



**HAL**  
open science

# Ghost Writing and Writing Ghosts : mémoire(s), identité(s) et langage(s) dans *Beloved* de Toni Morrison

Lucas Cantinelli

► **To cite this version:**

Lucas Cantinelli. Ghost Writing and Writing Ghosts : mémoire(s), identité(s) et langage(s) dans *Beloved* de Toni Morrