed, she was—then we were not. And what did that mean? We were lesser. Nicer, brighter, but still lesser. Dolls we could destroy, but we could not destroy the honey voices of parents and aunts, the obedience in the eyes of our peers, the slippery light in the eyes of our teachers when they encountered the Maureen Peals of the world. [...] could not comprehend this unworthiness. Jealousy we understood and thought natural—a desire to have what somebody else had; but envy was a strange, new feeling for us. And all the time we knew that Maureen Peal was not the Enemy and not worthy of such intense hatred. The *Thing* to fear was the *Thing* that made *her* beautiful, and not us. (BE 74).

Le phénomène est désigné à travers l'expression « the *Thing* ». L'usage de l'article défini, la capitalisation du terme ainsi que l'emploi de l'italique la mettent en relief tandis que le choix du terme neutre « Thing » illustre l'impossibilité de Claudia de mettre en mots cette minoration raciale. À la fin du roman, c'est une Claudia honteuse à l'égard de sa propre violence que le lecteur retrouve : « When I learned how repulsive this disinterested violence was, that it was repulsive because it was disinterested, my shame floundered about for refuge » (BE 23). Elle reconnaît sa propre soumission à la norme dominante plus tard dans sa vie :

The best hiding place was love. Thus the conversion from pristine sadism to fabricated hatred, to fraudulent love. It was a small step to Shirley Temple. I learned much later to worship her, just as I learned to delight in cleanliness, knowing, even as I learned, that the change was adjustment without improvement. (BE 23)

Claudia se rend compte que sa violence ne peut être que « désintéressée » dans le sens où même les jeunes filles dont elle veut se souvenir sont finalement les représentantes de ce système qu'elle souhaite détruire<sup>623</sup>.

---

<sup>623</sup> Kuenz, J. *The Bluest Eye: Notes on History, Community, and Black Female Subjectivity*. *African American Review*. 1993, Vol. 27, n° 3, p. 421-31. DOI [10.2307/3041932](https://doi.org/10.2307/3041932)

L'intériorisation de la violence subie par les protagonistes noires américaines fait des romans morrisoniens des espaces de récit de la douleur vécue. Face à l'inhumanité esclavagiste, à l'objectification de genre, les femmes noires sont poussées vers l'imitation de modèles blancs, vers la détestation d'elles-mêmes et de leur corps. Boucs-émissaires, elles atteignent le rôle de victimes sacrificielles. L'inscription de la violence endurée dans le quotidien de ces femmes donne lieu à la description de lieux et espaces naturels emplis de violence. Mais persiste aussi un sentiment qui relève de la survie et qui conteste cette victimisation. L'usage de l'automutilation comme force de contestation ainsi que le refus de toute invisibilité inscrivent ainsi un sursaut dans ce paysage de double minoration de race et de genre.

Au-delà d'être un simple mécanisme de défense, c'est une autre conception de la violence qui peut être envisagée ici. Car, comme le souligne Claude Benoît dans son essai sur la violence dans la littérature féminine, « [i]l existe pour moi plusieurs violences. Il y a la violence destructrice, annihilante, qui est signe de mort et de ruine. Et il y a une violence libératrice, féconde, réjouissante, une violence qui est force de vie, jeunesse, et qui se retourne en possibilité de création »<sup>624</sup>. En effet, face à des violences qui rabaissent la figure noire, Morrison fait de la violence féminine un pouvoir d'émancipation. Elle est tout d'abord un manifeste, une revendication. La confrontation du trauma et le rejet des stéréotypes contribuent notamment à l'affirmation de la protagoniste noire américaine : « To survive, her protagonists must somehow violate the rule of the oppressive system, reject the values it venerates, and recover the human potential denied to blacks »<sup>625</sup>. Nous nous appuyons ici sur la définition du terme « émancipation » chez Kimberlé Crenshaw : « [elle] doit donc s'entendre non comme un état abouti, mais comme un processus d'autonomisation »<sup>626</sup>. C'est donc davantage une visée en cours de réalisation qu'un état de fait accompli. Comme le souligne Audre Lorde dans *Sister Outsider*, la colère peut être mobilisée par les femmes afro-américaines comme outil permettant de gagner en autonomie : « Every woman has a well-stocked arsenal of anger potentially useful against those oppressions, personal and institutional, which brought that anger into being. Focused with precision it can become a powerful source of energy serving progress and

---

<sup>624</sup> Benoît, C. (dir.). *Op. cit.*, p. 15.

<sup>625</sup> Otten T. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>626</sup> Crenshaw, K. W., Bonis, O. Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*. 2005, Vol. n° 39, n° 2, p. 53.

change »<sup>627</sup>. Mais cette même auteure signale également, dans un essai célèbre, que « l'usage des outils du maître n'a jamais permis de détruire la maison du maître » :

For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support.<sup>628</sup>

Parallèlement à l'affirmation progressive des femmes noires, c'est aussi la remise en cause de tout récit dominant en matière de narration de la violence féminine qui est mise en avant. Niant la victimisation et la biologisation de la femme violente, les romans de Toni Morrison revendiquent le pouvoir d'écrire cette violence politique émancipatrice et de choisir les termes dans lesquels elle est narrée.

---

<sup>627</sup> Lorde, A. *The Uses of Anger: Women Responding to Racism*, in *Op. cit.*, p. 127.

<sup>628</sup> ---, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" in *Op. cit.*, p. 112.



## **PARTIE 3**

# **“TO OUT-HURT THE HURTER” OU ÉCRIRE LA DIMENSION POLITIQUE ET ÉMANCIPATRICE DE L’ACTE VIOLENT**





## CHAPITRE 1 – REPRÉSENTER L'INFIGURABLE

De par leur caractère irréversible (meurtres, infanticides), certaines violences féminines morrisoniennes posent la question de leur représentation dans le texte. La description de ces actes doit-elle être totale ? Est-il possible de narrer des violences insupportables ? Quelle distance introduire avec le lecteur dans cette évocation ? C'est la question de la représentation de l'insupportable qui se pose ici. Face aux manques du langage confronté au récit du traumatisme, Toni Morrison choisit la voie de l'esthétisation de l'horreur. Cette dernière est alors objet de retenue dans la narration et devient interdite.

### 1) « [P]uissance et [...] impuissance de l'exhibition »

Dans un essai portant sur le rôle de la mémoire dans l'écriture, Morrison met en évidence la dimension créative de l'acte du souvenir :

Memory (the deliberate act of remembering) is a form of willed creation. It is not an effort to find out the way it really was—that is research. The point is to dwell on the way it appeared and why it appeared in that particular way. [...] The pieces (and only the pieces) are what begin the creative process for me. And the process by which the recollections of these pieces coalesce into a part (and knowing the difference between a piece and a part) is creation.<sup>629</sup>

Toutefois, face au poids du trauma, (se) représenter la violence subie ou exercée devient un véritable enjeu ainsi que le souligne Jean-Pierre Martin dans son ouvrage sur la honte en littérature : « la littérature de l'aveu, c'est le honteux à dire plus encore que le honteux en soi, c'est le récit qui fait resurgir la honte d'autrefois et met en jeu à la fois la puissance et l'impuissance de l'exhibition »<sup>630</sup>. Car, face au retour obsédant du souvenir traumatique, c'est bien l'idée de donner à voir qui domine, mais le langage vient parfois à manquer. On touche alors à l'indicible, au sens de ce qui ne peut se dire.

<sup>629</sup> Morrison, T. Memory, Creation, and Writing. *Thought*. December 1984, Vol. 59, n°235, p. 385-386.

<sup>630</sup> Martin, J.-P. *Op. cit.*, p. 46.

### a) *Ressac des souvenirs traumatiques*

Dans son étude sur le trauma, Cathy Caruth met en évidence la notion de retour qui lui est associée : « trauma is not locable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very assimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on »<sup>631</sup>. Le trauma est cette blessure qui s'adresse à l'homme afin de lui dire quelque chose du réel, une vérité, dont il n'aurait sinon connaissance : « [w]hat returns to haunt the victim [...] is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known »<sup>632</sup>. La présence du traumatisme inscrit une forme de circularité au sein de l'œuvre littéraire. La relecture (*re-vision*) de l'événement, origine des répliques traumatiques, grave cette forme de retour dans la narration. Ce mouvement circulaire reste notamment attaché à l'une des formes de violence les plus traumatiques des romans morrisoniens, celle liée à l'esclavage.

Dans *A Mercy*, c'est par un phénomène de retour que le traumatisme de Florens au début du récit (ce don vécu tel un abandon) est revisité à la fin de l'œuvre à travers l'explication de la mère. Au « Please Senhor. Not me. Take her. Take my daughter » (*M* 24) initial répondent les propos maternels : « It was a mercy » (*M* 164-165). Ce n'est que dans le chapitre final que la voix de la mère de Florens réapparaît, expliquant alors les raisons de son geste et sa volonté d'épargner à sa fille une vie d'esclavage et d'exploitation sexuelle. L'image des seins naissants, symbole de l'attraction physique que suscite la jeune fille chez les hommes désignés de manière générique par le pronom à la troisième personne (« I know their tastes », « they see »), préfigure l'avenir de sa fille : « Neither one will want your brother. I know their tastes. Breasts provide the pleasure more than simpler things. Yours are rising too soon and are becoming irritated by the cloth covering your little girl chest. And they see and I see them see » (*M* 160). La vue joue ici un rôle réflexif (« I see them see »). La mère révèle à cette occasion que sa fille est née d'un viol : « I don't know who is your father. It was too dark to see any of them. They came at night and took we three including Bess to a curing shed » (*M* 161). C'est cette violence subie qu'elle tente d'épargner à sa fille à travers ce don.

---

<sup>631</sup> Caruth, C. *Unclaimed Experience*, p. 4.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 6.

Dans *Sula*, le meurtre de Plum par sa mère Eva constitue une violence traumatique pour cette dernière. Si la mort de celui-ci est relatée dès le début du roman, les raisons de ce geste ne sont pas explicitées sur le moment. Ainsi que le souligne Philip Page dans *Dangerous Freedom*, Morrison recourt à la « technique de la suspension »<sup>633</sup>. L'événement n'est, en effet, au premier abord, pas totalement évoqué puisque le lecteur ne comprend les raisons qui motivent le geste d'Eva. Seule une relecture de l'événement plus tard dans le récit en permet toute la compréhension : « further history and retrospection compels us to again re-see an event »<sup>634</sup>. Entre-temps, la justification est comme suspendue. Quelques chapitres plus loin dans le roman, la question posée par Hannah à Eva deux ans après la mort de Plum (« 'But what about Plum? What'd you kill Plum for, Mamma?' ») donne l'occasion à cette dernière d'expliquer son geste à sa fille :

He give me such a time. Such a time. Look like he didn't even want to be born. But he come on out. Boys is hard to bear. You wouldn't know that but they is. It was such a carryin' on to get him born and to keep him alive. Just to keep his little heart beating and his little old lungs cleared and look like when he came back from that war he wanted to git back in. After all that carryin' on, just gettin' him out and keepin' him alive, he wanted to crawl back in my womb and well... I ain't got the room no more [...]. There wasn't space for him in my womb. And he was crawlin' back. Being helpless and thinking baby thoughts and dreaming baby dreams and messing up his pants again and smiling all the time. I had room enough in my heart, but not in my womb, not no more. I birthed him once. I couldn't do it again. [...] I couldn't birth him twice. I'd be laying here at night and he be downstairs in that room, but when I closed my eyes I'd see him...six feet tall smilin' and crawlin' up the stairs quietlike so I wouldn't hear and opening the door soft so I wouldn't hear and he'd be creepin' to the bed trying to spread my legs trying to get back up in my womb. He was a man, girl, a big old growed-up man. I didn't have that much room. I kept on dreaming it. Dreaming it and I knowed it was true. One night it wouldn't be no dream. It'd be true and I would have done it, would have let him if I'd've had the room but a big man can't be a baby all wrapped up inside his mamma no more; he suffocate. I done everything I could to make him leave me and go on and live and be a man but he wouldn't and I had to keep him out so I just thought of a way he could die like a man not all scrunched up inside my womb, but like a man. (S 71-72)

L'état régressif de Plum dont témoigne le champ lexical de la naissance (« crawl », « womb », « baby », « birth »), produit de ses addictions, est ce qui conduit Eva à l'infanticide, seule issue qu'elle entrevoit (« I done everything I could to make him leave me and go on ») afin de préserver la masculinité de son fils (« die like a man »). Dans *L'interprétation des rêves*, Freud évoque le cas de ce père, cas ensuite repris par Lacan, qui rêve de son fils après la perte de celui-ci<sup>635</sup>. Le rêve comble le souhait du père de voir son fils encore en vie et ce n'est qu'à travers la fiction du rêve que le poids de la mort

<sup>633</sup> Page, P. *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson, University Press of Mississippi, 1995.

<sup>634</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>635</sup> Freud, S. *L'interprétation des rêves*. Trad. par Ignace Meyerson. Paris, PUF, 1967.

peut être surmonté. C'est à l'occasion de rêves répétés qu'Eva entrevoit le retour à l'état de nouveau-né de son fils : « I kept on dreaming it. Dreaming it and I knowed it was true. One night it wouldn't be no dream. It'd be true and I would have done it, would have let him if I'd've had the room [...] » (S 72). Contrairement au père qui, chez Freud, ne souhaite pas se réveiller et se confronter à la mort de son fils (« Le rêve de l'enfant qui brûle »<sup>636</sup>), Eva est ici consciente de l'absence d'issue, ce que soulignent les nombreuses négations dans le passage, en particulier les fréquentes doubles négations. Dans sa thèse, Marlène Barroso-Fontanel met en lumière le réseau de répétitions qui inscrit un cycle de destruction au cœur de *Sula*<sup>637</sup>. Les deux phrases qui relatent les incendies meurtriers de Plum et de Hannah inscrivent la figure de la mère (Eva) en position de sujet et font appel au motif circulaire dont témoigne l'usage du verbe « to roll » dans les deux cas :

[Eva] rolled a bit of newspaper into a tight stick about six inches long, lit it and threw it onto the bed where the kerosene-soaked Plum lay in snug delight. (S 47)

[Eva] rolled up to the window and it was then she saw Hannah burning. (S 75)

Cette mort, forme de baptême par le feu, fait écho au sacrifice fait par Dieu de son fils.

Dans *Beloved*, la circularité se retrouve à différents niveaux de l'œuvre. C'est tout d'abord au niveau de la narration que le lecteur peut identifier ce mouvement circulaire. Celle-ci tourne en effet autour de l'acte clé que constitue l'infanticide commis par Sethe : « [a] novelistic narrative that circles redundantly around the illicit, traumatic, incomprehensible secret or secrets it represents »<sup>638</sup>. Le récit de ce geste irrémédiable est comme différé dans l'œuvre tandis que plusieurs autres formes de violence commises à l'égard de Sethe font l'objet d'une inscription dans le texte. La violence du trauma qui fait retour est comme annoncée par ces récits secondaires. Alors qu'il commente *The Falling Man* de Don DeLillo, Marc Amfreville précise : « l'instant du trauma existe avant tout, existe même *seulement*, dans la trace qu'il produit, et qu'il est essentiel de rappeler que ses traces sont toujours laissées *avant* dans l'ordre chronologique du récit »<sup>639</sup>. Le

---

<sup>636</sup> « Dans le rêve, l'enfant mort se comporte comme un enfant vivant, il avertit lui-même le père, vient auprès de son lit et le tire par le bras, comme il le faisait vraisemblablement dans ce souvenir où le rêve est allé chercher la première partie du discours de l'enfant. Pour complaire à cet accomplissement de souhait, le père a alors prolongé d'un moment son sommeil. Le rêve obtint la préséance sur la réflexion à l'état de veille parce qu'il pouvait montrer encore une fois l'enfant vivant. Si le père s'était d'abord réveillé et avait alors tiré la conclusion qui le conduisit dans la chambre mortuaire, il aurait en quelque sorte raccourci la vie de l'enfant de ce moment-là ». Freud, S. *L'interprétation des rêves*. Trad. par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, et al. Paris, PUF, 2012, p. 562.

<sup>637</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 75.

<sup>638</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>639</sup> Amfreville, M. *Op. cit.*, p. 137.

retour de *Beloved* sous les traits d'un fantôme, la violence exercée par le graveur sur Sethe en échange d'une inscription sur la pierre tombale de *Beloved*, le viol de Sethe par le neveu et les autres hommes de Maître d'École ainsi que la discussion sur les prétendues caractéristiques animales de la jeune femme préparent progressivement et indirectement le terrain de la narration de l'acte infanticide. Ces faits inscrivent au centre de l'œuvre la violence ultime imposée par le système de l'esclavage. En outre, le récit même de l'acte par Sethe à Paul D est l'objet d'un mouvement circulaire tant il est impossible pour la jeune femme de poser des mots sur ce geste. Sethe se met à tourner frénétiquement dans la pièce en même temps qu'elle tourne autour du sujet impossible à aborder :

She was spinning. Round and round the room. [...] Circling him the way she was circling the subject. Round and round, never changing direction, which might have helped his head. [...] Each turn she made was at least three yards from where he sat [...] but she knew that the words she did not understand hadn't any more power than she had to explain. (*B* 187-190)

Les allitérations en -r (« Round and round the room », « Round and round ») reproduisent dans le texte le mouvement circulaire du personnage dans la pièce tandis que les formes progressives des verbes (« spinning », « circling », « changing ») illustrent le tournoiement incessant des souvenirs qui ne peuvent se dire. Cette circularité trouve même un écho chez Denver et *Beloved* qui dansent en rond : « They danced then. Round and round the tiny room [...] » (*B* 87). Morrison remet ici en question l'une des caractéristiques du récit d'esclave. À la narration chronologique de ce dernier, elle oppose un temps cyclique : « *Beloved* meanders through time, sometimes circling back, other times moving vertically, spirally out of time and down into space »<sup>640</sup>.

Dans plusieurs romans de Morrison, le souvenir traumatique obsédant et la mémoire douloureuse sont au cœur du récit. Comme le souligne Cathy Caruth dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, on oscille entre le récit insupportable de l'événement et celui de sa survie : « oscillation between a *crisis of death* and the correlative *crisis of life*: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival »<sup>641</sup>. Plusieurs personnages sont ainsi hantés par une mémoire traumatique qu'ils tentent, en vain, de réprimer. Dans *Jazz*, Joe est ainsi marqué par le trauma de l'abandon maternel si bien qu'il développe une obsession autour de cette figure maternelle. Son patronyme (« Trace ») évoque cette

<sup>640</sup> Moble Sanders, M., *A Different Remembering: Memory, History and Meaning in Toni Morrison's Beloved*, in Bloom, H. *Toni Morrison*. Philadelphia, Chelsea House, 1990, p. 192.

<sup>641</sup> Caruth, C. *Unclaimed Experience*, p. 7-8.

quête et la notion d'empreinte soulignée par Marc Amfreville dans son ouvrage sur le trauma dans la littérature nord-américaine : « Comment s'articule le paradoxe de l'effacement du souvenir traumatique et l'écriture de ces traces ? »<sup>642</sup>. C'est le passé violent laissé derrière Joe qui est rappelé ou répété à plusieurs reprises dans le roman. La recherche de sa mère se confond ainsi avec celle de son amante Dorcas :

I tracked my mother in Virginia and it led me right to her, and I tracked Dorcas from borough to borough. I didn't even have to work at it. Didn't even have to think. [...] I wasn't looking for the trail. It was looking for me and when it started talking at first I couldn't hear it. (*J* 130)

On notera ici le jeu développé par Morrison autour des termes « trace », « tracked », « trail ». Joe voit également dans les traits de la jeune femme le chemin devant le conduire à ses origines, à sa mère, Wild : « Somebody called Dorcas with hooves tracing her cheekbones » (*J* 37), « I couldn't take your eyes in because I was loving the hoof marks on your cheeks » (*J* 133). Dans *A Mercy*, la scène traumatique du début du roman, le don de Florens par sa mère à Jacob Vaark en compensation d'une dette contractée par leur propriétaire portugais, est passée en revue par la jeune fille à de multiples reprises (« I see it forever and ever ») :

I know it is true because I see it forever and ever. Me watching, my mother listening, her baby boy on her hip. Senhor is not paying the whole amount he owes to Sir. Sir saying he will take instead the woman and the girl, not the baby boy and the debt is gone. A minha mãe begs no. Her baby boy is still at her breast. Take the girl, she says, my daughter, she says. Me. Me. (*M* 5)

La double anaphore du pronom personnel à la première personne du singulier insiste sur le trauma vécu par la jeune fille. L'image de sa mère nourrissant son petit frère pendant qu'elle est elle-même suggérée en don hante plus particulièrement Florens. Cette peur est rappelée quelques pages plus loin dans un passage à vocation généralisante dont témoigne l'usage de la troisième personne du pluriel (« mothers », « they ») :

I have a worry. Not because our work is more, but because mothers nursing greedy babies scare me. I know how their eyes go when they choose. How they raise them to look at me hard, saying something I cannot hear. Saying something important to me, but holding the little boy's hand. (*M* 6)

C'est ici avant tout une sensation qui est décrite tant Florens fait appel aux différents sens : le regard (« how their eyes go when they choose »), l'ouïe (« saying »/« cannot hear »), le toucher (« holding the little boy's hand »). Cette scène est également revue par la jeune fille, sous la forme d'un rêve, à son arrivée sur la plantation du forgeron :

---

<sup>642</sup> Amfreville, M. *Op. cit.*, p. 46.

I go there but the hens make nothing so I know a minha mãe is coming soon. [...] A minha mãe leans at the door holding her little boy's hand, my shoes in her pocket. As always she is trying to tell me something. (*M* 135).

I dream a dream that dreams back at me. (*M* 135)

When I wake a minha mãe is standing by your cot and this time her baby boy is Malaik. He is holding her hand. She is moving her lips at me but she is holding Malaik's hand in her own. (*M* 136)

Derrière le terme portugais figure la mère de Florens tandis que le « little boy » n'est rien d'autre que son petit frère. Une mise en abyme s'opère dans ce rêve (« dream a dream that dreams back at me ») : son caractère réflexif ne finit-il pas par inscrire une vérité indubitable, celle de l'abandon maternel ressenti par Florens ? Le retour de ce trauma est à l'origine de la violence exercée par la jeune femme sur le forgeron et sur Malaik, l'enfant dont ce dernier s'occupe. La perpétuation du souvenir obsédant est enfin au cœur de *Beloved* où la thématique de l'esclavage irrigue le roman, bien que la narration dans ce dernier soit située du temps de la Reconstruction. Dix-huit ans après sa fuite avortée et vingt-huit jours de bonheur avant d'être reprise, Sethe, désormais libre, est hantée par la mémoire de l'esclavage qu'elle tente de réprimer. Morrison utilise notamment la métaphore de la pâte que l'on travaille afin d'évoquer les souvenirs que la jeune femme convoque ou relègue : « Working dough. Working, working dough. Nothing better than that to start the day's serious work of beating back the past » (*B* 86). Les allitérations en -b (« beating back »), la forme progressive en -ing ainsi que l'anaphore du verbe « working » mettent en lumière la présence permanente de ces souvenirs. À travers cette image se noue aussi une tension entre « le désir d'oublier la terreur de l'esclavage et l'impossibilité simultanée d'oublier »<sup>643</sup>. Sethe précise en effet à plusieurs reprises qu'il lui est impossible de ne pas se rappeler :

'But it's where we were,' said Sethe. 'All together. Comes back whether we want it or not.'  
(*B* 16)

every mention of her past life hurt. Everything in it was painful or lost. (*B* 69)

I was taking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. [...] If it's still there, waiting, that must mean that nothing ever dies. (*B* 43-44)

Les termes liés au souvenir et à la mémoire font eux-mêmes l'objet d'ellipses dans ces passages. Le sujet de la phrase « Comes back whether we want it or not » n'est pas mentionné tandis que les souvenirs évoqués dans le dernier passage sont désignés par le terme généraliste « things ». Sethe comprend l'impossibilité de toute fuite en avant ainsi

---

<sup>643</sup> Gilroy, P. *L'Atlantique noir*, p. 361.



que le souligne l'usage du modal dans le passage : « that must mean that nothing ever dies ». Dans un entretien en compagnie de Paul Gilroy, Morrison affirme sa volonté de rendre vaine toute tentative d'oubli : « The struggle to forget, which was important in order to survive is fruitless and I wanted to make it fruitless »<sup>644</sup>. On retrouve cette idée dès la première partie du récit dans *Beloved* : « She had to do something with her hands because she was remembering something she had forgotten she knew. Something privately shameful that had seeped into a slit in her mind right behind the slap on her face and the circled cross » (B 73). Un sentiment de culpabilité accompagne Sethe dans la démarche du souvenir :

Before and since, all her effort was directed not on avoiding pain but on getting through it as quickly as possible. The one set of plans she had made—getting away from Sweet Home—went awry so completely she never dared life by making more. [...] Would it be all right? Would it be all right to go ahead and feel? Go ahead and *count on something?* » (B 46)

Dans cette épreuve douloureuse (« not on avoiding pain but on getting through it as quickly as possible »), elle s'interroge sur l'existence d'un avenir (« Go ahead and count on something? »). Ce sont également les voix des esclaves qui résonnent, à l'image de celles qu'entend Stamp Paid aux alentours de la maison de Sethe : « The people of the broken necks » (B 213), « the black and angry dead » (B 234). Cette omniprésence du souvenir traumatique se retrouve chez une autre auteure afro-américaine, Margaret Walker, dans son roman *Jubilee* (1966). L'héroïne Vyry s'interroge également sur le poids du souvenir : « all that confusion in her house yesterday went back to something in her life she thought she had forever escaped. It brought back all the violence and killing on the plantation... Was this kind of evil going to follow her all the days of her life? »<sup>645</sup>. Là où chez Walker la source du traumatisme est explicitée (« all the violence and killing on the plantation »), cette dernière reste implicite chez Morrison tel que le révèle l'usage de l'indéfini (« was remembering *something* she had forgotten she knew »<sup>646</sup>).

Trauma et images entretiennent un rapport privilégié, comme le rappelle Cathy Caruth : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event »<sup>647</sup>. En effet, la force de la violence première fait souvent retour sous la forme de fragments, d'images déconnectées mais répétées plutôt que sous la forme d'un récit narratif cohérent

---

<sup>644</sup> Gilroy, P. *Living Memory: A Meeting with Toni Morrison*, p. 179.

<sup>645</sup> Walker, M. *Jubilee*. Boston, Mariner, 2016, p. 458-459.

<sup>646</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>647</sup> Caruth, C. *Trauma: Explorations in Memory*, p. 4-5.

du passé. Dans un entretien avec Bessie Jones et Audrey Vinson, Morrison a précisé le rôle des images dans son écriture :

I always think that I am much more influenced by painters in my writing than by novelists. [...] I think the language of Black people is just so full of metaphor and imagery—the way they talk is very concrete, is bright, and has a lot of colors in it; has pictures. It's heavily loaded graphic-graphic.<sup>648</sup>

Dans *Beloved*, plusieurs images inscrivent ce retour du trauma dans le texte. Ce sont tout d'abord les souvenirs de Sweet Home qui reviennent à la mémoire de Sethe. Incapable d'accéder à la narration des événements violents, la jeune femme offre une vision pastorale de ses derniers jours sur la plantation :

suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes, and although there was not a leaf on that farm that did not make her want to scream, it rolled itself out before her in shameless beauty. It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too. Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves. Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. (B 7)

Le lieu de servitude se dévoile devant les yeux de la jeune femme ainsi que le met en évidence l'anaphore du verbe *to roll* (« rolling, rolling, rolling », « it rolled itself before her »). On notera, dans la dernière partie de la citation, l'usage du terme « Boys » en lieu et place de *men* ainsi que celui du superlatif absolu qui témoignent de la violence exercée. En outre, à l'infanticide et à la reprise des esclaves par Maître d'École sont associées l'image du chapeau de ce dernier ainsi que celle, sonore, du bruit des ailes des colibris : « when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings » (B 192). C'est lorsqu'elle aperçoit le chapeau de Mr. Bodwin à la fin du récit que Sethe croit revivre la scène traumatique et attaque ce dernier :

It is when she lowers her eyes to look again at the loving faces before her that she sees him. Guiding the mare, slowing down, his black hat wide-brimmed enough to hide his face but not his purpose. He is coming into her yard and he is coming for her best thing. She hears wings. Little hummingbirds stick needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thinks anything, it is no. No no. Nonono. She flies. The ice pick is not in her hand; it is her hand. (B 309)

Le « black hat wide-brimmed enough to hide his face but not his purpose », les colibris identifiés par leurs mouvements d'ailes ainsi que l'anaphore « no. No no. Nonono » rappellent explicitement la scène traumatique de l'infanticide. Dans *A Mercy*, l'image des chaussures joue un rôle particulier dans le récit. Symbole des conditions de vie des esclaves, elles sont tout d'abord décrites comme l'élément déclencheur de la narration à venir comme le précise un polyptote dès l'incipit du roman : « The beginning begins with

---

<sup>648</sup> Jones, B. W., Vinson A. An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 179.

the shoes » (*M 2*). Florens refuse de rester pieds nus à l'image des esclaves. Elle porte alors les chaussures usées de sa maîtresse :

I am never able to abide being barefoot and always beg for shoes, anybody's shoes, even on the hottest days. My mother, a minha mãe, is frowning, is angry at what she says are my prettify ways. Only bad women wear high heels. I am dangerous, she says, and wild but she relents and lets me wear the throwaway shoes from Senhora's house. (*M 2*)

Les allitérations en « b » (« to abide being barefoot ») reproduisent ce mouvement de soumission que refuse la jeune fille (« I am never able »), malgré l'opinion de sa mère sur le sujet (« Only bad women wear high heels. I am dangerous, she says, and wild ») et bien que Lina lui rappelle l'importance de la rudesse de la plante des pieds pour travailler en tant qu'esclave :

As a result, Lina says, my feet are useless, will always be too tender for life and never have the strong soles, tougher than leather, that life requires. Lina is correct. Florens, she says, it's 1690. Who else these days has the hands of a slave and the feet of a Portuguese lady? (*M 2*)

Face à l'inhumanité de sa condition, Florens tente de réaffirmer une forme de pouvoir à son avantage. Mais le poids de l'abandon initial fait retour dans le récit. Convaincue que le forgeron lui a préféré Malaik, Florens, adolescente d'environ seize ans alors en charge de l'enfant, attrape ce dernier par le bras pour le faire cesser de pleurer. Tirant trop fort, elle fait craquer son épaule, contribuant ainsi à l'évanouissement de l'enfant. L'attachement que le forgeron manifeste envers Malaik fait écho au rejet dont Florens a fait l'objet par sa mère. L'image de la connexion à travers les mains est ici essentielle. Malaik saisit l'index que lui tend le forgeron (« You reach out your forefinger toward him and he takes hold of it » *M 134*) tout comme la mère de Florens tient la main du frère de cette dernière au moment où elle prononce les mots « Take her. Take my daughter » (*M 34*) (« holding the little boy's hand » *M 6*). Cet abandon initial est la scène traumatique que ne cesse de revoir Florens ainsi qu'elle le précise au tout début de son récit :

I know it is true because I see it forever and ever. Me watching, my mother listening, her baby boy on her hip. Senhor is not paying the whole amount he owes to Sir. Sir saying he will take instead the woman and the girl, not the baby boy and the debt is gone. A minha mãe begs no. Her baby boy is still at her breast. Take the girl, she says, my daughter, she says. Me. Me. (*M 5*)

Lorsque le forgeron choisit Malaik au détriment de Florens, c'est la troisième fois que la jeune femme vit cette situation de rejet :

This happens twice before. The first time it is me peering around my mother's dress hoping for her hand that is only for her little boy. The second time it is a pointing screaming little girl hiding behind her mother and clinging to her skirts. Both times are full of danger and I am expel. [...] he is your future. Not me. (*M 134*).

La première intervient en compagnie de sa mère au tout début du roman. Le deuxième moment de rejet a lieu au moment de la visite des Puritains chez la veuve Ealing et de la rencontre de la petite fille de ces derniers. Florens revit l'abandon maternel au travers de cette petite fille à laquelle elle ressemble : « a little girl who reminds me of myself when my mother sends me away. [...] The little girl wails and rocks back and forth. [...] little girl shaking and moaning by her side. Hear her. Hear her. The little girl is inconsolable. The woman whose skirts she clings to [...] » (*M* 109). La supplication formulée par Florens « Hear her. Hear her » fait écho au message non entendu de sa mère lors de la scène de l'abandon : « saying something I cannot hear » (*M* 6). Dans cette rivalité d'ordre fraternel, la proposition « Not me » fait ici écho au « Me. Me » de l'abandon maternel. Le rêve de la mère ressurgit à travers l'image des œufs :

You saddle up and ask me to water the bean shoots and collect the eggs. I go there but the hens make nothing so I know a minha mãe is coming soon. [...] A minha mãe leans at the door holding her little boy's hand, my shoes in her pocket. As always she is trying to tell me something. I tell her to go and when she fades I hear a small crackling. In the dark I know he is there. Eyes big, wondering and cold. (*M* 135)

Comme le souligne Claudine Raynaud, l'absence d'œufs symbolise la mort, la stérilité et la fin des générations<sup>649</sup>. On les retrouve en effet à plusieurs moments de la narration : dans le récit de la légende de l'aigle par Lina et offerts à Florens par Daughter Jane lors de sa fuite. Se mêlent dans ce passage rêve de l'abandon initial (« A minha mãe leans at the door holding her little boy's hand ») et réalité de la situation vécue avec Malaik (« when she fades I hear a small crackling. In the dark I know he is there »). Dans cette résurgence des images, l'objet qu'est la poupée joue dans *A Mercy* un rôle particulier (« corn-husk doll »). Florens la retire à Malaik, engendrant ainsi des pleurs chez l'enfant : « 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>650</sup> (*M* 137). L'abandon de la poupée sur l'étagère chez le forgeron fait écho chez Florens à son propre abandon comme le souligne la comparaison « like a precious child no person wants ». L'objet fonctionne comme une sorte de projection de Florens. Claudine Raynaud rappelle qu'en tant qu'objet de la culture amérindienne, la poupée est utilisée dans les rites de conjuration du mauvais esprit (notamment chez les Iroquois) mais qu'elle incarne également « a duplication of the

<sup>649</sup> Raynaud, C. "Living the Dying Inside": Writing Violence in Toni Morrison's *A Mercy*. *Sillages critiques* [en ligne]. 2017, n° 22, p. 14. <https://sillagescritiques.revues.org/5053>

<sup>650</sup> C'est moi qui souligne.

mother-child dyad », l'absence de visage la rapprochant du mythe de Narcisse<sup>651</sup>. En outre, face aux multiples images défilant devant elle, Florens révèle son incapacité à lire les signes de la situation, à l'image du profil de chien dans la buée de la bouilloire de la veuve Ealing dont elle se souvient : « Sudden looking at [Malaik] I am remembering the dog's profile rising from Widow Ealing's kettle. *Then I cannot read its full meaning* » (M 137)<sup>652</sup>. Mais elle se reprend aussitôt : « *Now I know how. I am guarding. Otherwise I am missing all understanding of how to protect myself* » (M 137)<sup>653</sup>. L'usage agrammatical du présent continu (« am remembering », « am guarding », « am missing ») actualise la compréhension de Florens en train de s'opérer. Quand elle retrouve Malaik, elle interroge le forgeron sur le vrai et le faux : « But you are not there when it comes, so how do you know I am the reason? Why do you knock me away without certainty of what is true? » (M 138).

### ***b) De la fragmentation à l'incarnation***

Quoique ce passé traumatique fasse retour, celui-ci n'est pas énonçable dans une séquence intelligible. C'est donc à un récit parcellaire, en miettes, qu'assiste le lecteur, ainsi que le met en lumière Anny Dayan Rosenman au sujet de l'expérience de la Shoah : « Fragmentation, ellipse, éclatement de la chronologie, errance du récit à travers les différentes strates de la mémoire, libération d'une parole qui ne peut se dire sous une autre forme »<sup>654</sup>.

Dans *Beloved*, lorsque Paul D lui montre la coupure de presse évoquant son geste, Sethe se met à tourner frénétiquement dans la pièce en même temps qu'elle tourne autour du sujet impossible à aborder et qu'elle révèle son histoire par cercles concentriques : « Hantée par son passé qu'elle refuse d'affronter, Sethe est prise dans une spirale de contournement du dire [...] »<sup>655</sup>. L'image du cercle n'est également pas sans rappeler le cercle de fer qui entravait la liberté de mouvement des esclaves : à la violence physique

<sup>651</sup> Raynaud C. "Living the Dying Inside", p. 10.

<sup>652</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>653</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>654</sup> Dayan Rosenman, A. Shoah, silence, écriture, in Mura-Brunel, A., Cogard, K. (éd.). *Op. cit.*, p. 243.

<sup>655</sup> Barroso-Fontanel, M. Voix rebelle(s) : minoration / re-création / révolution dans quatre romans de Toni Morrison. *Babel* [en ligne]. 2019, n° 40, p. 341. DOI [10.4000/babel.8640](https://doi.org/10.4000/babel.8640)

subie répond le trauma du dire. Sethe et Baby Suggs, sa belle-mère, finissent par en conclure que le passé est inexprimable : « She and Baby Suggs had agreed without saying so that it was unspeakable » (B 69). Le lecteur notera de nouveau ici l'absence de dénomination donnée à ce passé (« it »). Le recours à l'indéfini est rendu nécessaire dans cette écriture de l'innommable. Paul D est incapable d'appréhender le cœur de l'histoire narrée par Sethe tant celle-ci tourne autour du sujet : « He caught only *pieces* of what she said—which was fine, because she hadn't gotten to the main part—the answer to the question he had not asked outright, but which lay in the clipping he showed her » (B 189). Dans *Beloved*, la dimension parcellaire de la mémoire, la mise en forme de fragments d'histoire sont également mises en évidence à travers la couverture matelassée que coud Baby Suggs. Cette dernière fixe, au moment de sa mort, l'une des couleurs de cette couverture, en l'occurrence la couleur orangé : « now nine years after Baby Suggs, holy, proved herself a liar, dismissed her great heart and lay in the keeping-room bed roused once in a while by a craving for color and not for another thing » (B 104). Dans *Tar Baby*, le dîner de Noël chez les Childs est l'occasion de révéler les mauvais traitements que Margaret a fait subir à son fils Michael lorsque celui-ci était enfant. Incapable de compatir et de mesurer le poids des actes infligés, celle-ci relate cette violence par bribes :

Margaret told her husband in *pieces*. *Little by little*, she *spooned* it out to him *a sip* here *a drop* there. [...] She told him in *bite-sized pieces*, *small enough for him to swallow quickly* because she did not have the vocabulary to describe what she had come to know, remember. (TB 235-236)<sup>656</sup>

Dans ce passage, de nombreuses expressions révèlent la fragmentation du récit de Margaret que renforcent également les allitérations en -s, faisant de celui-ci un message à peine susurré (« spooned », « sip », « bite-sized », « small », « swallow »). Mais c'est également le langage qui vient à manquer : « she did not have the vocabulary to describe what she had come to know ». Cette violence maternelle ne fait l'objet d'aucune explication ni justification. Margaret insiste sur le fait que cette agressivité débuta presque naturellement face à l'ennui ressenti (« out the doing of it came the reason ») :

There were magazines, of course, to look forward to, but neither *Life* nor *Time* could fill a morning. It started on a day like that. Just once she did it, a slip, and then once more, and it became the thing to look forward to, to resist, to succumb to, to plan, to be horrified by, to forget, because out of the doing of it came the reason. (TB 236)

La jeune femme souligne également que cette violence était d'une certaine manière inéluctable, car en dehors de toute maîtrise de sa part, comme une sorte d'acte d'auto-défense face à une situation qui la dépassait (« she could not control herself », « out of

---

<sup>656</sup> C'est moi qui souligne.

my control ») :

And she was outraged by that infant needfulness. There were times when she absolutely had to limit its being there [...]. So she told him that part that was palatable: that she could not control herself—which was true, for when she felt hostage to that massive insolence, that stupid trust, she could not help piercing it. (TB 236)

When it did happen, it was out of my control. (TB 237)

Margaret se dissocie ici de la violence exercée sur son fils mais également d'une certaine manière de son propre récit (« she told him that part that was palatable ») dans lequel il lui est impossible de dire totalement les choses. Cette impossibilité d'énoncer la violence exercée a lieu en l'absence de la victime (Michael) et tandis que son mari Valerian tente de trouver une forme de libération émotionnelle face à cette découverte : « I have to cry blood tears for his wounds » (TB 234).

Au-delà de l'impossibilité de mettre en mots la violence commise, c'est également l'insuffisance du langage qui est ici mise en évidence. Car, comme le souligne Kristin Boudreau, la douleur en vient à déconstruire le langage lui-même, empêchant toute expression de celle-ci : « Not only is pain ineffable, but [...] the experience of vivid pain dismantles language itself, so that pain results in the impossibility of any intelligible utterance »<sup>657</sup>. Cette insuffisance du langage apparaît dans plusieurs récits de Sethe dans *Beloved*. Tout d'abord, c'est après avoir observé sa mère lynchée et brûlée que Sethe ne peut plus accéder aux fonctionnalités du langage : « Stuttered after that. Didn't stop it till I saw Halle » (B 237). Les mots ne sortent pas et ne peuvent exprimer la douleur ressentie. On notera également l'absence de sujet dans ces deux phrases tant il est impossible pour Sethe d'endosser le rôle de sujet parlant. C'est ensuite lors du récit de son viol par les neveux de Maître d'École que les mots viennent à manquer. C'est de manière métonymique à travers l'image du vol de son lait qu'elle évoque la violence subie :

'After I left you, those boys came in there and took my milk. That's what they came in there for. Held me down and took it. I told Mrs. Garner on em. She had that lump and couldn't speak but her eyes rolled out tears. Them boys found out I told on em. Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still.'

'They used cowhide on you?'

'And they took my milk.'

'They beat you and you was pregnant?'

'And they took my milk!' (B 19-20)

---

<sup>657</sup> Boudreau, K. Pain and the Unmaking of Self in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature*. 1995, Vol. 36, n° 3, p. 455. DOI [10.2307/1208829](https://doi.org/10.2307/1208829)

La répétition au caractère systématique « They took my milk ! » et le geste narré à demi-mot révèlent l'impossibilité pour Sethe de verbaliser son traumatisme, ce qu'elle confirme quelques pages plus loin :

I am full God damn it of two boys with mossy teeth, one sucking on my breast the other holding me down, their book-reading teacher watching and writing it up. I am still full of that, God damn it, I can't go back and add more. Add my husband to it, watching, above me in the loft—hiding close by—the one place he thought no one would look for him, looking down on what I couldn't look at at all. (B 83)

Enfin, c'est l'information du meurtre de Beloved que Sethe ne réussit pas à formuler :

Circling, circling, now she was gnawing something else instead of getting to the point. [...] Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask. (B 192)

La focalisation progressive de la perspective de la jeune femme (« room » > « him » > « subject ») s'arrête toutefois au sujet (« remain one »). Le futur dans le passé à valeur de certitude ferme toute tentative d'explication et inscrit la retenue narrative au cœur du récit comme le souhaitait Morrison : « To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way » (B xiii). Face à son insuffisance, le langage se trouve comme relégué au second plan : « It is precisely because violence is understood to be unspeakable that it can function as a locus of the real, and precisely because violence is understood as a source of the real, we must continue to insist upon its inviolability from the encroachment of language »<sup>658</sup>. Cette insistance sur le caractère indicible de l'histoire au cœur de *Beloved* émerge de nouveau à la fin du roman sous la forme du défi posé au lecteur : « It was not a story to pass on. [...] This is not a story to pass on. [...] Beloved » (B 324).

Roman des horreurs de l'esclavage, *Beloved* met en scène la tragédie afro-américaine. En ce sens, le roman reste fidèle à l'une des caractéristiques majeures de ce genre littéraire qu'en donne Christian Biet dans le *Dictionnaire de la violence* : « Le théâtre [...] attend pour dire, représenter, mettre en débat le passé. Il préfère les revenants, les ombres et les spectres qui convoquent les vivants et leur rappellent ce qui a été »<sup>659</sup>. La spectralité remet au premier plan cette « incrustation du passé au cœur du présent » selon les termes de Paul Ricœur<sup>660</sup> et dit la violence du souvenir qui revient. Fantôme de

---

<sup>658</sup> Bachner, S. *The Prestige of Violence: American Fiction, 1962-2007*. Athens, University of Georgia Press, 2011, p. 3.

<sup>659</sup> Biet, C. Tragédie, in Marzano, M. M. *Op. cit.*, p. 1325.

<sup>660</sup> « La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent ». Ricœur, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2003, p. 65.



l'enfant de Sethe dont cette dernière tranche la gorge avant que l'enfant ait deux ans (« the baby's fury at having its throat cut » *B* 6), *Beloved* est matérialisée de manière graduelle par l'auteure du roman. Il s'agit tout d'abord d'une présence purement immatérielle qui intègre la vie de Sethe (« all they saw was a black dress, two unlaced shoes below it, and Here Boy nowhere in sight » *B* 61) C'est par le biais d'un appel aux sens que ce personnage est introduit dans la narration. Tandis que Denver, alors âgée de sept ans, suit des cours de lecture en compagnie d'autres enfants noirs dans la maison de Lady Jones, un camarade lui demande si sa mère a été emprisonnée pour meurtre. La répétition de la question conduit la jeune fille à une surdité de deux ans : « Even when she did muster the courage to ask Nelson Lord's question, she could not hear Sethe's answer, nor Baby Suggs' words, nor anything at all thereafter. For two years she walked in a silence too solid for penetration [...]. For two years she heard nothing at all » (*B* 121). Ce phénomène n'est finalement guéri que sous l'effet du son que produit le fantôme montant les marches de l'escalier : « [...] then she heard close thunder crawling up the stairs. [...] 'The baby,' said Denver. 'Didn't you hear her crawling?' » (*B* 121). Le fantôme prend ensuite la forme d'un vêtement, une robe blanche que Denver retrouve à proximité de sa mère : « a white dress knelt down next to her mother » (*B* 35), « a white dress holding its arm » (*B* 42). Mais rapidement c'est la force d'un sentiment qui s'exprime tant le fantôme se révèle malveillant et méchant. Alors que Paul D caresse les seins de Sethe et embrasse chaque sillon de sa cicatrice en forme d'arbre, la maison se met à vaciller, signal de l'expression de la colère de *Beloved*. Paul D et le fantôme finissent par s'affronter physiquement, le premier tentant de fuir la violence exprimée par le second :

Locked up and chained down, his hands shook so bad he couldn't smoke or even scratch properly. Now he was trembling again but in the legs this time. It took him a while to realize that his legs were not shaking because of worry, but because the floorboards were and the grinding, shoving floor was only part of it. The house itself was pitching. [...]  
 'God damn it! Hush up!' Paul D was shouting, falling, reaching for anchor. 'Leave the place alone! Get the hell out!' A table rushed toward him and he grabbed its leg. Somehow he managed to stand at an angle and, holding the table by two legs, he bashed it about, wrecking everything, screaming back at the screaming house. 'You want to fight, come on! God damn it! She got enough without you. She got enough!'  
 [...] It was gone. (*B* 21-22)

La cruauté de *Beloved* est également mise en lumière au tout début du roman à travers son attaque sur Here Boy, le chien de la maison :

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. She had taken a hammer, knocked the dog unconscious, wiped away the blood and saliva, pushed his eye back in his head and set his leg bones. He recovered, mute and off-balance, more because of his untrustworthy eye than his bent legs, and winter, summer, drizzle or dry, nothing could persuade him to enter the house again. (B 14)

Après l'avoir lancé contre le mur, elle l'assomme et lui remet en place œil et pattes.

Cette présence spectrale finit par trouver une incarnation. Dès le début du récit, tandis que Denver s'étonne de ne pas voir apparaître le fantôme, Sethe répond : « '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' » (B 5). Le glissement de pronoms (*it* vers *She*), le rappel de l'âge de Beloved au moment de sa mort évoquent directement la petite fille. Sethe propose même de fournir un début d'explication : « 'Maybe. But if she'd only come, I could make it clear to her.' [...] 'No more powerful than the way I loved her' » (B 5). Alors que Sethe, Paul D et Denver reviennent du carnaval noir auquel ils ont assisté, se présente à l'extérieur de la maison le fantôme de Beloved dont le nom est rendu explicite pour la première fois. L'énonciation de ce dernier en permet l'émergence en tant que sujet :

'What might your name be?' asked Paul D.  
'Beloved,' she said, and her voice was so low and rough each one looked at the other two. They heard the voice first—later the name.  
'Beloved. You use a last name, Beloved?' Paul D asked her.  
'Last?' She seemed puzzled. Then 'No,' and she spelled it for them, slowly as though the letters were being formed as she spoke them. (B 62)

Le lecteur notera également que le pronom impersonnel *it* est désormais remplacé par la formulation « the woman » (B 61-62), suite à cette naissance décrite par la voix narrative en des termes quasiment divins : « A fully dressed woman walked out of the water » (B 60). La suite du roman marque le retour d'une fille vengeresse et dévoreuse. Beloved absorbe littéralement sa mère (« Beloved could not take her eyes off Sethe. [...] Sethe was licked, tasted, eaten by Beloved's eyes » B 68) et l'affronte physiquement à de multiples reprises : « Sethe was worn down, speckled, dying, spinning, changing shapes and generally bedeviled. That this daughter beat her, tied her to the bed and pulled out all her hair » (B 300). L'accumulation paratactique des formes verbales montre combien Sethe est avant tout victime de cette violence filiale. La place envahissante prise par Beloved dans la vie de Sethe conduit cette dernière à arriver de plus en plus tard à son travail jusqu'à perdre celui-ci :

The cooking games, the sewing games, the hair and dressing-up games. Games her mother loved so well she took to going to work later and later each day until the predictable happened: Sawyer told her not to come back. And instead of looking for another job, Sethe played all the harder with Beloved, who never got enough of anything. (B 282)

Denver est elle-même exclue des jeux entre mère et fille (« she cut Denver out completely » B 282) qui partagent désormais tout : « They changed beds and exchanged clothes. Walked arm in arm and smiled all the time » (B 282). Denver reconnaît toutefois que c'est Beloved qui se montre la plus exigeante dans l'échange : « it was Beloved who made demands. Anything she wanted she got, and when Sethe ran out of things to give her, Beloved invented desire » (B 282-283). Car c'est à une véritable inversion des rôles entre mère et fille que l'on assiste à la fin du roman. Boulimique, Beloved enfle tandis que sa mère concède ses repas et décrépît :

Then it seemed to Denver the thing was done: Beloved bending over Sethe looked the mother, Sethe the teething child, for other than those times when Beloved needed her, Sethe confined herself to a corner chair. The bigger Beloved got, the smaller Sethe became; the brighter Beloved's eyes, the more those eyes that used never to look away became slits of sleeplessness. Sethe no longer combed her hair or splashed her face with water. She sat in the chair licking her lips like a chastised child while Beloved ate up her life, took it, swelled up with it, grew taller on it. And the older woman yielded it up without a murmur. (B 294-295)

Les nombreux parallélismes du passage (« The bigger [...], the smaller [...]; the brighter [...] the more [...] ») illustrent combien la présence de Beloved a totalement envahi l'existence et l'être même qu'est Sethe. L'inversion des rôles mère-fille en vient à gagner le langage qui s'efface alors (« without a murmur »). Cette imitation est si réciproque que Denver a des difficultés à distinguer mère et fille :

[Beloved] imitated Sethe, talked the way she did, laughed her laugh and used her body the same way down to the walk, the way Sethe moved her hands, sighed through her nose, held her head. Sometimes coming upon them making men and women cookies or tacking scraps of cloth on Baby Suggs' old quilt, it was difficult for Denver to tell who was who. (B 283)

Lorsque Sethe tente de s'affirmer, Beloved réagit violemment et brise des objets (« She was wild game ») :

When once or twice Sethe tried to assert herself—be the unquestioned mother whose word was law and who knew what was best—Beloved slammed things, wiped the table clean of plates, threw salt on the floor, broke a windowpane. She was not like them. She was wild game. (B 285)

L'affrontement entre mère et fille est placé sous le signe du Jugement dernier (« a doomsday truce ») où se mêlent violence terrible (« clawed her throat », « blood ») et poétisation (« rubies of blood », « made brighter », « the jewels ») dans l'écriture morrisonienne :

the women had arrived at a doomsday truce designed by the devil. Beloved sat around, ate, went from bed to bed. Sometimes she screamed, "Rain! Rain!" and clawed her throat until rubies of blood opened there, made brighter by her midnight skin. Then Sethe shouted, "No!" and knocked over chairs to get to her and wipe the jewels away. (*B* 294)

Denver en vient à nourrir des craintes pour sa mère tant la domination de Beloved est tyrannique : « The job she started out with, protecting Beloved from Sethe, changed to protecting her mother from Beloved. Now it was obvious that her mother could die and leave them both and what would Beloved do then? » (*B* 286).

Sur un plan symbolique, la hantise de Beloved marque le retour, sous les traits d'une jeune fille de dix-huit ans, de la petite fille de deux ans dont la mère a ôté la vie. Une marque physique l'identifie comme telle : ce sont les trois éraflures sur le front, là où Sethe l'a maintenue immobile au moment de lui trancher la gorge : « Her skin was flawless except for three vertical scratches on her forehead so fine and thin they seemed at first like hair, baby hair before it bloomed and roped into the masses of black yarn under her hat » (*B* 61-62). Cette trace semble à peine perceptible (« so fine and thin », « like hair, baby hair ») avant de se révéler plus distinctement (« before it bloomed and roped into the masses of black yarn »). À l'exemple de Sula avec sa tache de naissance, Beloved est frappée du sceau de l'impureté. Toutes deux incarnent une forme d'énergie destructrice, comme le révèle la tentative d'étranglement de Beloved sur sa mère. Les mains de Baby Suggs posées sur la nuque pour un massage, Sethe ressent une violence dans le geste et finit par se rendre compte qu'elle est en train d'être étranglée :

Sethe was actually more surprised than frightened to find that she was being strangled. Or so it seemed. In any case, Baby Suggs' fingers had a grip on her that would not let her breathe. [...]

'What is it? What you see?' asked Sethe.

'Bruises,' said Denver. [...]

Beloved was leaning in, her two hands stroking the damp skin that felt like chamois and looked like taffeta.

Sethe moaned. The girl's fingers were so cool and knowing. (*B* 113-114)

Denver, qui a compris que l'acte venait de Beloved (« You did it. I saw you. [...] I saw your face. You made her choke » *B* 119), réagit avec inquiétude tandis que cette dernière caresse et embrasse les blessures apparentes sur le cou de Sethe (« The girl's fingers were so cool and knowing »). Ce retour de Beloved est marqué par un désir de reconnaissance de cette dernière, un reproche de l'abandon auprès de sa mère :

Beloved accused her of leaving her behind. Of not being nice to her, not smiling at her. She said they were the same, had the same face, how could she have left her? And Sethe cried, saying she never did, or meant to—that she had to get them out, away, that she had the milk all the time and had the money too for the stone but not enough. That her plan was always that they would all be together on the other side, forever. Beloved wasn't interested. (B 284)

Tandis que Sethe rappelle les sacrifices faits afin d'éviter une vie d'esclavage à ses enfants, Beloved refuse cet abandon. Cette idée est reprise dans la seconde section à la première personne dans laquelle Beloved prend la parole :

I will never leave you again  
Don't ever leave me again  
You will never leave me again  
You went in the water  
I drank your blood  
I brought your milk  
You forgot to smile  
I loved you  
You hurt me  
You came back to me  
You left me

I waited for you  
You are mine  
You are mine  
You are mine (B 256)

Dans ce passage à la ponctuation inexistante, les je et nous sujets des phrases se fondent jusqu'à venir à désigner indistinctement chacune des parties (Beloved, Sethe). La voix lyrique conclut par la triple anaphore « You are mine ». Ce désir de reconnaissance s'accompagne de l'expression d'un narcissisme infantile visant à monopoliser l'attention permanente de la mère et faisant ainsi courir le risque de l'assimilation totale : « The hunger for recognition [...] may be so overwhelming that it threatens to swallow up the other and the self, destroying all boundaries in one total assimilation »<sup>661</sup>.

Au-delà du retour de l'enfant disparu, Beloved incarne l'histoire du passé, la mémoire des souvenirs réprimés : « le revenant hante et revient moins pour régler ses comptes que pour combler les gouffres d'une mémoire originelle dévastée »<sup>662</sup> ; « la revenance représenterait donc un moyen détourné pour la mémoire « de prendre possession », de se familiariser avec le trauma, l'objet de son angoisse, de sa hantise »<sup>663</sup>.

---

<sup>661</sup> Schapiro, B. The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature*. 1991, Vol. 32, n° 2, p. 201. DOI [10.2307/1208361](https://doi.org/10.2307/1208361)

<sup>662</sup> Sylvanise, V. Le revenant dans l'œuvre de Toni Morrison : ou le corps hanté de la mémoire. *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*. 2016, n° 18, p. 1.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 9.

Elle est l'expression de cette identité collective, de cette lignée d'Afro-Américains marqués par l'esclavage, ainsi que le rappelle Baby Suggs au tout début du roman : « 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 » (B 6). Elle se fait l'écho de ces victimes désignées dans l'épigraphe de l'œuvre, ces « Sixty Million and more » : « *Beloved is memory itself ; she is the story of slavery* »<sup>664</sup>. L'important n'est plus de savoir s'il s'agit de la fille de Sethe, même si, depuis que cette dernière reconnaît *Beloved* comme sa fille, elle se reconnaît aussi elle-même : « Me? Me? » (B 322). L'idée est de retrouver ce passé traumatique : « This incessant literary return to the mother [...] is both an expression of a psychological desire to recover the repressed—the lost object of desire—and an expression of a political desire to recover the past »<sup>665</sup>. Morrison confirme cette idée dans un entretien :

[*Beloved*] is a spirit on one hand, literally she is what Sethe thinks she is, her child returned from the dead. And she must function like that in the text. She is also another kind of dead which is not spiritual but flesh, which is, a survivor from the true, factual slave ship. She speaks the language, a traumatized language, of her own experience, which blends beautifully in her questions and answers, her preoccupations, with the desires of Denver and Sethe. [...] Both things are possible, and there's evidence in the text so that both things could be approached, because the language of both experiences—death and the Middle Passage—is the same.<sup>666</sup>

Dans le roman, la narration fait intervenir trois monologues, ceux de Sethe, de Denver et de *Beloved*. Dans le dernier, les trois voix s'entremêlent, suggérant ainsi que le passé, le présent et le futur ne forment qu'un : « If remembering is taboo for Sethe in the sense that she refuses to remember, *Beloved* follows the meanderings of memory's journey to consciousness as a mechanical process where things are reordered after having been misplaced »<sup>667</sup>. C'est à travers la métaphore sonore du claquement que Sethe se rend compte que *Beloved* est sa fille :

The click had clicked; things were where they ought to be or poised and ready to glide in. 'I made that song up,' said Sethe. 'I made it up and sang it to my children. Nobody knows that song but me and my children.'  
*Beloved* turned to look at Sethe. 'I know it,' she said. (B 207)

Comme souligné par Barbara Christian dans un article comparant l'œuvre de Toni Morrison avec celle de Virginia Woolf, la chronologie externe influe sur la chronologie interne du personnage, et réciproquement, grâce au rôle joué par la mémoire :

<sup>664</sup> Hirsch, M. Maternity and Rememory, in Bassin, D., Honey, M., and Kaplan, M. M. (ed.). *Op. cit.*, p. 105.

<sup>665</sup> Badt, K. L. The Roots of the Body in Toni Morrison: A Matter of "Ancient Properties". *African American Review*. 1995, Vol. 29, n° 4, p. 567. DOI [10.2307/3042150](https://doi.org/10.2307/3042150)

<sup>666</sup> Darling, M. In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 247.

<sup>667</sup> Raynaud, C. The Pursuit of Memory, in Seward, A. L., Tally, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 174.

In your work, as in Virginia's, inner time is always transforming outer time through memory. But since memory is not only individual, but merges with others to create a communal memory, outer time also transforms inner time. It is that reciprocity between the individual inner and the communal outer which your work seeks.<sup>668</sup>

Beloved contribue également à libérer les souvenirs traumatiques de Paul D. Alors que Sethe et Paul D tentent de se remettre de leur trauma passé, Beloved incite Paul D à une relation sexuelle : « 'You have to touch me. On the inside part. And you have to call me my name' » (B 137). Malgré sa réticence initiale, Paul D accepte cette relation. C'est alors que sa tabatière en étain, objet contenant l'ensemble de ses souvenirs douloureux de la prison et de Sweet Home, se rompt. Il répète alors sans cesse les mots « Red heart » : « What he knew was that when he reached the inside part he was saying, 'Red heart. Red heart,' over and over again. Softly and then so loud it woke Denver, then Paul D himself. 'Red heart. Red heart. Red heart' » (B 138).

## 2) Esthétisation de l'horreur

Dans l'ouvrage de Claude Benoît *La violence au féminin*<sup>669</sup>, Lydie Salvayre distingue deux formes de violence, l'une destructrice, l'autre créative. Évoquant la seconde, elle parle de « violence de la douceur », de « violence de la beauté ». Notre argument dans ce chapitre visera à mettre en lumière la « beauté de la violence » chez Morrison, à savoir cette volonté de créer une esthétique autour de la violence parfois la plus ultime : « la beauté de la langue de Morrison est une beauté *cruelle* »<sup>670</sup>. Ce souhait d'« embellir l'indicible »<sup>671</sup> interroge les frontières du figurable et de l'infigurable, du sublime et de l'horreur.

Impossibilité de mettre en mots, l'indicible est aussi « *interdiction du dire* : il recouvre ainsi d'un voile de silence ce qui doit être occulté »<sup>672</sup>. Comme le signale Jacques Rancière, l'indicible n'implique pas uniquement « une impossibilité esthétique,

---

<sup>668</sup> Christian, B. Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison. *MFS Modern Fiction Studies*. 1993, Vol. 39, n° 3, p. 496.

<sup>669</sup> Benoît, C. (dir.). *Op. cit.*

<sup>670</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>671</sup> Andrès, E. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>672</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 7.

mais [...] [aussi] un interdit que notre société jette sur certaines ‘images’ »<sup>673</sup>. Morrison fait preuve d’une économie délibérée de la narration afin d’apposer cette nécessaire distance face à ce qui ne doit être dit. En effet, suggestion et évocation sont au cœur de l’écriture morrisonienne : « I wanted to write in a very economical way because I wanted to provoke, evoke, and I rely very heavily on the reader to know a lot about that he does know. I just wanted to pull that out, so the writing would be extremely suggestive »<sup>674</sup>. Morrison tient à faire participer le lecteur : « I don’t want to give my readers something to swallow. I want to give them something to feel and think about, and I hope that I set it up in such a way that it is a legitimate thing, and a valuable thing »<sup>675</sup>. Elle souligne pour cela qu’une forme de retenue et d’économie est nécessaire face un nombre trop important de détails :

It’s boring. I can’t really get into it. But I do know that whatever the reader has in his experience or his imagination, if you give him enough of the outline, enough suggestion, ... if you give him the language, he will understand. [...]. In other words, it’s like a painter uses white space, a musician uses silence. So a writer has to use the words he does not use in order to get a certain kind of power.<sup>676</sup>

### *a) Économie délibérée de la narration*

Face aux limites posées par le langage dans la narration de l’événement traumatique, Morrison choisit de dépasser l’indicible en faisant preuve d’économie dans la narration :

[...] il y a de l’indicible quand l’expérience que l’on souhaiterait verbaliser échappe, par son caractère extrême, à cette verbalisation. Ainsi, l’indicible est-il lié à un manque de nature langagière qui provient d’une inadéquation entre la langue et l’expérience extralinguistique sans précédent dont elle doit rendre compte.<sup>677</sup>

Toutefois, au-delà de l’impossibilité de représenter, c’est aussi la volonté de contourner l’interdit de la représentation qui entre en jeu dans l’écriture morrisonienne.

---

<sup>673</sup> Rancière, J. L’irreprésentable en question. *Europe*. Juin-juillet 2006, n° 926-927, p. 235-236.

<sup>674</sup> Bakerman, J. S. The Seams Can’t Show: An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 35.

<sup>675</sup> McKay, N. An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 147.

<sup>676</sup> Bakerman, J. S. The Seams Can’t Show: An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 37.

<sup>677</sup> Cogard, K. Un lieu paradoxal : la description négative, in Mura-Brunel, A., Cogard, K. (éd.). *Op. cit.*, p. 61.



C'est principalement au travers de la scène d'infanticide dans *Beloved* que l'économie de la langue est révélée dans cette « écriture de l'innommable »<sup>678</sup>. Un mois après sa fuite de Sweet Home, Maître d'École, auquel l'ancien maître Mr. Garner a vendu la plantation, se présente au 124 Bluestone Road, accompagné d'un de ses neveux, d'un attrapeur d'esclaves et d'un shérif afin de ramener les esclaves en fuite sur la plantation. Sethe le reconnaît de loin sur la base de son chapeau qui devient, à ses yeux, l'incarnation du retour de l'oppression :

Stamp looked into Paul D's eyes and the sweet conviction in them almost made him wonder if it had happened at all, eighteen years ago, that while he and Baby Suggs were looking the wrong way, a pretty little slavegirl had recognized a hat, and split to the woodshed to kill her children. (B 186)

La scène est avant tout décrite selon la focalisation des quatre hommes tandis que le point de vue de Sethe est absent. À leur arrivée dans l'appentis, ces hommes découvrent la scène ainsi décrite : « Inside, two boys bled in the sawdust and dirt at the feet of a nigger woman holding a blood-soaked child to her chest with one hand and an infant by the heels in the other » (B 175). À cette description succèdent les interprétations et analyses des quatre hommes. C'est ainsi la perte économique qui est soulignée par Maître d'École : « Right off it was clear, to schoolteacher especially, that there was nothing there to claim » (B 175). Ce dernier reproche également à son neveu son laxisme : « see what happened when you overbeat creatures God had given you the responsibility of—the trouble it was, and the loss. The whole lot was lost now » (B 176). Maître d'École s'interroge enfin largement sur les motivations de Sethe dans les pages qui suivent si bien que la question « What she go and do that for? » est répétée pas moins de trois fois (B 176-177). C'est avant tout la folie de Sethe qui est mise en avant (« she'd gone wild », « the woman—something was wrong with her » B 176) tandis que les commentaires de ces quatre hommes révèlent le poids de leur racisme : « the damnedest bunch of coons they'd ever seen. All testimony to the results of a little so-called freedom imposed on people who needed every care and guidance in the world to keep them from the cannibal life they preferred » (B 177). L'acte d'infanticide (égorgement à l'aide d'une scie) n'est jamais décrit en tant que tel dans le roman. C'est à travers des métonymies telles que le chapeau de Maître d'École, le bruit des ailes des colibris et la scie que le geste est envisagé :

---

<sup>678</sup> Ergal, Y.-M. *L'écriture de l'innommable*. Paris, Honoré Champion, 2014.

So Stamp Paid did not tell him how she flew, snatching up her children like a hawk on the wing; how her face beaked, how *her hands worked like claws*, how she collected them every which way: one on her shoulder, one under her arm, one by the hand, the other shouted forward into the woodshed filled with just sunlight and shavings now because there wasn't any wood. The party had used it all, which is why he was chopping some. Nothing was in that shed, he knew, having been there early that morning. Nothing but sunlight. Sunlight, shavings, a shovel. The ax he himself took out. Nothing else was in there except the shovel—and of course the *saw*. (B 185)

[...] her *wet red hands* [...] (B 178)

[...] when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard *wings*. Little *hummingbirds* stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their *wings*. (B 192)<sup>679</sup>

Ce sont ces mêmes signes (chapeau, bruit des ailes des colibris) qui entraînent la répétition de la scène traumatique à la fin du roman lorsque Sethe tente de tuer Mr. Bodwin après l'avoir confondu avec Maître d'École. Les seuls mots de Sethe au sujet de l'infanticide sont les suivants : « No. No. Nonno. Nonono. Simple. She just flew » (B 192). La répétition de ce « no », onomatopée et écho lexical au cercle formé précédemment par la jeune femme, la phrase nominale ainsi que l'adverbe « just » bloquent toute tentative d'explication. Les bruits d'ailes des colibris ainsi que le battement de mesure que représente la répétition « No. No. Nonno. Nonono » inscrivent une musicalité au cœur de la scène. Les mêmes termes sont repris lors de la reconstitution de la scène à la fin du roman avec Mr. Bodwin : « And if she thinks anything, it is no. No no. Nonono » (B 309). Les ellipses et stratégies de contournement prennent donc le relais dans cet implicite réponse à l'indicible. Morrison a souligné à plusieurs reprises le rôle primordial de l'euphémisation dans la représentation de la violence : « What is left out is as important as what is there »<sup>680</sup>. Dès lors l'écrivaine économise délibérément la narration afin de rendre celle-ci efficace auprès du lecteur : « It is frequently what you don't write that gives what you write its power »<sup>681</sup>. C'est à une écriture des limites qu'est convié le lecteur.

Ainsi, en faisant advenir l'indicible plutôt qu'en le disant, Toni Morrison contourne l'interdit de la représentation. En effet, toute représentation à l'identique de l'infanticide aurait conduit à un échec selon l'auteure : « If I had described it exactly the way it was, and found language to say exactly what those things looked like, it would have defeated

---

<sup>679</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>680</sup> Morrison T. Rootedness: The Ancestor as Foundation, in Evans M., *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, Garden City, Anchor Press, 1984, p. 341.

<sup>681</sup> Morrison, T., Schappell, E., Brodsky Lacour, C. *Op. cit.*

my purpose »<sup>682</sup>. Morrison pose ici la question de la dimension éthique d'une description explicite où les frontières de l'horreur et du sublime sont transgressées ainsi que celle du niveau de discours approprié pour dire une douleur innommable. Dans *The Art of Fiction*, elle souligne combien la description exacte de l'infanticide au cœur de *Beloved* aurait rendue celle-ci « obscène ou pornographique », liant ainsi sexualité et représentation de la violence :

It seemed important to me that the action in *Beloved*—the fact of infanticide—be immediately known, but deferred, unseen. I wanted to give the reader all the information and the consequences surrounding the act, while avoiding engorging myself or the reader with the violence itself. I remember writing the sentence where Sethe cuts the throat of the child very, very late in the process of writing the book. I remember getting up from the table and walking outside for a long time—walking around the yard and coming back and revising it a little bit and going back out and in and rewriting the sentence over and over again... Each time I fixed that sentence so that it was exactly right, or so I thought, but then I would be unable to sit there and would have to go away and come back. I thought that the act itself had to be not only buried but also understated, because if the language was going to compete with the violence itself it would be obscene or pornographic.<sup>683</sup>

C'est à l'étymologie des deux termes qu'il convient ici de se référer. Du latin *obscenus*, l'obscène désigne ce qui est sinistre, de mauvais augure, sale et dégoûtant tandis que le terme pornographie vient du mot prostitution ( *pornos, pornē*). Comme le souligne Isabelle Lasvergnas, l'obscène est « ce qui heurte la pudeur [...], ce qui met à nu ce qui devrait rester voilé ; ce qui force le secret de l'intime »<sup>684</sup>. Morrison évite ici toute surenchère dans la représentation d'un acte ultime et appelle à une éthique de la description :

La littérature porte en elle la promesse d'une perpétuation du souvenir telle qu'on ne saurait par *oukase* se priver de ce vecteur. Il est néanmoins essentiel de se poser la question de la nature de l'émotion suscitée et d'insister pour que soient valorisées les stratégies de contournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes qui, au moment même où ils prétendent tout dire, mentent le plus. En d'autres termes, sur le terrain mimétique, la fiction avoisine l'outrage, alors qu'en se donnant les moyens de sa propre mise à distance, elle peut espérer faire œuvre d'approche respectueuse.<sup>685</sup>

Seule une mise à distance de cette représentation garantit un respect de l'œuvre face à l'outrage que constituent l'obscénité et la pornographie pour Morrison. La représentation de l'acte est obscène au sens littéral du terme, c'est-à-dire qu'elle se situe en dehors de la scène juridique et morale. Morrison manifeste également le souci « d'échapper à toute pornographie dans la représentation de l'érotique »<sup>686</sup> lié à la mise en scène des corps. En

---

<sup>682</sup> Morrison T. *The Source of Self-Regard*, p. 312.

<sup>683</sup> Morrison, T., Schappell E., Brodsky Lacour C. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>684</sup> Lasvergnas, I. A qui appartient la violence ? *Topique*. 2007, Vol. 99, n° 2, p. 120.

<sup>685</sup> Amfreville, M. *Op. cit.*, p. 23-24.

<sup>686</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 59.

dévoilant l'intégralité de la représentation du geste maternel, Morrison ferait perdre l'intérêt de la narration. L'effacement de l'auteure dans le récit de cette violence est l'occasion d'éviter tout voyeurisme (« voyeur », « glamour »). Seul un discours à la distance appropriée évite de détourner l'attention du lecteur sur une violence excessive, au sens de qui excède le convenable, et de marquer le sacré de l'inhumain : « Si le langage était clair, si la voix n'était pas trouée, si la syntaxe ne souffrait pas, l'inhumain triompherait dans le texte »<sup>687</sup>. En ne narrant pas toutes les dimensions de cet acte violent, Morrison est à même de ne pas en endosser la responsabilité. Elle peut dès lors restituer le pouvoir entre les mains de Sethe, et plus largement des esclaves dont la présence au sein des lettres américaines a été longtemps niée :

The problem is how to take the imaginative power, the artistic control away from the institution of slavery and place it where it belongs—in the hands of the individuals who knew it, certainly as well as anybody, and that would be the slaves. And at the same time, not to dismiss it or denigrate its horror. Because the problem is always pornography. It's very easy to write about something like that and find yourself in the position of a voyeur, where actually the violence, the grotesqueries and the pain and the suffering, becomes its own excuse for reading. And there's a kind of relish in the observation of the suffering of another. I didn't want to go into that area, and it was difficult to find out—difficult and important to find out where those lines were, where you stop and how you can effect a kind of visceral and intellectual response without playing into the hands of the institution and making it its own excuse for being. I didn't want to chew on that evil and give it an authority that it didn't deserve, give it a glamour that it didn't really have; I wanted to return the agency into the hands of the slaves, who had always been fairly anonymous, or flat, it seemed to me, in much, although not all, of the literature.<sup>688</sup>

Ne pas décrire le geste de l'infanticide devient le moyen pour l'auteure de déplacer le centre d'attention sur l'expérience que cet acte a pu représenter (« what it felt ») ainsi que sur sa signification (« what it meant ») et non sur sa représentation même :

Not describing it technically, physically, became more important because I wanted it to remain indescribable but not unknown. So the point became to render not what it looked like, but what it felt like and what it meant, personally. Now that was the parallel of my attitude toward the history, toward the institution of slavery, that is, I didn't want to describe what it looked like, but what it felt like and what it meant.<sup>689</sup>

Dès lors, le langage de la violence doit être tu afin de dire cet indicible car le sublime est le domaine de l'indicible et de l'interdit. La scène de l'infanticide est « repoussée dans l'inter-dit jusqu'à ce que l'interdit se dise »<sup>690</sup>. Morrison souhaite laisser au lecteur la place suffisante pour percevoir et ressentir cette violence ainsi que le souligne Morrison dans un entretien avec Charles Ruas :

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>688</sup> Morrison, T., *The Source of Self-Regard*, in *The Source of Self-Regard*, p. 309-310.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>690</sup> Andrés, E. *Op. cit.*, p. 83.

I know that if the action is violent, the language cannot be violent; it must be understated. I want my readers to see it, to feel it, and I want to give them things even I may not know about, even if I've never been there. Getting to that place is problematic, that's the process.<sup>691</sup>

Comme le met en lumière Marie-Chantal Killeen dans son essai sur l'indicible, « on est appelé non pas à suturer le texte béant mais à en tramer la profonde fissure »<sup>692</sup>. C'est le long de ces lignes de fuite que cette violence se glisse et s'intercale en lieu et place d'une représentation totale et excessive. Le texte morrisonien rejoint ici des préoccupations de la tragédie classique. Évoquant la question de la représentation de la violence chez Racine, Christian Biet précise :

Parce que occultée, forclosée, refoulée, la violence est. D'autant plus audible, visible et présente. Racine montre qu'elle n'a pas besoin de représentation scénique hyperbolique pour être dite, et même qu'en la refroidissant, en la médiatisant ou en la taisant, on obtient une cruauté plus forte encore, la cruauté même, mise en place par un mécanisme sous-jacent, souterrain et d'autant plus pervers.<sup>693</sup>

C'est donc à des récits du silence que nous invite Morrison car « [e]ntre le silence tout court et l'écriture du silence, entre ne rien dire et *dire (le) rien*, s'ouvrira ainsi un écart riche en significations et en possibilités pour cette nouvelle écriture de l'indicible »<sup>694</sup>. Le silence ne renvoie pas à la seule absence de parole mais bien à une forme d'expression du langage morrisonien. Anny Dayan Rosenman a rappelé cette idée à propos des œuvres de la Shoah : « Si [...] une place importante est faite au silence, c'est non seulement en tant qu'interruption ou impossibilité de la parole, mais aussi en tant que modalité-même du dire »<sup>695</sup>. Morrison choisit donc le silence comme modalité poétique d'expression de l'indicible, à l'image de ce qu'écrit Marguerite Duras dans *Écrire* : « [é]crire [...] c'est se taire. C'est hurler sans bruit »<sup>696</sup>. Dans *Jazz*, Morrison retient toute explication autour du meurtre de Dorcas. Ce n'est qu'à la toute fin du récit, à travers les narrations croisées de la narratrice, de Joe, de Felice et de Dorcas elle-même que le lecteur comprend que cette dernière a refusé de donner le nom de son agresseur (Joe) et s'est laissée mourir. Ce silence à l'égard du nom du meurtrier complexifie la seule dénonciation de la violence masculine sur les femmes noires. Cette idée se retrouve, cette fois-ci de manière inversée, dans *A Mercy*, puisque la violence émane ici d'une femme.

---

<sup>691</sup> Ruas, C. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 99.

<sup>692</sup> Killeen, M.-C. *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 29.

<sup>693</sup> Biet, C. Tragédie, in Marzano, M. M. *Op. cit.*, p. 1329.

<sup>694</sup> Killeen, M.-C. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>695</sup> Dayan Rosenman, A. Shoah, silence, écriture, in Mura-Brunel, A., Cogard, K. (éd.). *Op. cit.*, p. 239.

<sup>696</sup> Duras, M. *Écrire*. Paris, Gallimard, 1995, p. 34.

L'issue des coups portés par Florens à l'encontre du forgeron n'est pas révélée. Le lecteur ne sait pas si elle a tué ou simplement blessé l'homme. Si le lecteur est enclin à pencher pour la seconde interprétation, rien ne vient le confirmer dans le roman, le personnage du forgeron n'apparaissant plus dans le récit après cette scène. L'emploi du silence donne lieu à une suspension définitive dans le récit qui ouvre ce dernier vers un éventail de possibilités auquel Morrison invite le lecteur à participer, à l'image du *call-and-response* afro-américain. Dans *The Bluest Eye*, à la fin du roman, Pecola est muette face à l'indicible de sa condition (enceinte de son père et en proie à la folie). Elle vit désormais dans un monde de silence : « She spent her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear » (BE 204). Le silence prend le pas sur la parole mobilisée jusque dans l'échange de Pecola avec son amie imaginaire. C'est une faillite du langage face à l'horreur de la condition de la jeune fille que dit le silence. On notera que Claudia prend le relais dans la narration à ce moment. Dans *Sula*, durant la scène d'immolation de son fils, le lecteur n'accède pas au détail de la conscience d'Eva dans ce moment tragique. Morrison souligne ainsi que ce personnage est au-delà des mots. Eva est ainsi quasiment muette durant cette scène, ne prononçant qu'une seule phrase : « I'm going, Plum » (S 47). La mort de ce dernier intervient de manière solitaire et dans un silence absolu. Comme le souligne Anne-Marie Paquet-Deyris, « [l]es meurtres sont décrits avec la plus grande pudeur, comme si la douleur de la mère n'était exprimable que par l'économie des mots »<sup>697</sup>. Enfin, dans *Beloved*, ce sont les récits que Sethe ne peut entendre de Paul D, tant elle est gagnée par un passé obsédant :

[...] her brain was not interested in the future. Loaded with the past and hungry for more, it left her no room to imagine, let alone plan for, the next day. (B 83)

'I didn't plan on telling you that.'

'I didn't plan on hearing it.'

'I can't take it back, but I can leave it alone,' Paul D said. (B 84)

Alors que ce dernier demande à Sethe d'intervenir auprès de sa fille dont il juge l'attitude insolente (« Denver [...] asked Paul D how long he was going to hang around » B 52), Sethe précise à cette occasion qu'elle ne creuse jamais ses sentiments intérieurs :

'Maybe I should leave things the way they are,' she said.

'How are they?'

'We get along.'

'What about inside?'

'I don't go inside'. (B 55)

---

<sup>697</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 38.

Mais c'est surtout sur un silence total, vide de tout mot, que s'achève la narration de la scène de l'infanticide (« No words at all ») :

Outside a throng, now, of black faces stopped murmuring. Holding the living child, Sethe walked past them in their silence and hers. She climbed into the cart, her profile knife-clean against a cheery blue sky. A profile that shocked them with its clarity. Was her head a bit too high? Her back a little too straight? Probably. Otherwise the singing would have begun at once, the moment she appeared in the doorway of the house on Bluestone Road. Some cape of sound would have quickly been wrapped around her, like arms to hold and steady her on the way. As it was, they waited till the cart turned about, headed west to town. And then no words. Humming. No words at all. (B 179)

Les oxymores « profile knife-clean »/« cheery blue sky » et « shocked »/« clarity » témoignent de la gravité de la scène. L'émission de son est rendue impossible ainsi qu'en témoigne l'usage du conditionnel passé dans ce passage : « the singing would have begun », « Some cape of sound would have quickly been wrapped around her ». La musicalité intervient dans le silence à l'image de ce que désignait Faulkner : « I prefer silence to sound, and the image produced by words occurs in silence. That is, the thunder and the music of the prose take place in silence »<sup>698</sup>. L'usage des adjectifs possessifs différenciés dans la phrase « Sethe walked past in their silence and hers » tend à dissocier la perspective de Sethe du monde qui l'entoure. Elle est désormais seule face à son geste. En outre, le bruit joue un rôle tout particulier dans *Beloved* : « Like music, but even less intelligible, far more mystical, is Morrison's recurrent evocation of a sound that transcends language, a primal cry that echoes from prehistory and also breaks 'the back of words' »<sup>699</sup>. À son arrivée devant chez Sethe, Stamp Paid précise : « 124 was loud. Stamp Paid could hear it even from the road » (B 199). C'est ici avant tout le bruit de la voix qui domine :

What he heard, as he moved toward the porch, he didn't understand. Out on Bluestone Road he thought he heard a conflagration of hasty *voices—loud, urgent, all speaking at once* so he could not make out what they were talking about or to whom. The speech wasn't nonsensical, exactly, nor was it *tongues*. But something was wrong with the order of the words and he couldn't describe or cipher it to save his life. All he could make out was the word *mine*. The rest of it stayed outside his mind's reach. Yet he went on through. When he got to the steps, the *voices* drained suddenly to less than a *whisper*. It gave him pause. They had become an occasional *mutter*—like the interior *sounds* a woman makes when she believes she is alone and unobserved at her work: a *sth* when she misses the needle's eye; a soft *moan* when she sees another chip in her one good platter; the *low*, friendly argument with which she greets the hens. Nothing fierce or startling. Just that *eternal, private conversation* that takes place between women and their tasks. (B 202-203)<sup>700</sup>

Stamp Paid rappelle ici que cette « jungle » sonore, cette explosion de voix est aussi liée

<sup>698</sup> Kowalewski, M. *Op. cit.*, p. 178.

<sup>699</sup> Rigney, B. H. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>700</sup> C'est moi qui souligne.

à la minoration raciale dont font l'objet les femmes noires ainsi qu'à la violence subie par conséquence (« It was the jungle whitefolks planted in them ») :

The day Stamp Paid saw the two backs through the window and then hurried down the steps, he believed the undecipherable language clamoring around the house was the mumbling of the black and angry dead. [...] But it wasn't the jungle blacks brought with them to this place from the other (livable) place. It was the jungle whitefolks planted in them. And it grew. It spread. In, through and after life, it spread, until it invaded the whites who had made it. [...]

Meantime, the secret spread of this new kind of whitefolks' jungle was hidden, silent, except once in a while when you could hear its mumbling in places like 124. [...]

When Sethe locked the door, the women inside were free at last to be what they liked, see whatever they saw and say whatever was on their minds.

Almost. 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. (B 234-235)

C'est à travers la voix que Sethe, Denver et Beloved retrouvent une forme de liberté : « free at last to be what they liked, see whatever they saw and say whatever was on their minds », « unspeakable thoughts, unspoken ». Dans un chapitre de l'ouvrage de Cécile Dauphin et Arlette Farge, Dominique Goudineau a montré comment pendant la Révolution française la violence féminine (pré)insurrectionnelle était avant tout verbale et vocale plus que physique. Son hypothèse est la suivante : « Le discours ne peut appartenir aux femmes du peuple, elles ne peuvent émettre que du bruit »<sup>701</sup>. Le refus de leur participation politique explique l'utilisation de la voix par celles-ci afin d'appeler à la révolte. Dans *Beloved*, c'est sous l'effet de la minoration de sa voix que la femme noire utilise le bruit (ici dans un contexte privé) pour affirmer son existence et dénoncer la violence subie dans le cas de Sethe : « to speak the unspeakable on the part of the speechless »<sup>702</sup>. Après la réitération de la scène à l'égard de Mr. Bodwin et la disparition de Beloved, le silence est de retour. Stamp Paid précise : « 'Used to be voices all round that place. Quiet, now,' Stamp said. 'I been past it a few times and I can't hear a thing' » (B 311). Lorsque Paul D retourne voir Sethe à la toute fin du roman, c'est un fredonnement qui perdure : « he hears humming. Someone is humming a tune. Something soft and sweet, like a lullaby. Then a few words. Sounds like 'high Johnny, wide Johnny. Sweet William bend down low.' Of course, he thinks. That's where she is » (B 319).

---

<sup>701</sup> Goudineau D., Citoyennes, boute-feux et furies de guillotine, in Dauphin, C., Farge, A. *De la violence et des femmes*. Paris, Albin Michel, 1997, p. 43.

<sup>702</sup> Rigney, B.H. *Op. cit.*, p. 21.



## b) *Inter-dire la violence*

Dans un ouvrage de 1996, Michel Fabre souligne que « ce sont surtout la symbolique, les indices, les résonances poétiques qui nous invitent à suspendre notre jugement et nous suggèrent une nouvelle éthique. [...] Morrison croit à la puissance de transgression et à l'acte subversif du verbe »<sup>703</sup>. Face à l'impossibilité de dire les violences féminines, il s'agira donc de les *inter-dire*, de les faire apparaître entre deux, en creux, car « [s]'il est vrai que l'écriture bute sur de l'innommable, il reste qu'elle seule permettra de le prendre en charge, en disant autrement, par la *forme* justement, ce qui paraît impossible »<sup>704</sup>. Les préoccupations de Morrison font en ce sens écho au projet de Paul Gilroy qui précise dans *L'Atlantique noir* :

Quelque indicibles qu'elles fussent, ces terreurs n'étaient pas inexprimables, et mon but est de montrer que certaines traces résiduelles de cette expression, nécessairement douloureuse, alimentent encore la mémoire historique inscrite et incorporée au cœur volatile de la création culturelle afro-atlantique.<sup>705</sup>

C'est notamment à travers la mobilisation des sens et la poétisation de ces violences que ces dernières parviennent à être dites, à l'image de ce que Morrison précise dans la préface de *Tar Baby* : « All narrative begins for me as listening. When I read, I listen. When I write, I listen—for silence, inflection, rhythm, rest. Then comes the image, the picture of the thing that I have to invent » (*TB ix*). Le langage emprunte des voies détournées afin de pallier ses propres manques. Dans l'entretien "The Art of Fiction", Morrison met en évidence la retenue qui caractérise les récits d'esclaves dans la description de la violence subie par ces derniers. Selon elle, ces textes, par définition destinés à un lectorat blanc, taisent l'horreur de la domination :

[...] they couldn't say everything they wanted to say because they couldn't alienate their audience; they had to be quiet about certain things. [...] they never say how terrible it was. [...] They would just say, Well, you know, it was really awful, but let's abolish slavery so life can go on. Their narratives had to be very understated.<sup>706</sup>

On constate également une euphémisation de la description de la violence exercée par certaines femmes dans l'œuvre morrisonienne mais celle-ci répond à une tout autre motivation chez l'auteure afro-américaine. Elle fait avant tout partie de l'esthétique littéraire morrisonienne et interroge la place du langage face aux violences décrites.

---

<sup>703</sup> Paquet-Deyris A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 8.

<sup>704</sup> Killeen, M.-C. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>705</sup> Gilroy, P. *L'Atlantique noir*, p. 141.

<sup>706</sup> Morrison, T., Schappell E., Brodsky Lacour C. *Op. cit.*, p. 52.

Plusieurs procédés lexicaux et syntaxiques inscrivent cette euphémisation dans la narration des violences exercées par les femmes. Dans *Jazz*, la lacération faciale commise par Violet sur le corps de Dorcas fait l'objet d'une minimisation tant dans le geste que dans ses conséquences :

It bounced making a little dent under her earlobe, like a fold in the skin that was hardly a disfigurement at all. She could have left it at that: the fold under the earlobe, but *that* Violet, unsatisfied, fought with the hard-handed usher boys and was time enough for them, almost. (J 91).

Morrison disculpe en quelque sorte Violet en choisissant comme sujet de la phrase un pronom neutre à la troisième personne du singulier : « It bounced ». L'acte en lui-même est décrit au travers de la formule « hardly a disfigurement at all », la défiguration étant tempérée par l'adverbe « hardly ». Celle-ci est décrite comme une légère entaille (« a little dent ») et est même comparée à un pli de la peau (« like a fold in the skin »), loin de ce que l'arme en elle-même semble être en mesure de causer (« the wide, shining blade » J 91). L'attitude de Violet dans cette attaque est également sous-estimée : « Violet disrupted the funeral » (J 9), « Violet's misbehavior » (J 10)<sup>707</sup>. Le son animal que produit la jeune femme lors de l'attaque est décrit par la périphrase suivante : « the sound that came from her mouth belonged to something wearing a pelt instead of a coat » (J 92). À cela s'ajoute l'absence de remords chez Violet qui tire même de cet acte une certaine fierté personnelle : « why was she proud of trying to kill a dead girl, and she was proud », « no shame », « no disgust » (J 94), « that was hers alone » (J 94). Plusieurs de ces procédés se retrouvent dans la description de l'attaque de Florens sur Malaik dans *A Mercy*. Alors que le jeune garçon recueilli par le forgeron est sous la garde de Florens, ses pleurs déclenchent la violence de cette dernière :

Seeing me the boy returns to screaming and that is when I clutch him. I am trying to stop him not hurt him. That is why I pull his arm. To make him stop. Stop it. And yes I do hear the shoulder crack but the sound is small, no more than the crack a wing of roast grouse makes when you tear it, warm and tender, from its breast. He screams screams then faints. A little blood comes from his mouth hitting the table corner. Only a little. He drops into fainting just as I hear you shout. I don't hear your horse only your shout and know I am lost because your shout is not my name. Not me. Him. Malaik you shout. Malaik. (M 137-138)

Bien que la structure emphatique de la phrase rappelle que Florens est consciente de ses actes (« I do hear the shoulder crack »), l'attaque en elle-même est euphémisée. Les allitérations en -s (« the sound is small »), l'anaphore de little (« A little blood », « Only a little »), les structures restrictives « Only » et « no more than » inscrivent une violence

---

<sup>707</sup> C'est moi qui souligne.

minimisée dans le texte. Alors que Florens attend avec impatience le retour du forgeron, c'est l'enfant Malaik que ce dernier appelle et non Florens (« Not me. Him »). C'est lors de la tentative d'explication et de justification de Florens auprès du forgeron que l'on comprend que cette dernière a luxé l'épaule de Malaik : « When you see the angle of his arm you cry out. The boy opens his eyes then faints once more when you twist it back into its proper place. Yes, there is blood. A little » (*M* 138). Comme le souligne J. Brooks Bouson, les œuvres morrisoniennes intègrent des scènes récurrentes de violence au caractère visuel marqué mais relatées avec un certain détachement : « recurring scenes of dissociated violence—vivid and highly visual scenes in which her characters experience violence from a detached perspective »<sup>708</sup>.

Au-delà de ces procédés, l'ellipse joue un rôle essentiel chez Morrison et notamment dans la narration des violences exercées par les femmes noires. Comme le souligne la romancière québécoise Madeleine Monette dans un entretien mené par Eva Pinch Ponce, « [m]ême le silence peut être violent »<sup>709</sup>. L'ellipse la plus remarquable porte sur la violence qui entoure l'acte infanticide dans *Beloved* tel que décrit précédemment<sup>710</sup>. Mais ce procédé est repris dans d'autres scènes de romans, à l'image de celle dans *A Mercy* dans laquelle Florens s'oppose au forgeron qui la rejette après la violence exercée à l'encontre de Malaik. Dans le chapitre 11 de l'œuvre, Florens frappe son ancien amant à l'aide d'un marteau et d'outils de forgeron tout en essayant également de le mordre. Le récit de cet affrontement est résumé au travers de cette phrase unique : « The hammer strikes air many times before it gets to you where it dies in weakness » (*M* 155). Le sujet de la phrase n'est pas Florens mais l'arme utilisée, comme si cette violence n'émanait pas de la jeune femme. Les nombreuses tentatives de coups semblent vaines (« strikes air many times before it gets to you ») tandis que l'impact de cet affrontement est quasiment inexistant (« it dies in weakness »). Cette scène de violence en tant que telle est passée sous silence par Morrison, soulignant non seulement le poids du trauma réprimé mais également ce que le langage ne peut dire (« it also stands for what language falls short of stating »<sup>711</sup>). L'auteure manifeste la volonté de jouer sur cette économie des mots pour mieux mettre en valeur les actes violents. Mais c'est également

---

<sup>708</sup> Bouson, J. B. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>709</sup> Benoît, C. (dir.). *Op. cit.*, p. 98.

<sup>710</sup> Pour une analyse plus détaillée de cette scène de l'infanticide, voir Partie 1, Chapitre 1, Section 2 c).

<sup>711</sup> Raynaud, C. *Living the Dying Inside*, p. 2.

la participation du lecteur dans la (non-)représentation de cette violence qui est recherchée par l'auteure afro-américaine : « The language has to be quiet; it has to engage your participation. [...] The reader supplies the emotions. The reader supplies even some of the color, some of the sound. My language has to have holes and spaces so that the reader can come into it »<sup>712</sup>. Le lecteur notera que c'est bien la langue et non seulement le texte qui doit être percée de ses « trous » décrits par l'auteure.

Étudiant le discours de la violence dans la fiction de Joyce Carol Oates, Judith Van Heerswyngheles souligne le « rôle crucial du langage, celui de l'écrivain d'abord, violent par nécessité puisque métaphorique, [...] mais aussi celui des personnages – arme magique qui semble conférer le pouvoir de dominer le monde, de s'affirmer, et de tuer, symboliquement ou littéralement »<sup>713</sup>. Elle poursuit : « le langage est l'une des innombrables formes que revêt la violence ; donc, l'appivoiser en sachant le maîtriser constitue une arme redoutable »<sup>714</sup>. Mais le danger peut également venir du langage « car les mots sont, par essence, dangereux »<sup>715</sup>. Chez Morrison, le langage se pare d'une dimension violente dans le message véhiculé par certaines protagonistes noires américaines. Dans *Sula*, ce sont les propos de Hannah au sujet de sa fille Sula, soulignant qu'elle l'aime mais ne l'apprécie pas, qui mettent en route la violence de la seconde :

'You love her, like I love Sula. I just don't like her. That's the difference.'

'Guess so. Likin' them is another thing.'

'Sure. They different people, you know...'

She only heard Hannah's words, and the pronouncement sent her flying up the stairs. In bewilderment, she stood at the window fingering the curtain edge, aware of a sting in her eye. (S 57)

Le jeu entre « like » et « love » caractérise la mise à distance de tout lien affectif (« Likin' them is another thing », « They different people ») qui marque profondément Sula comme le met en lumière l'image de la métaphore de la piqûre dans l'œil qu'elle décrit ressentir dans ce passage à la focalisation interne (« aware of a sting in her eyes »). À ce passage fait suite celui de la mort de Chicken Little durant lequel Sula ne montre ni culpabilité ni remords. Dans *A Mercy*, les mots de la mère de Florens au début du récit (« Take her. Take my daughter » M 24) portent en eux la force de l'abandon, abandon vécu de nouveau par Florens lorsque le forgeron choisit Malaik à ses dépens : « You choose the boy. You

<sup>712</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p. 125.

<sup>713</sup> Van Heerswyngheles, Le discours de la violence dans la fiction de Joyce Carol Oates, in Durand, R. (éd.). *Op. cit.*, p. 56.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 65.

call his name first » (M 138). L'explication qu'ont Florens et le forgeron contient également une part de violence verbale. Au cours de cet échange, la première précise : « Each word that follows cuts » (M 138). Ces propos rappellent les pensées de Florens lorsque Lina lui raconte l'horreur de sa vie sexuelle : « There is something in her voice that pricks me. Something old. Something cutting » (M 102). Le motif de la coupe est ici récurrent. Rappelant à Florens son statut (« Because you are a slave. [...] You have become one » M 139), le forgeron souligne le caractère sauvage de la jeune femme : « Your head is empty and your body is wild. [...] You are nothing but wilderness. No constraint. No mind » (M 139). Le rejet est total pour Florens : « I have shock. Are you meaning I am nothing to you? That I have no consequence in your world? My face absent in blue water you find only to crush it? Now I am living the dying inside » (M 139-140). L'oxymore « living the dying » renforcé par l'usage du présent continu et de l'adverbe « now » inscrit la force du sentiment. La jeune fille refuse d'être reniée de nouveau comme le souligne le rythme ternaire qui suit : « No. Not again. Not ever » (M 139-140). Le lecteur notera la gradation allant de l'absence d'adverbe à la présence de « again » puis de « ever » qui mettent en lumière la volonté de la jeune femme de ne plus jamais être abandonnée et rejetée. Dans *Beloved*, ce sont les propos de Maître d'École au sujet de ses caractéristiques animales qui choquent Sethe : « 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 » (B 228). Ces mots suscitent une réaction épidermique chez Sethe (« My head itched like the devil. Like somebody was sticking fine needles in my scalp. I never told Halle or nobody » B 228) qui refuse cette assimilation animale pour sa fille : « And no one, nobody on this earth, would list her daughter's characteristics on the animal side of the paper. No. Oh no » (B 296). Le langage-même est riche d'images liées à la violence au moment où Sethe relate son histoire à Amy lors de sa fuite :

Suddenly she was eager for his eyes, to *bite* into them; to *gnaw* his cheek.  
 'I was *hungry*, [...] just as hungry as I could be for his eyes. *I couldn't wait.*' [...]  
 'I was hungry to do it. *Like a snake*. All jaws and hungry.' (B 38)

Down in the grass, *like the snake she believed she was*, Sethe opened her mouth, and instead of fangs and a split tongue, *out shot* the truth.  
 'Running' (B 39)<sup>716</sup>

À son arrivée dans l'Ohio, l'épuisement physique et moral de Sethe est tel que les prépositions dans le texte sont elles-mêmes objet de confusion : « Sethe lay in bed under, around, over, among but especially with them all » (B 110).

---

<sup>716</sup> C'est moi qui souligne.

Dans ces récits du silence, émergent les sens que Morrison place au premier plan de son œuvre : « I didn't want to describe what it looked like, but what it felt like and what it meant »<sup>717</sup>. En effet, afin de rendre compte de cet insoutenable qu'est la violence esclavagiste, les sens deviennent ici les « figures de l'infigurable »<sup>718</sup>. Présentes de manière récurrente dans *Beloved*, les odeurs sont de mauvais augure et installent le contexte du retour de la scène traumatique. Lors de sa première sortie depuis dix-huit en compagnie de Paul D et de Denver, Sethe est entourée du parfum violent de roses mourantes : « The closer the roses got to death, the louder their scent, and everybody who attended the carnival associated it with the stench of the rotten roses » (B 57). À la fin du roman, c'est la puanteur de la ville de Cincinnati qui fait écho au parfum des roses du début, comme si, avec le retour de *Beloved*, cette image funeste s'était emparée de tout : « It was three in the afternoon on a Friday so wet and hot Cincinnati's stench had traveled to the country: from the canal, from hanging meat and things rotting in jars; from small animals dead in the fields, town sewers and factories. The stench, the heat, the moisture—trust the devil to make his presence known » (B 303). Comme le souligne Julia Kristeva, la pourriture est « le lieu privilégié du mélange, de la contamination de la vie par la mort, de l'engendrement et de la fin »<sup>719</sup>. C'est ensuite à un contraste entre bruit et silence qu'assiste le lecteur. L'ouïe joue ici le rôle de connexion au souvenir douloureux. Au silence de Sethe répond le bruit de la maison pleine de la présence de *Beloved* : « 124 was loud. Stamp Paid could hear it even from the road » (B 199), « What a roaring » (B 213). De plus, Denver, la seconde fille de Sethe, devient sourde lorsqu'un camarade de classe lui demande si sa mère a été condamnée à la prison pour meurtre. Incapable d'entendre la question (« She went deaf rather than hear the answer »), elle retrouve l'ouïe au contact de *Beloved* : « The return of Denver's hearing, cut off by an answer she could not bear to hear, cut on by the sound of her dead sister trying to climb the stairs [...] » (B 122). C'est au moment de l'acte d'infanticide que Sethe ressent les battements d'ailes de colibris dont la légèreté contraste avec la gravité du geste sur le point d'être commis : « when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings » (B 192). « L'image intériorisée du colibri [fonctionne ici] comme rendu

---

<sup>717</sup> Morrison T. *The Source of Self-Regard*, in *The Source of Self-Regard*, p. 312.

<sup>718</sup> Killeen, M.-C. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>719</sup> Kristeva, J. *Op. cit.*, p. 174.

physique et psychique de la violence ressentie par le personnage »<sup>720</sup>. À la fin du roman, lorsque Sethe confond Mr. Bodwin avec Maître d'École et tente de tuer le premier à l'aide d'un pic à glace dans une scène répétitive de celle de l'infanticide, le lecteur assiste au retour des colibris et à la sollicitation de l'ouïe : « In the beginning there was the sound, and they all knew what that sound sounded like » (B 305). Le polyptote « sound sounded » inscrit le bruit au cœur du geste violent. Enfin, le regard est le sens qui déclenche le passage à l'acte de Sethe. C'est lorsqu'elle aperçoit le chapeau de Maître d'École qu'elle comprend, qu'en vertu de la loi sur les fugitifs (*Fugitive Laws* 1850), qu'elle et ses enfants seront ramenés à Sweet Home, la plantation ironiquement dénommée. Le champ lexical du regard est ici omniprésent :

when she *saw* them coming (B 192)

Little nigger-boy eyes open in sawdust; little nigger-girl eyes *staring* between the wet fingers that held her face so her head wouldn't fall off; little nigger-baby eyes crinkling up to cry in the arms of the old nigger whose own *eyes* were nothing but slivers *looking down* at his feet. But the worst *ones* were those of the nigger woman who *looked* like she didn't have any. Since the whites in them had disappeared and since they were as black as her skin, she *looked blind*. (B 177)

the woman's *eyes with no whites* were *gazing* straight ahead. (B 178)

Now I can *look* at things again because she's here to *see* them too. (B 237)

Le rôle central de la vue est rappelé à la fin du roman dans une phrase à vocation généralisante qui souligne la dimension violente à laquelle elle conduit pour les esclaves (« faggot », « whip », « fist ») :

Not Ella, not John, not anybody ran down or to Bluestone Road, to say some new whitefolks with the Look just rode in. The righteous Look every Negro learned to recognize along with his ma'am's tit. Like a flag hoisted, this righteousness telegraphed and announced the faggot, the whip, the fist, the lie, long before it went public. (B 184-185)

Ce regard devient un signe en tant que tel, un « drapeau » signalant la mort. La capitalisation du terme ainsi que l'emploi de l'article défini en soulignent le caractère distinctif, promesse de violence ultime à l'égard des Noirs. Le regard de Sethe devient hermétique aux couleurs après l'infanticide : « After that she became as color conscious as a hen » (B 46). « Si Sethe n'est plus sensible aux couleurs, c'est parce qu'elle perçoit le monde à travers un filtre monochrome rouge ou rosé qui renvoie au souvenir de l'infanticide et de l'enterrement de sa fille »<sup>721</sup>.

<sup>720</sup> Andrès, E. *Op. cit.*, p. 216-217.

<sup>721</sup> Alliot, B. *Op. cit.*, p. 93.

En parallèle d'une écriture des sens, Morrison mobilise le rôle des images. Dans *Beloved*, face à la valse des souvenirs, reste toujours, selon Sethe, le poids des lieux et des images :

Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened. (B 43)

Elle en conclut que la persistance du lieu est éternelle et comprend qu'elle devra affronter celle de Sweet Home pour surmonter son traumatisme. Mais il existe comme une dialectique entre la nécessité de se rappeler et l'impératif de réprimer les moments traumatiques. La volonté de se souvenir pour pouvoir témoigner se heurte au refoulement du trauma. Cette confrontation s'accompagne en outre chez Sethe d'un sentiment de honte liée au souvenir qui revient :

suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes, and although there was not a leaf on that farm that did not make her want to scream, it rolled itself out before her in shameless beauty. It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too. Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves. Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her—remembering the wonderful soughing trees rather than the boys. Try as she might to make it otherwise, the sycamores beat out the children every time and she could not forgive her memory for that. (B 7)

Incapable d'accéder à la narration des événements violents, Sethe offre ici une vision pastorale de ses derniers jours à Sweet Home : « it approaches a romantic, beautified version of pain »<sup>722</sup>. Le lieu de servitude se dévoile ainsi littéralement devant les yeux de la jeune femme : « Such a language bears no pretense to universal or essential human experience. It points to its limit to expressiveness, implying that experience exceeds the violence of language »<sup>723</sup>. Ce qui ne peut être énoncé verbalement se transmet malgré tout à travers le défilement des images. La violence des souvenirs est renforcée par la dimension oxymorique de la description : le feu et le soufre sont mêlés à la délicatesse de la dentelle des bosquets. De la même manière, là où Paul D ne voit qu'un amas de balafres (« a revolting clump of scars » B 25), la cicatrice de Sethe est perçue par Baby Suggs comme un champ de roses de sang : « Roses of blood blossomed in the blanket covering Sethe's shoulders. Baby Suggs hid her mouth with her hand » (B 109). Dans *A Mercy*, face à l'indicible (le don de Florens par sa mère), le début du récit se focalise sur les

---

<sup>722</sup> Boudreau, K. *Op. cit.*, p. 453.

<sup>723</sup> Khayati, A. Representation, Race, and the "Language" of the Ineffable in Toni Morrison's Narrative. *African American Review*. 1999, Vol. 33, n° 2, p. 320. DOI [10.2307/2901281](https://doi.org/10.2307/2901281)



chaussures : « The beginning begins with the shoes » (*M* 2). Le polyptote ainsi que les allitérations en « b » et « g » illustrent la violence de la scène. Alors que Florens joue avec des chaussures féminines abandonnées, sa mère la met en garde :

My mother, a minha mãe, is frowning, is angry at what she says are my prettify ways. Only bad women wear high heels. I am dangerous, she says, and wild but she relents and lets me wear the throwaway shoes from Senhora's house, pointy-toe, one raised heel broke, the other worn and a buckle on top. (*M* 2)

La mère cherche avant tout à ce que sa fille n'apparaisse pas telle une femme, d'où également son don à Jacob Vaark afin qu'à l'aube de l'adolescence elle ne fasse l'objet de violences sexuelles : « I know their tastes. Breasts provide the pleasure more than simpler things. Yours are rising too soon and are becoming irritated by the cloth covering your little girl chest. And they see and I see them see » (*M* 160). Dans *Sula*, la scène de la mort de Plum illustre la volonté de Morrison d'offrir une vision poétique de cette violence maternelle. Dans ce passage, le temps semble suspendu tant le déroulé est minutieux et ralenti : « it purports a minute-by-minute account from the time Eva leaves her room until she returns to that room after having poured kerosene on Plum and set him alight »<sup>724</sup>. De plus, l'événement est alternativement décrit à travers le ton neutre de ce narrateur extradiégétique (« Eva lifted her tongue to the edge of her lip to stop the tears from running into her mouth. [...] Later she laid him down and looked at him for a long time » *S* 47) ainsi qu'à travers les pensées confuses de Plum, alors immergé dans un état second consécutif à sa prise de drogue. La perception de la scène change également à plusieurs reprises. Le passage est tout d'abord narré du point de vue de Plum. Toutefois, comme le souligne Andrea O'Reilly, la douleur de ce dernier est exprimée par Morrison non par le biais de la voix mais à travers l'expression corporelle : « [he] does not voice his pain in words: instead it is 'spoken' from his body »<sup>725</sup>. Les propositions « his clothes were pointless », « a sweet, sweet smile », « He got even thinner » (*S* 45), « smiling all the time » (*S* 71) attestent la dégradation progressive de son physique mais également de l'état second dans lequel il se trouve. D'abord objet de la focalisation, Eva devient, à la fin de la scène, l'œil à travers lequel l'épisode est vu : « she shut the door and made her slow and painful journey back to the top of the house. Just as she got to the third landing she could hear Hannah and some child's voice » (*S* 48). Décrite tel un oiseau dans l'escalier (« like a giant heron » 46), Eva acquiert une forme de légèreté malgré ses

---

<sup>724</sup> Nissen, A. Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative. *Contemporary Literature*. 1999, Vol. 40, n° 2, p. 267. DOI [10.2307/1208913](https://doi.org/10.2307/1208913)

<sup>725</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood*, p. 150.

difficultés à se déplacer : « swooped » / « swinging and swooping » (x2) / « With a swing and a swoop », « so graceful sailing », « swung over to the bed » (S 46-47). Le double polyptote, les allitérations en « s » ainsi que l'accumulation des formes en -ing décrivant un processus renforcent l'impression de dilution temporelle et donnent une dimension esthétique au passage. Le bercement de Plum par sa mère s'effectue parallèlement à celui de la mémoire d'Eva :

Back and forth she rocked him, her eyes wandering around his room. [...] Rocking, rocking, listening to Plum's occasional chuckles, Eva let her memory spin, loop and fall. [...] Eva lifted her tongue to the edge of her lip to stop the tears from running into her mouth. Rocking, rocking. (S 46-47)

La violence de cette scène relatée de manière extensive contraste avec la neutralité et la brièveté du passage décrivant l'acte d'immolation lui-même, infanticide à propos duquel Morrison se retient d'insérer tout jugement moral :

She rolled a bit of newspaper into a tight stick about six inches long, lit it and threw it onto the bed where the kerosene-soaked Plum lay in snug delight. Quickly, as the *whoosh* of flames engulfed him, she shut the door and made her slow and painful journey back to the top of the house. (S 47-48)

L'image de l'oiseau se retrouve enfin dans plusieurs autres œuvres de notre corpus. À la fin du récit, Pecola, en proie à la folie, parodie cet animal dans ses mouvements : « Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly » (BE 17). Dans *Jazz*, la blessure mortelle infligée par Joe à Dorcas se transforme en oiseau dans l'imaginaire de ce dernier : « bird with a blade of red on the wing » (J 225).

Cette poétisation de la langue dans la narration des violences féminines constitue chez Morrison un retour à la langue noire originelle tel qu'elle le détaille dans un entretien :

I wanted to restore the language that black people spoke to its original power. That calls for a language that is rich but not ornate. [...] I like to dust off [...] clichés, dust off the language, make them mean whatever they may have meant originally. [...] The language must be careful and must appear effortless. It must not sweat. It must suggest and be provocative at the same time.<sup>726</sup>

C'est un retour à une langue dépoussiérée (« dust off »), vidée de tout artifice, qui doit à la fois interpeller le lecteur et ne pas nécessiter d'effort. Mais, comme le signale Béatrice Didier au sujet de la langue orale, ce n'est pas pour autant une langue linéaire : « Écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle

---

<sup>726</sup> Leclair, T. The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.) *Op. cit.*, p. 121-123.

sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris »<sup>727</sup>. Morrison partage ce projet de retour à une langue originelle avec d'autres écrivaines afro-américaines, ainsi qu'en témoigne Audre Lorde dans *Sister Outsider* : « Each of us is here now because in one way or another we share a commitment to language and to the power of language, and to the reclaiming of that language which has been made to work against us »<sup>728</sup>.

---

<sup>727</sup> Didier, B. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>728</sup> Lorde, A. *Op. cit.*, p. 43.

## **CHAPITRE 2 – SE FAIRE VIOLENCE :** **TRAUMA ET SUBJECTIVITÉ**

Dans les fictions morrisoniennes, le trauma est au cœur de l'œuvre littéraire. Face à aux souvenirs obsédants qui ne peuvent que s'inter-dire, seul un mouvement de remémoration est à même de pouvoir en permettre l'appréhension et la réappropriation : « Le surgissement détourné de l'épisode traumatique quel qu'il soit dit simultanément son impossible effacement et le caractère illusoire des tentatives de son apprivoisement tant qu'elles ne se constituent pas en remémoration »<sup>729</sup>. Seuls la relecture du passé et le travail sur la mémoire peuvent permettre de survivre au présent : « La boucle stérile du déni se transforme alors en celle du retour à la source de sa propre histoire »<sup>730</sup>. Dans un texte intitulé "Rememory", Morrison définit cette notion en lien avec le roman *Beloved* :

Rememory as in recollecting and remembering as in reassembling the members of the body, the family, the population of the past. And it was the struggle, the pitched battle between remembering and forgetting, that became the device of the narrative. The effort to both remember and not know became the structure of the text. Nobody in the book can bear too long to dwell on the past; nobody can avoid it.<sup>731</sup>

Dans ce passage, l'auteure insiste sur la tension entre souvenir et oubli face à un passé qui fait retour et met en lumière la nécessité d'assembler les bribes de son héritage. Elle confie également l'explication de cette notion à son personnage principal dans *Beloved* :

'I was talking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened.

[...] Even if the whole farm—every tree and grass blade of it dies. The picture is still there and what's more, if you go there—you who never was there—if you go there and stand in the place where it was, it will happen again; it will be there for you, waiting for you. So, Denver, you can't never go there. Never. Because even though it's all over—over and done with—it's going to always be there waiting for you. That's how come I had to get all my children out. No matter what.'

[...] 'If it's still there, waiting, that must mean that nothing ever dies.'

[...] 'Nothing ever does,' she said. (*B* 43-44)

---

<sup>729</sup> Amfreville, M. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>730</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 38.

<sup>731</sup> Morrison, T. *Rememory*, in *The Source of Self-Regard*, p. 324.

Lors de son échange avec Denver, Sethe insiste sur la permanence du souvenir (« Some things you forget. Other things you never do », « that must mean that nothing ever dies ») et le rôle des images qui se figent dans la mémoire (« Places, places are still there »). Mais elle lie ce discours à l'histoire traumatique de sa famille comme le souligne l'usage de l'article défini dans l'expression « the whole farm », désignant celle sur laquelle Sethe a été esclave, ainsi que la conclusion « That's how come I had to get my children out ». La violence est donc inscrite au sein d'un mouvement de remémoration du passé dans un contexte présent : « L'histoire ne peut être perçue qu'en rapport avec une conscience individuelle se remémorant un passé qui refait surface par bribes, dans le va-et-vient, nécessaire à la survie, entre le refoulement de l'horreur et la transformation du souvenir »<sup>732</sup>.

## 1) *Rememory* : “to re-vision the past”<sup>733</sup>

### a) « *Entre le refoulement de l'horreur et la transformation du souvenir* »

Dans plusieurs romans, se produisent des réitérations des scènes qui hantent les héroïnes. À chaque fois, le retour et la répétition de la scène sont à même de permettre de retourner à la violence originelle du trauma réprimé et de libérer la communauté de cette « violence réciproque » selon les termes de René Girard<sup>734</sup>. Comme le souligne Douglas Hinson, c'est avant tout le trauma réprimé de la violence blanche du temps de l'esclavage qui doit être objet de réappropriation : « The community's crisis of violence is reflected in a recursive narrative pattern, shaped out of repetitions and returns of the repressed memories of white violence in slavery »<sup>735</sup>. C'est en revivant l'épisode traumatique que les personnages pourront être en mesure de dépasser le trauma sur les plans physique et

---

<sup>732</sup> Raynaud, C. *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, p. 37.

<sup>733</sup> Nous empruntons ce terme de “re-vision” à Adrienne Rich dans son essai “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1972) : « Ré-vision – regarder en arrière, voir avec des yeux neufs, pénétrer un texte ancien avec un point de vue critique nouveau – est pour les femmes plus qu'un chapitre de l'histoire culturelle : c'est un acte de survie ». Lemardeley, M.-C. *Adrienne Rich : cartographies du silence*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 87.

<sup>734</sup> Girard, R. *La violence et le sacré*.

<sup>735</sup> Hinson, D. S. Narrative and Community Crisis in *Beloved*. *MELUS*. 2001, Vol. 26, n° 4, p. 148. DOI [10.2307/3185545](https://doi.org/10.2307/3185545)

psychique. La guérison vient de la modification de cette répétition : « Traumatic eruptions provide the opportunity to restructure the past so as to bodily relive a memory while subtly modifying it »<sup>736</sup>. Dans *A Mercy*, c'est afin d'éviter de voir les scénarios du passé se reproduire dans le présent que Florens attaque le forgeron. Elle refuse d'être reniée de nouveau, ainsi qu'elle le souligne en présence de Malaik (« This expel can never happen again ») :

A minha mãe leans at the door holding her little boy's hand, my shoes in her pocket. As always she is trying to tell me something. I tell her to go and when she fades I hear a small creaking. In the dark I know he is there. Eyes big, wondering and cold. I rise and come to him and ask what. What Malaik, what. He is silent but the hate in his eyes is loud. He wants my leaving. This cannot happen. I feel the clutch inside. This expel can never happen again. (M 135)

Elle précise également au forgeron : « I can never not have you have me » (M 135), « No. Not again. Not ever » (M 140). Le texte-même fait état, dans sa lexicalité, d'une impossibilité pour Florens d'être reniée de nouveau (« cannot », « can never », « again »). Cette répétition du trauma se joue à deux moments dans le récit, ce qui amène Claudine Raynaud à parler de « palimpsestic re-writings »<sup>737</sup>. Florens fait tout d'abord l'objet d'un rejet lors de la visite des Puritains chez la Veuve Ealing. C'est à travers le personnage de la petite fille de l'un des Puritains qu'est revue la scène de l'abandon :

[...] a little girl who reminds me of myself when my mother sends me away.

[...] the little girl shaking and moaning by her side. Hear her. Hear her. It is true then says another. The Black Man is among us. This is his minion. The little girl is inconsolable. The woman whose skirts she clings to takes her outside where she is quickly quiet. I am not understanding anything except that I am in danger as the dog's head shows and Mistress is my only defense. (M 109)

Le caractère démoniaque de Florens (« This is his minion ») est affirmé au milieu du retour du traumatisme qui se matérialise par l'image de la petite fille collée aux jupes de sa mère (« The woman whose skirts she clings to »), tout comme Florens l'était lors de la scène de l'abandon. C'est ensuite vers la fin du roman et le choix de Malaik par le forgeron qu'intervient le second rejet de Florens. S'établit un contraste entre Malaik qui attrape l'index du forgeron et Florens qui n'a pu accéder à la main de sa mère occupée à porter son petit frère au moment de la scène du « don » : « Her baby boy is still at her breast » (M 5). Le jeu sur les pronoms personnels et les adjectifs possessifs inscrit dans le texte la prise en charge de Malaik par le forgeron et le nouveau rejet de Florens : « I worry as the boy steps closer to you. How you offer and he owns your forefinger. As if

---

<sup>736</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>737</sup> Raynaud, C. *Living the Dying Inside*, p. 1.

he is your future. Not me. I am not liking how his eyes go when you send him to play in the yard » (*M* 134). La scène originelle fait également retour dans les différents rêves que fait Florens. Dans son étude du trauma dans la fiction nord-américaine, Marc Amfreville souligne en effet que cette dernière « s'est souvent attachée à mettre en scène l'effacement du temps linéaire au profit de la répétition du surgissement »<sup>738</sup>. Alors qu'elle passe la nuit en compagnie de Malaik, Florens revoit en rêve, et de manière imbriquée, à la fois l'abandon maternel et l'attachement du forgeron à l'égard de Malaik : « I dream a dream that dreams back at me. [...] When I wake a minha mãe is standing by your cot and this time her baby boy is Malaik. He is holding her hand. She is moving her lips at me but she is holding Malaik's hand in her own. I hide my head in your blanket » (*M* 135-136). Les allitérations en « h » (« He is holding her hand », « I hide my head ») témoignent de la retenue de Florens face à la violence de la scène. Dans ce rêve dans le rêve, dans cette mise en abyme (« In a *mise en abyme* of the act of dreaming and a reversal of the position of the subject the dream dreams back »<sup>739</sup>), Florens perd son reflet qui donne alors lieu à une vision de Daughter Jane : « Right away I take fright when I see my face is not there. Where my face should be is nothing. [...] I am not even a shadow there. Why is it hiding? Why is it? Soon Daughter Jane is kneeling next to me » (*M* 136). À son réveil, elle découvre la scène originelle dans laquelle des substitutions de personnages ont eu lieu : sa mère tient la main du jeune Malaik, traduction de l'abandon commis tant par sa mère que par son amant : « [...] this time her baby boy is Malaik. He is holding her hand. She is moving her lips at me but she is holding Malaik's hand in her own. I hide my head in your blanket » (*M* 136). C'est bien le trauma qui fait ici retour à travers la présence de la figure maternelle désignée par la périphrase en portugais, langue naturelle de Florens : « I go there but the hens make nothing so I know a minha mãe is coming soon. [...] A minha mãe leans at the door holding her little boy's hand, my shoes in her pocket. As always she is trying to tell me something » (*M* 135). Au-delà du poids de l'abandon lui-même, cet acte à la violence ultime contient une part de violence transmise dans la mesure où il met en mouvement la brutalité de Florens ainsi que l'autodestruction à laquelle est conduite la jeune fille.

---

<sup>738</sup> Amfreville, M. *Op. cit.*, p. 140.

<sup>739</sup> Raynaud C. *Living the Dying Inside*, p. 6.

Dans *Beloved*, le lecteur assiste à une relecture de la scène traumatique de l'infanticide à la fin du roman. Suite à un appel lancé par Denver face à la violence croissante entre Sethe et Beloved, Ella Bodwin rassemble une trentaine de femmes afin d'exorciser Beloved du 124 Bluestone Road. Cette dernière a désormais pris l'apparence d'une femme enceinte nue et au sourire éblouissant (« the shape of a pregnant woman, naked and smiling [...] Her smile was dazzling ») :

The singing women recognized Sethe at once and surprised themselves by their absence of fear when they saw what stood next to her. The devil-child was clever, they thought. And beautiful. It had taken the shape of a pregnant woman, naked and smiling in the heat of the afternoon sun. Thunder-black and glistening, she stood on long straight legs, her belly big and tight. Vines of hair twisted all over her head. Jesus. Her smile was dazzling. (B 308)

La répétition se joue véritablement lorsque Sethe aperçoit Mr. Bodwin et le confond avec Maître d'École de Sweet Home. Les femmes se précipitent afin d'empêcher Sethe de le tuer à l'aide d'un pic à glace :

It is when she lowers her eyes to look again at the loving faces before her that she sees him. Guiding the mare, slowing down, his black hat wide-brimmed enough to hide his face but not his purpose. He is coming into her yard and he is coming for her best thing. She hears wings. Little hummingbirds stick needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thinks anything, it is no. No no. Nonono. She flies. The ice pick is not in her hand; it is her hand. (B 309)

Le « black hat wide-brimmed enough to hide his face but not his purpose », les colibris identifiés par leurs bruits d'ailes ainsi que l'anaphore « [...] no. No no. Nonono » rappellent explicitement la scène de l'infanticide. C'est une scène au temps ralenti que construit ici Morrison. La succession des actions liées au regard (« lowers », « look again », « sees ») ainsi que l'usage du présent progressif (« Guiding », « slowing down », anaphore de « is coming ») inscrivent un temps lent dans cette scène. Ce temps ralenti contraste avec la brièveté de la conclusion à laquelle arrive Sethe (« it is no. No no. Nonono. She flies ») tandis que l'arme se confond avec sa main (« it is her hand »). C'est à la faveur du second événement que s'effectue le retour au premier, ce que Freud a désigné sous le nom de *Nachträglichkeit*<sup>740</sup> et Laplanche/Lacan à travers la notion d'« après-coup ». Ce dernier désigne le processus de réinscription par lequel des événements traumatiques passés ne trouvent leur signification que dans un contexte postérieur. « Le trauma ne se constitue vraiment qu'après coup, dans le rappel. C'est ce rappel qui est insupportable et explique le passage à l'acte »<sup>741</sup>. Mais cette fois Sethe dirige sa violence contre celui qu'elle pense être le maître, et non contre l'enfant comme

---

<sup>740</sup> Freud, S. *L'interprétation des rêves*.

<sup>741</sup> Raynaud C., *Paroles de pierre : lire A Mercy (avec Derrida)*, in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 136.



précédemment, tandis que l'autre enfant (Denver) sauve sa mère grâce à l'aide sollicitée auprès des femmes du village :

Sethe is running away from her, running, and she feels the emptiness in the hand Sethe has been holding. Now she is running into the faces of the people out there, joining them and leaving Beloved behind. Alone. Again. Then Denver, running too. Away from her to the pile of people out there. They make a hill. A hill of black people, falling. And above them all, rising from his place with a whip in his hand, the man without skin, looking. He is looking at her. (B 309)

C'est de nouveau à travers le regard que s'enclenche la suite de l'action. Ella frappe Sethe (« Ella put her fist in her jaw » B 312) avant que celle-ci n'attaque Mr. Bodwin puis les femmes la maintiennent au sol. Quand elles lèvent les yeux, elles se rendent compte que Beloved a disparu : « Disappeared, some say, exploded right before their eyes. Ella is not sure. [...] [Paul D] is certain 124 is clear of her » (B 310). Au bout d'un moment, les personnages se révèlent incapables de se souvenir ou de répéter la moindre parole qu'ait pu prononcer Beloved. L'idée-même du passage de cette dernière dans leur vie est questionnée (« what she was called », « don't know her name », « Disremembered and unaccounted for ») :

Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name? Although she has claim, she is not claimed. [...]

They forgot her like a bad dream. After they made up their tales, shaped and decorated them, those that saw her that day on the porch quickly and deliberately forgot her. It took longer for those who had spoken to her, lived with her, fallen in love with her, to forget, until they realized they couldn't remember or repeat a single thing she said, and began to believe that, other than what they themselves were thinking, she hadn't said anything at all. So, in the end, they forgot her too. (B 323-324)

Incarnation de la fille dont Sethe signe l'arrêt de mort au moment de leur reprise lors de la fuite de Sweet Home, Beloved symbolise également, sous forme spectrale, le trauma de la violence esclavagiste. Aussi la répétition de la scène traumatique en compagnie de Mr. Bodwin permet la réécriture de l'infanticide. Si ce dernier ne peut être oublié, l'héritage traumatique qu'il génère chez Sethe est dépassé lors de cette scène de réécriture. La présence de Beloved peut alors s'effacer.

Les fictions morrisoniennes intègrent la répétition des scènes traumatiques qui hantent l'héroïne dans la narration de plusieurs de ses romans : « The past, until you confront it, until you live through it, keeps coming back in other forms. The shapes redesign themselves in other constellations, until you get a chance to play it over

again »<sup>742</sup>. Ce procédé a pour but de permettre à celle-ci de verbaliser tous ses souvenirs recouverts d'un silence. Toutes ces mémoires tues ont vocation à être déchargées du poids de la culpabilité et de la honte qui les accompagne. Dans *Beloved*, ces sentiments sont omniprésents chez Sethe qui, à travers la narration de l'infanticide, se confronte au trauma. C'est en effet par la libération de la parole, notamment auprès de Paul D, que s'opère cette confrontation. Face à la coupure de presse que lui présente l'ancien esclave (« she knew that the words she did not understand hadn't any more power than she had to explain » *B* 190), elle explique combien, après sa fuite et son arrivée au 124 Bluestone Road, elle a commencé à aimer ses enfants avec une force renouvelée. L'omniprésence du pronom à la première personne témoigne de la force de la décision :

I did it. I got us all out. Without Halle too. Up till then it was the only thing I ever did on my own. Decided. And it came off right, like it was supposed to. We was here. Each and every one of my babies and me too. I birthed them and I got em out and it wasn't no accident. I did that. I had help, of course, lots of that, but still it was me doing it; me saying, Go on, and Now. Me having to look out. Me using my own head. But it was more than that. It was a kind of selfishness I never knew nothing about before. It felt good. Good and right. I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was that wide. Look like I loved em more after I got here. Or maybe I couldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love. But when I got here, when I jumped down off that wagon—there wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to. (*B* 190-191)

Sethe place sa décision sur un plan éthique et en affirme le caractère juste à ses yeux : « It felt good. Good and right ». En outre, dans ce passage, elle revendique son amour inconditionnel pour ses enfants : « I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was that wide ». Paul D comprend alors l'impossibilité d'aimer qui dominait à Sweet Home : « He knew exactly what she meant: to get to a place where you could love anything you chose—not to need permission for desire—well now, that was freedom » (*B* 191). Sethe met en lumière l'évidence que représentait pour elle l'attitude à adopter au retour de l'Instituteur :

I couldn't let all that go back to where it was, and I couldn't let her or any of em live under schoolteacher. That was out. [...] Because the truth was simple, not a long-drawn-out record of flowered shifts, tree cages, selfishness, ankle ropes and wells. [...] Simple. She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful, and carried, pushed, dragged them through the veil, out, away, over there where no one could hurt them. Over there. Outside this place, where they would be safe. And the hummingbird wings beat on. (*B* 192)

Tuer ses enfants devient pour Sethe le moyen de les protéger des horreurs de l'esclavage qu'elle avait elle-même endurées et de s'assurer de leur mise en sécurité (« safe »,

---

<sup>742</sup> Caldwell, G. Author Toni Morrison Discusses Her Latest Novel, in Taylor-Guthrie, D. (ed.), *Op. cit.*, p. 241.

« safety ») dont témoignent les nombreuses expressions liées à la notion d'éloignement (« out, away, over there [...]. Over there. Outside this place »). On notera le choix d'un vocabulaire imagé pour évoquer la mort qu'envisage la mère pour ses enfants. Les images de la fuite (« She just flew ») et du voile (« dragged them through the veil ») font écho au départ physique mais aussi plus symboliquement à l'infanticide. Si la narration de l'événement est effectuée par la principale protagoniste, le récit reste toutefois encadré par une forme de retenue narrative et de poétisation de la part de l'auteure, retenue dont ne font pas l'objet les propos beaucoup plus réalistes de Paul D : « This here Sethe talked about safety with a handsaw. This here new Sethe didn't know where the world stopped and she began » (*B* 193). Ne comprenant l'acte de Sethe et interprétant celui-ci comme relevant du domaine animal (« You got two feet, Sethe, not four » *B* 194), il conclut : « Your love is too thick » (*B* 193). Comme le souligne Françoise Héritier, dans l'imaginaire masculin, la violence féminine est illégitime, bestiale : « la violence des femmes est considérée comme l'expression du caractère animal et quasi-déshumanisé de leur nature [...] »<sup>743</sup>. Sethe répond à Paul D : « Love is or it ain't. Thin love ain't love at all » (*B* 194). Elle affirme notamment son refus de voir sa fille connaître le même traitement inhumain que celui qu'elle a connu, en particulier le scientisme pseudo-empirique de Maître d'École lorsque ce dernier prend des mesures sur ses esclaves ou demande à ses neveux de classer les caractéristiques humaines et animales de Sethe :

This is the first time I'm telling it and I'm telling it to you because it might help explain something to you although I know you don't need me to do it. To tell it or even think over it. You don't have to listen either, if you don't want to. But I couldn't help listening to what I heard that day. (*B* 227-228)

Cette dernière finit par se justifier auprès de sa fille. Dans le chapitre 20 du roman, une section reposant sur une technique comparable au "stream of consciousness", Sethe prévoit d'expliquer sa trajectoire à Beloved qu'elle a désormais reconnue comme sa fille (« She my daughter » *B* 236) afin que cette dernière comprenne pourquoi sa mère l'a tuée : « I'll explain to her, even though I don't have to. Why I did it. How if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her. When I explain it she'll understand, because she understands everything already » (*B* 236). Elle confesse notamment avoir reproduit l'acte accompli par sa propre mère à l'égard de ses enfants issus de viols mais, selon un autre mode opératoire, et toujours dans le but de leur épargner une vie d'esclavage :

---

<sup>743</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, p. 84.

My plan was to take us all to the other side where my own ma'am is. They stopped me from getting us there, but they didn't stop you from getting here. Ha ha. You came right on back like a good girl, like a daughter, which is what I wanted to be and would have been if my ma'am had been able to get out of the rice long enough before they hanged her and let me be one. (B 240)

Elle souligne par la même occasion que Paul D serait incapable du même sacrifice :

[...] look how he ran when he found out about me and you in the shed. Too rough for him to listen to. Too thick, he said. My love was too thick. What he know about it? Who in the world is he willing to die for? Would he give his privates to a stranger in return for a carving? (B 239)

En parallèle de la trajectoire individuelle de Sethe tentant de se réapproprier ce passé traumatique, le travail de *rememory* suppose aussi la confrontation avec le traumatisme collectif originel de l'histoire afro-américaine, la déportation des Africains vers l'Amérique à travers le *Middle Passage*. Comme nous l'avons montré, c'est au cours d'une section où *Beloved* prend la parole qu'est verbalisée cette expérience déshumanisante. Le traumatisme de la traversée est rendu à travers la mutilation du texte fragmenté de toutes parts<sup>744</sup>.

Si, dans *Beloved*, la prise en compte du trauma entraîne la rupture d'avec le retour incessant du souvenir douloureux, dans *Paradise*, la confrontation avec le trauma marque chez les femmes du Couvent la renonciation à leur statut de victimes. Face à des corps meurtris et des trajectoires fragmentées, le Couvent, avec à sa tête Connie, fournit à ces femmes un espace de guérison. En effet, dans la dernière section du récit, ces dernières apparaissent face à des membres de leur passé traumatique et le roman s'achève sur cette vision positive de femmes ayant réussi à s'affirmer comme sujettes. Fuyant un amour perdu et un monde d'émeutes, Gigi échange avec son père, en prison depuis qu'elle a onze ans, et promet de lui donner des nouvelles : « 'I gotta go. They'll demerit me. Care of the prison, hear? Two a month.' He backed away, still looking at her. 'Will I hear from you?' Gigi straightened her cap. 'You will, Daddy Man. You will' » (P 310). Ne supportant plus les ricanements de ses enfants, la violence de son mari et la culpabilité liée à l'étouffement de ses jumeaux, Mavis s'était réfugiée au Couvent. À la fin du roman, elle apparaît à sa fille Sally qui s'excuse auprès de sa mère et lui indique l'avoir toujours aimée contrairement à son père :

---

<sup>744</sup> Pour une analyse détaillée de ce passage, voir Partie 1, Chapitre 3, Section 2) b).

'I was scared all the time, Ma. All the time. Even before the twins. But when you left, it got worse. You don't know. I mean I was scared to fall asleep.' [...]  
'Daddy was—shit, I don't know how you stood it. He'd get drunk and try to bother me, Ma.'  
'Oh, baby.'  
'I fought him, though. Told him the next time he passed out I was gonna cut his throat open. Would have, too.' (P 314)

Mavis lui répond qu'elle pense toujours à ses enfants et promet de leur rendre visite à l'école :

'You gonna leave again, Ma?'  
'I have to, Sal.'  
'You coming back?'  
'Sure.' (P 314-315)

Luttant contre le rejet de sa mère et la désertion de son amant, Pallas, équipée d'une épée et portant un bébé dans les bras, apparaît à sa mère Dee Dee. Mais cette dernière se révèle incapable de parler, ne formant que des sons indescriptibles :

Dee Dee waved and called out her name. Or tried to. While she thought 'Pallas,' formed it in her mind, it came out different, like 'urg,' then 'neh neh.' Something was wrong with her tongue. [...] shouting, 'Urg. Urg. Neh!' Pallas turned, narrowed her eyes and paused as if trying to determine where the sound came from, then, failing, continued on her way. Dee Dee stopped, thinking maybe it was someone else. But with or without hair, that was her face, wasn't it? She of all people knew her own daughter's face, didn't she? As well as she knew her own. (P 311-312)

Victime du vol de son amant par sa mère, Pallas est désormais armée et maîtresse de la parole face à cette dernière. À la recherche de sa sœur depuis l'enfance suite aux traumatismes subis dans les différentes familles d'accueil, Seneca découvre que sa sœur (Jean) est en réalité sa mère. Seneca la rencontre sur le parking d'un stade, mais celle-ci ne la reconnaît pas : « Guess I made a mistake » (P 317). On notera toutefois que, si ces femmes se confrontent à leur passé afin d'en dépasser le traumatisme, elles choisissent pour la plupart la fuite, ne gardant que quelques liens distants avec leur environnement familial problématique. Aucun retour auprès de leur famille n'est envisagé. Enfin, c'est en compagnie de Dieu et de Piedade – mot qui en portugais veut dire grâce, compassion – que Connie trouve la paix ultime et se repose par anticipation du travail qui sera à effectuer au paradis :

There is nothing to beat this solace which is what Piedade's song is about, although the words evoke memories neither one has ever had: of reaching age in the company of the other; of speech shared and divided bread smoking from the fire; the unambivalent bliss of going home to be at home—the ease of coming back to love begun. [...]  
Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in paradise. (P 318)

Dans *A Mercy*, les nombreuses situations dans lesquelles Florens revit le rejet originel conduisent à « une exclusion de l'écriture » car « [l]'écriture et le rejet s'écrivent en même temps »<sup>745</sup> dans ce roman. C'est donc logiquement à travers la verbalisation de ce rejet que Florens tente de dépasser son trauma. En effet, la jeune fille finit par graver son récit sur les murs de la maison construite par Jacob mais abandonnée depuis la mort de ce dernier :

In the beginning when I come to this room I am certain the telling will give me the tears I never have. I am wrong. Eyes dry, I stop telling only when the lamp burns down. Then I sleep among my words. The telling goes on without dream and when I wake it takes time to pull away, leave this room and do chores. Chores that are making no sense. (*M* 156)

Cette rédaction ne génère pas chez Florens l'effet cathartique espéré (« I am certain the telling will give me the tears I never have. I am wrong »), mais elle s'emploie à la tâche jusqu'à épuisement de la bougie. Dormant physiquement et symboliquement au milieu de ses mots (« I sleep among my words »), Florens met par écrit sa violence et émerge en tant que sujet-auteur : « I have a thing to finish here » (*M* 157). Ses mots recouvrent les murs de la maison dans une circularité de l'écrit qui entoure le souvenir (« There is no more room in this room. These words cover the floor. From now you will stand to hear me » *M* 158) : « La dimension métanarrative du roman fait que la page imprimée correspond à la confession gravée sur les parois et le sol d'une pièce de façon circulaire, dans une ronde saturée par le manque d'espace »<sup>746</sup>. Le futur à valeur de certitude ordonne au forgeron d'entendre ce texte. Ces mots ne pourront toutefois être lus par ce dernier qui a fui et était de toute façon analphabète (« You read [...] not the letters of talk »). Florens lui lègue néanmoins ce texte en espérant qu'il pourra le lire un jour. Et si ce n'est pas le cas, la jeune fille envisage de brûler la maison afin que les mots puissent s'évaporer en cendres dans les airs, produits de la violence d'un langage qu'elle ne peut utiliser pour communiquer :

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. Maybe one day you will learn. If so, come to this farm again, part the snakes in the gate you made, enter this big, awing house, climb the stairs and come inside this talking room in daylight. 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. (*M* 158-159)

---

<sup>745</sup> Raynaud C., *Paroles de pierre : lire A Mercy (avec Derrida)*, in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 134.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 119.

## ***b) Le rôle cathartique de la narration***

Face au trauma, seule la narration est à même de permettre une forme de libération. C'est donc le travail sur les souvenirs, leur assemblage, leur relecture, qui est au cœur du processus que Dominick LaCapra désigne sous le terme de *memory-work*<sup>747</sup>. Sur le plan textuel, « le trauma, sous ses divers avatars, donne l'occasion à la littérature de mettre en récit, ou plutôt de créer une instabilité que le texte lui-même viendra réparer, une lacune que l'écriture se donnera pour tâche de combler »<sup>748</sup>.

Cette narration revêt tout d'abord une dimension expiatoire, tant les héroïnes se libèrent d'un poids de culpabilité et de honte. Dans *Paradise*, la narration se révèle source de guérison pour les femmes du Couvent. Connie les aide à retrouver leur identité à travers la technique du *loud dreaming*, sorte de rêverie à l'état conscient durant laquelle les femmes sont allongées au sein du contour de leur corps dessiné à même le sol tout en partageant collectivement leurs traumas passés et jusque-là tus :

When each found the position she could tolerate on the cold, uncompromising floor, Consolata walked around her and painted the body's silhouette. Once the outlines were complete, each was instructed to remain there. Unspeaking. Naked in candlelight. [...] That is how the loud dreaming began. How the stories rose in that place. (P 263)

And it was never important to know who said the dream or whether it had meaning. In spite of or because their bodies ache, they step easily into the dreamer's tale. [...] exhausted and enraged, they rise and go to their beds vowing never to submit to that again but knowing full well they will. And they do. (P 264)

Les femmes se réapproprient leurs corps et leurs histoires à tel point que leurs voix se confondent entre elles lors de la séance : « it was never important to know who said the dream ». Elles revendiquent la propriété de ce corps soumis à la domination masculine, à l'image de ce qu'évoque Luce Irigaray dans *Le corps-à-corps avec la mère* :

Il est important que nous gardions nos corps tout en les sortant du silence et de l'asservissement. Nous sommes historiquement les gardiennes du corporel, nous n'avons pas à abandonner cette garde mais à l'identifier comme nôtre, en invitant les hommes à ne pas faire de nous « leur corps », une caution de leur corps.<sup>749</sup>

La mise en commun de ces voix ouvre un entre-deux dans lequel la parole peut se libérer : « Half-tales and the never-dreamed escaped from their lips to soar high above guttering candles, shifting dust from crates and bottles » (P 264). Analysant l'œuvre d'Adrienne Rich, Marie-Christine Lemardeley écrit : « Écrire non pour masquer mais pour ouvrir la

---

<sup>747</sup> LaCapra, D. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca, Cornell University Press, 1998.

<sup>748</sup> Amfreville, M. *Op. cit.*, p. 188.

<sup>749</sup> Irigaray, L. *Op. cit.*, p. 29.

plaie, revenir aux sources d'un cri primal »<sup>750</sup>. Morrison offre ainsi l'occasion à ses protagonistes de poser un discours féminin sur les voix masculines dominantes : « The male voices saying saying forever saying push their own down their throats. Saying, saying until there is no breath to scream or contradict » (P 264). L'anaphore de « saying », l'usage de formes en -ing, et l'expression « push their own down their throats » témoignent de l'omniprésence de cette voix masculine qui prend le pas sur toute autre voix : « until there is no breath to scream or contradict ». Le narrateur conclut à la réussite de cette session : « the Convent women were no longer haunted » (P 266). Cette implication du corps dans la confrontation traumatique se retrouve également dans *Beloved* lorsqu' Amy masse les pieds de Sethe lors de la fuite de cette dernière. Alors que Sethe tente de mettre des mots sur sa situation vécue à Sweet Home devant Amy, celle-ci lui rappelle la douleur de la mise en récit des souvenirs réprimés : « Then she did the magic: lifted Sethe's feet and legs and massaged them until she cried salt tears. 'It's gonna hurt, now,' said Amy. 'Anything dead coming back to life hurts' » (B 42). La narration s'opère sous l'effet du réveil des sens et engage des parties du corps afin de lutter contre la répression des émotions. En plus du concours d' Amy, Sethe redécouvre son corps sous les caresses de Paul D. L'écriture féminine passe par une réappropriation du discours sur son corps, comme le signale Béatrice Didier dans *L'écriture-femme* :

Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. [...] non plus décrire, avec un arsenal de stéréotypes, les grâces que la romancière prête à l'héroïne, parce qu'elle les a entendu louer en elle par des partenaires masculins [...], mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent.<sup>751</sup>

À l'inverse, dans *Sula*, l'enfermement des émotions prend chez Nel la forme d'une boule de poils gris qui lui entrave la gorge : « something dry and nasty in her throat. [...] A gray ball hovering just there. Just there. To the right. Quiet, gray, dirty » (S 108-109). La manifestation de la présence de Sula au travers du bruissement des feuilles à la fin du roman apporte finalement une réponse à Nel et libère cette dernière de ses souvenirs réprimés :

'Sula?' she whispered, gazing at the tops of trees. 'Sula?'  
Leaves stirred; mud shifted; there was the smell of overripe green things. A soft ball of fur broke and scattered like dandelion spores in the breeze.  
'All that time I thought I was missing Jude.' (S 174)

---

<sup>750</sup> Lemardeley, M.-C. *Adrienne Rich : cartographies du silence*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 77.

<sup>751</sup> Didier, B. *Op. cit.*, p. 35.



C'est finalement moins l'absence de son mari que celle de Sula qui manquait aux yeux de Nel. L'amitié se révèle supérieure à l'amour romantique.

Comme le souligne Anne-Marie Paquet-Deyris, l'esclavage est aussi un « esclavage des mots »<sup>752</sup>, tant les mots ne peuvent se dire face à la violence de la condition d'esclave, si bien que c'est par le récit que Sethe se libère après des années : « She needed to get up from there, go downstairs and *piece it all back together* » (B 26)<sup>753</sup>. Enfermée dans l'acceptation de sa faute, c'est à travers le mouvement de remémoration consécutif à l'arrivée de Paul D que Sethe tente d'évacuer la culpabilité qui la ronge et d'exorciser le crime commis : « Her story was bearable because it was his as well—to tell, to refine and tell again » (B 116). Elle découvre même une forme de plaisir dans cette prise de parole (« amazed », « liking it », « an unexpected pleasure ») :

It amazed Sethe (as much as it pleased Beloved) because every mention of her past life hurt. [...] But, as she began telling about the earrings, she found herself wanting to, liking it. Perhaps it was Beloved's distance from the events itself, or her thirst for hearing it—in any case it was an unexpected pleasure. (B 69)

Cet assemblage de souvenirs, ce « collage of memories »<sup>754</sup>, est également formé des narrations successives de Sethe, Denver et Beloved à la première personne du singulier vers la fin du récit. Leurs voix se mélangent tandis que chacun des textes perd progressivement de son caractère distinctif ainsi que le signale le jeu sur les pronoms : « You are my face; I am you » (B 256). Le passage dans lequel Sethe prend conscience de l'identité de Beloved ainsi que chacune des narrations à la première personne du singulier (et constituées en chapitres) sont une seule et même histoire racontée par une narratrice différente à chaque fois : « it is their collective telling that accomplishes the creative process of their task to tell, (re)member and validate their own narratives and to place them, full-bodied and spoken, into the space they share »<sup>755</sup>. Bien que née libre dans une famille aimante, Denver voit sa vie imprégner par le trauma comme en témoignent sa naissance lors de la fuite de sa mère de Sweet Home, le retour de l'Instituteur et le meurtre de sa sœur, le séjour en prison ainsi que l'abandon de ses frères. Elle acquiert toutefois une forme de subjectivité au travers des récits de sa mère, notamment celui autour de sa naissance qui lui apporte un sentiment d'appartenance et de sécurité. Denver et Beloved reconstituent la scène de la naissance de Denver sur la base des récits entendus

---

<sup>752</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 19.

<sup>753</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>754</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 104.

<sup>755</sup> Holloway, K. F. C. *Beloved: A Spiritual. Callaloo*. 1990, Vol. 13, n° 3, p. 519. DOI [10.2307/2931334](https://doi.org/10.2307/2931334)

par cette dernière chez Sethe et Baby Suggs. L'échange entre les deux sœurs dans la reconstruction de cette histoire ainsi que le rôle de Sethe dans cette dernière rend le récit vivant aux yeux de Denver : « Denver's was seeing it now and feeling it—through Beloved. Feeling how it must have felt to her mother » (B 91). « It becomes a glorious tale of maternal heroism and a mythic birth of a hero »<sup>756</sup>. Au début du récit, un parallèle est établi par la voix narrative entre l'entrée dans la maison, l'entrée dans l'histoire, l'entrée dans son histoire (Denver) à travers le récit de la fuite de sa mère alors enceinte de six mois :

Easily she stepped into the told story that lay before her eyes on the path she followed away from the window. There was only one door to the house and to get to it from the back you had to walk all the way around to the front of 124, past the storeroom, past the cold house, the privy, the shed, on around to the porch. And to get to the part of the story she liked best, she had to start way back: the birds in the thick woods, the crunch of leaves underfoot; see her mother making her way up into the hills where no houses were likely to be. How Sethe was walking on two feet meant for standing still. How they were so swollen she could not see her arch or feel her ankles. Her leg shaft ended in a loaf of flesh scalloped by five toenails. But she could not, would not, stop. (B 36)

Plusieurs expressions mettent en lumière cette confusion des chemins : « she stepped into the told story », « the path she followed away from the window », « you had to walk all the way around to the front of 124 », « to get to the part of the story she liked best, she had to start way back ». Enfin, Denver déteste tout récit dont elle n'est pas le centre :

Denver hated the stories her mother told that did not concern herself, which is why Amy was all she ever asked about. The rest was a gleaming, powerful world made more so by Denver's absence from it. Not being in it, she hated it and wanted Beloved to hate it too, although there was no chance of that at all. Beloved took every opportunity to ask some funny question and get Sethe going. Denver noticed how greedy she was to hear Sethe talk. (B 74)

C'est aussi à travers l'inscription au sein d'une histoire collective que la narration du trauma trouve un écho chez Morrison. Dans *Jazz*, le traumatisme vient de ce passé violent laissé derrière eux par Violet et Joe et sur lequel une partie du roman revient notamment au cours de deux longues analepses. Joe n'a jamais partagé l'histoire de l'abandon par sa mère tandis que Violet a gardé pour elle l'histoire du suicide de sa mère ainsi que les informations à propos de True Belle et Golden Gray. Ces éléments mettent en lumière la difficile énonciation du trauma mais aussi le lien entre les trajectoires de Violet et de Joe. Le roman offre une forme de guérison à celles et ceux qui ont survécu à la confrontation avec ce passé réprimé et dont témoigne l'image de la mise à plat des

---

<sup>756</sup> Hirsch M. Maternity and Rememory: Toni Morrison's *Beloved*, in Bassin, D., Honey, M. and Kaplan, M. M. (ed.). *Op. cit.*, p. 101.

mains utilisée par la narratrice à la toute fin du texte : « Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now » (*J* 229). Ces lignes appellent à une collaboration entre lecteur, narratrice et auteure, sous-entendant la présence du lecteur dans le texte de manière « tactile ». Au-delà de la survie individuelle, la narration du trauma est l'occasion de se rattacher à la mémoire communautaire. À travers le verbe, les femmes noires américaines des romans morrisoniens « remontent aux sources mythiques de la communauté et, par là-même, réactivent son passé » tel le griot ouest-africain<sup>757</sup>. Les sessions cathartiques organisées par Baby Suggs, mélange de pleurs, rires, danses, sont un appel au pouvoir régénératif du corps humain (« flesh »), un appel collectif à s'aimer : « This is flesh I'm talking about here. Flesh that needs to be loved. Feet that need to rest and to dance; backs that need support; shoulders that need arms, strong arms I'm telling you » (*B* 104). Un épisode particulier fait écho à cette mémoire communautaire que tente de réactiver une Baby Suggs ouvrant son cœur : « she had nothing left to make a living with but her heart—which she put to work at once », « she became an urchurched preacher », « no title of honor before her name » (*B* 102). Peu après l'arrivée de Sethe et de Denver au 124 Bluestone Road, Baby Suggs décide d'organiser une fête en leur honneur sous la forme d'un rassemblement de quatre-vingt-dix personnes. Les quelques provisions de cette dernière se transforment en autant de nourriture que de participants sans que le lecteur comprenne réellement l'origine de ce changement : « Baby Suggs' three (maybe four) pies grew to ten (maybe twelve). Sethe's two hens became five turkeys. The one block of ice brought all the way from Cincinnati [...] became a wagonload of ice cakes for a washtub full of strawberry shrug » (*B* 161). Cette scène à la dimension biblique explicite rappelle l'épisode de la multiplication des pains durant laquelle Jésus réussit à nourrir cinq mille hommes avec cinq tranches de pain et deux poissons. Néanmoins, dès le lendemain de la fête, Baby Suggs perçoit la réprobation des habitants :

Where does she get it all, Baby Suggs, holy? Why is she and hers always the center of things? How come she always knows exactly what to do and when? Giving advice; passing messages; healing the sick, hiding fugitives, loving, cooking, cooking, loving, preaching, singing, dancing and loving everybody like it was her job and hers alone. [...] Loaves and fishes were His powers—they did not belong to an ex-slave who had probably never carried one hundred pounds to the scale, or picked okra with a baby on her back. (*B* 161-162)

Ils lui reprochent de s'être arrogé les pouvoirs de Dieu ainsi que le met en lumière la structure accumulative des verbes en -ing ainsi que la capitalisation de l'adjectif possessif

---

<sup>757</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 49.

dans la proposition « Loaves and fishes were His powers ». Ce sentiment de réprobation vient à gagner l'ensemble de la communauté tandis que sa personnification le constitue en tant qu'odeur régnant par les participants (« the smell of disapproval was sharp ») :

It made them furious. They swallowed baking soda, the morning after, to calm the stomach violence caused by the bounty, the reckless generosity on display at 124. Whispered to each other in the yards about fat rats, doom and uncalled-for pride. [...] The scent of their disapproval lay heavy in the air [...] the smell of disapproval was sharp. (B 162)

Her friends and neighbors were angry at her because she had overstepped, given too much, offended them by excess. (B 163)

Cet épisode à la connotation biblique annonce également la trahison à venir de la communauté à l'égard de Sethe : « Baby closed her eyes. Perhaps they were right. Suddenly, behind the disapproving odor, way way back behind it, she smelled another thing. Dark and coming. Something she couldn't get at because the other odor hid it » (B 163). C'est à la suite de cet épisode que Baby Suggs s'allonge dans son lit et se laisse mourir. L'image des couleurs qui défilent devant les yeux de cette dernière à la veille de sa mort (« She was well into pink when she died ») rappelle la focalisation qu'elle eut sur les couleurs d'une couverture :

Now I know why Baby Suggs pondered color her last years. She never had time to see, let alone enjoy it before. Took her a long time to finish with blue, then yellow, then green. She was well into pink when she died. I don't believe she wanted to get to red and I understand why because me and Beloved outdid ourselves with it. Matter of fact, that and her pinkish headstone was the last color I recall. (B 237)

Kneeling in the keeping room where she usually went to talk-think it was clear why Baby Suggs was so starved for color. There wasn't any except for two orange squares in a quilt that made the absence shout. The walls of the room were slate-colored, the floor earth-brown, the wooden dresser the color of itself, curtains white, and the dominating feature, the quilt over an iron cot, was made up of scraps of blue serge, black, brown and gray wool—the full range of the dark and the muted that thrift and modesty allowed. In that sober field, two patches of orange looked wild—like life in the raw. (B 46)

Pratique effectuée par les femmes esclaves dès leur arrivée en Amérique, la confection de dessus-de-lit est ici le symbole des récits assemblés et, plus largement, de la culture afro-américaine. L'explication de l'abandon de Baby Suggs est donnée par Stamp Paid :

Her authority in the pulpit, her dance in the Clearing, her powerful Call (she didn't deliver sermons or preach—insisting she was too ignorant for that—she called and the hearing heard)—all that had been mocked and rebuked by the bloodspill in her backyard. [...]

'Listen here, girl,' he told her, 'you can't quit the Word. It's given to you to speak. You can't quit the Word, I don't care what all happen to you. (B 209)

'Say the Word!' [...] 'The Word. The Word.' (B 210)

'You saying God give up? Nothing left for us but pour out our own blood?'

'I'm saying they came in my yard.'

'You punishing Him, ain't you.'

'Not like He punish me.'

'You can't do that, Baby. It ain't right.'

‘Was a time I knew what that was.’  
‘You still know.’  
‘What I know is what I see: a nigger woman hauling shoes.’ (B 211)

Now, too late, he understood her. (B 212)

Alors que Stamp Paid l’incite à appeler les habitants comme elle le faisait (« Say the Word! » [...] The Word. The Word », « it’s given to you to speak »), Baby Suggs se replie face au désaccord de ceux-ci (« I’m saying they came in my yard »). Ces derniers ne sont en réalité pas en mesure de saisir la puissance de l’appel. Car c’est un rattachement au récit communautaire que promeut la vieille femme. Dans l’œuvre morrisonienne, c’est en effet le lien à la communauté qui permet de guérir face aux souvenirs traumatiques. Plus loin dans le roman, Paul D ainsi que plusieurs membres de la communauté (Ella Bodwin, Stamp Paid) aident Sethe à effectuer ce mouvement de *rememory* et à vivre avec ses souvenirs dans le présent : « [c]ommunal rememory transforms traumatic personal rememory »<sup>758</sup>. Beloved et Paul D soutiennent Sethe dans l’amorce de son récit : « la lente traversée du désert communautaire qui l’a réduite au rang de paria se mue en traversée de la mémoire. Retrouver la mémoire, c’est redécouvrir la valeur de l’échange verbal »<sup>759</sup>. C’est également à une mémoire du clan que Pilate, dans *Song of Solomon*, tente de rattacher Milkman. Ce dernier découvre en effet à la fin du roman que la chanson chantée par Pilate au début de la narration porte sur son grand-père Jake et son arrière-grand-père Solomon :

O Sugarman done fly away  
Sugarman done gone  
Sugarman cut across the sky  
Sugarman gone home... (*SofS* 6)

À l’image de Beloved dans le roman éponyme, Pilate joue un rôle essentiel dans le rattachement à la lignée familiale, ce qui amène Anne-Marie Paquet-Deyris à souligner le rôle de ces femmes passeuses d’héritage : « Elles incitent le héros à prendre part à un récit qui va peu à peu devenir celui de leur propre initiation »<sup>760</sup>. Dans *Jazz*, le rétablissement du lien avec sa mère mythique s’opère pour Dorcas dans ses dernières pensées avant de mourir :

Now it’s clear. Through the doorway I see the table. On it is a brown wooden bowl, flat, low like a tray, full to spilling with oranges. I want to sleep, but it is clear now. So clear the dark bowl the pile of oranges. Just oranges. Bright. Listen. I don’t know who is that woman singing but I know the words by heart. (*J* 193)

---

<sup>758</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>759</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 75.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 49.

Les oranges font écho aux carrés orange de la couverture de Baby Suggs, images d'un texte assemblé et perçu avant de mourir (« I know the words by heart »).

## 2) Violence et émergence du sujet

### a) “[S]he had claimed herself”

Installée au 124 Bluestone Road, Sethe résume ses dernières années vécues de la manière suivante : « Bit by bit, at 124 and in the Clearing, along with the others, she had claimed herself. Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another » (*B* 111-112). Malgré la double minoration de race et de genre qui pèse sur elles, nombre de femmes noires américaines des romans morrisoniens affirment leur propre subjectivité à de multiples reprises.

Tout d'abord, elles refusent désormais le rôle de victimes et apportent ainsi une réponse à la question que pose Dominique Kalisa au sujet de la reterritorialisation des espaces domestiques par les femmes noires, au premier rang desquels leur propre corps : « How can women successfully ‘re-territorialize their violated bodies’ within the intimate spaces from which have been exiled? »<sup>761</sup>. Dans *God Help the Child*, Bride se remémore les insultes dont elle a été l'objet dès l'enfance en raison de sa couleur de peau (« nigger », « Coon. Topsy. Clinkertop. Sambo. Ooga booga. Ape sounds and scratching of the sides, imitating zoo monkeys ») et fait désormais de sa noirceur une fierté (« I built up immunity », « deep dark beauty », « It's glory ») :

I was six years old and had never heard the words ‘nigger’ or ‘cunt’ before, but the hate and revulsion in them didn't need definition. Just like later in school when other curses—with mysterious definitions but clear meanings—were hissed or shouted at me. Coon. Topsy. Clinkertop. Sambo. Ooga booga. Ape sounds and scratching of the sides, imitating zoo monkeys. (*GHTC* 56)

I let the name-calling, the bullying travel like poison, like lethal viruses through my veins, with no antibiotic available. Which, actually, was a good thing now I think of it, because I built up immunity so tough that not being a ‘nigger girl’ was all I needed to win. I became a deep dark beauty who doesn't need Botox for kissable lips or tanning spas to hide a deathlike pallor. And I don't need silicon in my butt. I sold my elegant blackness to all those childhood ghosts and now they pay me for it. I have to say, forcing those tormentors—the real ones and others like them—to drool with envy when they see me is more than payback. It's glory. (*GHTC* 57)

---

<sup>761</sup> Kalisa, C. *Op. cit.*, p. 114.

Dans la nouvelle version du récit de l'attaque dans *Paradise*, les femmes du Couvent, désormais armées d'objets du quotidien afin de résister, n'apparaissent plus comme des victimes passives face à la violence des hommes de Ruby. La fin du récit contraste avec l'incipit et la traque oppressante qui y est décrite. S'établit tout d'abord une communication sensuelle entre les femmes sous l'effet de la pluie qui tombe (« holy women dancing in hot sweet rain », « the thrill is almost erotic ») :

The rain's perfume was stronger north of Ruby, especially at the Convent, where thick white clover and Scotch broom colonized every place but the garden. Mavis and Pallas, aroused from sleep by its aroma, rushed to tell Consolata, Grace and Seneca that the longed for rain had finally come. Gathered in the kitchen door, first they watched, then they stuck out their hands to feel. It was like lotion on their fingers so they entered it and let it pour like balm on their shaved heads and upturned faces. Consolata started it; the rest were quick to join her. There are great rivers in the world and on their banks and the edges of oceans children thrill to water. In places where rain is light the thrill is almost erotic. But those sensations bow to the rapture of holy women dancing in hot sweet rain. They would have laughed, had enchantment not been so deep. If there were any recollections of a recent warning or intimations of harm, the irresistible rain washed them away. Seneca embraced and finally let go of a dark morning in state housing. Grace witnessed the successful cleansing of a white shirt that never should have been stained. Mavis moved in the shudder of rose of Sharon petals tickling her skin. Pallas, delivered of a delicate son, held him close while the rain rinsed away a scary woman on an escalator and all fear of black water. Consolata, fully housed by the god who sought her out in the garden, was the more furious dancer, Mavis the most elegant. Seneca and Grace danced together, then parted to skip through fresh mud. Pallas, smoothing raindrops from her baby's head, swayed like a frond. (P 283)

C'est avec douceur (« like lotion », « like balm », « sweet », « smoothing ») que les femmes du Couvent se réapproprient leur corps en même temps qu'elles inscrivent leurs histoires et qu'elles lâchent prise avec toute source d'oppression (« let go », « delivered »). Elles se voient comme absoutes de tout trauma via l'eau qui tombe (« the irresistible rain washed them away », « successful cleansing », « rinsed away »). Les toutes dernières lignes du roman apportent une vision poétique de l'avenir de ces femmes. C'est désormais une explosion de couleurs (« brown », « the colors of seashells–wheat, roses, pearl », « emerald », « black », « cerulean blue »), d'oxymores (« sea trash gleams », « Discarded bottle caps sparkle ») et d'harmonie qui domine. Le silence y est omniprésent (« ocean hush », « quiet surf ») tandis que les « detritus », vocabulaire appliqué aux femmes du Couvent par les hommes de Ruby dans les pages initiales du roman (P 4), sont ici source de lumière sur la plage (« gleams », « sparkles ») :

In ocean hush a woman black as firewood is singing. Next to her is a younger woman whose head rests on the singing woman's lap. Ruined fingers troll the tea brown hair. All the colors of seashells–wheat, roses, pearl–fuse in the younger woman's face. Her emerald eyes adore the black face framed in cerulean blue. Around them on the beach, sea trash gleams. Discarded bottle caps sparkle near a broken sandal. A small dead radio plays the quiet surf. [...] When the ocean heaves sending rhythms of water ashore, Piedade looks to

see what has come. Another ship, perhaps, but different, heading to port, crew and passengers, lost and saved, atremble, for they have been disconsolate for some time. Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in paradise. (P 318)

L'image du bateau, écho aux navires négriers, (« Another ship, perhaps, but different »), invite à envisager le nouveau monde que sont sur le point de créer ces femmes au Paradis (« the endless work they were created to do down here in paradise »). À la fin de *Tar Baby*, une parabole au sujet de fourmis illustre le renversement de pouvoir qui s'est opéré entre Valerian et Margaret. Longtemps rabaissée par son mari, Margaret est, à la fin du roman, celle qui le nourrit et s'occupe de lui. Le narrateur raconte l'histoire de la reine des fourmis qui ne s'accouple qu'une fois par an. Alors que le mâle meurt après l'acte d'accouplement, la femelle conserve en elle le sperme qu'elle utilise, le moment voulu, pour fonder une nouvelle colonie. Tandis que le mâle frissonne et meurt, la femelle se demande ce que ce dernier peut penser :

she may wonder whether his death was sudden. Or did he languish? And if so, if there was a bit of time left, did he think how mean the world was, or did he fill that space of time thinking of her? But soldier ants do not have time for dreaming. They are women and have much to do. Still it would be hard. So very hard to forget the man who fucked like a star. (TB 292)

Si, au début du récit, Valerian fait tout pour éloigner les fourmis de sa serre, c'est bien le pouvoir des fourmis femelles qui est mis en avant à la fin du récit.

Refusant le rôle de victimes, les femmes noires sont à même de (re)trouver leur propre voix. Dans un entretien avec Pierre Bourdieu paru dans la revue *Vacarme*, Morrison rappelle que la lutte face à la minoration de la femme noire se passe aussi sur le terrain de la langue, cette langue mineure qu'il s'agit d'affirmer face à celle, majeure, du monde blanc :

Discréditer la langue de l'autre est la première chose à laquelle s'emploient ceux qui tiennent les fusils ; [...]. Savoir gérer cette position subordonnée par rapport à la langue est un problème fondamental pour tous les peuples dominés. [...] Et la raison pour laquelle cette part de défense est nécessaire, c'est qu'elle est constamment menacée d'être écrasée par quelqu'un. C'est ainsi que la langue peut être un véritable champ de bataille, un lieu d'oppression, mais aussi de résistance.<sup>762</sup>

Dans *Beloved*, Denver prend la mesure, vers la fin du récit, du sentiment de vengeance qui anime Beloved mais également du risque que court sa mère en compagnie de cette dernière. Elle comprend que Sethe risque la mort si elle n'agit pas. Murée dans le silence, animée de la présence de Baby Suggs, elle quitte progressivement le monde de la surdité

---

<sup>762</sup> « Voir comme on ne voit jamais » : dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison, tenu à Paris le 22 octobre 1994. *Op. cit.*



et affirme sa voix : « All [Nelson Lord] did was smile and say, 'Take care of yourself, Denver,' but she heard it as though it were what language was made for. The last time he spoke to her his words blocked up her ears. Now they opened her mind » (*B* 297). La prise de parole et l'élargissement de la perspective (glissement de « ears » à « mind ») s'effectuent à la première personne du singulier dans la narration :

there sure is something in her that makes it all right to kill her own. All the time, I'm afraid the thing that happened that made it all right for my mother to kill my sister could happen again. I don't know what it is, I don't know who it is, but maybe there is something else terrible enough to make her do it again. I need to know what that thing might be, but I don't want to. Whatever it is, it comes from outside this house, outside the yard, and it can come right on in the yard if it wants to. So I never leave this house and I watch over the yard, so it can't happen again and my mother won't have to kill me too. [...]  
I thought she was trying to kill her that day in the Clearing. Kill her back. But then she kissed her neck and I have to warn her about that. Don't love her too much. Don't. Maybe it's still in her the thing that makes it all right to kill her children. I have to tell her. I have to protect her. (*B* 242-243)

Dans ce passage, la gradation allant de la peur omniprésente (« All the time, I'm afraid ») à l'affirmation de la prise de décision (« I have to tell her. I have to protect her ») témoigne de l'émergence de Denver en tant que sujet pensant et agissant. Le meurtre commis par sa mère est compris par la jeune fille sur le plan moral (« there sure is something in her that makes it all right to kill her own ») même si elle n'est pas capable d'en exprimer tout le ressort (« she kissed her neck and I have to warn her about that. Don't love her too much. Don't »). Elle associe néanmoins celui-ci à la volonté de Sethe de revendiquer une forme de possession maternelle. C'est également à travers une prise de parole à la première personne que Violet, dans *Jazz*, se réconcilie avec son double : « I want to be the woman my mother didn't stay around long enough to see. That one. The one she would have liked and the one I used to like before... » (*J* 208). Le retour à la voix initiale lui permet de réintégrer la communauté ainsi que l'atteste la narratrice à la fin du récit : « She has seen me and is not afraid of me. She hugs me. Understands me. Has given me her hand. I am touched by her. Released in secret. Now I know » (*J* 221). Mais cette réappropriation de la voix ne s'opère pas sans violence chez Violet et Denver. La seconde doit ainsi dépasser sa peur afin d'aller chercher de l'aide auprès de Lady Jones et des Bodwin :

Denver knew it was on her. She would have to leave the yard; step off the edge of the world, leave the two behind and go ask somebody for help. [...] she stood on the porch of 124 ready to be swallowed up in the world beyond the edge of the porch. Out there where small things scratched and sometimes touched. Where words could be spoken that would close your ears shut. (*B* 286-287)

Les motifs de l'engloutissement (« to be swallowed up in the world ») et de la fermeture (« words [...] that would close your ears shut ») témoignent de la peur de la jeune fille. Chez Violet, c'est une violence symbolique envers elle-même que cette dernière est dans l'obligation d'exercer. Elle a en effet dû « tuer » certaines parties en elle afin de réaliser sa propre création et d'affirmer son individualité :

'How did you get rid of her?'  
'Killed her. Then I killed the me that killed her.'  
'Who's left?'  
'Me.' (J 209)

Dans l'explication de sa transformation à Felice, Violet relate trois étapes : tout d'abord, la mort de la version objectifiée d'elle-même, victime de la violence patriarcale (« killed her »), ensuite la suppression de la part meurtrière d'elle-même (« killed the me that killed her »), enfin l'affirmation de sa subjectivité (« Who's left? Me »). Dans un article portant sur le roman, Elizabeth M. Cannon met en lumière le processus par lequel s'opère l'affirmation du sujet féminin. Elle souligne notamment que deux conditions doivent être réunies : les femmes doivent se reconnaître réciproquement en tant que sujets tandis que le processus d'affirmation doit avoir lieu de manière active. Selon l'auteure, l'idée de violence contenue dans le désir féminin joue un rôle dans la formation de la subjectivité des femmes noires afro-américaines. L'intersubjectivité s'opère à travers l'échange entamé par Violet et Alice autour de la mort de Dorcas. Tout d'abord ennemies (Alice dit de Violet : « the woman would end up in jail one day » J 79), elles se rejoignent lorsque Violet relate la source de sa souffrance et Alice la nature de son agacement. D'abord espacées, les visites de l'une à l'autre deviennent récurrentes tandis que s'instaure un climat de confiance entre les deux femmes, ce qui leur permet de révéler leurs véritables natures :

When Violet came to visit [...] something opened up. [...] The thing was how Alice felt and talked in her company. Not like she did with other people. With Violet she was impolite. Sudden. Frugal. No apology or courtesy seemed required or necessary between them. But something else was—clarity, perhaps. The kind of clarity crazy people demand from the not-crazy. [...] Alice [...] opened the door to the only visitor she looked forward to. (J 83)

À la fin du roman, Alice retourne à Springfield, désormais libérée de sa crainte des hommes. Parallèlement, c'est à travers la violence exercée à l'égard de l'amante de son mari que Violet retrouve une force physique passée : « she looked in amazement. She had not been that strong since Virginia, since she loaded hay and handled the mule wagon like a full-grown man. But twenty years doing hair in the City had softened her arms and melted the shield that once covered her palms and fingers » (J 92). L'image de la

libération de l'oiseau après l'attaque, ce perroquet qui ne cessait de répéter des mots que Violet ne pouvait supporter (« 'I love you' was exactly what neither she nor that Violet could bear to hear » *J* 92), évoque pour sa part la sortie métaphorique d'un carcan symbolique. Les comportements de Violet que la communauté interprétait comme relevant de la folie – elle s'assoit immobile au milieu de la rue (*J* 17), elle s'enfuit avec un enfant dont la mère lui a temporairement confié la garde (*J* 20-22) – ne sont plus perçus de la même façon à la fin du roman ainsi que le précise Felice : « 'They're wrong about her. [...] there is nothing crazy about her at all' » (*J* 202), « 'She doesn't lie, Mrs. Trace. Nothing she says is a lie the way it is with older people' » (*J* 205). *Jazz* marque également l'affirmation d'une jeune fille comme Felice. À la fin du roman, cette dernière forme un trio avec Violet et Joe, trio qui, par la narration, tisse les morceaux d'histoire. Tous trois reviennent sur les événements passés, notamment sur la mort de Dorcas, et trouvent une forme de guérison dans ces échanges. Felice est tout d'abord blessée par l'attitude de son amie qui, dans ses bras, pense à Joe au moment de mourir :

'There's only one apple'. [...] 'Just one. Tell Joe.' [...]  
I was right there, right there. Her best friend, I thought, but not best enough for her to want to go to the emergency room and stay alive. She let herself die right out from under me with my ring and everything and I wasn't even on her mind. (*J* 213)

Cet abandon fait écho à celui connu durant son enfance face à l'absence de ses parents. Mais c'est en parlant à Violet que Felice est en mesure de mettre à plat ses sentiments envers Dorcas. Elle se réjouit ainsi que celle-ci soit enterrée avec la bague qu'elle lui avait prêtée, ce bijou volé par la mère de Dorcas chez Tiffany's : « I'm glad Dorcas has it » (*J* 215). Enfin, c'est une femme forte qui est décrite à la fin du roman par la narratrice : « she's nobody's alibi or hammer or toy » (*J* 222).

Le retour de la voix autonome, dénuée de l'acceptation de la minoration de race et de genre, se produit également après l'acceptation de la violence subie/commise et une fois l'indépendance gagnée face à son environnement familial. Victime des traitements du Dr. Beauregard, Cee comprend à la fin du roman qu'elle sera stérile à vie (« Your womb can't never bear fruit » (*H* 128) mais aussi qu'il est nécessaire qu'elle prenne sa vie en main :

So it was just herself. In this world with these people she wanted to be the person who would never again need rescue. Not from Lenore through the lies of the Rat, not from Dr. Beau through the courage of Sarah and her brother. Sun-smacked or not, she wanted to be the one who rescued her own self. (*H* 129)

La jeune fille exprime sa volonté d'indépendance en son nom propre : « she wanted to be the one who rescued her own self ». Cela passe par une autonomie croissante à l'égard de son frère notamment : « Frank alone valued her. While his devotion shielded her, it did not strengthen her » (*H* 128-129), « This one time, she told herself, I don't want Frank making decisions for me. » (*H* 142). L'usage du verbe « strengthen » témoigne de la volonté d'*empowerment* recherchée par ces personnages féminins. La violence commise est elle-même source d'émancipation face à l'oppression de genre et de race subie. Dans *Love*, le personnage de Junior garde le poids d'une éducation traumatisante marquée par la mort de son père et l'absence d'une mère protectrice : « 'I never knew my daddy [...] He was killed in the army. Vietnam. [...] And my mother didn't care a thing about me' » (*H* 129). Originaire de cet environnement extrêmement pauvre qu'est le Settlement, elle est membre de cette catégorie marginalisée que sont les Rurals (« strange unteachable children [...] known as sudden fighters—relentless and vicious » *L* 53-54). La première forme de rupture par rapport à cet environnement consiste en l'éducation qu'elle cherche à obtenir. Alors que les filles du Settlement sont découragées face à la scolarisation, Junior s'accroche à ce principe : « she was the first Rural to speak up and make a stab at homework » (*L* 56). En quittant son environnement familial, elle dénonce la violence patriarcale que ses oncles lui font subir. Bouc-émissaire, cible privilégiée de leur violence, elle est traitée tel un animal (« preferred the company of a snake to a girl ») :

[...] the pain rached down to unbearable. Junior opened her eyes to fever and a hurt so stunning she could not fill her lungs. [...] Junior watched her toes swell, redden, turn blue, then black, then marble, then merge. [...] clutched a knife ready for Vosh or an uncle or anyone stopping her from committing the Settlement version of crime: leaving, getting out. Clean away from people who chased her down, ran over her foot, lied about it, called her lucky, and who preferred the company of a snake to a girl. (*L* 59)

C'est à travers un vol, celui d'une figurine G.I. Joe, jouet considéré comme masculin dans l'imaginaire collectif, que Junior se rebelle. Refusant de restituer l'objet, elle est condamnée à de la prison. Lorsqu'une femme tente de le lui ôter, elle la mord. Transférée en maison correctionnelle (« Correctional »), elle refuse de décliner son identité au-delà de son prénom « Junior Smith ». Lorsque les instances de l'Etat finissent par la laisser partir, elle décide d'ajouter un élément à son prénom de naissance :

Then suddenly noticed when she stole a G.I. Joe doll from an 'Everything for a Dollar' store, taken into custody when she wouldn't give it back, transferred to a shelter when she bit the woman who yanked it from her, remanded to Correctional when she refused to provide any information other than her first name. 'Junior Smith,' they wrote, and 'Junior Smith' she remained until the state let her go and she reclaimed her true name with an e added for style. (*L* 59)

Cette attitude rebelle n'est pas sans rappeler celle de Sula. Son impertinence se retrouve lorsque, des années plus tard, elle est reçue par Heed pour l'emploi de secrétaire :

'Look, Mrs. Cosey. I can read; I can write, okay? I'm as smart as it gets. You want handwriting, you want typing, I'll do it. You want your hair fixed, I'll fix it. You want a bath, I'll give you one. I need a job and I need a place to stay. I'm real good, Mrs. Cosey. Really real good.' (L 27)

Junior was bold. She would sneak him into her bedroom, or some other room. Christine might not like it. Or maybe she wouldn't care. If she was feeling hateful or jealous, she would tear them up. If her slut history reared itself, she might enjoy it. Nobody knew which way the gray-eyed cat would jump. (L 72)

Junior garde une part de violence en elle tant elle insiste auprès de Romen pour avoir des relations sexuelles violentes et dans des lieux obscurs.

Enfin, c'est à travers la notion de choix assumé que certaines protagonistes affirment cette subjectivité individuelle, à l'image de l'héroïne tragique. C'est notamment le cas de Sethe dans *Beloved*. Comme souligné précédemment, en choisissant la mort de sa fille, Sethe manifeste une forme de protection, de possession et de domination maternelles : « It ain't my job to know what's worse. It's my job to know what is and to keep them away from what I know is terrible. I did that » (B 194). Tuer ses enfants revient à en réclamer la propriété absolue au-delà de celle, juridiquement fondée, de Maître d'École : « Infanticide, as an attack against the master's property and a way of reclaiming the child as her own, was an essential part of a slave woman's self-definition »<sup>763</sup>. La violence joue un rôle essentiel dans cette réclamation : « if to kill is to claim as one's own, then the reverse is also true : the claim of possession is always violent »<sup>764</sup>. C'est à travers cet acte que Sethe est en mesure de définir le périmètre d'exercice de sa maternité. L'amour inconditionnel de ses enfants et le souhait de les protéger témoignent de cette volonté d'affirmer une existence niée par une société raciste, ainsi que le résume Stamp Paid : « She love those children. She was trying to out-hurt the hurter » (B 276). Employée dans un restaurant au nom à l'ironie évocatrice (Sawyer's) depuis sa sortie de prison, Sethe est désormais trop fière pour subir le racisme de l'épicier auquel elle vole de la nourriture et des produits :

But matches, sometimes a bit of kerosene, a little salt, butter too—these things she took also, once in a while, and felt ashamed because she could afford to buy them; she just didn't want the embarrassment of waiting out back of Phelps store with the others till every white in Ohio was served before the keeper turned to the cluster of Negro faces looking through

---

<sup>763</sup> Curti, L. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1998, p. 97-98.

<sup>764</sup> Peterson, C. *Beloved's Claim*. *MFS Modern Fiction Studies*. 2006, Vol. 52, n° 3, p. 554-555.

a hole in his back door. [...] She didn't want to jostle them or be jostled by them. Feel their judgment or their pity, especially now. [...] Not since that other escape had she felt so alive. [...] Oh, today. Now she wanted speed, to skip over the long walk home and be there. (B 223-225)

Le regard supérieur des Blancs est rejeté (« [She didn't want to][f]eel their judgement or their pity, especially now ») et l'affirmation individuelle bien réelle (« Now she wanted speed, to skip over the long walk and be there »). Dans *A Mercy*, c'est à travers le choix symbolique de l'abandon des chaussures que Florens affirme son autonomie : « The soles of my feet are as hard as cypress » (B 159). Ces propos non seulement reprennent l'idée de dureté des pieds, résultat du travail de l'esclave, mais ils attestent également la force gagnée par Florens qui peut désormais s'affranchir du port des chaussures de sa maîtresse et, plus symboliquement, affirmer le pouvoir d'expression qui est désormais le sien. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, juste avant le plaidoyer final de sa mère, Florens conclut : « I am become wilderness but I am also Florens. In full. Unforgiven. Unforgiving. No ruth, my love. None. Hear me? Slave. Free. I last » (M 159). Si elle reconnaît ainsi qu'elle conserve une part de sauvagerie en elle (« I am become wilderness »), elle contrebalance aussitôt cette affirmation par le rappel de son existence individuelle que matérialise la mention de son prénom : « I am also Florens ». Refusant toute pitié ainsi que le souligne le polyptote « Unforgiven. Unforgiving » ainsi que le passage « No ruth, my love. None », elle transcende le sens de cette « sauvagerie » pour affirmer sa propre volonté. L'oxymore paratactique « Slave. Free » complété par la mention « I last » déconstruit l'association entre esclavage et privation de liberté ainsi que celle existant entre esclavage et couleur de peau. La voix autoriale fait de son héroïne un être symboliquement libre malgré le traumatisme de l'abandon que sa mère révèle dans le dernier chapitre du roman et que Florens n'est pas en capacité d'entendre.

### ***b) Lever le voile***

Dans un essai consacré au rôle de la mémoire dans son écriture, Toni Morrison précise que sa mission consiste à lever le voile et à mettre en lumière une histoire jusqu'à présent tue : « My job becomes how to rip that veil drawn over 'proceedings too terrible to relate.' The exercise is also critical for any person who is black, or who belongs to any marginalized category, for, historically, we were seldom invited to participate in the

discourse even when we were its topic »<sup>765</sup>. Il s'agit là de dénoncer la violence du récit canonique et de proposer une « contre-violence qui travaille activement à combattre l'oubli » selon les termes d'Emmanuel Bruno Jean-François<sup>766</sup>. L'auteure afro-américaine s'emploie donc à remettre au premier plan des sujets ignorés et des voix inaudibles, à l'image de ces « voix interdites » étudiées par Monica Michlin : « La voix interdite a toutes les ressources de la séduction, comme de la violence, pour infiltrer et transformer celui qui l'écoute »<sup>767</sup>.

C'est tout d'abord une voix féminine qui se trouve remise au centre de l'œuvre, à l'image de ce qu'évoque Marie-Christine Lemardeley au sujet de l'œuvre d'Adrienne Rich : « une relecture de l'histoire qui ne doit plus désormais s'écrire « history » but « herstory » »<sup>768</sup>. Au cœur de chacun des romans de la trilogie morrisonienne (*Beloved-Jazz-Paradise*), figure le meurtre d'un enfant ou d'une femme (respectivement *Beloved*, Dorcas et « the white girl »). Ann Hostetler souligne également que chacun des romans de la trilogie met en scène un déplacement forcé en relation avec le passé (le *Middle Passage* dans *Beloved*, la migration vers les villes dans *Jazz* et le mouvement dénommé *The Disallowing* dans *Paradise*)<sup>769</sup>. Les fictions morrisoniennes mettent ici en lumière la façon dont l'histoire des femmes a été tue. À travers la narration de leurs trajectoires de vie dans ses romans, Morrison rompt le silence et redonne une voix à ces femmes ignorées, par exemple à l'époque de la *Harlem Renaissance* dans *Jazz*. Hormis *Song of Solomon* et *Home*, les romans morrisoniens mettent avant tout en scène des héroïnes dont l'évolution est parfois relatée par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient extradiégétique (*Jazz*, *Sula*, *Love*). Mais, dans nombre d'entre eux, une large part du récit fait intervenir, à des niveaux certes divers, une focalisation interne (*The Bluest Eye*, *Beloved*, *God Help the Child*, *Tar Baby*, *A Mercy*, *Paradise*). Ainsi, dans *Paradise*, Morrison donne voix à neuf femmes dont les récits sont matérialisés par des découpages dans la structure-même de l'œuvre puisqu'un chapitre correspond à chacune de ces voix. Ces narrations constituent un contrepoint aux récits masculins des Pères fondateurs de Ruby. Plus particulièrement, une habitante et institutrice de métier, Patricia Best, tente de

---

<sup>765</sup> Morrison, T. *The Site of Memory*, in *The Source of Self-Regard*, p. 237-238.

<sup>766</sup> Jean-François, E. B. *Op. cit.*, p. 172.

<sup>767</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>768</sup> Lemardeley, M.-C. *Adrienne Rich : cartographies du silence*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 8.

<sup>769</sup> Hostetler, A. *Resurrecting the Dead Girl: Modernism and the Problem of History in Beloved, Jazz, and Paradise*, in Seward, A. L., Tally, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 35.

cartographier la généalogie des quinze familles à l'origine de la ville dans l'idée de replacer l'histoire des femmes au sein du développement de celle-ci :

Who were these women who, like her mother, had only one name? Celeste, Olive, Sorrow, Ivlin, Pansy. Who were these women with generalized last names? Brown, Smith, Rivers, Stone, Jones. Women whose identity rested on the men they married—if marriage applied: a Morgan, a Flood, a Blackhorse, a Poole, a Fleetwood. (P 187)

Le prénom-même de Patricia trouve sa racine dans les termes *patrician* et *patriarchy*, ce qui tend à instaurer un lien héréditaire avec les patriciens, les fondateurs de la ville. Mais elle choisit de mettre ce lien à disposition de la communauté en en proposant l'historique mais également en soulignant la dimension patriarcale sous-jacente. L'utilisation de témoignages, d'extraits de textes et d'archives situe la démarche de Patricia au niveau de celle, scientifique, d'une historienne : « After that, most of her notes came from talking to people, asking to see Bibles and examining church records. Things got out of hand when she asked to see letters and marriage certificates » (P 187). Par ce biais, des pans de l'histoire commune viennent à être révélés : « Then bits of tales emerged like sparks lighting the absences that hovered over their childhoods and the shadows that dimmed their maturity » (P 189). Le vocabulaire de la lumière (« emerged like sparks », « lighting », « shadows », « dimmed ») illustre le travail de découverte de l'historienne. Après s'être lancée dans la reconstitution des arbres généalogiques, elle finit par les brûler, constatant amèrement la reproduction des inégalités que les fondateurs de Ruby avaient fuies. Elle regrette toutefois rapidement sa décision qui prive les générations futures du savoir accumulé :

One by one she dropped cardboard files, sheets of paper—both stapled and loose—into the flames. She had to tear the covers off the composition notebooks and hold them slant with a stick so they would not smother the fire. The smoke was bitter. [...] She felt clean. [...] Did they really think they could keep this up? The numbers, the bloodlines, the who fucks who? All those generations of 8-rocks kept going, just to end up narrow as bale wire? [...] 'God bless the pure and holy' indeed. That was their purity. That was their holiness. [...] In that case, she thought, everything that worries them must come from women. 'Dear God,' she murmured. 'Dear, dear God. I burned the papers.' (P 216-217)

Le parallélisme « That was their purity. That was their holiness » illustre la distance ironique que place Patricia dans le récit masculin dominant qui a ignoré ou a parlé au nom des femmes dans la narration des racines de la communauté. La jeune femme donne également les deux versions officielles (« the two editions of the official story » P 296) de la scène au cœur du roman, l'attaque du Couvent par les hommes de Ruby, ainsi qu'une troisième, officieuse, au discours indirect libre et qui correspond à la version de Lone. Selon la première version officielle, neuf hommes tentèrent de parler aux femmes du Couvent et les incitèrent soit à partir soit à modifier leur comportement, ce qui conduisit



à la violence. Selon la seconde version officielle, cinq hommes (Deacon, Steward, K. D. Morgan, Sergeant Person et Wisdom Poole) se rendirent au Couvent dans le but de chasser les femmes tandis que quatre autres hommes (Harper et Menus Jury, Arnold et Jeff Fleetwood) tentèrent d'empêcher ces derniers. Alors que les femmes répondaient par la violence, l'un des cinq hommes tira et tua la femme blanche. Toutefois, le vocabulaire employé par la voix narrative dans les pages suivantes pour décrire ces récits (« the stories », « the gospel », « the tale », « the story », « misinformation », « altered truth » *P* 297) insiste sur les déformations qui sont faites de l'histoire. Celle que narre par Patricia doit aussi être lue avec scepticisme malgré l'impression de précision dans la recherche : « Pat had wanted proof in documents where possible to match the stories, and where proof was not available she interpreted—freely but, she thought, insightfully because she alone had the required emotional distance » (*P* 188). Ainsi, elle ne manifeste pas la distance émotionnelle qu'elle avait prônée lorsqu'elle a brûlé l'intégralité des arbres généalogiques. Comme le souligne Marlène Barroso-Fontanel dans sa thèse, Morrison met « en garde contre l'appropriation de l'histoire par les voix autres que celles qui l'ont vécue »<sup>770</sup> : « every one of the assaulting men had a different tale and their families and friends (who had been nowhere near the Convent) supported them, enhancing, recasting, inventing misinformation » (*P* 297). Pourtant seule témoin de la scène, Lone est ainsi discréditée et réduite au silence : « Lone shut up » (*P* 297), « she decided to keep quiet » (*P* 298). Situante son étude dans le cadre de la « littérature mineure » conceptualisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>771</sup>, Marlène Barroso-Fontanel précise : « [l]a langue devient ainsi un instrument de défense des voix mineures, mais aussi de révolte contre l'hégémonie culturelle du majeur »<sup>772</sup>, en l'occurrence celle de la voix féminine face aux multiples voix masculines, la « transgression de la langue majeure de l'intérieur »<sup>773</sup>. La présence d'Anna Flood sur la scène de crime permet à une autre voix féminine de remettre en question le récit masculin. Cette dernière est notamment en mesure d'interpréter les dessins représentés à même le sol comme l'expression des vies intérieures des femmes du Couvent. Dans cette remise au premier plan de la voix féminine, la langue joue un rôle essentiel et peut s'avérer objet de détournement pour une meilleure affirmation. Comme

<sup>770</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 269.

<sup>771</sup> Deleuze G., Guattari F. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit, 1975.

<sup>772</sup> Barroso-Fontanel, M. Voix rebelle(s) : minoration/re-création/révolution dans quatre romans de Toni Morrison. *Babel* [en ligne]. 2019, n° 40, p. 346. DOI [10.4000/babel.8640](https://doi.org/10.4000/babel.8640)

<sup>773</sup> ---. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 277.

le souligne Anne-Marie Paquet-Deyris<sup>774</sup>, dans *Song of Solomon*, lorsque Pilate engage des pourparlers avec la police qui accuse Milkman d'avoir volé les os, elle se réfère à des passages de la Bible et, pour marquer sa position d'inférieure, utilise des tournures de *Black English* (« Bible say », « We was »). Après le départ du commissariat, Pilate retrouve sa propre voix (« her own voice was back » *SofS* 207) marquée par moins de particularismes afro-américains.

*Beloved* marque l'affirmation d'une voix féminine mais le roman est aussi l'occasion pour Morrison de remettre en question le modèle du récit d'esclave. Dire la violence ultime dans *Beloved* est l'occasion pour l'écrivaine américaine de « déchirer le voile » sur certaines conventions littéraires de l'époque de la Reconstruction : « how to rip that veil drawn over 'proceedings too terrible to relate' ». Regrettant l'absence de témoignage autour de l'expérience intime des esclaves, elle inscrit son roman en réaction aux conventions littéraires qui ont apposé un silence, un relativisme, autour de la violence réellement subie par les esclaves :

I wanted to return the agency into the hands of the slaves, who had always been fairly anonymous, or flat, it seemed to me, in much, although not all, of the literature.<sup>775</sup>

Slavery wasn't in the literature at all. Part of that, I think, is because, on moving from bondage into freedom, which has been our goal, we got away from slavery and also from the slaves, there's a difference. We have to re-inhabit those people.<sup>776</sup>

En ce sens, *Beloved* revisite le récit d'esclave et dit ce que des récits comme celui d'Harriet Jacobs (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861) ou Frederick Douglass (*A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, 1845) n'étaient pas en mesure de relater. Plusieurs traits formels distinguent d'ailleurs *Beloved* de ces récits. Si le récit d'esclave se caractérise par l'emploi de la première personne tout au long du récit, dans *Beloved*, Morrison choisit une multiplicité de voix qui alternent entre elles (Sethe, Beloved, Paul D). En outre, le récit d'esclave repose souvent sur une narration chronologique là où, dans les fictions morrisoniennes, le récit suit délibérément une logique circulaire permettant la remémoration d'événements traumatiques. Au récit canonique blanc Morrison ajoute la mise en lumière d'une honte et d'un silence dans le récit d'esclave. Dans un article portant sur *The Underground Railroad* de Colson Whitehead, Michel Feith précise au sujet du *neo-slave narrative* : « a literature that can

---

<sup>774</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 50.

<sup>775</sup> Morrison, T. *The Source of Self-Regard*, in *The Source of Self-Regard*, p. 310.

<sup>776</sup> Gilroy, P. *Living Memory: A Meeting with Toni Morrison*, p. 179.

renew itself by borrowing in the depths, the repressed histories, the personal and collective unconscious that challenge surface conformity to former canons »<sup>777</sup>. Par ailleurs, en remettant en cause l'idée que l'amour maternel est nécessairement non-violent, les romans morrisoniens s'inscrivent dans un mouvement de lutte contre la biologisation de la figure féminine criminelle<sup>778</sup>. La dimension politique de l'acte (politique de l'amour maternel) est avant tout mise en avant, car, comme insiste Michelle Perrot dans les *Annales de l'ESC* en 1975, « refuser à la femme sa nature criminelle, n'est-ce pas encore une façon de la nier ? »<sup>779</sup>.

Plus globalement, c'est à une réhabilitation de la périphérie, de la marge que nous invite Morrison dans ses romans, à l'image du titre d'un des ouvrages de bell hooks, *Feminist Theory: from Margin to Center*<sup>780</sup>. Dans un essai portant sur la race, Morrison précise :

As an already and always raced writer, I knew at once, from the very beginning, that I could not, would not reproduce the master's voice and its assumptions of the all-knowing law of the white father. [...] If I have to live in a racial house, it was important at the least to rebuild it so that it was not a windowless prison into which I was forced, a thick-walled, impenetrable container from which no sound could be heard, but rather an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors.<sup>781</sup>

L'auteure africaine-américaine revendique le refus de toute histoire blanche (« récit du maître »<sup>782</sup>) au profit de la mise en lumière des récits périphériques (« windows and doors »). Dans *The Bluest Eye*, le roman se déroule en 1941, année charnière pour les États-Unis qui rejoignent alors la Seconde guerre mondiale. Toutefois, le récit se distingue par l'absence de mention de toute histoire politique ou militaire et met en scène, au contraire, des représentants afro-américains pauvres et non les grandes figures de l'histoire : « Morrison recounts the history of this significant year from the vantage point of those who have been marked as peripheral in accounts of their era of American history »<sup>783</sup>. Les trois prostituées voisines des Breedlove, China, Poland et Miss Marie aussi surnommée Maginot Line, incarnent ces vies périphériques :

---

<sup>777</sup> Feith, M. *Op. cit.*, p. 158.

<sup>778</sup> Raphaëlle Guidée a mis en évidence le contraste entre l'abondance de figures féminines violentes dans la littérature et le faible nombre d'approches critiques et théoriques. Guidée, R. "Unsex me!" Littérature et violence politique des femmes, in Cardi, C., Pruvost, G. *Op. cit.*, p. 488-503.

<sup>779</sup> Perrot, M. Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX<sup>e</sup> siècle. *Annales ESC*, n°1, 1975, p. 78.

<sup>780</sup> bell hooks. *Feminist Theory: from Margin to Center*. New York, Routledge, 2015.

<sup>781</sup> Morrison, T. Race Matters, in *The Source of Self-Regard*, p. 132.

<sup>782</sup> Le Fustec, C. Au-delà du « destin manifeste », une idée du paradis dans la vie, non dans l'après-vie, ou l'art d'apprendre à y voir sans images, in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 147.

<sup>783</sup> Gillan, J. Focusing on the Wrong Front: Historical Displacement, the Maginot Line, and *The Bluest Eye*. *African American Review*. 2002, Vol. 36, n° 2, p. 284. DOI [10.2307/1512261](https://doi.org/10.2307/1512261)

Three whores lived in the apartment above the Breedloves' storefront. China, Poland, and Miss Marie. Pecola loved them, visited them, and ran their errands. They, in turn, did not despise her. (BE 50-51)

Three merry gargoyles (BE 55)

Si China et Poland renvoient respectivement aux fronts asiatique et européen de la Seconde guerre mondiale tandis que Maginot Line fait référence à la ligne de fortification de l'armée française, ce sont avant tout des lignes et fronts de défaite des grandes puissances qui sont évoquées : « Names are suggestive of their refusal to be co-opted [...] [they] beat the same relationship to patriarchy than the occupied territories of China, Poland, and France (the Maginot Line bearing a synecdochic relationship to France) have to Japan and Nazi Germany in World War II »<sup>784</sup>. Dans le roman, ces trois prostituées, ironiques et perspicaces, sont des héroïnes du grotesque bakhtinien propre au carnaval rabelaisien : fonctionnant telles des gargouilles (« Three merry gargoyles »), elles chantent des airs de blues, racontent des histoires obscènes, boivent, rotent et jurent. Ce sont toutefois les seules à apprécier Pecola et à ne pas la martyriser : « [they] literally embody a positive, oppositional space in the novel »<sup>785</sup>. Pecola trouve même un semblant d'éducation auprès de ces trois femmes qui incarnent une forme de liberté face à l'attitude conventionnelle de la communauté : « They were whores in whores' clothing, whores who had never been young and had no word for innocence. With Pecola they were as free as they were with each other » (BE 57). Elles rejettent les hommes et se jouent de ces derniers :

Except for Marie's fabled love for Dewey Prince, these women hated men, all men, without shame, apology, or discrimination. They abused their visitors with a scorn grown mechanical from use. Black men, white men, Puerto Ricans, Mexicans, Jews, Poles, whatever—all were inadequate and weak, all came under their jaundiced eyes and were the recipients of their disinterested wrath. They took delight in cheating them. On one occasion the town well knew, they lured a Jew up the stairs, pounced on him, all three, held him up by the heels, shook everything out of his pants pockets, and threw him out of the window. (BE 56)

Mais, au-delà de la mise en lumière de ces récits périphériques, Morrison contribue, au travers de plusieurs de ses romans, à la « réécriture du récit mythique des origines de la nation américaine »<sup>786</sup>. *Paradise* illustre la remise en cause de la notion de « destinée manifeste » des Pères Pèlerins. Les nouveaux Pères fondateurs, incarnés par Derek et

---

<sup>784</sup> Grewal, G. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>786</sup> Le Fustec, C. Au-delà du « destin manifeste », une idée du paradis dans la vie, non dans l'après-vie, ou l'art d'apprendre à y voir sans images, in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 147.

Steward Morgan, reproduisent, au sein de la communauté afro-américaine, de nouvelles formes d'inégalité basées sur la couleur de peau (*light-skinned vs. dark-skinned or 8-rock*) telles que les avaient subies leurs aïeux. Dans le même roman, Patricia Best, l'historienne locale, met également en lumière combien l'histoire se loge avant tout dans des interstices (« Any footnotes, crevices or questions » P 188). C'est donc dans les failles de l'histoire officielle que gît la véritable histoire que Morrison souhaite mettre en avant : « reimaginings and retellings of a national narrative through the local, the traditional, and the vernacular »<sup>787</sup>. Face à la violence du récit canonique dominant sur les origines des États-Unis (récit blanc, protestant, masculin), *A Mercy* donne voix à des groupes marginalisés, au premier rang desquels des femmes issues de différents groupes ethniques : une femme noire, Sorrow, une femme amérindienne, Lina, et une femme blanche, Rebekka. Cette remise en cause de l'historiographie blanche est particulièrement illustrée par Lina. En fuite suite à l'extermination des membres de son village, elle est recueillie par une famille presbytérienne qui, au nom de la punition divine, lui ôte tout signe d'appartenance amérindienne : « they burned her deerskin dress », « They clipped the beads from her arms and scissored inches from her hair » (M 46). Lina garde également des traces de la violence connue par le passé (« swollen eye », « lash cuts ») :

By then Lina's swollen eye had calmed and the lash cuts on her face, arms and legs had healed and were barely noticeable. The Presbyterians, recalling perhaps their own foresight in the name they had given her, never asked what had happened to her and there was no point in telling them. She had no standing in law, no surname and no one would take her word against a Europe. (M 50)

Au-delà de la violence physique que rappellent les stigmates corporels, c'est également un effacement de son héritage, de son identité (« no surname ») qui est conduit tandis que la jeune femme ne dispose d'aucune existence juridique (« no one would take her word against a Europe »), la métonymie « a Europe » renvoyant ici à la supériorité de la population blanche. Mais Lina a réussi une fusion des cultures sur la base des éléments transmis par sa mère :

she 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. (M 46)

---

<sup>787</sup> Graham, M. From the Village to the World: Toni Morrison's Critical Geography, in Kekeh-Dika, A.-A., Graham, M. et Mayes, J. A. *Op. cit.*, p. 44.

Florens écoute les histoires de cette dernière, notamment celles dans lesquelles des mères se battent pour leur progéniture, mettant ainsi en lumière tout le rôle de la transmission orale :

They had memorable nights, lying together, when Florens listened in rigid delight to Lina's stories. Stories of wicked men who chopped off the heads of devoted wives; of cardinals who carried the souls of good children to a place where time itself was a baby. Especially called for were stories of mothers fighting to save their children from wolves and natural disasters. (*M* 59)

Cet effacement de la culture amérindienne, cette « non-histoire » selon les termes d'Édouard Glissant<sup>788</sup>, renvoie à ces histoires du monde colonisé, remplacées par celles imposées par le monde occidental. Or, ce sont ces histoires tuées que Morrison souhaite remettre sur le devant de la scène.

---

<sup>788</sup> Glissant, É. *Le discours antillais*. Paris, Seuil, 1981.



## **CHAPITRE 3 – REMISE EN CAUSE DES STÉRÉOTYPES ET AFFIRMATION D’UN MODÈLE DE LIBERTÉ**

### **1) Questionner les féminités noires**

#### *a) Rejet de la vie domestique*

La violence symbolique à l’œuvre dans le corpus romanesque morrisonien tend à mettre en scène l’échec de vies féminines tournées vers le mariage et la maternité. Dans *Jazz*, à la fin du roman, Violet retrouve, en compagnie de Joe, la vie domestique souhaitée et désormais libérée des traumas du passé : « A lot of the time, though, they stay home figuring things out, telling each other those little personal stories they like to hear again and again, or fussing with the bird Violet bought » (*J* 223). Mais, dans plusieurs romans, ces quêtes s’avèrent aliénantes pour les femmes concernées. La fiction morisonienne remet en effet en cause l’image de la femme aimante et de la mère prête à se sacrifier (“the cult of true womanhood”). Dans *Sula*, Helene incarne cette féminité conventionnelle (“lady-like”). Elle masque son passé dérangeant et indigne par son dévouement à sa vie de famille et en cultivant une forme de puritanisme propre à la classe moyenne : « Her only child’s wedding—the culmination of all she had been, thought or done in this world » (*S* 79). Si elle gagne ainsi le respect de la communauté de Medallion, l’ironie apparente du narrateur dans la description de cette vie souligne le caractère superficiel de ce rôle qu’elle s’est attribué :

A woman who won all social battles with presence and a conviction of the legitimacy of her authority. [...] It was Helene who never turned her head in church when latecomers arrived; Helene who established the practice of seasonal altar flowers; Helene who introduced the giving of banquets of welcome to returning Negro veterans. She lost only one battle—the pronunciation of her name. The people of the Bottom refused to say Helene. They called her Helen Wright and left it at that. (*S* 18)

L’incapacité des habitants du Bottom à prononcer son nom illustre le refus symbolique de cette identité fausse, créée de toutes pièces. Sa fille Nel ne trouve également une forme de réconfort et de sens à sa vie que dans le stéréotype de la femme dévouée auprès de son mari. Après le départ de celui-ci, la jeune femme insiste sur l’image de vide entre ses cuisses, métaphore de cette sexualité qu’elle ne peut imaginer hors de ce couple :



Her thighs were really empty. [...] For now her thighs were truly empty and dead too, and it was Sula who had taken the life from them and Jude who smashed her heart and the both of them who left her with no thighs and no heart just her brain raveling away. (S 110-111)

And what am I supposed to do with these old thighs now, just walk up and down these rooms? What good are they, Jesus? They will never give me the peace I need to get from sunup to sundown, what good are they, are you trying to tell me that I am going to have to go all the way through these days all the way [...] O my sweet Jesus what kind of cross is that? (S 111)

La vie sans cette sexualité domestique s'apparente à un chemin de croix pour Nel (« what kind of cross is that? »). Se rendant compte à la fin du roman que le manque ressenti n'était pas celui de Jude mais celui de Sula, elle comprend qu'elle aurait pu transformer sa vie. Illustrant sa volonté de se définir en réaction face à ce modèle, Sula donne une description caustique de la vie des femmes du Bottom :

The narrower their lives, the wider their hips. Those with husbands had folded themselves into starched coffins, their sides bursting with other people's skinned dreams and bony regrets. Those without men were like sour-tipped needles featuring one constant empty eye. Those with men had had the sweetness sucked from their breath by ovens and steam kettles. Their children were like distant but exposed wounds whose aches were no less intimate because separate from their flesh. They had looked at the world and back at their children, back at the world and back again at their children, and Sula knew that one clear eye was all that kept the knife away from the throat's curve. (S 121-122)

Cette vie domestique et maternelle est assimilée à une souffrance (« wounds », « aches ») qui, selon Sula, ne peut résulter que dans la mort (« coffins », « knife », « throat's curve »). Le parallélisme du début du passage (« The narrower their lives, the wider their hips ») insiste sur l'étroitesse de ce mode de vie. La répression des émotions que ce dernier entraîne se retrouve chez Nel qui adopte l'attitude conventionnelle du sacrifice. Ce choix l'empêche, à la fin du roman, de crier sa douleur (« it did not come », « there was nothing ») qui finit par se manifester sous la forme d'une boule de poils gris qui hante sa vision périphérique :

Waited for the oldest cry. A scream not for others, not in sympathy for a burnt child, or a dead father, but a deeply personal cry for one's own pain. [...] But it did not come. [...] And finally there was nothing, just a flake of something dry and nasty in her throat. She stood up frightened. There was something just to the right of her, in the air, just out of view. She could not see it, but she knew exactly, what it looked like. A gray ball hovering just there. Just there. To the right. Quiet, gray, dirty. (S 108-109)

She spent a whole summer with the gray ball, the little ball of fur and string and hair always floating in the light near her but which she did not see because she never looked. But that was the terrible part, the effort it took not to look. But it was there anyhow, just to the right of her head and maybe further down by her shoulder [...]. (S 109)

Nel ne voit pas cet amas car elle ne regarde pas (« which she did not see because she never looked »), obnubilée par sa volonté de se conformer à la domesticité respectable blanche. La dispersion des graines de pissenlit (« dandelion spores » S 174) que la sphère

libère au moment où elle se brise apparaît comme un symbole de fécondité. C'est à ce moment que Nel est en mesure d'exprimer un cri libérateur : « 'O Lord, Sula,' she cried, 'girl, girl, girlgirlgirl' » (S 174). Par certains traits, Eva semble incarner la *Black Mammy*, ce stéréotype blanc de la domestique soumise et bienfaitante. Lorsqu'elle se retrouve abandonnée sans argent ni nourriture par son mari BoyBoy, elle décide de confier ses enfants et de disparaître pendant dix-huit mois. À son retour, elle établit un foyer de fortune et se dévoue au bien-être de sa famille. Mais en réalité, comme l'a démontré Barbara Christian, Eva est bien plus que cette mère vouée au sacrifice : « Far from being the big-breasted, kind, religious, forever coping, asexual, loving-white-folks mammy, Eva is arrogant, independent, decidedly a man lover who loves and hates intensely »<sup>789</sup>. Ce pouvoir de domination se matérialise de manière métonymique à travers l'*erstaz* de trône qu'elle se construit à l'aide d'un rocking-chair et d'un chariot pour enfant : « sat in a wagon on the third floor directing the lives of her children, friends, strays and a constant stream of boarders » (S 30), « a rocking-chair top fitted into a large child's wagon » (S 31). Elle devient une sorte de reine dirigeant la vie de celles et ceux qui peuplent son royaume : « the creator and sovereign of this enormous house » (S 31). Mère nourricière, elle sait aussi se montrer violente comme avec Plum dont elle décide d'abrèger les souffrances. « Détentrices des pouvoirs de la création »<sup>790</sup>, elle possède également la capacité de définir l'identité des personnes qui l'entourent, notamment à travers les noms qu'elle attribue aux individus : « Eva had married a man named BoyBoy and had three children: Hannah, the eldest, and Eva, whom she named after herself but called Pearl, and a son named Ralph, whom she called Plum » (S 32). Bien qu'issus de trois familles différentes et physiquement dissemblables en termes de taille et d'âge, les Dewey recueillis par Eva deviennent de plus en plus difficiles à distinguer, jusqu'à leur effacement total reflété dans l'appellation générique uniforme et sans majuscule « the deweys » que leur octroie la mère de famille :

---

<sup>789</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, p. 158.

<sup>790</sup> Mielle de Prinsac, A.-P. *De l'un à l'autre : l'identité dans les romans de Toni Morrison*, p. 96.

She looked at the first child closely, his wrists, the shape of his head and the temperament that showed in his eyes and said, 'Well. Look at Dewey. My my mymymy.' When later that same year she sent for a child who kept falling down off the porch across the street, she said the same thing. Somebody said, 'But, Miss Eva, you calls the other one Dewey.' 'So? This here's another one.'

When the third one was brought and Eva said 'Dewey' again, everybody thought she had simply run out of names or that her faculties had finally softened.

'How is anybody going to tell them apart?' Hannah asked her.

'What you need to tell them apart for? They's all deweys.' [...]

Slowly each boy came out of whatever cocoon he was in at the time his mother or somebody gave him away, and accepted Eva's view, becoming in fact as well as in name a dewey—joining with the other two to become a trinity with a plural name...inseparable, loving nothing and no one but themselves. (S 37-38)

Eva fait également preuve d'ironie dans le choix du nom du dernier membre à rejoindre la maison des Peace, Tar Baby : « a beautiful, slight, quiet man who never spoke above a whisper. Most people said he was half white, but Eva said he was all white. That she knew blood when she saw it, and he didn't have none » (S 39). Cette trajectoire de vie non-linéaire et la spontanéité liée à la composition de la maisonnée sont autant de traits de ce que Zora Neale Hurston désigne dans *The Sanctified Church* comme la détermination afro-américaine « to avoid the simple straight line »<sup>791</sup>. Face à la linéarité et au caractère direct associés à la narration du récit blanc, les femmes afro-américaines utilisent la circularité et le détour pour affirmer leur mode de vie et plus globalement leur subjectivité.

### ***b) « I want to make myself » (S 92)***

Au-delà du rejet d'une vie domestique, plusieurs personnages féminins morrisoniens revendiquent le refus de toute norme, affirmant ainsi une voie divergente loin des stéréotypes. Ce sont celles que Morrison appelle les "*outlaw women*" et qu'elle évoque dans l'avant-propos de *Sula* :

Outlaw women are fascinating—not always for their behavior, but because historically women are seen as naturally disruptive and their status is an illegal one from birth if it is not under the rule of men. In much literature a woman's escape from male rule led to regret, misery, if not complete disaster. In *Sula* I wanted to explore the consequences of what that escape might be, on not only a conventional black society, but on female friendship. In 1969, in Queens, snatching liberty seemed compelling. Some of us thrived; some of us died. All of us had a taste. (S xvi-xvii)

---

<sup>791</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p. 54.

Cette indépendance et cette liberté assumées sont notamment le fait de deux personnages en particulier, Pilate dans *Song of Solomon* et Sula dans le roman éponyme. Mais si Pilate joue avant tout le rôle d'un guide collectif au service de la communauté, chez Sula c'est la liberté individuelle qui prend le pas.

Dotée d'une présence magique, mystérieuse et enracinée dans la culture du Sud, Pilate incarne cette chanteuse folk typique dont les aventures personnelles donnent lieu à l'expression d'une conscience collective. Alors que sa mère décède lors de sa naissance, elle porte le stigmate de ce trauma à travers l'absence de nombril, cette cicatrice de la coupure du cordon ombilical lien avec la mère. Cette naissance est donc une sorte d'auto-création ainsi que le souligne Morrison dans un entretien : « she was literally born after her mother died. So she's self-invented, self-created, metaphorically, and in fact. Because of this flat stomach that looks like a back, people are very curious and frightened of her »<sup>792</sup>. La vie de Pilate résume à elle seule la violence exercée à l'encontre de la communauté noire. Ainsi, à l'âge de douze ans, elle assiste au meurtre racial de son père tentant d'empêcher la saisie de sa propriété : « They blew him five feet up into the air. He was sitting on his fence waiting for 'em, and they snuck up from behind and blew him five feet into the air » (*SofS* 40). Le pronom à la troisième personne fait implicitement référence à la communauté blanche tandis que l'adverbe « behind » insiste sur la lâcheté de l'acte commis. Elle ne garde qu'une mémoire fragmentée de cet événement traumatique. À l'image de Sula avec sa tache de naissance, Pilate partage une forme d'ostracisme à l'égard de la communauté en lien avec un stigmate physique, à savoir son absence de nombril. Elle travaille comme travailleuse migrante mais est éconduite à de nombreuses reprises du fait de la peur générée par sa particularité physique :

She was to leave. They were very sorry, they liked her and all, and she was such a good worker and a big help to everybody. But she had to leave just the same.

'On account of my stomach?' But the women would not answer her. They looked at the ground.

Pilate left with more than her share of earnings, because the women did not want her to go away angry. They thought she might hurt them in some way if she got angry, and they also felt pity along with their terror of having been in the company of something God never made. (*SofS* 144)

Elle décide toutefois d'affirmer son indépendance en repartant à zéro : « Finally Pilate began to take offense. 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

---

<sup>792</sup> Pepsi, C. An Interview with Toni Morrison, in Denard, C. C. (ed.). *Op. cit.*, p. 21.

probably always be she threw away every assumption she had learned and began at zero » (*SofS* 149). Pilate se construit un mode de vie loin des préoccupations de ses contemporains. Elle vit dans un taudis sans électricité ni eau courante et rejette plus globalement les biens matériels : « the only [house] he knew that achieved comfort without one article of comfort in it » (*SofS* 301). Son arrivée en ville témoigne à la fois de son indépendance d'esprit et de sa force de caractère : « Then Pilate came to town. She came into this city, like she owned it » (*SofS* 125). La comparaison en fin de phrase (« like she owned it ») constitue un écho intertextuel au personnage de Hetta dans *Jubilee* qui incarne cette même fierté : « when she was young and shapely, she was proud and she walked like she owned the earth »<sup>793 794</sup>. À l'image de Sula, Pilate ne se préoccupe pas des normes sociales tout en nourrissant parallèlement une empathie pour les autres : « [...] kept her just barely within the boundaries of the elaborately socialized world of black people. [...] She gave up, apparently, all interest in table manners or hygiene, but acquired a deep concern for and about human relationships » (*SofS* 149). Déprimée suite à la mort de sa fille, elle s'engage dans une vie de voyages et affirme son indépendance à l'égard des hommes :

After a while, she stopped worrying about her stomach, and stopped trying to hide it. 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. (*SofS* 148)

Son activité de contrebandière (elle fabrique et vend vin et whisky) lui permet de conserver cette indépendance et tend à interroger les normes de genre :

Along with winemaking, cooking whiskey became the way Pilate began to make her steady living. That skill allowed her more freedom hour by hour and day by day than any other work a woman of no means whatsoever and no inclination to make love for money could choose. Once settled in as a small-time bootlegger in the colored section of a town, she had only occasional police or sheriff problems, for she allowed none of the activities that often accompanied wine houses—women, gambling—and she more often than not refused to let her customers drink what they bought from her on the premises. She made and sold liquor. Period. (*SofS* 150)

Exerçant un métier traditionnellement associé au monde masculin, elle forme sur un plan personnel une communauté féminine en vivant avec ses fille et petite-fille Reba et Hagar : « They ate what they had or came across or had a craving for. Profits from their wine-

---

<sup>793</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>794</sup> Walker, M. *Op. cit.*, p. 14.

selling evaporated like sea water in a hot wind—going for junk jewelry for Hagar, Reba's gifts to men, and he didn't know what all » (*SofS* 29). Elle refuse d'ailleurs de se marier avec le père de Reba :

At sixteen now, she took a lover from one of the island families and managed to keep direct light from ever hitting her stomach. She also managed to get pregnant, and to the great consternation of the island women, who were convinced their menfolk were the most desirable on earth—which accounted for so much intermarrying among them—Pilate refused to marry the man, who was eager to take her for his wife. Pilate was afraid that she wouldn't be able to hide her stomach from a husband forever. And once he saw that uninterrupted flesh, he would respond the same way everybody else had. Yet, incredible as they found her decision, nobody asked her to leave. They watched over her and gave her fewer and lighter chores as her time drew near. When her baby was born, a girl, the two midwives in attendance were so preoccupied with what was going on between her legs they never even noticed her smooth balloon of a stomach. (*SofS* 147)

Cet univers familial féminin déconnecté des contingences du monde matériel et des normes sociales est vu comme un paradis (« haven », « inn », « safe harbor ») par Ruth, alors enfermée dans un schéma patriarcal en compagnie de Macon : « This house had been a haven then, and in spite of the cold anger she felt now, it still looked like an inn, a safe harbor » (*SofS* 135). Pilate incarne une figure de guérisseuse (« she was a natural healer » *SofS* 150) et c'est notamment à travers ses récits qu'elle relie les membres de la communauté afro-américaine à leur lignée : « [she] embodies the spiritual resources of African American folk traditions, and as such, she appears as a kind of supernatural character, an earth mother, a voodoo priestess and conjour, a mythical storyteller »<sup>795</sup>. À l'origine de la boisson aphrodisiaque qui permet à Ruth de donner naissance à Milkman, Pilate aide à la construction d'une identité (« a total self »), pour l'instant fragmentée, chez son neveu :

He had a fine enough face. Eyes women complimented him on, a firm jaw line, splendid teeth. Taken apart, it looked all right. Even better than all right. But it lacked coherence, a coming together of the features into a total self. (*SofS* 69)

Yeah. I'll ask Pilate. Pilate knows. It's in that dumb-ass box hanging from her ear. Her own name and everybody else's. Bet mine's in there too. I'm gonna ask her what my name is. (*SofS* 89)

[...] at twelve met the boy who not only could liberate him, but could take him to the woman who had as much to do with his future as she had his past. (*SofS* 36)

C'est aux thématiques du nom (« I'm gonna ask her what my name is ») et de la mémoire (« as much to do with his future as she had his past »), omniprésentes chez Morrison, que se rattache l'œuvre de Pilate. On notera qu'elle est elle-même nommée d'après le seul nom que son père analphabète fut en mesure d'écrire en parcourant la Bible : « [He]

---

<sup>795</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p. 97.

[w]rote one word in his life—Pilate’s name; copied it out of the Bible. That’s what she got folded up in that earring » (*SofS* 53). Sa vie marginale est aussi ce qui fait d’elle une ancêtre que Guitar et Milkman vont rencontrer, avides de connaissances : « They didn’t want an egg, but they did want to be with her, to go inside the wine house of this lady who had one earring, no navel, and looked like a tall black tree » (*SofS* 39). La comparaison végétale de la fin de la phrase se retrouve dans *Sula*, cette dernière se comparant à un séquoia (« Me, I’m going down like one of those redwoods » *S* 143). Dans un essai intitulé “Rootedness: The Ancestor as Foundation”<sup>796</sup>, Morrison détaille le rôle joué par cette figure de l’ancêtre qu’incarne Pilate dans *Song of Solomon* : « There is always an elder there. And these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom ». Pilate joue le rôle d’*Aunt Jemima* lorsque Milkman et Guitar sont arrêtés et conduits au poste de police. Afin de protéger les deux garçons, elle prétend que les os appartiennent à son mari et adopte une posture de soumission en utilisant des structures de *Black English* dans son discours avant de retrouver sa voix à la sortie du poste. C’est dans ce but qu’à la fin du roman Pilate frappe Milkman à l’ide d’une bouteille de vin. Son neveu se retrouve dans le sous-sol de Pilate, entouré des affaires d’Hagar, et prend désormais la mesure de la mort de cette dernière et du fardeau que cela représentera dans sa vie future :

It was his fault, and Pilate knew it. She had thrown him in the cellar. What, he wondered, did she plan to do with him? Then he knew that too. Knew what Pilate’s version of punishment was when somebody took another person’s life. Hagar. Something of Hagar’s must be nearby. Pilate would put him someplace near something that remained of the life he had taken, so he could have it. She would abide by this commandment from her father herself, and make him do it too. ‘You just can’t fly on off and leave a body.’ (*SofS* 332)

L’enterrement des os du grand-père de Milkman et père de Pilate par la tante et le neveu marque, à la fin du roman, l’achèvement du rétablissement de la lignée familiale et communautaire avant que Guitar ne tire sur Pilate. C’est désormais Milkman qui chante la chanson de Solomon et berce sa tante mourante (« she laughed softly » *SofS* 335) :

Not sweat, but blood oozing from her neck down into his cupped hand. He pressed his fingers against the skin as if to force the life back in her, back into the place it was escaping from. But that only made it flow faster. [...] The blood was not pulsing out any longer and there was something black and bubbly in her mouth. Yet when she moved her head a little to gaze at something behind his shoulder, it took a while for him to realize that she was dead. [...] Now he knew why he loved her so. Without ever leaving the ground, she could fly. ‘There must be another one like you,’ he whispered to her. ‘There’s got to be at least one more woman like you.’ (*SofS* 336)

---

<sup>796</sup> Rootedness: The Ancestor as Foundation, in Evans, M. *Op. cit.*, p. 343.

Les traces de la mort physique que restituent sur un plan sonore les allitérations en « b » (« blood », « black », « bubbly ») contrastent avec l'image symbolique du vol (« she could fly ») associée à cette femme dont les pouvoirs semblent persister par-delà la mort. Pilate incarne cette ancêtre aux pouvoirs quasi-magiques dont bénéficie sa famille mais aussi plus largement la communauté.

À l'image de Pilate, Sula est une femme noire atypique si bien que la communauté ne sait comment interagir avec elle, comme le souligne Morrison dans un entretien :

Now, Sula—I don't regard her as a typical black woman at all. And the fact that the community responds to her that way means that she's unusual. So she's not the run-of-the-mill average black woman. [...] They did not know how to deal with her. So she's very atypical and perhaps she would be, you know, a kind of able-breaker, in that sense.<sup>797</sup>

Ironiquement nommée Peace, Sula possède la liberté de remettre en cause les normes sociales et morales associées à la féminité et dénonce plus largement la culture masculine noire. La violence symbolique de cette dernière transparaît dans son refus de se soumettre à un quelconque modèle. Elle rejette ainsi les normes sociales associées aux femmes noires dans le roman, normes qu'elle perçoit comme source d'aliénation mortelle :

'I know what every colored woman in this country is doing.'

'What's that?'

'Dying. Just like me. But the difference is they dying like a stump. Me, I'm going down like one of those redwoods. I sure did live in this world.' (S 143)

En effet, dans l'un des seuls passages à la première personne du singulier, Sula partage son point de vue sur le mariage et la maternité. Elle fait tout d'abord part de son dégoût à l'égard de l'admiration de la communauté face à l'exploitation des femmes noires par les hommes noirs :

'I mean, I don't know what the fuss is about. I mean, everything in the world loves you. White men love you. [...] Colored women worry themselves into bad health just trying to hang on to your cuffs. Even little children—white and black, boys and girls—spend all their childhood eating their hearts out 'cause they think you don't love them. And if that ain't enough, you love yourselves. Nothing in this world loves a black man more than another black man. You hear of solitary white men, but niggers? Can't stay away from one another a whole day. So. It looks to me like you the envy of the world. (S 103-104)

Les femmes mariées sont soumises au poids de la domesticité (« ovens and steam kettles ») : « Those with men had had the sweetness sucked from their breath by ovens and steam kettles » (S 122). Mais être une femme non mariée est tout aussi triste selon Sula qui estime que les femmes célibataires ont intégré l'idée qu'une femme sans mari est nécessairement incomplète : « Those without men were like sour-tipped needles

---

<sup>797</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 18.



featuring one constant empty eye » (*S* 122). Quant à la maternité, il s'agit, d'après Sula, de la seule raison empêchant les femmes de se suicider (« knife », « throat's curve ») : « They had looked at the world and back at their children, back at the world and back again at their children, and Sula knew that one clear young eye was all that kept the knife away from the throat's curve » (*S* 122). Sula refuse ce que Luce Irigaray désigne comme « une fonction *abstraite* de reproduction et [...] un rôle social désubjectivé, commandé par un certain ordre, soumis à la division du travail – producteur/reproductrice – qui [...] enferme dans une simple fonction »<sup>798</sup>. Dès lors, quand Eva conseille à Sula de se marier et de fonder une famille, cette dernière répond qu'elle est la seule à même de définir sa propre identité (« I want to make myself ») :

'When you gone to get married? You need to have some babies. It'll settle you.'  
 'I don't want to make somebody else. I want to make myself.'  
 'Selfish. Ain't no woman got no business floatin' around without no man.'  
 'You did.'  
 'Not by choice.'  
 'Mama did.'  
 'Not by choice, I said. It ain't right for you to want to stay off by yourself. You need... I'm a tell you what you need.'  
 [...] 'I need you to shut your mouth.' (*S* 92)

Dénuée de toute empathie, Sula se révèle incapable de comprendre que sa liaison avec Jude ait pu blesser et constituer une forme de trahison pour Nel. La discussion autour de cet épisode, et plus globalement de l'amitié, révèle l'étendue du décalage entre les deux jeunes femmes, Nel restant centrée sur le modèle de la femme dévouée à son mari et Sula rejetant toute idée d'attachement :

'We were friends.'  
 'Oh, yes. Good friends,' Sula said.  
 'And you didn't love me enough to leave him alone. To let him love me. You had to take him away.'  
 'What you mean take him away? I didn't kill him, I just fucked him. If we were such good friends, how come you couldn't get over it?' (*S* 145)

Sula mesure alors la précarité de sa relation avec son amie d'enfance. Nel se définit par le respect des conventions du Bottom et tente de se réaliser à travers Jude. Sula, au contraire, existe à l'extérieur de ces contraintes : « Now Nel was one of *them* » (*S* 120). L'italicisation du pronom insiste sur ce groupe auquel Sula ne peut se rattacher. La remise en cause de l'ordre symbolique dominant la définition de la figure féminine afro-américaine est également révélée, dans *Sula*, à travers la déconstruction des stéréotypes de genre et l'interrogation des concepts de féminité et de masculinité. Ce questionnement

---

<sup>798</sup> Irigaray, L. *Op. cit.*, p. 27.

des identités de genre a été abordé par Toni Cade Bambara dans son essai “On the Issue of Roles” : « Generally speaking, in a capitalist society a man is expected to be an aggressive, uncompromising, factual, lusty, intelligent provider of goods, and the woman, a retiring, gracious, emotional, intuitive, attractive consumer of goods »<sup>799</sup>. À l’opposé, la femme est décrite dans les termes suivants : « [...] a self-sacrificing mother, a loving wife, a generous sex mate, a passive, retiring, physically delicate, not too bright but oftentimes devious and cunning member of the household »<sup>800</sup>, « [...] she is either a marketable virgin or a potential whore, but certainly the enemy of men »<sup>801</sup>. Questionnant les stéréotypes assignés aux femmes noires, les romans morisonniens tendent, pour certains, à donner à ses personnages féminins des traits masculins. Sula, tout comme sa mère Hannah, aime les hommes :

With the exception of BoyBoy, those Peace women loved all men. It was manlove that Eva bequeathed to her daughters. Probably, people said, because there were no men in the house, no men to run it. But actually that was not true. The Peace women simply loved maleness, for its own sake. (S 41)

Dans le cas d’Eva, il s’agit avant tout de flatteries et d’échanges légers avec la gent masculine : « Eva, old as she was, and with one leg, had a regular flock of gentleman callers, and although she did not participate in the act of love, there was a good deal of teasing and pecking and laughter » (S 41). Contrairement à Eva (« Eva tested and argued with her men, leaving them feeling as though they had been in combat with a worthy, if amiable, foe »), Hannah incarne, pour sa part, l’idée de liberté sexuelle. Elle refuse de vivre sans l’attention des hommes, après la mort de son mari Rekus, et entretient ainsi un réseau d’amants parmi les maris de ses voisines et amies (« She would fuck practically anything » S 43). Elle flatte ainsi ces hommes quant à leurs particularités physiques sans pour autant exiger d’eux un quelconque engagement : « Hannah rubbed no edges, made no demands, made the man feel as though he were complete and wonderful just as he was » (S 43). Mais là où, pour Hannah, le sexe est un plaisir ordinaire, un acte routinier paisible (« taught Sula that sex was pleasant and frequent, but otherwise unremarkable » S 44) pour lequel elle choisit ses partenaires, pour Sula, il s’agit d’un acte indifférencié dans lequel elle ne manifeste aucune empathie. Elle révèle, au contraire, une sexualité masculine, caractérisée par la succession de partenaires et l’absence d’attachement, ce que tant les hommes que les femmes du Bottom n’acceptent pas. À l’inverse, les adultères

---

<sup>799</sup> Bambara, T. C. *The Black Woman: an Anthology*. New York, Washington Square Press, 2005, p. 124.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 125.

commis par sa mère étaient vus comme une fierté par la communauté car ils flattaient les hommes et, par extension, les femmes de ces derniers :

Hannah had been a nuisance, but she was complementing the women, in a way, by wanting their husbands. Sula was trying them out and discarding them without any excuse the men could swallow. So the women, to justify their own judgment, cherished their men more, soothed the pride and vanity Sula had bruised. (S 115).

Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu a rappelé combien le rapport sexuel est un rapport social de domination car il « est construit à travers le principe de division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif »<sup>802</sup>. En s'appropriant des prérogatives masculines (« a thief »<sup>803</sup>), Sula se rapproche des hommes et pervertit ainsi l'image construite socialement pour les femmes, comme le met en évidence Morrison au cours d'un entretien :

She is a masculine character in that sense. She will do the kind of things that normally only men do, which is why she's so strange. She really behaves like a man. She picks up a man, drops a man, the same way a man picks up a woman, drops a woman. And that's her thing. She's masculine in that sense. She's adventuresome, she trusts herself, she really ain't scared. And she is curious and will leave and try anything. So that quality of masculinity—and I mean that in the pure sense—in a woman at that time is outrage, total outrage.<sup>804</sup>

En effet, « le pouvoir du choix a toujours été un attribut masculin »<sup>805</sup>. Ainsi le refus de la maternité par Sula tend à la rapprocher de la liberté masculine : « In the economy of this text, Sula's rejection of maternity means assumption of male freedom »<sup>806</sup>. Sula mais aussi Jadine dans *Tar Baby* incarnent cette limite à la frontière des genres. Les thématiques du départ et de la liberté de choix sont, dans les deux romans, associées à la masculinité. Dans *Sula*, Nel fait le lien au travers d'une affirmation adressée à Sula : « 'You *can't* do it all. You a woman and a colored woman at that. You can't act like a man. You can't be walking around all independent-like, doing whatever you like, taking what you want, leaving what you don't' » (S 142). Dans *Tar Baby*, c'est l'habitude de partir qui est présentée comme masculine chez Jadine :

Of course I'm by myself. When haven't I been by myself. She was alone at a table for four, proud of having been so decisive, *so expert at the leaving*. Of having refused to be broken in the big ugly hands of any man. Now she felt lean *and male*, having left quickly with no peeping back just in case—no explanatory, loophole-laden note. (TB 275)<sup>807</sup>

---

<sup>802</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>803</sup> Bryant, C. G. The Orderliness of Disorder: Madness and Evil in Toni Morrison's *Sula*. *Black American Literature Forum*. 1990, Vol. 24, n° 4, p. 738. DOI [10.2307/3041799](https://doi.org/10.2307/3041799)

<sup>804</sup> Stepto, R. Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 26-27.

<sup>805</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 123.

<sup>806</sup> Hirsch M., Maternal Narratives: "Cruel Enough to Stop the Blood", in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 268.

<sup>807</sup> C'est moi qui souligne.

Sula représente une forme d'« anathème »<sup>808</sup> au sein de la communauté noire, un personnage menaçant qui refuse de se plier au sort existant des femmes noires : « a living criticism of their dreadful lives of resignation »<sup>809</sup>. « Sula is a rule-breaker, a kind of law-breaker, a lawless woman »<sup>810</sup>. Cette rébellion assumée est un trait de caractère que l'on retrouve chez Janie dans *Their Eyes Were Watching God*. Au tout début du roman, le regard perçant des hommes entrevoit l'idée de fertilité associée aux hanches de Janie, image que la description de ses longs cheveux noirs sous la forme d'une corde interrompt :

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. The women took the faded shirt and muddy overalls and laid them away for remembrance. It was a weapon against her strength and if it turned out of no significance, still it was a hope that she might fall to their level some day.<sup>811</sup>

Projeté sur le corps de la jeune femme vêtue d'un bleu de travail, ce regard des hommes associe la tenue de la jeune femme au désir masculin : « What she doin coming back here in dem overalls? Can't she find no dress to put on? »<sup>812</sup>.

## 2) Libérer par la violence

### a) Une violence purificatrice

Dans *La violence et le sacré*, René Girard met en évidence le caractère inséparable de la violence et du sacré et souligne que l'apaisement de la violence est avant tout le but du religieux. Comme nous l'avons souligné précédemment, le désir mimétique au sein de la société est à l'origine de la « crise sacrificielle, c'est-à-dire [de] la perte du sacrifice, [qui] est perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice »<sup>813</sup>. Seule la substitution d'une victime émissaire à une victime rituelle permet de purifier la violence, c'est-à-dire de la reporter sur des victimes qui ne risquent pas d'être vengées.

<sup>808</sup> Bryant, C. G. *The Orderliness of Disorder*, p. 736.

<sup>809</sup> Smith, B. *Home Girls*, p. 24.

<sup>810</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 14.

<sup>811</sup> Hurston, Z. N. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>813</sup> Girard, R. *La violence et le sacré*, p. 77.

La violence physique ou symbolique commise par certaines femmes noires morrisoniennes répond à cette volonté de purification, de l'individu ou de la communauté.

La violence qui purifie et libère s'exprime, dans plusieurs romans, au travers des éléments naturels. Dans *Paradise*, vers la fin du roman, c'est l'image de l'eau qui domine. Si Steward tue Connie (« The bullet enters her forehead » P 289), les trois autres femmes qui se retrouvent face aux hommes (Jeff, Arnold, Harper, Menus) dans la salle de jeux réussissent à les désarmer, voire à les blesser :

Harper grabs the waist and arm of one. She is a handful, so he doesn't see the skillet swinging into his skull. He falls, dropping his gun. Menus, struggling to handcuff the wrists of another, turns when his father goes down. The stock that drenches his face is so hot he can't yell. He drops to one knee and a woman's hand reaches for the gun spinning on the floor. Hurt, half blinded, he yanks her left ankle. She crashes kicking at his head with her right foot. Behind him a woman aims a butcher knife and plunges it so deep in the shoulder bone she can't remove it for a second strike. She leaves it there and escapes into the yard with the other two, scattering fowl as they go. (P 286)

Leur anonymat est ici préservé par l'usage indifférencié et généralisé de la troisième personne du singulier. Alors que Roger Best se précipite au Couvent afin de collecter les corps, il ne trouve personne : « Well, the dead don't move. And Roger's got a lot of work to do.' [...] 'A lot of work.' He had none. [...] No bodies. Nothing. Even the Cadillac was gone » (P 292). Billie Delia imagine, quant à elle, les femmes du Couvent attaquées par les hommes de Ruby revenir telles des furies pour se venger : « When will they return? When will they reappear, with blazing eyes, war paint and huge hands to rip up and stomp down this prison calling itself a town? » (P 308). Mais cette vision imaginaire est rejetée au bénéfice de la description de femmes dansant sous une pluie chaude (« holy women dancing in hot sweet rain » P 283). Les gouttes sont évoquées telles des perles de mercure (« mercury beads » P 281), l'oxymore rappelant la mort de ces femmes mais également leur présence ressuscitée au Paradis. Leur caractère désormais saint (« holy ») contraste avec les signes infernaux qu'elles sont accusées d'avoir envoyés : apparence choquante à la réception du mariage, tentative d'empoisonnement sur Sweetie, cris de bébés entendus dans le Couvent, vol du bébé d'Arnette, présence de marijuana dans les champs de maïs du Couvent, stockage de squelettes. En paix avec elle-même, chacune revient discuter avec les figures de son passé traumatique et continue d'entrevoir un futur proche. Cette session cathartique constitue selon Tessa Roynon une sorte de rituel bachique (« affinities with an ecstatic Bacchic ritual »<sup>814</sup>). Le retour à la sensibilité corporelle ne

---

<sup>814</sup> Roynon, T. *Toni Morrison and the Classical Tradition*, p. 159.

peut se produire qu'après avoir quitté un monde de violence, condition *sine qua non* de cette forme de rajeunissement et d'union à soi. Le roman s'achève près de l'océan sur le travail à fournir maintenant que ces femmes sont au Paradis : « Now they will rest before shouldering the endless work there were created to do down here in Paradise » (*P* 318). Dans *Sula*, la purification s'opère davantage sous l'effet du feu. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'immolation de Plum par sa mère Eva a lieu sous l'effet d'un feu purificateur. Cette scène revêt une dimension à la fois poétique et grotesque<sup>815</sup>. Celle-ci est également à rapprocher de celle durant laquelle Eva soulage son fils de ses coliques. Le vocabulaire employé est d'ailleurs sémantiquement assez proche dans les deux passages dans lesquels les idées de douceur et de légèreté dominent : « soothe », « Softening », « grateful » (*S* 34) // « swooped », « swinging and swooping » (x2), « With a swing and a swoop », « so graceful sailing », « swung over to the bed » (*S* 46-47). Les allitérations en -s dans l'ensemble de ces termes contribuent à la diffusion de ces impressions.

La violence commise par certaines femmes contribue à rétablir un ordre au sein de la société, renvoyant ici directement aux théories girardiennes. Dans *Paradise*, si beaucoup d'habitants semblent se réjouir de la disparition des femmes du Couvent, Billie Delia s'interroge :

A backward noplace ruled by men whose power to control was out of control and who had the nerve to say who could live and who not and where; who had seen in lively, free, unarmed females the mutiny of the mares and so got rid of them. She hoped with all her heart that the women were out there, darkly burnished, biding their time, brass-metaling their nails, filing their incisors—but out there. Which is to say she hoped for a miracle. Not so unreasonable a wish since a minimiracle had already occurred: Brood and Apollo had reconciled, agreeing to wait for her to make up her mind. She knew, as they did, that she never could and that the threesome would end only when they did. The Convent women would roar at that. She could see their pointy teeth. (*P* 308)

Là où les hommes de Ruby voyaient chez les femmes du Couvent une source de dégradation morale, Billie Delia dénonce le patriarcat à l'œuvre dans la domination exercée par ces hommes : « men whose power to control was out of control and who had the nerve to say who could live and who not and where; who had seen in lively, free, unarmed females the mutiny of the mares and so got rid of them ». L'anaphore du pronom « who » insiste sur la responsabilité masculine tandis que l'usage des termes « roar » et « pointy teeth » renvoient à la violence qu'elle espère réciproque chez les femmes du

---

<sup>815</sup> Pour une description plus précise de cette scène, voir Partie 3, Chapitre 1, 2), b).

Couvent. L'attaque a des conséquences pour la communauté : « So the funeral came as a pause but not as a conclusion » (P 298), « Maybe Ruby is lucky. No, she corrected herself. Although the evidence of the assault was invisible, the consequences were not » (P 299). La présence des femmes a en effet entraîné les changements d'attitude que décrit Patricia (P 299-300), modifications qui amènent le Révérend Misner au constat suivant :

Whether they be the first or the last, representing the oldest black families or the newest, the best of the tradition or the most pathetic, they had ended up betraying it all. They think they have outfoxed the whiteman when in fact they imitate him. They think they are protecting their wives and children, when in fact they are maiming them. [...] Ruby, it seemed to him, was an unnecessary failure. (P 305-306)

Pour l'homme d'Église, à force de recréer de nouvelles formes de ségrégation, les hommes noirs de Ruby ont imité l'homme blanc, exerçant une violence raciale et patriarcale (« they are maiming them »). Dans *Sula*, le retour de l'héroïne à Medallion en 1937 contribue à purifier la communauté et à en rapprocher les différentes composantes dans un « they » collectif ainsi que le souligne le passage suivant :

Their conviction of Sula's evil changed them in accountable yet mysterious ways. Once the source of their personal misfortune was identified, they had leave to protect and love one another. They began to cherish their husbands and wives, protect their children, repair their homes and in general band together against the devil in their midst. (S 117-118)

C'est également grâce à Sula que Nel atteint, à la fin du roman, sa véritable humanité et accède à la vérité de l'expérience. L'ultime message de Sula est ainsi le partage de l'expérience de la mort avec Nel : « She was dead. 'Well, I'll be damned,' she thought, 'it didn't even hurt. Wait I'll tell Nel' (S 149). C'est en effet la présence du mal incarné par Sula qui permet à la communauté de réexaminer constamment ses propres conventions et idéaux. Tant qu'elle persiste dans cette démarche, elle évite la destruction : « While Sula lives, community members unconsciously use her to order and improve their relationships to one another »<sup>816</sup>. Dans son étude du rôle joué par la notion d'espace dans *Sula*, Patricia McKee souligne combien la jeune femme contribue à combler les manques qui obsèdent la communauté (notamment l'absence d'espoir et de changement) et contribue par là-même à rétablir de l'ordre au sein de la société :

the role of Sula in the Bottom [...] is to take the place of the absences that preoccupy these people at the tunnel in 1941. By identifying Sula as evil and rejecting her categorically, people in the Bottom are able to keep their distance from absences they cannot afford to acknowledge. In this case, keeping order depends not on emptying space of occupants but on filling in spaces whose emptiness is unbearable.<sup>817</sup>

---

<sup>816</sup> Bryant, C. G. *The Orderliness of Disorder*, p. 734.

<sup>817</sup> McKee, P. *Spacing and Placing Experience in Toni Morrison's Sula*, in Bloom, H. *Toni Morrison* (2011), p. 98

On notera toutefois que ce n'est pas tant l'attitude déviante de Sula qui en fait une paria ; elle gagne surtout ce qualificatif du fait du décalage entre son comportement et les normes de la société : « That cursed label is given to one whose behavior seems so different from, so *at odds with*, the prevailing norm that it cannot be absorbed into the unconscious of the community »<sup>818</sup>. Si la communauté continue de voir le mal en Sula, elle ne cherche en aucun cas à l'annihiler (« they did nothing to harm her. As always the black people looked at evil stony-eyed and let it run » *S* 113), fidèle en cela à la conception africaine ainsi que l'explique Morrison dans un entretien : « It never occurs to those people in the novel to kill Sula. Black people never annihilate evil. They don't run it out of their neighborhoods, chop it up, or burn it up. They don't have witch hangings. They accept it. It's almost like a fourth dimension in their lives »<sup>819</sup>. Les habitants du Bottom permettent à Sula de s'insérer malgré tout dans l'ordre naturel du monde car elle constitue l'antidote à la violence de ce dernier : « The presence of evil was something to be first recognized, then dealt with, survived, outwitted, triumphed over » (*S* 118). Ce besoin qu'a la communauté d'intégrer le mal en elle transparait dans les propos que Sula adresse avec ironie à Nel avant de mourir. À travers ces images à la connotation sexuelle explicite, Sula souligne que sa sexualité non conformiste et, par là-même sa présence, ont indirectement rendu service à la communauté sans que ses membres aient toutefois été à même de s'en rendre compte :

Oh, they'll love me all right. It will take time, but they'll love me. [...] After all the old women have lain with the teen-agers; when all the young girls have slept with their old drunken uncles; after all the black men fuck all the white ones; when all the white women kiss all the black ones; when the guards have raped all the jailbirds and after all the whores make love to their grannies; after all the faggots get their mothers' trim; when Lindbergh sleeps with Bessie Smith and Norman Shearer makes it with Stepin Fetchit; after all the dogs have fucked all the cats and every weathervane on every barn flies off the roof to mount the hogs... then there'll be a little love left over for me. And I know just what it will feel like. (*S* 145-146)

Dans ce passage à la tonalité délibérément crue et provocatrice, Sula insiste en effet sur le fait que le bénéfice ne pourra être perçu par la communauté qu'à l'avenir, après des changements encore plus menaçants. Si le Bottom se réjouit a priori de la mort de Sula, l'absence du mal supposé plonge la communauté dans le manque et la destruction dont témoignent l'effondrement du tunnel, perspective d'emploi d'hommes noirs de la communauté, ainsi que les nombreuses morts qui l'accompagnent. Sans paria, la

---

<sup>818</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, p. 168.

<sup>819</sup> Childress, A. Conversation with Alice Childress and Toni Morrison, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 8.



communauté s'effondre, car, dans sa rébellion, Sula contribue malgré tout à l'équilibre de la société : « Morrison points out the important role evil can play in mobilizing a community »<sup>820</sup>. Sans la présence de la jeune femme, la communauté devient victime de catastrophes tandis que les attitudes individualistes de ses membres prennent le dessus. À la fin du roman, Shadrack devient l'agent du destin alors que la communauté pensait l'avoir apprivoisé, personnifiant ainsi « la contingence à laquelle est soumise l'existence de l'homme noir »<sup>821</sup>. Après une vie marquée par des mécanismes compulsifs d'organisation (propreté absolue de sa maison, jours cochés sur le calendrier) afin d'ancrer sa vie, à la mort de Sula, l'idée de désordre reprend le dessus : « During those days of waiting, he did not make his bed, or sweep, or shake out the little rag-braid rug, and almost forgot to slash with his fish knife the passing day on his calendar. When he did return to housekeeping, it was not with the precision he had always insisted upon » (S 156). C'est à ce moment que Shadrack se rend compte que la ceinture égarée par Sula après la mort de Chicken Little appartient à la jeune fille. Il la désigne à l'aide de nombreuses périphrases paratactiques mais à aucun moment par le recours au nom propre : « And after a while he was able to connect the belt with the face, the tadpole-over-the-eye-face that he sometimes saw up in the Bottom. His visitor, his company, his guest, his social life, his woman, his daughter, his friend—they all hung there on a nail near his bed » (S 157). Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu souligne que « [l]a ceinture est un des signes de la *fermeture* du corps féminin »<sup>822</sup>. Si elle en rejette les règles de fonctionnement, Sula est aussi définie par cette communauté dont l'omniprésence est renforcée par la structure et la narration du roman. Ainsi, les années passées par Sula hors du Bottom ne sont pas décrites par Morrison, comme si le personnage ne pouvait exister hors de la communauté à laquelle il appartient. L'œuvre débute et s'achève sur l'histoire de cette communauté qui constitue un cadre pour le roman. Mais la communauté a aussi besoin de Sula comme bouc-émissaire : ses habitants s'unissent contre elle quand elle vient à les rejeter. Notons que Sula continue d'exister, même après sa mort physique intervenue en 1940. Son esprit demeure. Elle était déjà apparue tel un être surnaturel résistant à toute affection ou marque physique liée à l'âge. L'idée qu'elle possède des pouvoirs surnaturels est ainsi suggérée dès le début du roman lorsque la voix narrative l'associe à la belladone et aux mûres du Bottom. Ces pouvoirs

---

<sup>820</sup> Stave, S. A. (ed.). *Op. cit.*, p. 9.

<sup>821</sup> Mielle De Prinsac, A.-P. *De l'un à l'autre : l'identité dans les romans de Toni Morrison*, p. 97.

<sup>822</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.*, p. 30.

liés à la magie noire font alors écho non seulement au mal que Sula semble imposer à sa communauté mais également à une forme d'antidote qu'elle incarne. La lecture africaine de l'œuvre proposée par Vashti Crutcher Lewis<sup>823</sup> et LaVinia Delois Jennings<sup>824</sup> est ici intéressante à mobiliser. Tous deux ont plus particulièrement mis en évidence cette présence africaine dans *Sula*. On retrouve ainsi, dans le roman, l'image de la rivière habitée par deux esprits, ceux de Shadrack et de Sula, personnages que Crutcher Lewis perçoit comme des oracles du dieu de la rivière, des prêtre et prêtresse : « a divine river spirit or more accurately as a West African water priest who represents and speaks for a river god »<sup>825</sup>. C'est également près de la rivière que Nel pense percevoir la présence de Sula après la mort de cette dernière : « Their question clotted the October air, Shall We Gather at The River? The beautiful, beautiful river? Perhaps Sula answered them even then, for it began to rain, and the women ran in tiny leaps through the grass for fear their straightened hair would beat them home » (*S* 173). Enfin, au milieu des arbres, Nel s'adresse directement à son amie décédée (« 'Sula?' she whispered, gazing at the top of trees. 'Sula?' » *S* 174) avant de lui révéler que l'amitié qui les lie transcende l'amour romantique qu'elle pouvait éprouver à l'égard de Jude. Selon Crutcher Lewis, l'échec de Sula à la fin du roman a pour cause la colère des dieux face à la communauté qui a rejeté la plus africaine d'entre eux :

One might even conjecture that the African gods are angry because the people of the Bottoms reject the most African of them all—indeed, the most sacred of them all. Among the Ewe-speaking people of West Africa, the person of a priest or priestess is sacred, and he or she must not be insulted or in some cases even touched, and one must be careful not to jostle a sacred person by accident in the street.<sup>826</sup>

Animée par le projet de révéler le « palimpseste »<sup>827</sup> africain sous-jacent dans les œuvres de Morrison, LaVinia Delois Jennings montre combien tant la structure que de nombreux éléments du récit de *Sula* obéissent à la logique quaternaire du « cosmogramme », cette croix et ce cercle représentant les quatre « moments » du soleil, métaphore des quatre étapes de la vie centrées sur la renaissance et la réincarnation. Elle met également en lumière le quatrième visage de Dieu que possède Sula (« Sula's fourth face of God »), expression du mal moral qu'elle incarne. L'héroïne y est décrite comme une *bandoki*, une sorcière aux pouvoirs avant tout psychiques. Sa tâche de naissance, le rituel de la mort de

---

<sup>823</sup> Lewis, V. C. *Op. cit.*

<sup>824</sup> Jennings, La V. D. *Op. cit.*

<sup>825</sup> Lewis, V. C. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>827</sup> Jennings, La V. D. *Op. cit.*, p. 5.

Chicken Little, l'immolation d'Hannah ainsi que les nombreuses manifestations dont elle est créditée contribuent à lui attribuer ce statut.

**b) “Unless carefree, motherlove was a killer”**

Dans *Beloved*, alors que Sethe précise qu'elle ne peut avoir d'enfant avec Paul D, elle se justifie dans les termes suivants : « [u]nless carefree, motherlove was a killer » (B 155). En effet, si l'amour maternel suppose implicitement l'établissement d'un lien fait de douceur et de protection, il est également, chez Morrison, source de violence, ce que l'auteure américaine précise dans un entretien : « Love, in the Western notion, is full of possession, distortion, and corruption. It's slaughter without the blood »<sup>828</sup>. En outre, ce que l'emploi de l'adjectif « carefree » met en évidence est la responsabilité morale qu'implique l'amour maternel comme le souligne l'étymologie du terme responsabilité (lat. *responsus*, qui doit répondre de ses actes). Dans *Of a Woman Born*, Adrienne Rich plaide pour une distinction entre les sens du mot maternité : « To destroy the institution is not to abolish motherhood. It is to release the creation and sustenance of life into the same realm of decision, struggle, surprise, imagination, and conscious intelligence, as any other difficult, but freely chosen work »<sup>829</sup>. Elle conclut :

Theories of female power and female ascendancy must reckon fully with the ambiguities of our being, and with the continuum of our consciousness, the potentialities for both creative and destructive energy in each of us. [...] Yet it is precisely this culture and its political institutions which have split us off from itself. [...] repossession by women of our bodies [...].<sup>830</sup>

Dès lors, l'exercice de la violence en tant que mère doit-il être considéré comme une défaillance, à l'image de la « destructive energy » évoquée par Adrienne Rich, ou davantage comme la revendication d'un amour total de la mère à l'égard de sa progéniture ?

L'amour maternel se manifeste tout d'abord chez plusieurs protagonistes morrisoniennes par l'exercice d'une violence visant à protéger les enfants. Sweetness fut ainsi dure dans l'éducation de sa fille afin d'apprendre à cette dernière à faire face à

---

<sup>828</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p. 122-123.

<sup>829</sup> Rich, A. C. *Op. cit.*, p. 286.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 290.

l'hostilité du monde extérieur et à survivre dans un environnement où elle serait dénigrée du fait de sa couleur de peau (« All because of skin privileges ») :

Oh, yeah, I feel bad sometimes about how I treated Lula Ann when she was little. But you have to understand: I had to protect her. She didn't know the world [...] She couldn't know any of that or how her black skin would scare white people or make them laugh and trick her. [...] I wasn't a bad mother, you have to know that, but I may have done some hurtful things to my only child because I had to protect her. Had to. All because of skin privileges. (GHTC 41-43)

Cette violence est considérée par la mère comme un passage obligé, une manière de rendre la jeune fille plus forte (*empowerment*) comme le souligne l'anaphore de la proposition : « I had to protect her ». Cette violence maternelle de protection, quasiment paradoxale, se retrouve également à deux reprises dans *Song of Solomon*. Tout d'abord, alors que le compagnon de Reba vient solliciter auprès de cette dernière un prêt d'argent, sa fille Hagar avertit sa grand-mère Pilate que cet homme frappe sa mère : « She screamed to Pilate, 'Mama! He's hitting her! I saw him! With his fist, Mama!' » (*SofS* 93). En réaction, Pilate tente d'intimider l'homme en le menaçant d'un couteau sous la gorge :

'Now, I'm not going to kill you, honey. Don't you worry none. Just be still a minute, the heart's right here, but I'm not going to stick it in any deeper. Cause if I stick it in any deeper, it'll go straight through your heart. So you have to be real still, you hear? You can't move a inch cause I might lose control. It's just a little hole now, honey, no more'n a pin scratch. You might lose about two tablespoons of blood, but no more. And if you're real still, honey, I can get it back out without no mistake. But before I do that, I thought we'd have a little talk. [...] You see, darlin, that there is the only child I got. The first baby I ever had, and if you could turn around and see my face, which of course you can't cause my hand might slip, you'd know she's also the last. Women are foolish, you know, and mamas are the most foolish of all. And you know how mamas are, don't you? You got a mama, ain't you? Sure you have, so you know what I'm talking about. Mamas get hurt and nervous when somebody don't like they children.' (*SofS* 93-94)

L'attitude de Pilate a ici pour origine l'amour qu'elle porte à sa fille Reba : « there is the only child I got. The first baby I ever had [...] Mamas get hurt and nervous when somebody don't like they children ». Elle joue également sur l'empathie partagée avec la mère de cet homme : « And you know how mamas are, don't you? You got a mama, ain't you? Sure you have, so you know what I'm talking about ». La seconde situation met en scène Ruth qui manifeste la volonté de venger son fils, après avoir découvert les tentatives de meurtre de Hagar sur Milkman : « If you so much as bend a hair on his head, so help me Jesus, I will tear your throat out. » (*S of S* 136). Les deux femmes discutent vivement jusqu'à ce que Pilate intervienne et leur indique qu'il est stupide pour une femme de ressentir autant pour un homme :

Jealousy loomed so large in her it made her tremble. Maybe you, she thought. Maybe it's you I should be killing. Maybe then he will come to me and let me come to him. He is my home in this world. And then, aloud, 'He is my home in this world.'

'And I am his,' said Ruth.

'And he wouldn't give a pile of swan shit for either one of you.'

They turned then and saw Pilate leaning on the window sill. Neither knew how long she'd been there.

'Can't say as I blame him neither. Two growed-up women talkin 'bout a man like he was a house or needed one. He ain't a house, he's a man, and whatever he need, don't none of you got it.' (*SofS* 137-138)

'[...] Ain't nothin goin to kill him but his own ignorance, and won't no woman ever kill him. What's likelier is that it'll be a woman save his life.' (*SofS* 140)

Cette violence maternelle de protection se retrouve fréquemment dans la littérature féminine afro-américaine, à l'exemple de Vyry dans *Jubilee* de Margaret Walker. Alors que son amant menace son fils à l'aide d'un bâton, Vyry intervient vigoureusement :

Vyry's eyes went wild at the sight of him with a big green stick in his hands, trembling in his nervousness and rage. She stood in his path between the kitchen and the door to Jim's room and she grabbed one of her iron skillets from the stove.

'Do it, Innis Brown, and I'll brain you with this here skillet!'<sup>831</sup>

Dans un passage au discours indirect libre situé quelques dizaines de pages plus loin, Vyry rappelle qu'il est du devoir de la femme afro-américaine de protéger ses enfants et ainsi son peuple : « Peasant and slave, unlettered and ununtutored, she was nevertheless the best true example of the motherhood of her race, an ever present assurance that nothing could destroy a people whose sons had come from her loins »<sup>832</sup>.

La violence émerge lorsque l'espace existant pour exprimer l'amour maternel est réduit. C'est par exemple le cas de Pauline Breedlove à l'égard de sa fille Pecola. L'intériorisation complète de la supériorité des modèles blancs empêche chez Pauline l'expression de tout amour maternel à l'égard de sa fille. Maltraitée à plusieurs reprises durant le récit, Pecola voit ce manque d'amour couronné à la fin du roman par l'absence d'intervention de sa mère, pourtant témoin, lors de la scène de viol par son père : « So when the child regained consciousness, she was lying on the kitchen floor under a heavy quilt, trying to connect the pain between her legs with the face of her mother looming over her » (*BE* 163). Le sens du regard (« looming over her ») souligne le mépris et le rejet dont la jeune fille fait l'objet de la part de sa mère. Dans *Sula*, le meurtre de Plum par Eva répond à la tentative d'inceste de Plum sur sa mère : « he wanted to crawl back in my womb » (*S* 71). Toutefois, comme le met en lumière Roberta Rubinstein, c'est bien

---

<sup>831</sup> Walker, M. *Op. cit.*, p. 453.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 491.

la crainte d'Eva de finir par laisser faire ce dernier qui est à l'origine de l'immolation de Plum :

Eva is so eloquent in her own defense that the reader is almost persuaded that the incest wish is Plum's. However, taken in context with her other actions, it is clearly Eva's own unacceptable desire—her fear that one night she 'would have let him'—that corroborates Plum's infantilized state and fuels his destruction.<sup>833</sup>

L'image récurrente du rêve fait entrevoir à Eva le risque encouru : « I kept on dreaming it. Dreaming it and I knowed it was true. One night it wouldn't be no dream. It'd be true and I would have done it, would have let him in [...] » (*S* 72). Dans *Beloved*, Baby Suggs affronte Sethe lorsque, juste après avoir commis l'infanticide au cœur du roman, elle tente de nourrir Denver le sein encore ensanglanté du meurtre de *Beloved* :

'One at a time,' she said and traded the living for the dead, which she carried into the keeping room. When she came back, Sethe was aiming a bloody nipple into the baby's mouth. Baby Suggs slammed her fist on the table and shouted, 'Clean up! Clean yourself up!'

They fought then. Like rivals over the heart of the loved, they fought. Each struggling for the nursing child. Baby Suggs lost when she slipped in a red puddle and fell. So Denver took her mother's milk right along with the blood of her sister. (*B* 179)

L'anaphore du verbe « fought », l'antéposition de la comparaison dans la proposition « Like rivals over the heart of the loved, they fought » ainsi que la phrase nominale « Each struggling for the nursing child » témoignent de la violence de l'affrontement entre belle-mère et belle-fille. Pour Baby Suggs, la préoccupation maternelle d'allaiter se doit d'être précédée du lavement (« 'Clean up! Clean yourself up!' ») physique et symbolique du sang de l'enfant tué.

À l'inverse, lorsque la mère est absente, le manque d'amour maternel entraîne la recherche de la relation avec la mère perdue, ce qu'Andrea O'Reilly désigne sous le processus de « remothering » : « remothering is achieved by way of a spiritual or psychic reconnection with a lost mother and by way of a reclamation of a lost or displaced mother/daughter selfhood »<sup>834</sup>. Dans *Beloved*, Sethe tente de faire revenir les derniers souvenirs qu'elle a de sa mère. Mais la seule trace de cette dernière réside dans une image. Un fichu sur la tête en guise de chapeau, sa mère a le dos courbé dans un champ :

[...] her own mother, who was pointed out to her by the eight-year-old child who watched over the young ones—pointed out as the one among many backs turned away from her, stooping in a watery field. Patiently Sethe waited for this particular back to gain the row's end and stand. What she saw was a cloth hat as opposed to a straw one, singularity enough in that world of cooing women each of whom was called Ma'am. (*B* 37)

---

<sup>833</sup> Rubinstein, R. *Pariahs and Community*, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 145.

<sup>834</sup> O'Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood*, p. 40.

La figure maternelle est ici désignée de manière métonymique (« a cloth hat », « this particular back ») sans que Sethe soit en mesure d'affirmer ce lien filial coupé dès l'âge de trois semaines, lorsque qu'elle est confiée au sein d'une autre femme. Dans le roman éponyme, la mort de Sula met en lumière cette tentative de rattachement à la mère absente. En position fœtale à sa mort (« her legs up to her chest »), le pouce dans la bouche, enfermée dans l'ancienne maison d'Eva dont elle ne peut plus sortir (« blind window »), Sula entrevoit l'image maternelle de la terre nourricière et de l'eau qui soigne :

It would be here, only here, held by this blind window high above the elm tree, that she might draw her legs up to her chest, close her eyes, put her thumb in her mouth and float over and down the tunnels, just missing the dark walls, down, down until she met a rain scent and would know the water was near, and she would curl into its heavy softness and it would envelop her, carry her, and wash her tired flesh always. (S 148-149)

C'est avant tout un retour au ventre originel (« down, down ») et à l'attention maternelle qui est représenté. La douceur de l'enveloppement (« curl into its heavy softness and it would envelop her »), l'image de purification qu'apporte l'eau (« wash her tired flesh ») renforcent l'impression de permanence qu'illustre l'adverbe « always » en conclusion de ce passage. Dans *Jazz*, c'est un lien symbolique avec une mère de substitution qu'instaure Violet. Depuis le suicide de sa mère biologique, la jeune femme est en quête d'une figure maternelle. À l'occasion du meurtre de Dorcas par Joe, Violet se lie d'amitié avec la tante de cette dernière jusqu'à y trouver ce lien maternel perdu. Les travaux de couture d'Alice sur les vêtements de Violet symbolisent cette relation tissée entre les deux femmes ainsi que le chemin de guérison sur lequel Alice emmène Violet :

Alice was irritated by the thread running loose from her sleeve, as well as the coat lining ripped in at least three places she could see.

Violet sat in her slip with her coat on, while Alice mended the sleeve with the tiniest stitches. (J 82)

Comme le souligne Andrea O'Reilly, en reprenant la manche déchirée de son manteau, Alice recoud les pièces effilochées de cette conscience éclatée chez Violet : « [she] stitches together the frayed pieces of her splintered subjectivity »<sup>835</sup>.

Enfin, l'exercice de la violence ultime par la figure de la mère marque la réappropriation d'un pouvoir symbolique par cette dernière. Morrison remet ici en cause le récit dominant sur la maternité qui la postule comme non-violente. Si les mères

---

<sup>835</sup> O'Reilly, A. In Search of My Mother's Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing, and Identity in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1996, Vol. 30, n° 3, p. 372. DOI [10.2307/3042530](https://doi.org/10.2307/3042530)

blanches disposent des conditions leur permettant d'élever leurs enfants, les femmes afro-américaines sont confrontées à la question du maintien de la vie de leurs enfants. Elles tentent d'offrir une issue à une situation considérée comme pire que la mort (« a living death »), à savoir le retour à Sweet Home pour Beloved, la dégradation chez Plum : « I can't think of anything worse than to kill one's children. On the other I can't think of anything worse than to turn them over to a living death »<sup>836</sup>. Dans une situation d'impuissance, elles affirment une forme de possession et de domination maternelle : « [they] are definitely demonstrating that fatal violence becomes an act of rebellion and a form of resistance »<sup>837</sup>. Ces gestes témoignent de la réappropriation de leur corps et de leur pouvoir, à travers celui-ci, de donner ou d'ôter la vie, ainsi que le met en lumière Marlène Barroso-Fontanel dans sa thèse : « La mère qui commet cet acte transgressif incarne alors la figure janiforme du démiurge créateur-sacrificateur qui peut reprendre la vie qu'il avait donnée »<sup>838</sup>. Il est à noter que le geste ultime est toujours fait au bénéfice de l'enfant : « la mère n'hésite pas un instant à supprimer le membre défaillant pour que l'organisme tout entier survive »<sup>839</sup>. Ces propos invitent dès lors à questionner la dimension éthique de l'acte commis, ou comme le résume Sethe dans *Beloved* : « what she had done was right because it came from true love » (B 296). Le meurtre commis par Sethe est une manière de sauver l'enfant et de revendiquer la possession de ce dernier en tant que mère : « Sethe is [...] a maternal symbol, the symbol of those mothers who had to claim blindly, violently, murderously, the right to love their babies »<sup>840</sup>. *Beloved* offre ainsi un discours sur la maternité du temps de l'esclavage, à une époque où les mères esclaves se voyaient nier cette expérience. Dans un article, Christopher Peterson rappelle que l'infanticide est souvent vu soit comme une énormité légalement et moralement répréhensible qui dépasse l'entendement soit comme un acte d'amour pur que l'être humain peut alors concevoir :

Because the normative vision of maternity tends to elevate the mother/child relation to an idealized field of ethical action, infanticide is most often read either as an unintelligible aberration from normative kinship, or as an act of pure love, in which case it is thought to be completely intelligible.<sup>841</sup>

L'expression d'un amour total à l'égard de leurs enfants justifie-t-elle pour autant moralement l'acte commis par les mères ? Cela nous conduit à interroger la notion de

---

<sup>836</sup> Denard, C. C. (ed.). *Op. cit.*, p. 46.

<sup>837</sup> Putnam, A. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>838</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p. 206.

<sup>839</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 130.

<sup>840</sup> Abouddahab, R., Paccaud-Huguet, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 170.

<sup>841</sup> Peterson, C. *Beloved's Claim*, p. 551.



responsabilité chez Sethe et Eva. Sethe est révoltée face à l'injustice d'un système qui nie toute humanité aux esclaves de Sweet Home et à leurs enfants. Dressant un parallèle entre son lait (« my milk ») d'une part et la maternité et le lien inséparable qui unit la mère à l'enfant d'autre part, elle rejette toute idée de préemption de ses enfants par Schoolteacher : « Nobody will get my milk no more except my children » (B 200). La double négation de la phrase renforce le refus et illustre une forme de défiance langagière chez la jeune femme. Dans une explication à Paul D au début du roman, Sethe rappelle que l'attention maternelle dépasse la question de l'âge de l'enfant : « Grown don't mean nothing to a mother. A child is a child. They get bigger, older, but grown? What's that supposed to mean? In my heart it don't mean a thing » (B 54). Dès lors, la question de la protection maternelle ne se pose plus : « If I had to choose—well it's not even a choice » (B 54). Sethe rappelle également qu'elle eut peu de temps pour agir : « I didn't have time to explain before because it had to be done quick. Quick. She had to be safe and I put her where she would be » (B 236). Chez Morrison, une mère telle que Sethe ne possède plus le choix de sauver ou non son enfant. Ou plutôt elle dépasse cette question en faisant primer l'amour maternel et le destin de l'enfant, même si cela implique la mort. Arrogante, indépendante, Eva exerce un pouvoir de domination dans *Sula* : « Eva is a triumphant figure, one-legged or not. She is playing God. She maims people »<sup>842</sup>. L'infanticide commis à l'égard de Plum s'apparente à un meurtre rituel inspiré par la notion d'amour maternel. Eva détermine quelle vie vaut la peine d'être vécue par son fils et se décide ensuite à abrégier ses souffrances afin de préserver sa masculinité : « she kills him out of mother love, claiming him on her own terms and not those of the larger society »<sup>843</sup>. Même si le passage est décrit du point de vue de Plum, Eva est l'instigatrice des événements : « Powerless to change his behaviors and/or make him 'live and be a man,' Eva redirects her status of helplessness into dominant female strength and murders Plum »<sup>844</sup>. Face à une situation d'impuissance quant à la protection de ses enfants, la mère exerce sa violence et commet l'irréparable ainsi que le met en lumière Janice Sokoloff : « Just as she is prepared to do violence to herself for the protection of her children, she is ready to do violence to her children themselves when she feels powerless to protect them »<sup>845</sup>. Dans les deux cas, si la mort est expliquée et ses ressorts donnés (par exemple,

---

<sup>842</sup> Parker, B. J. Complexity: Toni Morrison's Women, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 64.

<sup>843</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>844</sup> Putnam, A. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>845</sup> Sokoloff, J. M. *Op. cit.*, p. 432.

le refus du retour sur la plantation dans le cas de *Beloved*), elle n'en est pas pour autant justifiée par Morrison sur le plan éthique. À l'image du sacrifice que fait Abraham à Dieu en la personne de son fils Isaac, sacrifice que Jacques Derrida analyse dans *Donner la mort*, la mère infanticide exerce une responsabilité absolue en étant une mère meurtrière : « Pour assumer une responsabilité absolue devant le devoir absolu, pour mettre en œuvre – ou à l'épreuve – sa foi en Dieu, Abraham doit aussi rester en vérité un odieux meurtrier, car il accepte de donner la mort »<sup>846</sup>. Mais, à l'image d'Abraham, elle est également irresponsable car coupable d'un crime que rien ne peut justifier : « La décision d'Abraham est absolument responsable puisqu'elle répond de soi devant l'autre absolu. Paradoxalement, elle est aussi irresponsable puisqu'elle n'est guidée ni par la raison ni par une éthique justifiable devant les hommes ou devant la loi de quelque tribunal universel »<sup>847</sup>. Comme le souligne Morrison, *Beloved* n'apporte pas de réponse :

The novel admits that it cannot negotiate the morality of that act, that there's no one qualified who can, except the dead child. That is why her presence, or the belief in her presence, is so important. She alone can ask that question with any hope of a meaningful answer. I personally don't know. I can't think of anything worse than to kill one's children. On the other I can't think of anything worse than to turn them over to a living death.<sup>848</sup>

L'amour de Sethe se mêle à sa fierté et sa colère : « Sethe's murder of her child is not the act for which she is condemned; rather it is her pride in the aftermath of the event that antagonizes the community »<sup>849</sup>. Elle souligne qu'en tuant sa fille par amour elle l'a protégée de la déshumanisation qu'entraîne l'esclavage. Mais cet « amour épais » (“thick love”) est aussi un amour excessif qui conduit Sethe à détruire le fruit de sa création et à nier l'humanité de son propre enfant. Pour ces raisons, Carolyn Jones compare Sethe à la figure biblique de Caïn : « what marks Sethe as Cain is that she refuses to acknowledge the implications of her act and to mourn properly her child. Her pride becomes a shield against her grief »<sup>850</sup>.

---

<sup>846</sup> Derrida, J. *Donner la mort*, p. 95.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>848</sup> Denard, C. C. (ed.). *Op. cit.*, p. 46.

<sup>849</sup> Stave, S. A. 'More Sinned Against Than Sinning': Redefining Sin and Redemption in *Beloved* and *A Mercy*, in Montgomery, M. L. (ed.). *Contested Boundaries: New Critical Essays on the Fiction of Toni Morrison*. Cambridge, Cambridge Scholars, 2013, p. 130.

<sup>850</sup> Jones, C. M. *Sula and Beloved: Images of Cain in the Novels of Toni Morrison*. *African American Review*. 1993, Vol. 27, n° 4, p. 618. DOI [10.2307/3041897](https://doi.org/10.2307/3041897)

### 3) “To make order out of chaos”

Dans *The Art of Fiction*, Morrison rappelle que son rôle d'écrivaine et sa volonté de faire sens face à la violence subie (« to make order out of chaos ») sont ce qui la rattachent au monde actuel :

So what makes me feel as though I belong here out in this world is not the teacher, not the mother, not the lover, but what goes on in my mind when I am writing. Then I belong here and then all of the things that are disparate and irreconcilable can be useful. I can do the traditional things that writers always say they do, which is to make order out of chaos.<sup>851</sup>

Dans ses romans, elle met en scène des personnages féminins qui tentent à leur tour d'ordonner un monde dominé par le racisme et le sexisme. Si ces dernières sont, sur le plan fictionnel, des sources de création face à ces déséquilibres, elles n'en restent pas moins également animées de forces destructives, faute de pouvoir exprimer leur dimension artistique.

Des personnages tels que Pecola, Pilate et surtout Sula tentent de rétablir une forme d'ordre face à un environnement social et familial perturbé. Dans *The Bluest Eye*, en cherchant à tout prix à obtenir les yeux les plus bleus, Pecola espère lutter contre le chaos qui l'entoure. Elle pense pouvoir s'extraire de la relégation à laquelle est réduite sa famille du fait de leur pauvreté et de leur couleur de peau (« this cloak of ugliness » *BE* 39). Elle tente d'effacer la petite fille noire que rejette par exemple Mr. Yacobowski, et plus largement la société tout entière. Mais, comme nous l'avons souligné précédemment, cette quête aboutit à un échec, la petite fille finissant folle (« Everybody's jealous. Every time I look at somebody, they look off » *BE* 195) et en marge de la société après avoir donné naissance à l'enfant mort-né de son père : « Pecola is somewhere in that little brown house she and her mother moved to on the edge of town » (*BE* 205). L'image de la marge révèle ici le rejet définitif dont est objet la jeune fille. C'est sur un plan familial qu'intervient Pilate dans *Song of Solomon*. Elle contribue à relier Milkman, fils d'un père aux préoccupations matérialistes et d'une mère effacée face à son mari, à sa lignée historique constituée de son grand-père Jake et de son arrière-grand-père Solomon. Les aventures menées par ces deux personnages constituent une véritable quête initiatique pour Milkman. Mais c'est probablement dans *Sula* que cette question de l'organisation et de la structure du monde sous l'effet de la protagoniste noire américaine se pose de

---

<sup>851</sup> Morrison, T., Schappell, E., Brodsky Lacour, C. *Op. cit.*, p. 45.

manière plus insistante. Puniton traditionnellement réservée aux criminels ou auteurs de sorcellerie, l'invasion de rouges-gorges lors du retour de Sula à Medallion révèle le mal qu'elle symbolise. Elle devient alors ce personnage dionysien, ce bouc-émissaire girardien qui permet à la communauté de se libérer de ses tendances agressives : « As pariah, she gives them a focus through which they achieve some unity, at least temporarily »<sup>852</sup>. Les membres de la communauté nourrissent une forme de ressentiment à l'égard de l'indépendance exprimée par Sula, ce désir mimétique qu'ils vont tenter d'exclure de la société à travers leur ralliement contre ce bouc-émissaire. Avec le retour de Sula coïncident plusieurs accidents au sein de la communauté qui mettent en lumière, selon cette dernière, la capacité de Sula à créer changements et catastrophes au sein de l'ordre social. Toutefois, l'incarnation du mal que le Bottom voit en Sula améliore en réalité la vie de ses habitants et contribue à une plus grande unité au sein de la communauté, ce que Cedric Gael Bryant désigne comme « [t]he orderliness of disorder »<sup>853</sup>. Le développement de l'attention d'une mère envers son enfant (S 114) et l'amour croissant des femmes du Bottom à l'égard de leurs maris (S 113-115) sont autant de manifestations positives que la communauté attribue au retour de Sula. Ce qui est envisagé comme une disruption chaotique s'avère en réalité imposer ordre et recadrage tant l'unité des habitants contre Sula les oblige à une vie plus harmonieuse :

Their conviction of Sula's evil changed them in accountable yet mysterious ways. Once the source of their personal misfortune was identified, they had leave to protect and love one another. They began to cherish their husbands and wives, protect their children, repair their homes and in general band together against the devil in their midst. (S 117-118)

À son retour, Sula rétablit temporairement l'ordre social et un semblant d'harmonie : « [L'] héro[ïne] aimante vers sa personne une violence qui affecte la communauté entière, une violence maléfique et contagieuse que sa mort ou son triomphe transforment en ordre et en sécurité »<sup>854</sup>. On retrouve ici, telles que décrites par René Girard, les caractéristiques créatrice et protectrice de la violence rituelle par opposition à la violence réciproque, par définition destructrice. Sula fonctionne à la fois comme la cible et le contenant du ressentiment de la communauté. Sa mort entraîne une ventilation de la rage et de la frustration noires :

---

<sup>852</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, p. 167-168.

<sup>853</sup> Bryant, C. G. *The Orderliness of Disorder*.

<sup>854</sup> Girard, R. *La violence et le sacré*, p. 133.

the simple determination not to let anything—anything at all: not failed crops, not rednecks, lost jobs, sick children, rotten potatoes, broken pipes, bug-ridden flour, third-class coal, educated social workers, thieving insurance men, garlic-ridden hunkies, corrupt Catholics, racist Protestants, cowardly Jews, slaveholding Moslems, jackleg nigger preachers, squeamish Chinamen, cholera, dropsy or the Black Plague, let alone a strange woman—keep them from their God. (*S* 150)

Au-delà de leur tentative d'établir une forme d'ordre communautaire, certaines héroïnes morrisoniennes se révèlent source d'auto-crédation. C'est notamment le cas de Sula, de Pilate et, dans une certaine mesure, de Jadine. Dans *Tar Baby*, reniant son héritage afro-américain au bénéfice de la culture blanche, cette dernière affirme être la source de sa propre création ainsi qu'elle le souligne auprès de Son :

'But you ... you're not a member of the family. I mean you don't belong to anybody here, do you?'

'I belong to me. But I live here.' (*TB* 118)

En effet, titulaire d'un diplôme d'histoire de l'art de la Sorbonne, Jadine choisit de mener une vie indépendante à New York en tant que mannequin : « Make it in New York » (x4 *TB* 266). Elle refuse notamment la proposition de Son de vivre sur les terres d'origine de celui-ci. L'affrontement face à ce dernier témoigne de sa volonté de vivre selon les codes qu'elle tient pour siens. Au retour d'Eloe, les deux amants se battent physiquement alors que se pose la question de leur avenir : « she fought him » (x2) (*TB* 262), « she slapped him », « she was choking » (*TB* 263), « I am going to kill you. Kill you » (*TB* 270). Jadine souhaite que Son acquière une forme d'éducation et lui reproche notamment sa paresse qu'elle oppose aux efforts qu'elle a consentis, dans son cas, afin d'avancer dans la vie : « Stop loving your ignorance—it isn't lovable » (*TB* 264), « You want to be a yardman all your life? » (*TB* 265). Tous deux comprennent que les efforts développés pour se sauver réciproquement l'un et l'autre sont voués à l'échec. Jadine se rend compte qu'elle ne réussit à sauver Son des femmes qui sont apparues dans son cauchemar tandis que Son ne peut détacher Jadine de Valerian et de cette culture blanche à laquelle elle se rattache :

This rescue was not going well. She thought she was rescuing him from the night women who wanted him for themselves, wanted him feeling superior in a cradle, deferring to him; wanted her to settle for wifely competence when she could be almighty, to settle for fertility rather than originality, nurturing instead of building. He thought he was rescuing her from Valerian, meaning them, the aliens, the people who in a mere three hundred years had killed a world millions of years old. (*TB* 269)

Mais, comme nous l'avons démontré plus haut, derrière cette façade marquée par un sentiment d'indépendance, la jeune femme est confrontée à une identité conflictuelle tant

son héritage afro-américain lui est régulièrement rappelé<sup>855</sup>. En revanche, chez Pilate, dans *Song of Solomon*, la volonté d'auto-crédation est physiquement présente chez ce personnage dès sa naissance. Le décès de sa mère en couches inscrit sa naissance comme un acte autonome : « After their mother died, she had come struggling out of the womb without help » (*SofS* 27). Monstrueuse par son absence de nombril, Pilate vit au sein de son propre univers, au cœur d'une cellule familiale féminine qu'elle a créée (Pilate, Raba, Hagar). Elle ne se soumet ni à la loi masculine ni aux normes sociales. Morrison a commenté ce choix de la différence physique comme étant à l'origine, chez Pilate, de sa propre création (« set her apart », « invent herself ») : « It has to be a thing that was very powerful in its absence but of no consequence in its presence. It couldn't be anything grotesque, but something to set her apart, to make her literally invent herself »<sup>856</sup>. Dans son étude de l'œuvre de Morrison, Annie-Paule Mielle de Prinsac a montré que plusieurs éléments (sa naissance « autogène », son ventre lisse qui rappelle l'œuf primordial, la relation gémellaire entretenue avec son frère) suggèrent l'androgynie chez Pilate. Or, dans plusieurs mythologies, l'androgynie est symbole de puissance créatrice et « s'accorde avec l'ambivalence du personnage mythique africain *Esu*, connu dans le Nouveau Monde sous le nom de *Signifying Monkey* »<sup>857</sup>. Ce personnage, qui correspond au type de la *trickster figure*, évoque la duplicité et la ruse. Chez Pilate, cette dernière est mise au service de la communauté, et plus particulièrement de son petit-fils Milkman, qu'elle sauve par exemple lors de l'arrestation de ce dernier par la police alors qu'ils transportent les os de celui qui s'avère être le père de Pilate. Figure christique, elle se sacrifie pour Milkman à la fin du roman. Pilate est l'archétype de la femme forte des récits autobiographiques et fait penser aux grandes figures de l'histoire afro-américaine (Sojourner Truth, Harriet Tubman). Dans le roman éponyme, Sula possède également cette particularité physique. Sa tache de naissance rappelle celle de Caïn dont Sula partage l'ostracisme et l'isolation sociale. Si dans la nouvelle « The Birthmark » de Nathaniel Hawthorne<sup>858</sup> la tache de naissance de Georgiana est le signe de la quête de la perfection physique chez la femme, dans l'œuvre de Morrison elle devient davantage un symbole du pouvoir de destruction de Sula, comme nous le verrons ci-après. À l'image de Pilate, Sula formule la volonté de s'auto-crédation : « I don't want to make somebody else. I want to

---

<sup>855</sup> Pour une analyse détaillée de cette identité conflictuelle chez Jadine, voir Partie 2, Chapitre 4, 2) a).

<sup>856</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p. 128.

<sup>857</sup> Mielle De Prinsac, A.-P. *De l'un à l'autre : l'identité dans les romans de Toni Morrison*, p. 163.

<sup>858</sup> Hawthorne, N., Harding, B. *Young Goodman Brown: and Other Tales*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

make myself » (S 92). Cette volonté de se définir soi-même est ce qui distingue Sula de Nel comme le met en lumière cette dernière :

Sula was distinctly different. Eva's arrogance and Hannah's self-indulgence merged in her and, with a twist that was all her own imagination, she lived out her days exploring her own thoughts and emotions, giving them full reign, feeling no obligation to please anybody unless their pleasure pleased her. (S 118)

Si des héroïnes telles que Sula, Pilate et Jadine affirment une volonté auto-créatrice, elles sont toutefois présentées par Morrison comme empêchées dans leur expression artistique. Il existe en effet plusieurs personnages chez lesquelles la notion d'art se révèle être un mode d'expression. Dans *Song of Solomon*, la musique et le chant sont omniprésents chez Pilate. Macon est par exemple touché par les voix qui émergent de chez sa sœur lorsqu'il passe à proximité : « 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 » (SofS 29). Dans *Sula*, si l'héroïne refuse le lait que lui apporte Ajax, elle accepte toutefois la bouteille pour la beauté de sa forme, signe de son goût pour la beauté :

'I don't like milk,' she said.  
'But you like bottles don't you?' He held one up. 'Ain't that pretty?'  
And indeed it was. Hanging from his fingers, framed by a slick blue sky, it looked precious and clean and permanent. (S 124)

En outre, l'idée de couleur se retrouve à plusieurs reprises dans les romans. Elle évoque cette puissance créatrice associée aux femmes noires américaines. L'amour entre Dorcas et Joe est exprimé sous la forme d'un dessin fait à l'aide de pastels (« it crayon-colors their love » J 114). Dans *Paradise*, ce sont la lumière et les rayons du soleil qui dominent à la fin du récit tandis que Baby Suggs, dans *Beloved*, entrevoit la vie à travers les couleurs de l'arc-en-ciel. L'attention de cette dernière se focalise notamment sur le carré orange du dessus-de-lit qu'elle tricote. L'image du tricot d'un dessus de lit fonctionne comme symbole de la créativité féminine et vecteur d'affirmation de l'autonomie des femmes, à l'exemple de Cee dans *Home*. Mais ces éléments ne suffisent et nombre de personnages atteignent une limite dans l'expression de cette volonté artistique. Pilate se contente ainsi de méditer sur un livre de géographie pour enfant (ce « 4th-grade geography book » que l'on retrouve en sa possession tout au long du récit) tout en rythmant son discours de devinettes issues du folklore afro-américain. Cette frustration dans l'expression artistique se retrouve chez Jadine, chez qui le goût du dessin et de la peinture ne suffisent : « She took her pad and a stick of charcoal and walked toward the trees, wishing once more that

she had had genuine talent in her fingers. She loved to paint and draw so it was unfair not to be good at it » (*TB* 181). Cette idée se manifeste même chez Pauline Breedlove dans *The Bluest Eye*. Au lieu d'incarner cette peintre qu'elle était censée devenir (« She missed—without knowing what she missed—paints and crayons » *BE* 111), la jeune femme se transforme en une femme d'intérieur avant tout préoccupée par l'ordre qui doit régner dans la maison : « a stickler for orderly arrangements »<sup>859</sup>. Ce regret trouve un écho chez Sula dans des termes assez similaires, tout du moins au début du passage :

Had she paints, or clay, or knew the discipline of the dance, or strings; had she anything to engage her tremendous curiosity and her gift for metaphor, she might have exchanged the restlessness and preoccupation with whim for an activity that provided her with all she yearned for. And like any artist with no art form, she became dangerous. (*S* 121)

L'absence de moyen d'expression dont témoigne la structure hypothétique « Had she paints or clay, or knew the discipline of the dance, or strings » révèle que Sula est une artiste sans matériau, sans fondation tant il lui manque la vision façonnante que l'art peut apporter (« like any artist with no art form »). L'emploi du conditionnel en lieu et place de l'indicatif de certitude souligne combien l'incapacité de la communauté à accepter le changement condamne Sula à la mort. Incarnation du chaos métaphysique, elle ne peut se raccrocher à aucun projet artistique : « character whose failings are directly traceable to the absence of a discursive/imaginative project—some *thing* to do, some object-subject relationship »<sup>860</sup>.

Les restrictions politiques, économiques et sociales liées à l'esclavage, au racisme et au sexisme ont historiquement limité cette puissance créatrice des femmes noires américaines si bien que ces formes créatives sans exutoire sont devenues destructrices, comme le souligne Mary Ellen Washington dans l'ouvrage *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies* : « Their artistic impulses are turned inward and become destructive forces in their lives »<sup>861</sup>. Chez Pauline, ses penchants artistiques trouvent leur concrétisation dans l'arrangement excessif de l'ordre et de la beauté de la demeure dans laquelle elle travaille. Mais c'est chez Sula que les penchants à la destruction sont les plus manifestes. Son art s'exprime à travers sa capacité à s'auto-crée, à réaliser sa propre œuvre d'elle-même et à engendrer le chaos en changeant les termes à travers lesquels la communauté du Bottom se définit.

---

<sup>859</sup> Weems, R. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>860</sup> Spillers, H. J. *A Hateful Passion, a Lost Love*, p. 296.

<sup>861</sup> Hull, G. T., Bell Scott, P., Smith, B. (ed.). *Op. cit.*, p. 210.



Elle devient une sorte de monstre féminin redouté pour ses pouvoirs de création et de destruction, ainsi que le souligne Toni Cade Bambara dans un entretien de 1979 :

Sula in the Morrison novel is interesting. She's a champion. She's an adventurer, and she gives us another dimension of the bitch stereotype. She makes us aware of how many people are locked up in that particular cage. Eva, who very much resembles the stereotypical matriarch, is more than that and she too helps to break open that old stereotype and force us to look for qualities, lessons, eclipsed by the stereotypic label. I regard them as positive, for they touch deep.<sup>862</sup>

Sula fonctionne, selon les termes d'Emmanuelle Andrès, telle une « menace autoproclamée mais non victimaire »<sup>863</sup> : « she was pariah then and knew it » (*S* 122). Sula rejoint ici un personnage tel que Bigger dans *Native Son* de Richard Wright dont le meurtre commis sur sa jeune maîtresse blanche constitue l'expression de sa liberté et de sa création (« had created a new life for himself ») :

The thought of what he had done, the awful horror of it, the daring associated with such actions, formed for him for the first time in his fear-ridden life a barrier of protection between him and the world he feared. He had murdered and had created a new life for himself. It was something that was all his own, and it was the first time in his life he had had anything that others could not take from him.<sup>864</sup>

En couchant avec les hommes mariés du Bottom, Sula leur ôte tout sentiment de supériorité et voit dans cette pratique une façon de réaffirmer une forme de pouvoir. L'acte sexuel est décrit par Sula à travers la métaphore de copeaux d'acier s'agglutinant autour d'un centre du fait de l'attraction magnétique, symbolisant l'attrance qu'elle exerce au sein de la communauté dont elle vient voler l'identité :

During the lovemaking she found and needed to find the cutting edge. When she left off cooperating with her body and began to assert herself in the act, particles of strength gathered in her like steel shavings drawn to a spacious magnetic center, forming a tight cluster that nothing, it seemed, could break. And there was utmost irony and outrage in lying under someone, in a position of surrender, feeling her own abiding strength and limitless power. (*S* 122)

Ce caractère sexuel excessif est qualifié par la voix d'« outrage » tant il remet en question l'image socialement créée pour les femmes noires. Sula partage cette violence dans la sexualité avec Junior dans *Love*, bien que son expression ne soit pas la même dans les deux romans. Si Sula exerce davantage une violence morale liée à l'absence de sentiments à l'égard des hommes et femmes concernés, chez Junior c'est avant tout une violence physique qui s'exprime. La jeune femme recherche des relations sexuelles faites de

---

<sup>862</sup> Lewis, T. (ed.). *Conversations with Toni Cade Bambara*. Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 6.

<sup>863</sup> Andrès, E. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>864</sup> Wright, R. *Op. cit.*, p. 135.

rapports de domination auprès de Romen, le jardinier, petit-fils d'anciens employés de Bill Cosey :

He pushed–no, slammed–her against the wall after she squeezed his privates–and she had groaned happily instead of crying out when he bit her nipple, hard. It shifted then. From black to red. It was as though outside, looking on, he could see himself clearly in the dark–his bruised sweaty skin, his glittering teeth and half-closed eyes. [...] She plays hard, that's all. I mean she likes being hurt. (L 153)

Le mystère autour de l'absence de Sula, sa méchanceté à l'égard de sa mère, son indifférence quant au sort d'Eva, ainsi que son apparence sophistiquée (« dressed in a manner that was as close to a movie star as anyone would see » S 90) renforcent cette impression de figure totalement libre. Incarnation du mal, Sula entraîne changements et catastrophes tant sur le plan social que naturel. Morrison a mis en évidence l'existence de plusieurs niveaux de lecture de la figure de la paria dans un entretien avec Claudia Tate :

There are several levels of the pariah figure working in my writing. The black community is a pariah community, Black people are pariahs. The civilization of black people that lives apart from but in juxtaposition to other civilizations is a pariah relationship. In fact, the concept of the black in this country is almost one of the pariah. But a community contains pariahs within it that are very useful for the conscience of that community.<sup>865</sup>

En l'identifiant comme paria (« a roach », « a bitch » S 112), les membres de la communauté espèrent la faire revenir dans le cadre qu'ils ont contribué à définir mais la volonté d'auto-crédation de Sula est plus forte si bien que c'est une vie expérimentale que cette dernière choisit de mener (« an experimental life ») :

[...] hers was an experimental life. [...] The first experience taught her there was no other that you could count on; the second that there was no self to count on either. She had no center, no speck around which to grow. [...] She was completely free of ambition, with no affection for money, property or things, no greed, no desire to command attention or compliments–no ego. For that reason, she felt no compulsion to verify herself–be consistent with herself. (S 118-119)

Dans cette vie faite d'expériences diverses, les notions de bien et de mal n'ont plus cours (« I started by thinking that one can never really define good and evil. Sometimes good looks like evil; sometimes evil looks like good–you never really know what it is. It depends on what uses you put it to »<sup>866</sup>) si bien que Sula n'analyse pas les conséquences de ses actes sur un plan moral, comme le confirme Nel : « Talking to her about right and wrong was like talking to the deweys » (S 145). Nel tente, tant littéralement que symboliquement, d'échapper à ce pouvoir auto-crédatif en se plaçant comme victime de

---

<sup>865</sup> Tate, C. *Black Women Writers at Work*, p. 128-129.

<sup>866</sup> Stepto, R. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 14.

l'attitude de Sula, d'où le débat moral qu'ont les deux amies d'enfance sur les notions de bien et de mal à la fin du roman :

'How you know?' [...]  
'About who was good. How you know it was you?'  
'What you mean?'  
'I mean maybe it wasn't you. Maybe it was me.' (S 146)

Sula fonctionne avant tout comme un personnage en rupture, remettant en cause les normes sociales et culturelles : « a rule-breaker, a kind of law-breaker, a lawless woman. Not a law-abiding woman. Nel knows and believes in all the laws of that community. She is the community. She believes in its values. Sula does not. She does not believe in any of those laws and breaks them all. Or ignores them »<sup>867</sup>. Mais, au-delà de sa personne physique, Sula est également un esprit. Jennings a mis en évidence le rôle des croyances africaines dans l'interprétation possible d'un roman comme *Sula*<sup>868</sup>. L'héroïne<sup>869</sup> est en effet dotée de ce *kindoki*, cette sorcellerie africaine, qui fait d'elle la descendante d'une autre sorcière, Eva, qui transmet également « intersecting *nodoki* and *loa* traits ». Ces derniers « underscore[...] Voudoun's role in sanctioning the morality of incinerating her son, Plum, a malevolent act that to the Western mind is irreconcilable with maternal care »<sup>870</sup>. Prêtresse de culture ouest-africaine, Sula a son esprit lié à Shadrack, pêcheur et esprit de la rivière, par le mot « always », prononcé à l'occasion de la mort de Chicken Little. Enfin, c'est à travers sa présence *post-mortem* que Sula se manifeste à Nel à la fin du roman :

'Sula?' she whispered, gazing at the tops of trees. 'Sula?'  
Leaves stirred; mud shifted; there was the smell of overripe green things. A soft ball of fur broke and scattered like dandelion spores in the breeze.  
'All that time, all that time, I thought I was missing Jude.' And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. 'We was girls together,' she said as though explaining something. 'O Lord, Sula,' she cried, 'girl, girl, girlgirlgirl'. (S 174)

---

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>868</sup> Jennings, L. V. D. *Op. cit.*.

<sup>869</sup> Dans un article, Vashti Crutcher Lewis donne les traductions possibles du nom Sula en Babangi : « Sula is an African name. In the Babangi language, it means any one of or a combination of the following: (1) to be afraid, (2) to run away, (3) to poke, (4) to alter from a proper condition to a worse one, (5) to be blighted, (6) to fail in spirit, (7) to be overcome, (8) to be paralyzed with fear, or (9) to be stunned. ». Lewis, V. C. *African Tradition in Toni Morrison's Sula*, p. 91.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 54.

## CHAPITRE 4 - VERS UN ÉCHEC DE LA VIOLENCE ?

### 1) “[M]y lonely is mine” : Sula ou le sacrifice au concept de liberté totale

L'indépendance d'un personnage comme Sula se fonde sur l'absence d'attachement et de contraintes. On peut toutefois, à l'image d'Elizabeth Beaulieu<sup>871</sup>, s'interroger sur la capacité du voyage entrepris par cette dernière au cours du roman à l'enrichir dans sa quête. L'exercice d'une violence symbolique à travers l'adoption d'une posture de paria conduit-il chez Morrison à l'obtention d'une liberté totale ? N'y a-t-il pas nécessairement une part d'échec dans l'exercice de cette violence symbolique ?

Lorsque Nel rend visite à Sula sur son lit de mort, dans un mouvement de charité chrétienne, elle tente de comprendre la détermination de cette dernière à avoir vécu la vie qu'elle souhaitait. Lui rappelant son isolement de la communauté comme le prix à payer de son indépendance, Sula souligne avec fierté que même la solitude reste son choix : « But my lonely is *mine*. Now your lonely is somebody else's. Made by somebody else and handed to you. Ain't that something? A secondhand lonely » (S 143). La jeune femme refuse en effet tout essentialisme, voyant dans le mode de vie existant autour d'elle une forme d'uniformité et dans toute définition un carcan :

Nothing was ever different. They were all the same. All of the words and all of the smiles, every tear and every gag just something to do.

'That's the same sun I looked at when I was twelve, the same pear trees. If I live a hundred years my urine will flow the same way, my armpits and breath will smell the same. My hair will grow from the same holes.' (S 147)

Le désordre fonctionne chez elle comme un acte créatif d'auto-définition. Sula incarne en effet le rejet de toute norme ou définition attachée à la figure féminine. Ne comptant que sur elle-même comme le suggère l'étymologie de son prénom (Sula > *sola*), elle perçoit la définition de la femme donnée par la communauté comme extérieure, comme adressée à quelqu'un qu'elle n'est pas. Refusant l'aliénation de cette expérience collective que constitue la maternité, elle ne trouve de sens que dans la négation absolue

---

<sup>871</sup> Sula, in Beaulieu, E. A. *The Toni Morrison Encyclopedia*. Westport, Greenwood Press, 2003.

et la mort ultime. Car cette liberté, que recherche également un personnage comme Pilate, a une contrepartie : la solitude. Ainsi, c'est à l'approche de la mort, que Sula déclare avoir atteint la solitude qu'elle a cherchée tout au long du roman : « It was as though for the first time she was completely alone—where she had always wanted to be—free of the possibility of distraction » (S 148). La définition de la féminité comme liberté totale offense la communauté car « elle est aussi synonyme de fin d'un ménage, d'une lignée, d'une vie »<sup>872</sup>. L'attitude de Sula marque en effet la fin de la transmission familiale chère aux femmes afro-américaines, ce devoir de « faire générations », à l'image de ce qu'un roman comme *Corregidora* met en avant : « What my mama always told me is Ursa, you got to make generations »<sup>873</sup>.

Sula fait une entorse à cette volonté d'indépendance absolue à une seule occasion dans le roman, lorsqu'elle est en compagnie d'Ajax. Comme nous l'avons souligné plus haut, après leurs relations sexuelles, Sula n'est plus la femme libérée incarnée depuis le début du roman. Elle révèle une forme de vulnérabilité lorsqu'elle porte une attention plus grande à son apparence physique et qu'elle affirme son souhait de jouer la parfaite épouse auprès d'Ajax : « the bathroom was gleaming, the bed was made, and the table was set for two » (S 132). Elle commet l'erreur de lui demander un jour où il se trouvait, trahissant ainsi son intériorisation du rôle stéréotypé de la femme domestique. Le vide ressenti suite au départ soudain de ce dernier la plonge dans le désarroi : « His absence was everywhere » (S 134). Ironiquement c'est en menaçant la liberté du jeune homme que Sula le perd : « Her typicality is tragic »<sup>874</sup>.

Figure inachevée, Sula fonctionne sur un mode expérimental (« an experimental life » S 118, « no ego » S 119) et se révèle être une femme maîtresse de ses choix, de sa parole et de ses actes. Elle apparaît telle une artiste avant-gardiste qui voit dans le désordre la source inépuisable de sa création. Dans ce projet d'auto-crédation assumée, il y a toutefois un aspect que Sula finit par rendre manifeste, c'est son incapacité à structurer sa vie. Consciente tôt de cet élément, elle le révèle, impuissante, à Nel dès son retour à Medallion en 1937 : « All I know is I'm scared. And there's no place else for me to go. We all that's left, Eva and me. I guess I should have stayed gone. I didn't know what else

---

<sup>872</sup> Paquet-Deyris, A.-M. *Toni Morrison, figures de femmes*, p. 123.

<sup>873</sup> Jones, G. *Corregidora* [1975]. Boston, Beacon Press, 1986, p. 7-8.

<sup>874</sup> Wade-Gayles, G. *Op. cit.*, p. 198.

to do » (S 101). Le roman est en effet construit sur un manque, un vide, un centre autour duquel elle ne réussit pas à s'arrimer (« no center, no speck ») :

like any artist with no art form (S 121)

The first experience taught her there was no other you that you could count on; the second that there was no self to count on either. She had no center, no speck around which to grow. (S 119)

Dépourvue de la force qui lui permettrait d'affirmer son identité, elle est condamnée à jouer jusqu'au bout son rôle de rebelle. L'absence de travail, d'occupation, et tout simplement de matériau, ne lui permet pas d'exprimer sa créativité. L'identité propre et clairement différenciée qu'elle s'est créée, modèle de liberté totale, entraîne son ostracisme social : « Her world is hers, but left without a focus for her imagination, she becomes destructive, and because her stance seems contrary to the survival of her community, she is left alone, estranged from others »<sup>875</sup>. La confrontation entre Nel et Sula sur le lit de mort de cette dernière révèle très peu d'informations au lecteur sur ce qui fait avancer Sula. Elle incarne une liberté et une solitude (« a loneliness so profound the word itself had no meaning ») que les mots ne peuvent pas transcrire, un absolu que le verbe ne peut pas atteindre. Au moment de sa mort, Sula tente d'ailleurs de chanter une chanson mais les mots lui échappent : « She lay down again on the bed and sang a little wandering tune made up of the words *I have sung all the songs all the songs I have sung all the songs there are* until, touched by her own lullaby, she grew drowsy [...] » (S 137). L'anaphore « all the songs » finit par constituer le refrain de la chanson. Dans la description de ses aventures sexuelles, transparaissent pouvoir et force mais aussi une solitude et un désespoir profonds :

There, in the center of that silence was not eternity but the death of time and a loneliness so profound the word itself had no meaning. For loneliness assumed the absence of other people, and the solitude she found in that desperate terrain had never admitted the possibility of other people. She wept then. (S 123)

Dans la longue description dont est issu ce passage, à aucun moment Morrison n'emploie un vocabulaire d'ordre sexuel pour décrire les aventures de Sula. C'est avant tout une version poétisée qui est proposée par l'auteure à travers un narrateur omniscient. Sa solitude n'est ainsi évoquée qu'à travers des objets perdus à l'image de la ceinture oubliée dans la cabane de Shadrack. Mais Sula incarne également d'une certaine manière la figure de la *running woman* du roman à l'image du *running man* de la littérature américaine. Elle quitte ainsi Medallion le jour même du mariage de Nel et ne revient que dix ans plus

---

<sup>875</sup> Christian, B. *Black Women Novelists*, 173.

tard. Elle reste volontairement évasive sur ses activités durant cette période lorsque Nel l'interroge :

'Tell me about it. The big city.'

'Big is all it is. A big Medallion.'

'No. I mean the life. The nightclubs, and parties...'

'I was in college, Nellie. No nightclubs on campus.'

'Campus? That what they call it? Well. You wasn't in no college for—what—ten years now? And you didn't write to nobody. How come you never wrote?' (S 99)

Sula suggère toutefois l'idée de voyage dans une de ses réponses : « You been gone too long, Sula. Not too long, but maybe too far » (S 96). L'acceptation du terme « far » est ici sans doute non seulement géographique mais aussi et surtout symbolique tant Sula se distingue de la communauté.

Sa mort en solitaire dans la chambre d'Eva, coupée du monde, témoigne de l'échec du voyage entrepris au cours du roman. Certes, cette aventure aide Nel à se libérer, quand les injonctions de Sula à l'auto-affirmation finissent par transformer la jeune femme vingt-quatre ans plus tard. Mais l'agonie solitaire de Sula à la fin du roman, limite de sa création, illustre sa volonté de sacrifier son corps au concept de liberté. Lorsqu'à sa mort elle se retrouve en position fœtale, enfermée dans l'ancienne maison d'Eva dont elle ne peut plus sortir (« sealed window », « blind window » S 148), Sula entrevoit l'image maternelle de la terre nourricière (« the dark, sweet stench of loam ») et de l'eau qui soigne :

she might draw her legs up to her chest, close her eyes, put her thumb in her mouth and float over and down the tunnels, just missing the dark walls, down, down until she met a rain scent and would know the water was near, and she would curl into its heavy softness and it would envelop her, carry her, and wash her tired flesh always. (S 149)

She lay down again on the bed and sang a little wandering tune made up of the words I have sung all the songs all the songs I have sung all the songs there are until, touched by her own lullaby, she grew drowsy, and in the hollow of near-sleep she tasted the acridness of gold, left the chill of alabaster and smelled the dark, sweet stench of loam. (S 137)

Elle fait l'expérience d'un retour au ventre originel et à l'attention maternelle (« envelop », « carry », « watch ») tandis que le « sleep full of dreams of cobalt blue » (S 137) dans lequel elle plonge avant la visite de Nel représente un ciel rempli de multiples possibilités. Les matériaux évoqués dans ce passage reprennent ceux du mythe d'Ajax dont Sula tente de découvrir la composition intrinsèque en ôtant les couches successives qui le recouvrent (*gold* > *alabaster* > *loam*). Cette plongée dans ce canal imaginaire n'est pas sans rappeler plusieurs scènes du roman : la mort de Chicken Little des mains de Sula, la tentative de retour vers le ventre maternel de Plum mais également symboliquement la

fin tragique de la parade du *National Suicide Day* dont les participants sont happés par la bouche destructrice du tunnel. Parallèlement, Sula fixe la fenêtre par laquelle Eva a sauté afin de sauver sa fille Hannah de l'immolation et trouve dans cette observation une forme de paix (« was the only peace she had ») :

But she was reluctant to move her face for another reason. If she turned her head, she would not be able to see the boarded-up window Eva jumped out of. And looking at those four wooden planks with the steel rod slanting across them was the only peace she had. The sealed window soothed her with its sturdy termination, its unassailable finality. (S 148)

Alors que la jeune femme est saisie par la douleur, c'est d'une mort presque paradoxale dont le lecteur est témoin :

Pain took hold. First a fluttering as of doves in her stomach, then a kind of burning, followed by a spread of thin wires to other parts of her body. Once the wires of liquid pain were in place, they jelled and began to throb. She tried concentrating on the throbs, identifying them as waves, hammer strokes, razor edges or small explosions. Soon even the variety of the pain bored her and there was nothing to do, for it was joined by fatigue so great she could not make a fist or fight the taste of oil at the back of her tongue. (S 148)

Les personnifications (« they jelled and began to throb »), les verbes d'action et les comparaisons (« as waves, hammer strokes, razor edges or small explosions ») du passage témoignent de la violence de la sensation. Or c'est étrangement un sentiment d'ennui qui domine chez la jeune femme que renforce l'usage de l'adverbe « even » : « even the variety of the pain bored her ». Morrison laisse ici supposer que Sula ne peut être atteinte par aucune douleur physique. Là encore la jeune femme manifeste son caractère atypique et ne respecte les pratiques de la communauté jusque dans la mort, ce qui tend à la placer du côté de l'« abject » selon les termes de Julia Kristeva : « [c]e n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles »<sup>876</sup>. En outre, Sula continue d'exister après sa mort physique intervenue en 1940. Son esprit demeure et révèle à Nel l'expérience de la mort : « 'Well, I'll be damned,' she thought, 'it didn't even hurt. Wait'll I tell Nel' » (S 149). Précédemment dans le roman, Sula était apparue tel un être surnaturel résistant à toute affection ou marque physique liée à l'âge :

[Sula] was nearly thirty and, unlike them, had lost no teeth, suffered no bruises, developed no ring of fat at the waist or pocket at the back of her neck. It was rumored that she had had no childhood diseases, [...] she was free of any normal signs of vulnerability, [...] neither gnats nor mosquitoes would settle on her. [...] When [she] drank beer she never belched. (S 115)

Peu de termes médicaux sont posés sur les troubles rencontrés par Sula car, en effet, la nature du désordre n'est pas vraiment médicale, même si Sula meurt jeune (trente ans),

---

<sup>876</sup> Kristeva, J. *Op. cit.*, p. 12.



d'une maladie sans nom : « The disorders causing the symptoms are vague, unnamed, and thus resist biomedical classification and control »<sup>877</sup>. La précocité de cette mort contraste d'ailleurs avec le caractère calme et posé de la narration à ce moment que conclut la courte phrase « She was dead » :

While in this state of weary anticipation, she noticed that she was not breathing, that her heart had stopped completely. A crease of fear touched her breast, for any second there was sure to be a violent explosion in her brain, a gasping for breath. Then she realized, or rather she sensed, that there was not going to be any pain. She was not breathing because she didn't have to. Her body did not need oxygen. She was dead. (S 149)

Comprenant que la mort ne sera pas douloureuse, Sula finit par sourire (« face smiling » S 149). Sa quête d'une liberté absolue trouve un parallèle dans celle que poursuit Pecola pour obtenir les yeux les plus bleus. Toutes deux revêtent le caractère d'illusion, si bien qu'à la mort de Sula les réjouissances ne sont que de courte durée :

The death of Sula Peace was the best news folks up in the Bottom had had since the promise of work at the tunnel. Of the few who were not afraid to witness the burial of a witch and who had gone to the cemetery, some had come just to verify her being put away but stayed to sing 'Shall We Gather at the River' for politeness' sake, quite unaware of the bleak promise of their song. Others came to see that nothing went awry. (S 150)

La mort de la jeune femme déstabilise les habitants du Bottom. Les comportements altruistes perçus en sa présence (sentiment maternel chez la mère de Teapot, amour pour les aînés, attention des femmes à l'égard de leurs maris) s'inversent à la mort de la jeune femme : « there was something wrong. A falling away, a dislocation was taking place. Hard on the heels of the general relief that Sula's death brought a restless irritability took hold » (S 153). Tous les désordres atteignent leur acmé dans la destruction du tunnel alors que la construction de ce dernier devait permettre l'embauche de main d'œuvre au sein de la communauté du Bottom. En se sacrifiant à l'idéal de liberté totale, Sula s'est coupée de tout lien social, de toute responsabilité à l'égard des autres, de toute empathie comme l'évoque Morrison dans un entretien :

I thought she a serious flaw, which led her into a dangerous zone which is, and it really is dangerous, not being able to make a connection with other people. [...] You see, it's important to my idea of her that she not do anything as wicked—socially wicked—as her mother and grandmother; they did things that were not quite acceptable, but all of their errors or wickedness came out of compassion or some human feeling. Sula's behavior looks inhuman, because she has cut herself off from responsibility to anyone other than herself, she is afraid of that area of commitment.<sup>878</sup>

---

<sup>877</sup> Stanford, A.F. "Mechanisms of Disease: African-American Women Writers, Social Pathologies, and the Limits of Medicine." *NWSA Journal*. 1994, Vol. 6, n°1, p.29.

<sup>878</sup> Koenen, A. The One Out of Sequence, in Taylor-Guthrie D. (ed.), *Op. cit.*, p. 67-68.

## 2) Les violences féminines, un outil au service de la contestation d'un ordre établi ?

Si Morrison écrit avant tout et surtout à propos de la communauté noire, l'influence de la population blanche reste sous-jacente dans les hiérarchies, normes et discours plus ou moins explicites qu'elle impose à la communauté afro-américaine. Inscrite en filigrane dans le roman, la présence blanche rappelle le pouvoir exercé à l'égard de la population perçue comme mineure. Mais la minoration de la femme noire est double. À cette infériorité de race s'ajoute la minoration sexuelle (*double jeopardy*). Quel effet a alors la violence féminine exercée sur ces rapports de domination dans les romans morrisoniens ? Contribue-elle à la contestation de cet ordre établi ?

La conscience politique des protagonistes féminines noires est tout d'abord un élément peu mis en avant par les fictions morrisoniennes si bien que ce n'est pas sur ce terrain que les violences féminines tendent à contester la domination raciale à l'œuvre. Seule May dans *Love* est engagée dans le mouvement pour les droits civiques. Elle adopte le point de vue séparatiste et violent de Malcom X au détriment de l'approche conciliatrice de Booker T. Washington :

Once she had been merely another of the loud defenders of colored-owned businesses, the benefits of separate schools, hospitals with Negro wards and doctors, colored-owned banks, and the proud professions designed to service the race. Then she discovered that her convictions were no longer old-time racial uplift, but separatist, 'nationalistic.' Not sweet Booker T., but radical Malcolm X. (L 80)

Elle garde cette conviction ancrée en elle, même après avoir diminué sa participation aux différentes actions du mouvement :

As the Movement swelled and funerals, marches, and riots was all the news there was, May, prophesying mass executions, cut herself off from normal people. Even guests who agreed began to avoid her and her warnings of doom. She saw rebellion in the waiters; weapons in the hands of the yard help. A bass player was the first to publicly shame her. 'Aw, woman. Shut the fuck up!' It was not said to her face, but to her back and loud enough to be heard. Other guests became equally blatant, or just got up and left when she entered their company.

Eventually May quieted, but she never changed her mind. (L 80-81)

Hormis May, aucun autre personnage morrisonien ne s'engage dans la lutte d'ordre politique. Le lecteur aurait pu imaginer un personnage tel que Sula engagé dans ce type de combat. Or la voix autoriale ne fait pas de la jeune femme le héraut de la lutte contre

les violences raciales telle que le souligne l'ironie de cette dernière dans le passage suivant :

I mean, I don't know what the fuss is about. I mean, everything in the world loves you. White men love you. They spend so much time worrying about your penis they forget their own. The only thing they want to do is cut off a nigger's privates. And if that ain't love and respect I don't know what is. And white women? They chase you all to every corner of the earth, feel for you under every bed. I knew a white woman wouldn't leave the house after 6 o'clock for fear one of you would snatch her. Now ain't that love? They think rape soon's they see you, and if they don't get the rape they looking for, they scream it anyway just so the search won't be in vain. Colored women worry themselves into bad health just trying to hang on to your cuffs. Even little children—white and black, boys and girls—spend all their childhood eating their hearts out 'cause they think you don't love them. And if that ain't enough, you love yourselves. Nothing in this world loves a black man more than another black man. (S 103-104)

Si l'attitude de Sula contribue, directement ou indirectement, à l'évolution positive de certains membres du Bottom, le lecteur remarque toutefois que la jeune femme ne se révèle pas particulièrement soucieuse du devenir de son propre groupe ethnique. Ainsi, à aucun moment, elle n'exprime le souhait de résoudre les problèmes de la communauté et notamment d'œuvrer à la réduction des inégalités. Elle est et existe avant tout comme transgression. Sula manifeste une indépendance à l'égard des hommes du Bottom qu'elle prend et rejette à sa guise mais, lorsqu'elle rencontre Ajax, le jeune homme qu'elle imagine au prénom homérique, elle finit par perdre cette indépendance. Sa volonté de le façonner selon ses besoins en lui enlevant ses différentes couches s'avère également être un leurre auquel elle se laisse prendre. Or cette existence comme transgression ne résout les tensions à l'œuvre dans le Bottom. Non seulement personnelles, les violences sont aussi collectives comme c'est le cas à la fin de *Sula* avec la destruction du tunnel par les habitants du Bottom. Cette catastrophe prévisible fonctionne comme une mise en scène littérale de la journée réservée chaque année par Shadrack lorsque ce dernier finit par échouer dans son projet de ritualisation de la mort. Enfin, la description, à travers les yeux de Nel, de la gentrification croissante du Bottom et de la disparition de la communauté noire dans le dernier chapitre du roman laisse apparaître nombre de regrets :

Nobody colored lived much up in the Bottom any more. White people were building towers for television stations up there and there was a rumor about a golf course or something. Anyway, hill land was more valuable now, and those black people who had moved down right after the war and in the fifties couldn't afford to come back even if they wanted to. [...]

It was sad, because the Bottom had been a real place. These young ones kept talking about the community, but they left the hills to the poor, the old, the stubborn—and the rich white folks. Maybe it hadn't been a community, but it had been a place. (S 166)

À la mort du lieu est associée celle des habitants noirs qui ne peuvent désormais y accéder, comme en témoigne l'usage du *past perfect* dans l'anaphore de ce passage : « the Bottom

had been a real place », « it had been a place ». La disparition de l'adjectif « real » dans la seconde proposition consacre la fin d'existence de ce lieu. Cette appropriation finale fait écho à celle située au début du roman, constituant ainsi un cadre pour le récit.

Dans *The Bluest Eye*, la violence exercée par Pecola (avoir les yeux les plus bleus) ne contribue à remettre en question le monde qui est le sien. Enceinte de son père, elle donne naissance à un enfant mort-né et erre en marge de la communauté, en proie à la folie. À la fin du roman, Claudia reconstitue le récit de la vie de Pecola : « Little by little we began to piece a story together, a secret, terrible, awful story. And it was only after two or three such vaguely overheard conversations that we realized that the story was about Pecola. Properly placed, the fragments of talk ran like this [...] » (BE 188). Le lecteur notera ici la dimension fragmentée (« Little by little », « to piece », « fragments »), imprécise (« vaguely overheard ») mais néanmoins réelle de la confession. À travers la métaphore des graines de fleurs plantées, Claudia témoigne de l'échec des tentatives afin de sauver Pecola :

We tried to see her without looking at her, and never, never went near. Not because she was absurd, or repulsive, or because we were frightened, but because we had failed her. Our flowers never grew. I was convinced that Frieda was right, that I had planted them too deeply. How could I have been so sloven? So we avoided Pecola Breedlove—forever. (BE 204)

Les mots de Claudia à la toute fin du roman inscrivent la faillite des jeunes sœurs que sont Claudia et Frieda mais c'est plus globalement une responsabilité collective que pose notamment l'usage du pronom à la première personne du pluriel dans le passage suivant : « We are wrong, of course, but it doesn't matter. It's too late. At least on the edge of my town, among the garbage and the sunflowers of my town, it's much, much, much too late » (BE 206).

Ces exemples confortent l'idée selon laquelle chez Morrison les formes d'expression de la violence au féminin sont avant tout tournées vers l'intime et s'expriment au niveau intrafamilial et intracommunautaire. Elles s'écrivent au niveau des femmes et de leurs clans. À ce niveau, plusieurs romans mettent en scène des femmes noires qui, comme souligné précédemment, affirment leur voix et questionnent un monde patriarcal. Dans *Paradise*, si elles ne remettent en question les logiques raciales de fonctionnement de la communauté (*8-rock vs. light-skinned*), les femmes du Couvent revendiquent leur mode de vie et progressent dans la guérison de leurs traumatismes passés.

Ce sont des femmes libérées que l'on retrouve à la fin du récit. C'est également sur le chemin de la guérison d'un trauma subi que Sethe est guidée au travers de la verbalisation de son geste. La répétition de la scène traumatique rejoue le moment de violence et permet à la jeune femme, aidée par la communauté, de donner une autre portée à son geste. Elle affirme un droit de propriété maternelle sur celui, légal, de Maître d'École. Enfin, des romans comme *Jazz* et *God Help the Child* mettent en scène des amours retrouvés entre mari et femme (Violet/Joe, Bride/Booker).

### 3) Une violence insuffisante

Si l'exercice de la violence par les femmes noires américaines marque chez Morrison l'affirmation d'une individualité, il ne signale toutefois pas pour autant le triomphe de la femme violente. Car le caractère suffisant ou insuffisant de la violence exercée pose la question de la rédemption offerte ou non par celle-ci dans les romans morrisoniens. Cette réponse est loin d'être catégorique.

Chez Morrison, la violence telle qu'elle est exercée par les personnages noires américaines échoue dès lorsqu'il s'agit de se conformer aux idéaux de la communauté blanche. Comme nous l'avons montré précédemment, la trajectoire de Pecola, jeune fille désormais dotée d'yeux bleus imaginaires mais en proie à la folie, constitue l'exemple le plus marquant. Le traumatisme constitué par l'identification à une culture dominante face à la minoration raciale renvoyée par celle-ci engendre la violence exercée contre soi. En cela, Pecola renouvelle l'expérience de sa mère Pauline.

Dans *Love*, c'est ensuite une véritable idée d'échec de la violence, d'une inefficacité de celle-ci qui transparaît dans le roman. En effet, lors de leur confrontation finale, Heed et Christine abandonnent leurs velléités d'affrontement et reconstituent le lien qu'elles avaient durant l'enfance. L'affrontement final entre les deux jeunes femmes est exprimé en des termes quasi-laudatifs par la voix narrative : « The eyes of each are enslaved by the other's. Opening pangs of guilt, rage, fatigue, despair are replaced by a hatred so pure, so solemn, it feels beautiful, almost holy » (*L* 177). L'oxymore « a hatred so pure, so solemn, it feels beautiful, almost holy » témoigne de ce passage de la haine à l'amitié

quasiment sacrée (« holy »). Dans le grenier où tente de percer la lumière, Heed et Christine retrouvent un contact physique qui, bien qu'ancien (« old, decrepit »), demeure intact (« the holy feeling is still alive ») :

On her knees again, she turns, then gathers Heed in her arms. In light sifting from above each searches the face of the other. The holy feeling is still alive, as is its purity, but it is altered now, overwhelmed by desire. Old, decrepit, yet sharp. The attic light goes out, and although they can hear boots running, the engine start of a car, they are neither surprised nor interested. There in a little girl's bedroom an obstinate skeleton stirs, clacks, refreshes itself. (L 177)

La vigueur du langage et sa mise à nu (« Sudden, raw, stripped to its underwear ») sont à la hauteur du rôle de l'échange et de la communication retrouvés : « Language, when finally it comes, has the vigor of a felon pardoned after twenty-one years on hold. Sudden, raw, stripped to its underwear » (L 184). Toutes deux se rendent compte qu'elles ont vécu une séparation forcée du fait du mariage de Heed avec Bill Cosey : « He took all my childhood away from me, girl. He took all of you away from me » (L 194). Elles reconnaissent qu'elles ont subi la violence de ce dernier qui, loin d'être l'homme parfait que les en-têtes de chapitre décrivent (« Friend », « Benefactor », « Lover », « Husband », « Guardian », « Father ») s'est plutôt révélé être ce « Phantom » ayant exercé une pression sur les femmes autour de lui. Dans un écho semblable à celui de Nel à la fin de *Sula* (« girl, girl, girlgirlgirl » S 174), elles se rendent compte qu'elles auraient pu vivre autrement :

We could have been living our lives hand in hand instead of looking for Big Daddy everywhere.  
He was everywhere. And nowhere.  
We make him up?  
He made himself up. (L 189)

Mais cette violence patriarcale a un poids que même l'*idagay*, une langue inventée par les deux jeunes filles pour se révéler leurs secrets, ne peut pas contrer :

Even in idagay they had never been able to share a certain twin shame. Each one thought the rot was hers alone. Now, sitting on the floor braving the body's treason, with everything and nothing to lose, they let the phrase take them back once again to a time when innocence did not exist because no one had dreamed up hell. (L 190)

Now, exhausted, drifting toward a maybe permanent sleep, they don't speak of the birth of sin. Idagay can't help them with that. (L 192)

Elles reconnaissent également la narratrice L comme leur figure tutélaire. Christine se souvient ainsi des déjeuners et pique-niques de L qu'elles emmenaient lorsqu'elles partaient jouer ensemble. L'odeur du pain à la cannelle, à l'image de la madeleine de Proust, joue un rôle catalyseur dans ce processus de guérison : « Junior smells baking bread, something with cinnamon. [...] Smells like L » (L 175). De la même façon, le

fredonnement de L tout au long du roman relie Heed et Christine à leur passé commun : « L's humming—her response to violence, modern chaos, and the loss of the past—resembles a parents' soothing lullaby »<sup>879</sup>. La fin du roman suggère que l'agression née du trauma se révèle être une réponse inadaptée et inefficace.

Si la fin de certains romans mettant en jeu cette violence au féminin offre une vision rédemptrice, cette dernière n'en est pas moins relativisée par l'auteure. Ainsi, à la fin de *Paradise*, tandis que les douleurs traumatiques des femmes du Couvent sont lavées au travers de la danse de la pluie, leur retour reste fragmentaire, fugace et conserve une part d'irréel. Les échanges qu'elles ont avec les membres de leurs familles oscillent entre réalité et rêve. Enfin, c'est bien un paradis qu'ont rejoint ces femmes sans que leur mort ne soit réellement confirmée : « Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in paradise » (P 318).

La violence symbolique exercée en vue d'affirmer un sacrifice total au concept de liberté se révèle également insuffisante dans ce projet, ainsi que le mettent en lumière les trajectoires de Jadine et de Sula. Dans *The Tar Baby*, Jadine, figure libre, rejette la part afro-américaine de son héritage si bien que sa quête de complétude entreprise au début du roman se révèle un échec. Elle finit par fuir en Europe rejoindre un monde blanc aux antipodes de sa culture africaine américaine : « Jadine flees back to the elite paradise she considers her paradise. Incapable of committing a saving sin against her security, she will never integrate her other self »<sup>880</sup>. Dans *Sula*, aucune des deux amies d'enfance n'est véritablement héroïque à la fin du roman. Repliée en position fœtale, Sula meurt en solitaire, impénitente, abandonnée par la communauté et non réconciliée avec Nel. Le voyage ne semble avoir marqué que Nel qui progresse sur le plan psychologique à la fin du roman quand elle prend la mesure du manque créé par Sula et qu'elle est en mesure de le verbaliser : « All that time, all that time, I thought I was missing Jude. [...] We was girls together, [...]. O Lord, Sula, [...] girl, girl, girlgirlgirl » (S 174). Les derniers échanges entre les deux jeunes femmes laissent planer un doute sur les définitions à donner aux notions de bien et de mal :

---

<sup>879</sup> Schreiber, E. J. *Op. cit.*, p. 155.

<sup>880</sup> Otten, T. *Op. cit.*, p. 78.

‘How you know?’ [...]
   
‘About who was good. How you know it was you?’
   
‘What you mean?’
   
‘I mean maybe it wasn’t you. Maybe it was me.’ (S 146)

La question fondamentale n’est résolue ni pour Nel ni pour Sula ni pour le lecteur qui est libre de choisir son propre camp. Sula, quant à elle, ne reconnaît pas les absolus de bien et de mal. Conséquence de la mort de Sula, l’effondrement du tunnel lors de la parade mortuaire du *National Suicide Day*, ce rituel qui incarnait un pouvoir de guérison quasi-biblique pour ceux qui exigent le retour de leurs espoirs perdus, annonce la destruction des traditions et valeurs qui avaient soutenu la communauté. Cet acte de défiance final, expression de la rage des habitants face à la trahison et aux promesses non tenues, témoigne de l’inévitabilité de la mort et de l’impossibilité de survivre à l’intrusion de la culture dominante : « neither the need for survival nor the need for independence impacts the remaining black population in Medallion »<sup>881</sup>.

Enfin, la violence exercée par Sethe dans *Beloved* ne prévient pas de la violence de l’oubli dont tente de protéger le texte. À la fin du roman, c’est une Sethe attendant la mort dans le lit de Baby Suggs, que rejoint Paul D :

‘I’m tired, Paul D. So tired. I have to rest a while.’
   
Now he knows what he is reminded of and he shouts at her, ‘Don’t you die on me! This is Baby Suggs’ bed! Is that what you planning?’ He is so angry he could kill her. He checks himself, remembering Denver’s warning, and whispers, ‘What you planning, Sethe?’
   
‘Oh, I don’t have no plans. No plans at all.’ (B 320)

Morrison a confirmé, dans un entretien, l’état d’épuisement de Sethe face à tout discours qui serait glorificateur :

That isn’t true, but I hear that a lot. I think that our expectations of women are very low. If women just stand up straight for thirty days, everybody goes, Oh! How brave! As a matter of fact, somebody wrote about Sethe, and said she was this powerful, statuesque woman who wasn’t even human. But at the end of the book, she can barely turn her head. She has been zonked; she can’t even feed herself. Is that tough?<sup>882</sup>

Alors que *Beloved* a désormais disparu, Sethe regrette cette dernière : « She was my best thing » (B 321). Mais, comme le souligne Emmanuelle Andrès, « [e]n permettant la mise à mal de *Beloved*, la communauté fait acte de pardon, de clémence, – ce pendant du sacrifice dans les romans – à la mère infanticide qu’elle avait ostracisée ; il y a donc catharsis de la lecture-écriture »<sup>883</sup>. La mère paria est réintégrée dans la communauté

<sup>881</sup> Björk, P. B. *Op. cit.*, p.81.

<sup>882</sup> Morrison, T., Schappell, E., Brodsky Lacour, C. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>883</sup> Andrès, E. *Op. cit.*, p. 74.



tandis que sa fille est oubliée, contrainte au silence et impossible à rappeler : « Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name. Although she has claim, she is not claimed » (B 323). C'est donc une partie de la mémoire qui se referme. Dans le même temps, Paul D rassure Sethe quant à sa présence à ses côtés et l'invite à prendre soin d'elle : « 'You your best thing, Sethe. You are.' His holding fingers are holding hers. 'Me? Me?' » (B 322). Enfin, la double épitaphe anaphorique « It was not a story to pass on » qui se transforme la troisième fois en « This is not a story to pass on » (B 323-324) inscrit la question de la transmission au cœur de la fin du roman. Le remplacement du pronom « It » par « This » qu'actualise l'usage du présent (« is » au lieu de « was ») dans la dernière proposition pose la question de la transmission, dans le présent, du récit qui vient d'être proposé au lecteur. Ces phrases fonctionnent comme des prétérations : tentant de mettre en garde contre la répétition de l'insupportable qui a été décrit dans le roman, elles appellent en réalité à la transmission de ce récit, « commandement éclairé du devoir absolu de la mémoire auquel participe désormais le lecteur, *nolens volens* »<sup>884</sup>. Elles deviennent des directives appelant à ne pas faire mourir l'histoire. Mais ces segments témoignent aussi de l'impossibilité de dire l'esclavage, ce que souligne Valerie Smith : « My sense is that by representing the inaccessibility of the suffering of former slaves, Morrison reveals the limits of hegemonic, authoritarian, systems of knowledge »<sup>885</sup>. À ces propositions répond le dernier mot du texte « Beloved » qui clôt le récit dans un silence absolu, alors que la voix narrative avait pris le soin de ne pas nommer celle qui s'efface dans les passages précédents : « Beloved—a symbol of the forgotten American slave—is within each person, each reader, who has heard of her or perceived the most ephemeral evidence of her passing. But the memory of her has been repressed [...] »<sup>886</sup>. Mais il s'agit également de confirmer que tout ne peut être ni justifié ni expliqué. L'auteure américaine laisse une place à l'inexplicable et métaphoriquement au pouvoir d'action des éléments naturels : « By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what it is down there. The rest is weather. Not the breath of the disremembered and unaccounted for, but wind in the eaves, or spring ice

---

<sup>884</sup> Michlin, M. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>885</sup> Smith, V. "“Circling the Subject”: History and Narrative in *Beloved*, in Gates, H. L., Appiah, K. A. *Op. cit.*, p. 354.

<sup>886</sup> Berkowitz Bate, N. "Toni Morrison's *Beloved*: Psalm and Sacrament", in Stave, S. A. (ed.). *Op. cit.*, p. 53.

thawing too quickly. Just weather » (*B* 324). L'oubli est aussi important que le souvenir, mais c'est un oubli consécutif à un travail sur les émotions réprimées du trauma historique. À l'inverse de *Beloved*, le texte à ne pas oublier de transmettre dans *A Mercy* figure à la fin du roman : il s'agit des propos de la mère de Florens que concluent les paroles suivantes : « Oh Florens. My love. Hear a tua mãe » (*M* 165). Bien que le message maternel ne soit jamais entendu par la principale concernée, il est néanmoins révélé au lecteur afin que l'histoire se transmette. Ce discours permet au lecteur une relecture du geste maternel du début du roman.



## CONCLUSION

« Il me semble que le mal a un côté glamour. Il porte un haut-de-forme et des vêtements somptueux. On ne peut pas l'oublier et il ne ressemble à personne d'autre. [...] Je ne veux pas écrire de roman sur le mal. Ce n'est pas intéressant »<sup>887</sup>. Dans cet entretien réalisé dans le cadre de l'émission française *La Grande Librairie* d'avril 2017, Morrison rejette l'idée d'un roman centré sur le mal. La violence n'est pas moins omniprésente non seulement dans ses romans mais également dans certains de ses essais, à l'image du texte intitulé "Cinderella's Stepsisters" :

I want not to ask you but to tell you not to participate in the oppression of your sisters. Mothers who abuse their children are women, and another woman, not an agency, has to be willing to stay their hands. [...] I am alarmed by the violence that women do to one another: professional violence, competitive violence, emotional violence. I am alarmed by the willingness of women to enslave other women. I am alarmed by a growing absence of decency on the killing floor of professional women's worlds. You are the women who will take your place in the world where you can decide who shall flourish and who shall wither; you will make distinctions between the deserving poor and the undeserving poor; where you can yourself determine which life is expendable and which is indispensable. Since you will have the power to do it, you may also be persuaded that you have the right to do it.<sup>888</sup>

Dans cet essai, version rédigée d'un discours prononcé à l'occasion d'une cérémonie de remise de diplômes au Barnard College, Morrison s'appuie sur l'histoire de Cendrillon et met en garde contre la violence commise par les femmes les unes à l'encontre des autres, et notamment par les femmes en position de pouvoir. Dans son projet littéraire, l'auteure américaine choisit de mettre en scène avant tout des femmes noires dans ses romans. Si l'oppression de ces dernières demeure un ressort de l'œuvre morrisonienne, quasiment toutes ces femmes se rendent parallèlement coupables de violences, qu'il s'agisse de violences physiques, psychologiques, verbales ou symboliques. Cette violence est dirigée non contre l'opresseur blanc mais exclusivement contre la communauté afro-américaine. Plus précisément encore, elle est exercée au sein de l'unité intrafamiliale, faisant de celle-ci le niveau de pensée politique de cette violence.

---

<sup>887</sup> Entretien exclusif avec la romancière américaine Toni Morrison [en ligne]. *La Grande Librairie*, France 5, 6 avril 2017 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse :

<https://www.youtube.com/watch?v=nSeR0uHg68Y>

<sup>888</sup> Morrison, T. Cinderella's Stepsisters, in *The Source of Self-Regard*, p. 111.

Écrire la violence commise par les femmes afro-américaines, c'est tout d'abord tenter de la représenter. Dans le portrait que dresse Morrison dans ses œuvres, la violence des mères est centrale. L'auteure américaine dépeint la « mère meurtrière », cette mère auteure du crime moral énorme, du crime de l'excès. Consciente de sa transgression, elle y inscrit la puissance de l'acte d'amour et la revendication du pouvoir maternel. La violence à l'égard des enfants demeure supérieure à la violence de couple qui obéit finalement davantage à des schémas plus communs. En matière de violence de genre, les femmes non-mères exercent une « violence plaisir » ou une violence parodique. De la même manière, si Morrison dresse le portrait d'hommes noirs minorant les femmes noires, elle ne fait pas de ces derniers la source de tous les maux. Enfin, chez Morrison, représenter la violence au féminin, c'est écrire la violence émanant du texte. Car, si les violences ordinaires sont énoncées, les violences ultimes ne peuvent se dire. La violence de la représentation est inscrite dans les structures-mêmes de la langue, si bien que Morrison n'hésite pas à sortir de la linéarité en déconstruisant la structure narrative ainsi qu'en faisant éclater la voix dans ses romans : « the reality of violence is inseparable from its resistance to language »<sup>889</sup>. Le langage se désintègre face à la violence et à l'impossibilité de dire celle-ci, liant ici représentation de la violence et indicible.

En revanche, ce qui est dit sont les violences subies auxquelles répondent les violences exercées. Face à une violence omniprésente qui s'inscrit jusque dans les lieux et espaces naturels, la double minoration de race et de genre ainsi que la condition d'esclave placent les femmes noires en position de victimes. La violence des corps, les corps violentés, disent cette intériorisation des violences exercées contre soi ou catalysées sur soi. Automutilation, désignation comme boucs-émissaires et honte intériorisée révèlent ce poids de la violence subie. Mais loin de seulement pointer la violence connue, Morrison souligne le retournement dont peuvent faire l'objet certaines pratiques, telles que l'automutilation, afin de marquer l'affirmation de leur propre corps par les femmes noires. Les protagonistes morrisoniennes oscillent entre intériorisation des violences vécues et contestation de celles-ci.

---

<sup>889</sup> Bachner, S. *The Prestige of Violence: American Fiction, 1962-2007*. Athens, University of Georgia Press, 2011, p. 24.

Face à la violence infigurable et à la douleur de la confrontation traumatique, Morrison choisit de contourner l'interdit de la représentation et d'« inter-dire » cette violence. L'éclatement de la structure des romans et de la narration souligne le poids du souvenir qui fait retour tandis que « si la béance apparaît comme l'empreinte du traumatisme, son langage est celui du silence »<sup>890</sup>. Dans cette politique de l'intime où se joue l'indicible, l'écriture morrisonienne repose sur la retenue, l'implicite et l'euphémisation du geste violent : « D'un côté, la parole fait voir, elle désigne, convoque l'absent, révèle le caché. Mais ce faire-valoir fonctionne en fait sur son propre défaut, sa propre retenue »<sup>891</sup>. Parallèlement, l'écriture des sens et du silence instaure une esthétisation de la violence où se mêlent les frontières du sublime et de l'horreur : « Speaking to the broken and the dead is too difficult for a mouth full of blood »<sup>892</sup>. L'auteure américaine établit une poétique subversive de la violence dans laquelle il s'agit moins de représenter que de suggérer la violence face à l'impossibilité du dire. La puissance de l'écriture morrisonienne et sa dimension poétique ont été mises en lumière par John Leonard dès 1970 dans sa critique de *The Bluest Eye* parue dans le *New York Times* : « [Morrison writes] with a prose so precise, so faithful to speech, and so charged with pain and wonder that the novel becomes poetry ». Ce sont à la fois le respect de l'œuvre ainsi que l'efficacité auprès du lecteur qui sont ici recherchés. L'écriture morrisonienne se pare d'une dimension éthique. Cette (non-)narration est le moyen de remettre au premier plan la dimension politique et émancipatrice de l'acte violent. Comme le met en lumière Françoise Héritier dans *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, face au peu d'issues opposables à la soumission, les femmes choisissent la violence :

Exclues de la parole, du savoir, des armes, du champ du politique et de la représentation, accéder à la reconnaissance par la revendication ou la révolte n'est pas simple pour les femmes de tous les temps et de tous les lieux. Si quelques-unes y parviennent [...], les autres échappent à leur statut que dans les seuls actes qui leur restent ouverts : le meurtre des enfants comme le fait Médée, le suicide réglé [...], l'hystérie, les crises convulsionnaires [...].<sup>893</sup>

Le sujet féminin se fait violence face au trauma et affirme une forme de résilience à travers la violence exercée. C'est d'une reconnexion à la voix dont le lecteur est témoin. Objet de minoration, les femmes afro-américaines retrouvent une position majeure. La

---

<sup>890</sup> Barroso-Fontanel, M. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible*, p.46.

<sup>891</sup> Rancière, J. S'il y a de l'irreprésentable, in Nancy, J.-L. (dir.), *L'Art et la mémoire des camps : représenter exterminer*. Paris, Seuil, 2001, p. 85.

<sup>892</sup> Morrison, T. The Dead of September 11, in *The Source of Self-Regard*, p. 3.

<sup>893</sup> Héritier, F. *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, p. 91-92.

violence symbolique présente dans *Sula* notamment permet d'exprimer une forme de liberté face aux contraintes sociales et aux stéréotypes.

Toutefois, bien que la plaçant au cœur de ses romans, Morrison interroge la capacité de la violence exercée à remettre en question les rapports de domination qui structurent les sociétés des romans. Face à l'expression d'un projet de liberté totale, la violence s'avère insuffisante. C'est le cas de la quête de Sula notamment. Morrison ne fait également pas de cette notion la solution aux inégalités de race et de genre qui sous-tendent les environnements sociaux des œuvres. L'exercice de la violence ne mène en effet pas à une remise en question de la domination blanche sous-jacente dans les textes. Enfin, elle ne contribue pas à couronner de succès toute quête entreprise par la femme auteure de violence. La rédemption offerte par cette dernière n'est pas entière. Ce n'est donc pas à un éloge de la femme violente que l'on assiste. Loin de représenter des modèles, posture qui aurait pu mener à une certaine essentialisation de la femme violente, Morrison fait de la violence au féminin un mode d'action quotidien, presque opportuniste, chez ces protagonistes. Souvent peu prémédités, leurs gestes trahissent davantage une réaction dans un contexte, une attitude face à une domination imposée qu'une attitude répétée et volontairement consentie.

Malgré tout, la remise en cause des termes dans lesquels la violence au féminin est narrée chez Morrison s'accompagne d'une remise en question de la place donnée aux femmes violentes. L'auteure américaine donne en effet une voix aux voix inaudibles, à ces femmes noires violentes. Rejetant toute biologisation de la figure criminelle, elle fait du geste violent un acte émancipateur, s'écartant de cette façon des définitions patriarcales de l'agression féminine. Ces dernières situent la violence des femmes comme résultat de l'hystérie et des humeurs de ces dernières. Morrison constitue ce porte-parole répondant au silence qu'est l'expérience afro-américaine et que rappelle le roman *Beloved* : « In the beginning there was the sound, and they all knew what that sound sounded like » (*B* 305)<sup>894</sup>. Face à l'horreur, l'écriture morrisonienne est une écriture du rythme et de la musicalité qui dévoile la douleur trop longtemps tue. Au sein des lettres

---

<sup>894</sup> Cette phrase fait écho à l'*Évangile de Saint Jean* qui commence par les termes : « In the beginning was the Word, and the Word was with God. He was in the beginning with God » (Évangile de Saint-Jean 1 :1-5). Les trente femmes qui sauvent Sethe à la fin du récit reviennent à un temps d'avant la parole divine, à un son qui précède celle-ci. Wehner, D. Z. *To Live This Life Intensely and Well: the Rebirth of Milkman Dead in Toni Morrison's Song of Solomon, in Stave, S. A. (ed.). Op. cit., p. 88.*

afro-américaines, l'auteure met en scène une violence qui se révèle pouvoir d'affirmation des femmes noires. Elle allie pour cela dimension politique et quête esthétique, deux aspects inextricables de l'écriture morrisonienne, comme l'auteure le signale elle-même et comme l'ont mis en relief plusieurs critiques :

[...] the work must be political. It must have that as its thrust. [...] if a work of art has any political influence in it, somehow it's tainted. My feeling is just the opposite: if it has none, it is tainted. [...] It seems to me the best art is political and you ought to be able to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time.<sup>895</sup>

Les romans de Toni Morrison font encore aujourd'hui l'objet de demandes récurrentes de censure, à l'image de *The Bluest Eye*, huitième roman ayant le plus fait l'objet de demandes de retrait dans les écoles et les bibliothèques en 2021 (après 2013, 2014, 2020) d'après *l'American Library Association*<sup>896</sup>. La diffusion du roman fut notamment contestée pour les raisons suivantes : « it depicts child sexual abuse and was considered sexually explicit ». En 2006 et 2012, *Beloved* connut le même destin pour des motifs assez similaires : « offensive language, sexually explicit, unsuited to age group ». À chaque reprise, c'est le pouvoir d'évocation de la langue morrisonienne qui fait peur. Au cœur de l'écriture de la violence au féminin chez Morrison se trouve le langage. L'auteure a marqué sa volonté de se réapproprier historiquement ce dernier : « it's like putting the authority back into the hands of the slaves rather than in the slaveholders »<sup>897</sup>. Dans son discours d'acceptation du prix Nobel en 1993, Morrison s'appuie sur une parabole mettant en scène des enfants présentant un oiseau mort à une vieille femme. Cette histoire devient alors l'occasion de mener une réflexion plus globale sur la portée du langage, la vieille femme symbolisant une écrivaine aguerrie et l'animal, le langage. C'est à cette occasion que l'écrivaine insiste sur la fonction intrinsèquement insaisissable du langage :

The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined, and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience, it is not a substitute for it. It arcs toward the place where meaning may lie. [...] recognition that language can never live up to life once and for all. Nor should it. Language can never 'pin down' slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity, is in its reach toward the ineffable.<sup>898</sup>

---

<sup>895</sup> Morrison, T. Rootedness: The Ancestor as Foundation, in Evans, M. (ed.), *Op. cit.*, p. 344-345.

<sup>896</sup> Top 10 Most Challenged Books Lists [en ligne]. *American Library Association*, 2021 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse :

<https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10>

<sup>897</sup> Toni Morrison et les fantômes de l'Amérique [en ligne]. *Arte*, 2020 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://boutique.arte.tv/detail/toni-morrison-et-les-fantomes-de-lameriq>

<sup>898</sup> Morrison, T. The Nobel Lecture in Literature [1993], in *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, p. 106.



La violence du langage reposerait donc sur cet effort visant à capturer l'indicible (« reach toward the ineffable »), à le détruire et à se saisir de ce qui doit rester insaisissable, afin que le langage demeure cette chose vivante. Morrison réaffirme la nécessité de retourner à la langue originelle des esclaves afin de perpétuer le travail de mémoire et de se défaire d'une forme de soumission : « Morrison belongs to writers concerned to understand how colonial and slaving discourse works to violate a subjectivity constituted in and by its language »<sup>899</sup>. L'auteure américaine partage cette quête avec un écrivain comme James Baldwin dont la préoccupation est également de créer ce langage propre à la communauté afro-américaine, tel que le souligne Felice D. Blake dans son étude de l'œuvre baldwinienne : « Baldwin suggests that the history and the praxis of the Black artist has been to create language, a new grammar, and thus a new subjectivity not rooted in the dominant terms of meaning and recognition »<sup>900</sup>. À une époque où persistent de fortes inégalités raciales aux États-Unis, ce projet de l'écrivaine reste d'actualité tant il est du pouvoir de la littérature d'offrir, au-delà de la seule représentation, le choix du langage à travers lequel la réalité afro-américaine continue d'être énoncée.

---

<sup>899</sup> Christiansë, Yvette. *Toni Morrison: An Ethical Poetics*. New York, Fordham University, p. 6.

<sup>900</sup> Blake, F. D. *Op. cit.*, p. 17.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. ŒUVRES DE TONI MORRISON

### Romans

- The Bluest Eye* [1970]. London: Vintage, 2007.  
*Sula* [1973]. London: Vintage, 2004.  
*Song Of Solomon* [1977]. London: Vintage, 2004.  
*Tar Baby* [1981]. London: Vintage, 1997.  
*Beloved* [1987]. London: Vintage, 2016.  
*Jazz* [1992]. London: Vintage, 2001.  
*Paradise* [1998]. London: Vintage, 1999.  
*Love* [2003]. London: Vintage, 2004.  
*A Mercy* [2008]. London: Vintage, 2009.  
*Home* [2012]. London: Vintage, 2013.  
*God Help the Child* [2015]. London: Vintage, 2016.

### Essais et publications

Virginia Woolf's and William Faulkner's Treatment of the Alienated. M. A. Thesis, Cornell University, 1955.

*The Black Book* [1974]. New York: Random House, 2009.

City Limits, Village Values: Concepts of the Neighborhood in Black Fiction, in Jayes, Michael C., Chalmers, Ann (ed.), *Literature and the Urban Experience*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1981, p. 35-43.

Rootedness: The Ancestor as Foundation, in Evans, Mari (ed.), *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, New York, Doubleday, 1984, p. 339-346.

Memory, Creation, and Writing. *Thought*. December 1984, Vol. 59, n°235, p. 385-390.

Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature [1988], in *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York, Alfred Knopf, 2019, p. 161-197.

*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination.* Cambridge: Harvard University Press, 1992.

*Race-ing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality.* New York: Pantheon Books, 1992.

The Nobel Lecture in Literature [1993], in *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations.* New York, Alfred Knopf, 2019, p. 102-109.

*The Dancing Mind* [1996]. New York: Alfred Knopf, 2007.

*Birth of a Nation'hood: Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case.* New York: Pantheon Books, 1997.

*The House that Race Built: Original Essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West and Others on Black Americans and Politics in America Today.* Edited by Wahneema Lubiano. New York: Vintage, 1997.

*Burn this Book: Pen Writers Speak out on the Power of the Word.* New York: Random House, 2009.

*The Origin of Others.* Cambridge: Harvard University Press, 2017.

*The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations.* New York: Alfred Knopf, 2019.

*Mouth Full of Blood: Essays, Speeches, Meditations.* London: Chatto & Windus, 2019.

## **Théâtre**

*Desdemona.* London: Oberon Books, 2012.

## **2. ENTRETIENS AVEC TONI MORRISON**

BAKERMAN, Jane S. The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 30-42.

BUSNEL, François. Le Grand Entretien Toni Morrison : « Et maintenant qu'est-ce qu'on fait ? » *America*. Printemps 2017, n° 1, p. 24-47.

BUSNEL, François, HUDAKOVA, Lenka. Huit femmes. Toni Morrison, *America*. Été 2018, n°06, p. 88-90.

CALDWELL, Gail. Author Toni Morrison Discusses Her Latest Novel, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 239-245.

CHILDRESS, Alice. Conversation with Alice Childress and Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 3-9.

DARLING, Marsha. In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 246-254.

DAVIS, Christina. An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 223-233.

DENARD, Carolyn C. (ed.). *Toni Morrison: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

---, MORRISON, Toni. *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

Entretien exclusif avec la romancière américaine Toni Morrison [en ligne]. *La Grande Librairie*, France 5, 6 avril 2017 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=nSeR0uHg68Y>

Entretien avec Jana Wendt [en ligne]. 1998 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=DQ0mMjII22I>

GILROY, Paul. Living Memory: A Meeting with Toni Morrison, in Gilroy, Paul. *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, London, Serpent's Tail, 1994, p. 175-182.

HUNTER-GAULT, Charlayne. Toni Morrison on Capturing a Mother's 'Compulsion' to Nurture in *Beloved*, in *Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*, New York, Melville House, 2020, p. 21-28.

JAFFREY, Zia. The Salon Interview: Toni Morrison, in *Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*, New York, Melville House, 2020, p. 63-91.

JONES, Bessie W., VINSON Audrey. An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 171-187.

KOENEN, Anne. The One Out of Sequence, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 67-83.

LECLAIR, Thomas. The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 119-128.

McKAY, Nelly. An Interview with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 138-155.

MORRISON, Toni, SCHAPPELL Elissa, BRODSKY LACOUR Claudia. The Art of Fiction No. 134. *Paris Review*. Autumn 1993, n°128, p. 36-69.

MOYERS, Bill. A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 262-274.

NAYLOR, Gloria. A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 188-217.

PARKER, Betty J. Complexity: Toni Morrison's Women, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 60-66.

PEPSI, Charles. An Interview with Toni Morrison, in Denard, Carolyn C. (ed.). *Toni Morrison: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 17-23.

Rencontre avec des étudiants français à l'Ambassade américaine dans le cadre du Festival America [en ligne]. 5 octobre 2012 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=2ZrAY6BRvsE>

Rencontre exceptionnelle avec Toni Morrison à New York [en ligne]. *La Grande Librairie*, France 5, 19 avril 2018 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/saison-10/484003-rencontre-exceptionnelle-avec-toni-morrison-a-new-york.html>

ROSE, Charlie. [Entretien avec Toni Morrison] [en ligne]. 19 janvier 1998 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://charlierose.com/videos/17664>.

RUAS, Charles. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 93-118.

STEPTO, Robert. Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 10-29.

SUGGS Jr., Donald M. Interview with Toni Morrison, in *Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*, New York, Melville House, 2020, p. 9-19.

TATE, Claudia. Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 156-170.

TAYLOR-GUTHRIE, Danille (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

*Toni Morrison : invitée au Louvre : étranger chez soi*. Traduit par Anne Wicke. Paris : Christian Bourgois, 2006.

*Toni Morrison: the Last Interview and Other Conversations*. New York: Melville House, 2020.

« Voir comme on ne voit jamais » : dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison, tenu à Paris le 22 octobre 1994 [en ligne]. *Vacarme*. 1998 [consulté le 14 août 2022], Vol. 6, n° 1. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article807.html>

WATKINS, Mel. Talk with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 43-47.

WILSON, Judith. A Conversation with Toni Morrison, in Taylor-Guthrie, Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 129-137.

### **3. DOCUMENTAIRES RADIO ET VIDÉO**

Avoir raison avec Toni Morrison [en ligne]. *France Culture*, 2020 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/avoir-raison-avec-toni-morrison>

Podcast #97: Toni Morrison and Angela Davis on Connecting for Progress [en ligne]. *The New York Public Library*. 2 février 2016. [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.nypl.org/blog/2016/02/02/podcast-toni-morrison-angela-davis>

Toni Morrison: A Mother, A Stranger, “A Mercy” [en ligne]. *NPR.org*. October 27, 2008. [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.npr.org/2008/10/27/95961382/toni-morrison-a-mother-a-stranger-a-mercy>

Toni Morrison et les fantômes de l'Amérique [en ligne]. *Arte*. 2020 [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://boutique.arte.tv/detail/toni-morrison-et-les-fantomes-de-lameriq>

Toni Morrison Finds “A Mercy” In Servitude [en ligne]. *NPR.org*. October 27, 2008. [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=96118766>

#### **4. OUVRAGES ET ARTICLES PORTANT SUR L'ŒUVRE DE TONI MORRISON**

AKHTAR, Jaleel. *Dismemberment in the Fiction of Toni Morrison*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2014.

ALBRECHT-CRANE, Christa. Becoming Minoritarian: Post-Identity in Toni Morrison's *Jazz*. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 2003, Vol. 36, n° 1, p. 56-73. DOI [10.2307/1315398](https://doi.org/10.2307/1315398)

ALEXANDER, Allen. The Fourth Face: The Image of God in Toni Morrison's *The Bluest Eye*. *African American Review*. 1998, Vol. 32, n° 2, p. 293-303. DOI [10.2307/3042126](https://doi.org/10.2307/3042126)

ALLIOT, Bénédicte. Images de l'Amérique noire dans *Beloved* de Toni Morrison : la représentation en question. *Revue française d'études américaines*. 2001, Vol. 89, n° 3, p. 86-97.

ALWES, Derek. The Burden of Liberty: Choice in Toni Morrison's *Jazz* and Toni Cade Bambara's *The Salt Eaters*. *African American Review*. 1996, Vol. 30, n° 3, p. 353-365. DOI [10.2307/3042529](https://doi.org/10.2307/3042529)

ANDERSON, Melanie. *Spectrality in the Novels of Toni Morrison*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2013.

ANDRÈS, Emmanuelle. *Entre sacrifice et sacré : l'écriture de Toni Morrison* [en ligne]. Tours : Université François Rabelais, 2009. [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2009TOUR2011>

BABB, Valerie. "E Pluribus Unum": The American Origins Narrative in Toni Morrison's *A Mercy*. *MELUS*. 2011, Vol. 36, n° 2, p. 147-164. DOI [10.1353/mel.2011.0027](https://doi.org/10.1353/mel.2011.0027)

BADT, Karin L. The Roots of the Body in Toni Morrison: A Mater of "Ancient Properties". *African American Review*. 1995, Vol. 29, n° 4, p. 567-577. DOI [10.2307/3042150](https://doi.org/10.2307/3042150)

BAILLIE, Justine. *Toni Morrison and Literary Tradition: the Invention of an Aesthetic*. London: Bloomsbury, 2013.

BAKERMAN, Jane S. Failures of Love: Female Initiation in the Novels of Toni Morrison. *American Literature*. 1981, Vol. 52, n° 4, p. 541-563. DOI [10.2307/2925450](https://doi.org/10.2307/2925450)



BARNETT, Pamela. Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved*. *PMLA, Publications of the Modern Language Association*. 1997, Vol. 112, n° 3, p. 418-427.

BARROSO-FONTANEL, Marlène. *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible : minorations, fragmentations et lignes de fuite*. Thèse de doctorat. Clermont : Université Clermont-Auvergne, 2019.

---. Voix rebelle(s) : minoration/re-création/révolution dans quatre romans de Toni Morrison [en ligne]. *Babel*. 2019, n° 40, p. 339-354. DOI [10.4000/babel.8640](https://doi.org/10.4000/babel.8640)

BAUM, Rosalie M. Alcoholism and Family Abuse in *Maggie* and *The Bluest Eye*. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 1986, Vol. 19, n° 3, p. 91-105.

BEAULIEU, Elizabeth A. *The Toni Morrison Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2003.

BENNETT, Juda. Toni Morrison and the Burden of the Passing Narrative. *African American Review*. 2001, Vol. 35, n° 2, p. 205-217. DOI [10.2307/2903253](https://doi.org/10.2307/2903253)

BERGENHOLTZ, Rita A. Toni Morrison's *Sula*: A Satire on Binary Thinking. *African American Review*. 1996, Vol. 30, n° 1, p. 89-98. DOI [10.2307/3042096](https://doi.org/10.2307/3042096).

BJÖRK, Patrick B. *The Novels of Toni Morrison: the Search for Self and Place within the Community*. New York: Peter Lang, 1992.

BLOOM, Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House, 1990.

---. *Toni Morrison*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2011.

---. *Toni Morrison's Sula*. Philadelphia: Chelsea House, 1999.

BOUDREAU, Kristin. Pain and the Unmaking of Self in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature*. 1995, Vol. 36, n° 3, p. 447-465. DOI [10.2307/1208829](https://doi.org/10.2307/1208829)

BOUSON, J. Brooks. *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press, 2000.

---. Uncovering "the Beloved" in the Warring and Lawless Women in Toni Morrison's *Love*. *The Midwest Quarterly*. 2008, Vol. 49, n° 4, p. 358-373.

BROWN, Caroline. Golden Gray and the Talking Book: Identity as a Site of Artful Construction in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 2002, Vol. 36, n° 4, p. 629-642. DOI [10.2307/1512422](https://doi.org/10.2307/1512422)

BRYANT, Cedric G. The Orderliness of Disorder: Madness and Evil in Toni Morrison's *Sula*. *Black American Literature Forum*. 1990, Vol. 24, n° 4, p. 731-745. DOI [10.2307/3041799](https://doi.org/10.2307/3041799)

BUMP, Jerome. Racism and Appearance in *The Bluest Eye*: A Template for an Ethical Emotive Criticism. *College Literature*. 2010, Vol. 37, n° 2, p. 147-170.

BUTLER-EVANS, Elliott. *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

CANNON, Elizabeth M. Following the Traces of Female Desire in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1997, Vol. 31, n° 2, p. 235-247.

CARRUTH, Allison. "The Chocolate Eater": Food Traffic and Environmental Justice in Toni Morrison's *Tar Baby*. *MFS Modern Fiction Studies*. 2009, Vol. 55, n° 3, p. 596-619. DOI [10.1353/mfs.0.1625](https://doi.org/10.1353/mfs.0.1625)

CHRISTIAN, Barbara. Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison. *MFS Modern Fiction Studies*. 1993, Vol. 39, n° 3, p. 483-500.

---. Beloved, She's Ours. *Narrative*. 1997, Vol. 5, n° 1, p. 36-49.

CHRISTIANSE, Yvette. *Toni Morrison: An Ethical Poetics*. New York: Fordham University Press, 2013.

COLEMAN, James. The Quest for Wholeness in Toni Morrison's *Tar Baby*. *Black American Literature Forum*. 1986, Vol. 20, n° 1/2, p. 63-73. DOI [10.2307/2904551](https://doi.org/10.2307/2904551)

CONNER, Marc C. *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

CORMIER-HAMILTON, Patrice. Black Naturalism and Toni Morrison: The Journey Away From Self-Love in *The Bluest Eye*. *MELUS*. 1994, Vol. 19, n° 4, p. 109-127. DOI [10.2307/468206](https://doi.org/10.2307/468206)

DAHILL-BAUE, William. Insignificant Monkeys: Preaching Black English in Faulkner's *The Sound and the Fury* and Morrison's *The Bluest Eye* and *Beloved*. *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture*. 1996, Vol. 49, n° 3, p. 457–473.

DAVIDSON, Rob. Racial Stock and 8-Rocks: Communal Historiography in Toni Morrison's *Paradise*. *Twentieth Century Literature*. 2001, Vol. 47, n° 3, p. 355-377. DOI [10.2307/3176022](https://doi.org/10.2307/3176022)

DELANCEY, Dayle B. Motherlove is a Killer: *Sula*, *Beloved*, and the Deadly Trinity of Motherlove. *Sage: A Scholarly Journal on Black Women*. 1993, Vol. 7, n° 2, p. 15-18.

DEMETRAKOPOULOS, Stephanie A. Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*. 1992, Vol. 26, n° 1, p. 51-59. DOI [10.2307/3042076](https://doi.org/10.2307/3042076)

DITTMAR, Linda. "Will the Circle Be Unbroken?" The Politics of Form in *The Bluest Eye*. *NOVEL: A Forum on Fiction*. 1990, Vol. 23, n° 2, p. 137-155. DOI [10.2307/1345735](https://doi.org/10.2307/1345735)

DUVALL, John N. *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity and Postmodern Blackness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

FICK, Thomas H. Toni Morrison's "Allegory of the Cave": Movies, Consumption, and Platonic Realism in *The Bluest Eye*. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 1989, Vol. 22, n° 1, p. 10-22. DOI [10.2307/1315270](https://doi.org/10.2307/1315270)

FREVER, Trinna S. "Oh! You Beautiful Doll!": Icon, Image, and Culture in Works by Alvarez, Cisneros, and Morrison. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2009, Vol. 28, n° 1, p. 121–139.

FULTZ, Lucille P. (ed.). *Toni Morrison: Playing with Difference*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.

FURMAN, Marva J. *Toni Morrison's Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.

GALEHOUSE, Maggie. "New World Woman": Toni Morrison's *Sula*. *Papers on Language & Literature*. 1999, Vol. 35, n° 4, p. 339-362.

GATES, Henry L., APPIAH, Kwame A. *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad Press, 1993.

GILLAN, Jennifer. Focusing on the Wrong Front: Historical Displacement, the Maginot Line, and *The Bluest Eye*. *African American Review*. 2002, Vol. 36, n° 2, p. 283-298. DOI [10.2307/1512261](https://doi.org/10.2307/1512261)

GILLESPIE, Carmen. *Toni Morrison: Forty Years in the Clearing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012.

GOYAL, Yogita. The Gender of Diaspora in Toni Morrison's *Tar Baby*. *MFS Modern Fiction Studies*. 2006, Vol. 52, n° 2, p. 393-414. DOI [10.1353/mfs.2006.0046](https://doi.org/10.1353/mfs.2006.0046)

GRAS, Delphine. Post What? Disarticulating Post-Discourses in Toni Morrison's *God Help the Child*. *Humanities*. 2016, Vol. 5, n° 4. DOI [10.3390/h5040080](https://doi.org/10.3390/h5040080)

GREWAL, Gurleen. *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.

HARPIN, Tina. Écrire l'inceste en « contre-fiction » et en paradoxes : *The Bluest Eye* de Toni Morrison. *Sociétés & Représentations*. 2016, Vol. 42, n° 2, p. 97-110. DOI [10.3917/sr.042.0097](https://doi.org/10.3917/sr.042.0097)

HARRIS, Trudier. *Fiction and Folklore: the Novels of Toni Morrison*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.

HEINERT, Jennifer L. J. *Narrative Conventions and Race in the Novels of Toni Morrison*. New York: Routledge, 2008.

HILL, Cecily E. Three Meals: Eating Culture in Toni Morrison's *Tar Baby*. *The Midwest Quarterly*. 2012, Vol. 53, n° 3, p. 283-298.

HINSON, Douglas S. Narrative and Community Crisis in *Beloved*. *MELUS*. 2001, Vol. 26, n° 4, p. 147-167. DOI [10.2307/3185545](https://doi.org/10.2307/3185545)

HOLLOWAY, Karla F. C. *Beloved: A Spiritual*. *Callaloo*. 1990, Vol. 13, n° 3, p. 516-525. DOI [10.2307/2931334](https://doi.org/10.2307/2931334)

HORVITZ, Deborah. Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in *Beloved*. *Studies in American Fiction*. 1989, Vol. 17, n° 2, p. 157-167.

HOUSE, Elizabeth B. Toni Morrison's Ghost: The Beloved is Not Beloved. *Studies in American Fiction*. 1990, Vol. 18, n° 1, p. 17-26. DOI [10.1353/saf.1990.0016](https://doi.org/10.1353/saf.1990.0016)

IYASERE, Solomon O., IYASERE, Marla W. *Toni Morrison*. Pasadena: Salem Press, 2010.

JENNINGS, La Vinia Delois. *Toni Morrison and the Idea of Africa*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

JESSER, Nancy. Violence, Home, and Community in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*. 1999, Vol. 33, n° 2, p. 325-345. DOI [10.2307/2901282](https://doi.org/10.2307/2901282)

JONES, Carolyn M. *Sula and Beloved: Images of Cain in the Novels of Toni Morrison*. *African American Review*. 1993, Vol. 27, n° 4, p. 615-626. DOI [10.2307/3041897](https://doi.org/10.2307/3041897)

---. Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1997, Vol. 31, n° 3, p. 481-495. DOI [10.2307/3042574](https://doi.org/10.2307/3042574)

KAPLAN, Sara C. Love and Violence/Maternity and Death: Black Feminism and the Politics of Reading (Un)representability. *Black Women, Gender + Families*. 2007, Vol. 1, n° 1, p. 94-124.

KARAVANTA, Mina. Toni Morrison's *A Mercy* and the Counterwriting of Negative Communities: A Postnational Novel. *MFS Modern Fiction Studies*. 2012, Vol. 58, n° 4, p. 723-746. DOI [10.1353/mfs.2012.0068](https://doi.org/10.1353/mfs.2012.0068)

KEKEH-DIKA, Andrée-Anne, GRAHAM, Maryemma, MAYES, Janis A. *Toni Morrison, au-delà du visible ordinaire = Toni Morrison, Beyond the Ordinary Visible*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

KHAYATI, Abdellatif. Representation, Race, and the "Language" of the Ineffable in Toni Morrison's Narrative. *African American Review*. 1999, Vol. 33, n° 2, p. 313-324. DOI [10.2307/2901281](https://doi.org/10.2307/2901281)

KLOTMAN, Phyllis R. Dick-and-Jane and the Shirley Temple Sensibility in *The Bluest Eye*. *Black American Literature Forum*. 1979, Vol. 13, n° 4, p. 123-125. DOI [10.2307/3041475](https://doi.org/10.2307/3041475)

KNADLER, Stephen. Domestic Violence in the Harlem Renaissance: Remaking the Record in Nella Larsen's *Passing* and Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 2004, Vol. 38, n° 1, p. 99-118. DOI [10.2307/1512234](https://doi.org/10.2307/1512234)

KUENZ, Jane. *The Bluest Eye*: Notes on History, Community, and Black Female Subjectivity. *African American Review*. 1993, Vol. 27, n° 3, p. 421-431. DOI [10.2307/3041932](https://doi.org/10.2307/3041932)

LE FUSTEC, Claude. *Crise et régénération : la quête d'unité dans la fiction de Toni Cade Bambara et Toni Morrison*. Thèse de doctorat. Toulouse : Université de Toulouse, 1996.

LEE, Rachel. Missing Peace in Toni Morrison's *Sula* and *Beloved*. *African American Review*. 1994, Vol. 28, n° 4, p. 571-583. DOI [10.2307/3042219](https://doi.org/10.2307/3042219).

LEPOW, Lauren. Paradise Lost and Found: Dualism and Edenic Myth in Toni Morrison's *Tar Baby*. *Contemporary Literature*. 1987, Vol. 28, n° 3, p. 363-377. DOI [10.2307/1208627](https://doi.org/10.2307/1208627)

LEWIS, Vashti C. African Tradition in Toni Morrison's *Sula*. *Phylon (1960-)*. 1987, Vol. 48, n° 1, p. 91-97. DOI [10.2307/275004](https://doi.org/10.2307/275004)

MALMGREN, Carl D. Texts, Primers, and Voices in Toni Morrison's *The Bluest Eye*. *Critique*. 2000, Vol. 41, n° 3, p. 251-262.

MAYBERRY, Susan N. *Can't I Love What I Criticize?: the Masculine and Morrison*. Athens: University of Georgia Press, 2007.

MBALIA, Doreatha D. *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2004.

---. Women Who Run with Wild: The Need for Sisterhoods in *Jazz*. *MFS Modern Fiction Studies*. 1993, Vol. 39, n° 3, p. 623-646. DOI [10.1353/mfs.0.0462](https://doi.org/10.1353/mfs.0.0462)

McKAY, Nellie Y. (ed.). *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston: G. K. Hall, 1988.

MICHLIN, Monica. *Toni Morrison et les voix interdites*. Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris IV Sorbonne, 1996.

MIELLE DE PRINSAC, Annie-Paule. *De l'un à l'autre : l'identité dans les romans de Toni Morrison*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 1999.

---. *La pertinence de Toni Morrison pour l'Europe du XXIe siècle*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2019.

MOBLEY, Marilyn E. Narrative Dilemma: Jadine as Cultural Orphan in Toni Morrison's *Tar Baby*. *The Southern Review*. 1987, Vol. 23, n° 4, p. 761-770.

MOFFITT, Letitia L. Finding the Door: Vision/Revision and Stereotype in Toni Morrison's *Tar Baby*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2004, Vol. 46, n° 1, p. 12-26.

MONTGOMERY, Maxine L. A Pilgrimage to the Origins: The Apocalypse as Structure and Theme in Toni Morrison's *Sula*. *Black American Literature Forum*. 1989, Vol. 23, n° 1, p. 127-137. DOI [10.2307/2903996](https://doi.org/10.2307/2903996)

--- (ed.). *Contested Boundaries: New Critical Essays on the Fiction of Toni Morrison*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2013.

---. Got on My Traveling Shoes: Migration, Exile and Home in Toni Morrison's *A Mercy*. *Journal of Black Studies*. 2011, Vol. 42, n° 4, p. 627-637.

MOORE, Geneva C. *Bodily Evidence: Racism, Slavery, and Maternal Power in the Novels of Toni Morrison*. Columbia: University of South Carolina Press, 2020.

MORGENSTERN, Naomi. Maternal Love/Maternal Violence: Inventing Ethics in Toni Morrison's *A Mercy*. *MELUS*. 2014, Vol. 39, n° 1, p. 7-29. DOI [10.1093/melus/mlt071](https://doi.org/10.1093/melus/mlt071)

NIGRO, Marie. In Search of Self: Frustration and Denial in Toni Morrison's *Sula*. *Journal of Black Studies*. 1998, Vol. 28, n° 6, p. 724-737.

NISSEN, Axel. Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative. *Contemporary Literature*. 1999, Vol. 40, n° 2, p. 263-285. DOI [10.2307/1208913](https://doi.org/10.2307/1208913)

NOVAK, Phillip. "Circles and Circles of Sorrow": In the Wake of Morrison's *Sula*. *PMLA Publications of the Modern Language Association*. 1999, Vol. 114, n° 2, p. 184-193. DOI [10.2307/463390](https://doi.org/10.2307/463390)

O'REILLY, Andrea. In Search of My Mother's Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing, and Identity in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1996, Vol. 30, n° 3, p. 367-379. DOI [10.2307/3042530](https://doi.org/10.2307/3042530)

---. *Toni Morrison and Motherhood: a Politics of the Heart*. Albany: State University of New York Press, 2004.

OGUNYEMI, Chikwenye O. Order and Disorder in Toni Morrison's *The Bluest Eye*. *Critique*. 1977, Vol. 19, n° 1, p. 112-120.

OTTEN, Terry. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

PAGE, Philip. *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

---. Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*. 1995, Vol. 29, n° 1, p. 55-66. DOI [10.2307/3042428](https://doi.org/10.2307/3042428)

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. *Toni Morrison, figures de femmes*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

---. Toni Morrison's *Jazz* and the City. *African American Review*. 2001, Vol. 35, n° 2, p. 219-231. DOI [10.2307/2903254](https://doi.org/10.2307/2903254)

PEARCE, Richard. Toni Morrison's *Jazz*: Negotiations of the African American Beauty Culture. *Narrative*. 1998, Vol. 6, n° 3, p. 307-324.

PEREIRA, Malin W. Periodizing Toni Morrison's Work from *The Bluest Eye* to *Jazz*: The Importance of *Tar Baby*. *MELUS*. 1997, Vol. 22, n° 3, p. 71-82.  
DOI [10.2307/467655](https://doi.org/10.2307/467655)

PETERSON, Christopher. Beloved's Claim. *MFS Modern Fiction Studies*. 2006, Vol. 52, n° 3, p. 548-569.

PETERSON, Nancy J. (ed.). *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

PETTIS, Joyce. Difficult Survival: Mothers and Daughters in *The Bluest Eye*. *Sage*. 1987, Vol. 4, n° 2, p. 26-29.

PRUITT, Claude. Circling Meaning in Toni Morrison's *Sula*. *African American Review*. 2011, Vol. 44, n° 1/2, p. 115-129.

PUTNAM, Amanda. Mothering Violence: Ferocious Female Resistance in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, *Beloved*, and *A Mercy*. *Black Women, Gender + Families*. 2011, Vol. 5, n° 2, p. 25-43. DOI [10.5406/blacwomegendfami.5.2.0025](https://doi.org/10.5406/blacwomegendfami.5.2.0025)

RAYNAUD, Claudine. "Living the Dying Inside": Writing Violence in Toni Morrison's *A Mercy*. *Sillages critiques*. 2017, n° 22, p. 1-16.  
<https://sillagescritiques.revues.org/5053>

---. *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*. Paris : Belin, 1996.



READ, Andrew. "As If Word Magic Had Anything to Do With the Courage It Took to Be a Man": Black Masculinity in Toni Morrison's *Paradise*. *African American Review*. 2005, Vol. 39, n° 4, p. 527-540.

RIGNEY, Barbara H *The Voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State University Press, 1991.

ROSENBERG, Ruth. Seeds in Hard Ground: Black Girlhood in *The Bluest Eye*. *Black American Literature Forum*. 1987, Vol. 21, n° 4, p. 435-445. DOI [10.2307/2904114](https://doi.org/10.2307/2904114)

ROTHSTEIN, Mervyn. Toni Morrison, In Her New Novel, Defends Women. *New York Times*. 26 août 1987, p. 17.

ROYE, Susmita. Toni Morrison's Disrupted Girls and Their Disturbed Girlhoods: *The Bluest Eye* and *A Mercy*. *Callaloo*. 2012, Vol. 35, n° 1, p. 212-227. DOI [10.1353/cal.2012.0013](https://doi.org/10.1353/cal.2012.0013)

ROYNON, Tessa. *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

---. *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

RUBENSTEIN, Roberta. Singing the Blues/Reclaiming Jazz: Toni Morrison and Cultural Mourning. *Mosaic*. 1998, Vol. 31, n° 1, p. 147-163.

RYAN, Judylyn S. Contested Visions/Double-Vision in *Tar Baby*. *MFS Modern Fiction Studies*. 1993, Vol. 39, n° 3-4, p. 597-621. DOI [10.1353/mfs.0.0330](https://doi.org/10.1353/mfs.0.0330)

SALVATORE, Anne T. Toni Morrison's New Bildungsromane: Paired Characters and Antithetical Form in *The Bluest Eye*, *Sula*, and *Beloved*. *Journal of Narrative Theory*. 2002, Vol. 32, n° 2, p. 154-178.

SANDY, Mark. "Cut by Rainbow": Tales, Tellers, and Reimagining Wordsworth's Pastoral Poetics in Toni Morrison's *Beloved* and *A Mercy*. *MELUS*. 2011, Vol. 36, n° 2, p. 35-51.

SCHAPIRO, Barbara. The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature*. 1991, Vol. 32, n° 2, p. 194-210. DOI [10.2307/1208361](https://doi.org/10.2307/1208361)

SCHREIBER, Evelyn J. *Race, Trauma, and Home in the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2011.

SEWARD, Adrienne L., TALLY, Justine (ed.). *Toni Morrison: Memory and Meaning*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

SMITH, Valerie. *Toni Morrison: Writing the Moral Imagination*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

SOKOLOFF, Janice M. Intimations of Matriarchal Age: Notes on the Mythical Eva in Toni Morrison's *Sula*. *Journal of Black Studies*. 1986, Vol. 16, n° 4, p. 429-434.

SPILLERS, Hortense J. A Hateful Passion, a Lost Love. *Feminist Studies*. 1983, Vol. 9, n° 2, p. 293-323. DOI [10.2307/3177494](https://doi.org/10.2307/3177494)

STAVE, Shirley A. (ed.). *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006.

SWEENEY, Megan. "Something Rogue": Commensurability, Commodification, Crime, and Justice in Toni Morrison's Later Fiction. *MFS Modern Fiction Studies*. 2006, Vol. 52, n° 2, p. 440-469. DOI [10.1353/mfs.2006.0054](https://doi.org/10.1353/mfs.2006.0054)

SYLVANISE, Vanessa. Le revenant dans l'œuvre de Toni Morrison : ou le corps hanté de la mémoire. *Conserveries mémorielles*. 2016, n° 18.

TALLY, Justine. *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TERRY, Jennifer. "Breathing the Air of a World So New": Rewriting the Landscape of America in Toni Morrison's *A Mercy*. *Journal of American Studies*. 2014, Vol. 48, n° 1, p. 127-145.

WAGNER-MARTIN, Linda. *Toni Morrison and the Maternal: from the Bluest Eye to Home*. New York: Peter Lang, 2014.

WERRLEIN, Debra T. Not So Fast, Dick and Jane: Reimagining Childhood and Nation in *The Bluest Eye*. *MELUS*. 2005, Vol. 30, n° 4, p. 53-72.

WILLIS, Susan. Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison. *Black American Literature Forum*. 1982, Vol. 16, n° 1, p. 34-42. DOI [10.2307/2904271](https://doi.org/10.2307/2904271).

---. *Specifying: Black Women Writing the American Experience*. London: Routledge, 1990.

WONG, Shelley. Transgression as Poesis in *The Bluest Eye*. *Callaloo*. 1990, Vol. 13, n° 3, p. 471-481. DOI [10.2307/2931331](https://doi.org/10.2307/2931331)

WYATT, Jean. Failed Messages, Maternal Loss, and Narrative Form in Toni Morrison's *A Mercy*. *MFS Modern Fiction Studies*. 2012, Vol. 58, n° 1, p. 128-151. DOI [10.1353/mfs.2012.0006](https://doi.org/10.1353/mfs.2012.0006)

---. Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison's *Beloved*. *PMLA Publications of the Modern Language Association*. 1993, Vol. 108, n° 3, p. 474-488. DOI [10.2307/462616](https://doi.org/10.2307/462616)

---. The Economic Grotesque and the Critique of Capitalism in Toni Morrison's *Tar Baby*. *MELUS*. 2014, Vol. 39, n° 1, p. 30-55. DOI [10.1093/melus/mlt104](https://doi.org/10.1093/melus/mlt104)

ZAUDITU, Selassie K. Women Who Know Things: African Epistemologies, Ecocriticism, and Female Spiritual Authority in the Novels of Toni Morrison. *Journal of Pan African Studies*. 2007, Vol. 1, n° 7, p. 38-57.

## **5. CRITIQUE FÉMINISTE ET DE GENRE**

ABEL, Elizabeth. *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Berkeley: University of California Press, 1997.

ABOUDDAHAB, Rédouane, PACCAUD-HUGUET, Josiane (ed.). *Fiction, Crime, and the Feminine*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

ACKLEY, Katherine A. *Women and Violence in Literature: an Essay Collection*. New York: Garland, 1990.

AGUIAR, Sarah A. *The Bitch is Back: Wicked Women in Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2001.

BAMBARA, Toni Cade. *The Black Woman: an Anthology*. New York: Washington Square Press, 2005.

BASSIN, Donna, HONEY, Margaret, KAPLAN, Meryle M. (ed.). *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale University Press, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.

CRENSHAW, Kimberlé W., BONIS, Oristelle. Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*. 2005, Vol. n° 39, n° 2, p. 51-82.

DAVIS, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Vintage, 1983.

CURTI, Lidia. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

GRIFFITHS, Jennifer L. *Traumatic Possessions: the Body and Memory in African American Women's Writing and Performance*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009.

GUNNE, Sorcha, BRIGLEY THOMPSON, Zoë. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. London: Routledge, 2010.

HENDERSON, Carol E. *Imagining the Black Female Body: Reconciling Image in Print and Visual Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

HENDERSON, Mae C. Pathways to Fracture: African American Mothers and the Complexities of Maternal Absence. *Black Women, Gender & Families*. 2009, Vol. 3, n° 2, p. 29-47.

HENDIN, Josephine G. *Heartbreakers: Women and Violence in Contemporary Culture and Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

HILL COLLINS, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2009.

---. The Meaning of Motherhood in Black Culture and Black Mother-Daughter Relationships. *Sage*. 1987, Vol. 4, n° 2, p. 3-10.

HIRSCH, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

- HIRSCH, Miriam F. *Women and Violence*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1981.
- HOLLOWAY, Karla F. *Moorings & Metaphors: Figures of Culture and Gender in Black Women's Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.
- HOOKS, bell. *ain't i a woman: black women and feminism*. New York: Routledge, 2015.
- . *feminist theory: from margin to center*. New York: Routledge, 2015.
- . *yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990.
- HULL, Gloria T., BELL SCOTT, Patricia, SMITH, Barbara (ed.). *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York: Feminist Press, 1982.
- IRIGARAY, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : Éditions de la pleine lune, 1981.
- JONES, Esther L. *Medicine and Ethics in Black Women's Speculative Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- JUNE, Pamela B. *The Fragmented Female Body and Identity: the Postmodern, Feminist, and Multiethnic Writings of Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, Phyllis Alesia Perry, Gayl Jones, Emma Pérez, Paula Gunn Allen, and Kathy Acker*. New York: Peter Lang, 2010.
- LIONNET, Françoise. Geographies of Pain: Captive Bodies and Violent Acts in the Fictions of Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones, and Bessie Head. *Callaloo*. 1993, Vol. 16, n° 1, p. 132-152. DOI [10.2307/2931822](https://doi.org/10.2307/2931822)
- LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, 2007.
- MAXWELL, Marilyn. *Male Rage, Female Fury: Gender and Violence in Contemporary American Fiction*. Lanham: University Press of America, 2000.
- RICH, Adrienne C. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1986.
- SHOWALTER, Elaine. Rethinking the Seventies: Women Writers and Violence. *The Antioch Review*. 2012, Vol. 70, n° 1, p. 162-176. DOI [10.7723/antiochreview.70.1.0162](https://doi.org/10.7723/antiochreview.70.1.0162)

---. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago Press, 1986.

SMITH, Barbara. *Home Girls: a Black Feminist Anthology*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

---. *The Truth That Never Hurts: Writings on Race, Gender, and Freedom*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

---. Toward a Black Feminist Criticism. *The Radical Teacher*. 1978, n° 7, p. 20-27.

SPILLERS, Hortense J. Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. *Diacritics*. 1987, Vol. 17, n° 2, p. 65-81. DOI [10.2307/464747](https://doi.org/10.2307/464747)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Éditions Amsterdam, 2016.

VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris : La Fabrique éditions, 2019.

WADE-GAYLES, Gloria. *No Crystal Stair: Visions of Race and Sex in Black Women's Fiction*. New York: Pilgrim Press, 1984.

WALL, Cheryl A. *Black Feminist Literary Criticism: Past and Present*. Francfort: Peter Lang, 2016.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own* [1928]. London: Penguin, 2000.

## **6. ÉTUDES SUR LE TRAUMATISME**

AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

---. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016.

## **7. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE AFRO-AMÉRICAINNE**

ARMSTRONG, Julie B. (ed.). *The Cambridge Companion to American Civil Rights Literature*. New York: Cambridge University Press, 2015.

ASHE, Bertram D. *From Within the Frame: Storytelling in African-American Fiction*. New York: Routledge, 2002.

BAKER, Houston A., ALEXANDER, Elizabeth, REDMOND, Patricia. *Workings of the Spirit: the Poetics of Afro-American Women's Writing*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

---. *The Contemporary African American Novel: Its Folk Roots and Modern Literary Branches*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2004.

BLAKE, Felice D. *Black Love, Black Hate: Intimate Antagonisms in African American Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2018.

BRYANT, Jerry H. *Born in a Mighty Bad Land: the Violent Man in African American Folklore and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

BYERMAN, Keith E. *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1985.

---. *Remembering the Past in Contemporary African American Fiction*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

CARBY, Hazel V. *Reconstructing Womanhood: the Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York: Oxford University Press, 1987.

CHRISTIAN, Barbara. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York: Pergamon Press, 1985.

---. *Black Women Novelists: the Development of a Tradition, 1892-1976*. Westport: Greenwood Press, 1980.

DAVIES, Carole B. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London: Routledge, 1994.

---. Mothering and Healing in Recent Black Women's Fiction. *SAGE: A Scholarly Journal on Black Women*. 1985, Vol. 2, n° 1, p. 41-43.

DUBEY, Madhu. *Black Women Novelists and the Nationalist Aesthetic*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

---. *Signs and Cities: Black Literary Postmodernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

ELLISON, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Vintage, 1995.

EVANS, Mari. *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. New York: Double Day, 1984.

EYERMAN, Ron. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FEITH, Michel. Tracking the Slave Narrative in Colson Whitehead's *The Underground Railroad* (2016). *Revue française d'études américaines*. 2018, Vol. 157, n° 4, p. 146-160.

GATES, Henry L. *Reading Black, Reading Feminist: a Critical Anthology*. New York: Meridian Book, 1990.

---. *The Oxford Companion to African American Literature*. New York: Oxford University Press, 1997.

---. *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.

GRAHAM, Maryemma (ed.). *The Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MITCHELL, Angelyn. *Within the Circle: an Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham: Duke University Press, 1994.

---, TAYLOR, Danille K. *The Cambridge Companion to African American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

NUNES, Ana. *African American Women Writers' Historical Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.



PAGE, Yolanda W. *Encyclopedia of African American Women Writers*. Westport: Greenwood Press, 2007, 2 vol.

STANDFORD, Ann F. Mechanisms of Disease: African-American Women Writers, Social Pathologies, and the Limits of Medicine. *NWSA Journal*. 1994, Vol. 6, n°1, p. 28-47.

PRINCE, Valerie S. *Burnin' Down the House: Home in African American Literature*. New York: Columbia University Press, 2005.

TATE, Claudia. *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.

---. *Domestic Allegories of Political Desire: the Black Heroine's Text at the Turn of the Century*. New York: Oxford University Press, 1992.

---. *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race*. New York: Oxford University Press, 1998.

ULLMO, Anne. *The Good Negress de A.J. Verdelle ou la religion du quotidien*. *Revue française d'études américaines*. 2002, n° 94, p. 100-105.

## **8. LITTÉRATURE AFRO-AMÉRICAINNE**

ANGELOU, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings* [1970]. London: Virago Press, 2007.

BALDWIN, James. *Another Country* [1962]. London: Penguin Books, 2001.

---. *The Fire Next Time* [1963]. London: Penguin Books, 1990.

ELLISON, Ralph. *Invisible Man* [1952]. London: Penguin Books, 2014.

JACOBS, Harriet Ann. *Incidents in the Life of a Slave Girl* [1861]. Mineola: Dover, 2001.

JONES, Gayl. *Corregidora* [1975]. Boston: Beacon Press, 1986.

HURST, Fannie. *Imitation of Life*. New York: Harper & Brothers, 1933.

HURSTON, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. [1937]. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.

LOCKE, Alain (ed.). *The New Negro* [1925]. New York: Atheneum, 1992.

LORDE, Audre. *The Black Unicorn*. [1978]. London: Penguin Books, 2019.

MARSHALL, Paule. *Reena and Other Stories*. New York: Feminist Press, 1983.

WALKER, Alice. *The Color Purple*. [1982]. Orlando: Harcourt, 2003.

---. *The Third Life of Grange Copeland* [1970]. San Diego, Harcourt, 1977.

WALKER, Margaret. *Jubilee* [1966]. Boston: Mariner, 2016.

WRIGHT, Richard. *Native Son* [1940]. London: Vintage, 2000.

## **9. CRITIQUE GÉNÉRALE**

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991.

ARMSTRONG, Nancy, TENNENHOUSE, Leonard. *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. London: Routledge, 1989.

BABB, Valerie M. *Whiteness Visible: the Meaning of Whiteness in American Literature and Culture*. New York: New York University Press, 1998.

BACHNER, Sally. *The Prestige of Violence: American Fiction, 1962-2007*. Athens: University of Georgia Press, 2011.

BAKHTINE, Mikhaïl M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Trad. par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1996.

BENOÎT, Claude (dir.). *La violence au féminin*. Chatou : Éditions de la Transparence, 2011.

- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BLANC, Nathalie, CHARTIER Denis, PUGHE Thomas. Littérature & écologie : vers une éco-poétique. *Ecologie politique*. 2008, Vol. 36, n° 2, p. 15-28.
- BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- BUTLER, Judith P. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- CADIET, Loïc *et al.* (dir.). *Figures de femmes criminelles : de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2010.
- CARDI, Coline, PRUVOST, Geneviève. La violence des femmes : occultations et mises en récit. *Champ pénal* [en ligne]. Juin 2011, Vol. VIII. DOI [10.4000/champpenal.8039](https://doi.org/10.4000/champpenal.8039)
- . La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor. *Champ pénal* [en ligne]. Juin 2011, Vol. VIII. DOI [10.4000/champpenal.8102](https://doi.org/10.4000/champpenal.8102)
- . *Penser la violence des femmes*. Paris : La Découverte, 2017.
- CHANDRA, Giti. *Narrating Violence, Constructing Collective Identities: "To Witness These Wrongs Unspeakable"*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- COWLEY, Malcolm (ed.). *Writers at Work: the Paris Review Interviews*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- DAUPHIN, Cécile, FARGE, Arlette. *De la violence et des femmes*. Paris : Albin Michel, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- DORLIN, Elsa. *Se défendre : une philosophie de la violence*. Paris : La Découverte, 2017.
- , SCOTT, Joan W. *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris : La Découverte, 2009.
- DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DURAND, Régis (éd.). *Le Discours de la violence dans la culture américaine*. Villeneuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille III, 1979.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1995.

ERGAL, Yves-Michel. *L'écriture de l'innommable*. Paris : Honoré Champion, 2014.

ERNAUX, Annie. *La honte*. Paris : Gallimard, 1999.

EURIPIDE. *Tragédies complètes I*. Édition de Marie Delcourt-Curvers. Paris : Gallimard, 2011.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : François Maspero, 1968.

---. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

GILROY, Paul. *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*. Trad. par Charlotte Nordmann. Paris : Éditions Amsterdam, 2017.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris : Fayard, 1972.

---. *Le bouc émissaire*. Paris : Librairie générale française, 1982.

---. *Les origines de la culture*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.

GOFFMAN, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Trad. par Isaac Joseph, Michel Dartevelle, Pascale Joseph. Paris : Éditions de Minuit, 1991.

---. *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*. Trad. par Alain Kihm. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

GRIER, William H., COBBS, Price M. *Black Rage*. New York: Basic Books, 1968.

HAWTHORNE, Nathaniel, HARDING, Brian. *Young Goodman Brown: and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HÉRITIER, Françoise. *De la violence*. Paris : Odile Jacob, 1996.

- . *Masculin-féminin. I, La pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob, 2012.
- . *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*. Paris : Odile Jacob, 2012.
- . Quels fondements de la violence ? *Cahiers du genre*. 2003, n° 2, p. 21-44.
- JEAN-FRANÇOIS, Emmanuel Bruno. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Leiden : Brill, 2017.
- KALISA, Chantal. *Violence in Francophone African & Caribbean Women's Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- KILLEEN, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- KOWALEWSKI, Michael. *Deadly Musings: Violence and Verbal Form in American Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- LACAPRA, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- LARRIEU, Peggy. Le mythe de Médée à la lumière du droit. *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*. 2012, Vol. 69, n° 2, p. 83-105.
- LASVERGNAS, Isabelle. A qui appartient la violence ? *Topique*. 2007, Vol. 99, n° 2, p. 115-127.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.
- LEMARDELEY, Marie-Christine. *Adrienne Rich : cartographies du silence*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1990.
- LORAUX, Nicole. *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard, 1999.
- . *Les mères en deuil*. Paris : Seuil, 1990.
- MARTIN, Jean-Pierre. *La honte : réflexions sur la littérature*. Paris : Gallimard, 2017.
- MARZANO, Maria Michela. *Dictionnaire de la violence*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

MICHEL, Aurélia. *Un monde en nègre et blanc : enquête historique sur l'ordre racial*. Paris : Seuil, 2020.

MURA-BRUNEL, Aline, Cogard, Karl (éd.). *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997.

OATES, Joyce Carol. « Écrire c'est montrer comment les êtres négocient avec la violence. », *Les Inrocks* [en ligne]. 17 octobre 2010. [consulté le 14 août 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.lesinrocks.com/2010/10/17/livres/joyce-carol-oates-ecrire-cest-montrer-comment-les-etres-negocient-avec-la-violence-1124717/>

PARRS, Alexandra. Les États-Unis d'Amérique face à la « race » : une construction historique. *Migrations Société*. 2007, Vol. 114, n° 6, p. 13-23.

PASTOUREAU, Michel. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Seuil, 2015.

PATOINE, Pierre-Louis. *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon : ENS Éditions, 2015.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970.

RAINWATER, Catherine, SCHEICK, William J. (ed.). *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*. Lexington: University Press of Kentucky, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. S'il y a de l'irreprésentable, in NANCY, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps : représenter exterminer*. Paris : Seuil, 2001.

ROEDIGER, David R. *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. New-York: Verso, 2007.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.

TANNER, Laura E. *Intimate Violence: Reading Rape and Torture in Twentieth-Century Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

VAUTRELLE, Hervé. *Qu'est-ce que la violence ?* Paris : Vrin, 2009.

WOLF, Christa. *Médée, voix*. Paris : Stock, 2001.

## **10. PHILOSOPHIE**

ARENDT, Hannah. *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*. Paris : Calmann-Lévy, 1972.

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1998.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 2015.

---. *Donner la mort*. Paris : Galilée, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Les anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris : Seuil/Gallimard, 1999.

---. *Le pouvoir psychiatrique : cours au Collège de France, 1973-1974*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003.

HOBBS, Thomas. *Léviathan : ou matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*. Trad. par Gérard Mairet. Paris : Gallimard, 2000.

LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion*. Paris : Fata Morgana, 1982.

LOCKE, John. *Deuxième traité du gouvernement civil*. Paris : Vrin, 1967.

MICHAUD, Yves. *Violence et politique*. Paris : Gallimard, 1978.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violence : six réflexions transversales*. Trad. par Nathalie Peronny. Vauvert : Au diable vauvert, 2012.

## 11. PSYCHANALYSE ET PSYCHIATRIE

DUFOURMANTELLE, Anne. Infanticide et sacrifice. *Enfances Psy.* 2009, Vol. n° 44, n° 3, p. 111-122.

---. *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté.* Paris : Denoël, 2007.

FREUD, Sigmund. *Du masochisme : Les aberrations sexuelles, Un enfant est battu, Le problème économique du masochisme.* Trad. par Cédric Cohen Skalli. Paris : Payot, 2011.

---. *L'interprétation des rêves.* Trad. par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, et al. Paris : PUF, 2012.

---. *L'inquiétante étrangeté.* Trad. par Marie Bonaparte et [Madame] Edouard Marty. Paris : Éditions Interférences, 2009.

---. *Le malaise dans la civilisation.* Trad. par Bernard Lortholary. Paris : Éditions Points, 2010.

---. *Trois essais sur la théorie sexuelle.* Trad. par Philippe Koeppel. Paris : Gallimard, 1989.

FUGÈRE, Renée, ROY, Renée. L'infanticide. Portrait du phénomène à la lumière des écrits et de l'expérience clinique. *L'information psychiatrique.* 2014, Vol. 90, n° 8, p. 657-661.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection.* Paris : Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. *Écrits.* Paris : Seuil, 1999, 2 vol.

RESNICK Philip. et al. Meurtre de nouveau-né : une synthèse psychiatrique sur le néonaticide. *Enfances & Psy.* 2009, Vol. 44, n°3, p. 42-54.

VIALET-BINE, Geneviève. Masochisme et pulsion de mort. *Che vuoi ?* 2009, Vol. 32, n° 2, p. 59-71.

VIAUX, Jean-Luc. Maltraitance et infanticide. *L'information psychiatrique.* 2014, Vol. 90, n° 8, p. 633-639.





## **“It’s Slaughter Without the Blood”: l’écriture de la violence au féminin dans les romans de Toni Morrison**

Si la critique a souvent mis en évidence les ressorts liés à la double minoration raciale et sexuelle des protagonistes noires américaines dans l’œuvre morisonienne, cette thèse vise à renverser le paradigme et à envisager la violence telle qu’elle est exercée, provoquée, voire revendiquée par ces femmes dans l’ensemble du corpus romanesque de Toni Morrison. Écrire la violence, est-ce seulement tenter de la représenter ? Comment inscrire dans le texte les actes violents et pour certains inénarrables ? Seront étudiés les formes d’expression, les procédés stylistiques, narratologiques et symboliques qui inscrivent la violence au féminin dans le texte morrisonien. La représentation de la violence féminine irrigue les romans, qu’il s’agisse de la violence des mères, de celle exercée au prisme de la notion de genre ainsi que de celle reflet d’une violence du texte-même. Ces gestes violents répondent ensuite à un schéma d’intériorisation de la violence vécue face auquel les protagonistes noires se conforment ou résistent. C’est enfin la portée symbolique et politique de l’acte violent émancipateur que Morrison met en lumière dans la (non-) narration de cette violence. Face à la représentation de l’inénarrable, héritage du traumatisme, elle choisit l’économie des mots et l’esthétisation de l’horreur afin d’*inter-dire* cette violence. Animées de la volonté de défaire la violence vécue, les protagonistes afro-américaines revendiquent leur héritage. Cela passe par une remise en cause du discours traditionnel d’expression de la violence féminine à laquelle s’emploie l’auteure. Si la violence libère, son exercice se révèle toutefois insuffisant dans plusieurs œuvres chez Morrison.

Mots-clés : violence, voix féminine, Toni Morrison (1931-2019), esclavage, histoire africaine-américaine, langue.

## **“It’s Slaughter Without the Blood”: The Writing of Female Violence in Toni Morrison’s Novels**

Critics have often shown the underlying implications of Black female characters’ racial and sexual submission in Toni Morrison’s work. This thesis aims at inverting the viewpoint and at considering violence as it is inflicted on, performed, even claimed by these women in Morrison’s eleven novels. Is writing violence only trying to represent it fictionally? How can the writer inscribe violent and even unspeakable acts in the text? Forms of expression, stylistic, narrative, and symbolic literary devices sit at the core of our study. Female violence is represented in all of Morrison’s works, be it mothers’ violence, gendered violence or violence coming from the text itself. These gestures imply a scheme of internalized violence Black female characters inherit from racial and sexual submission. However some practices such as self-harming underline forms of resistance. Finally Morrison highlights the symbolic and political dimension of the emancipatory act of violence in the (non-)narration of this violence. When dealing with the representation of the unspeakable, Morrison’s fiction chooses word economy and horror poetics to suggest violence. African American female characters claim their heritage in order to undo the violence they have been subjected to. For Morrison it entails to put into question the way female violence is traditionally told. Morrison’s fiction illustrates how violence can work as a source of Black female liberation, but performing violence also turns out to be ineffective in some novels.

Keywords : violence, female voice, Toni Morrison (1931-2019), slavery, African-American history, language.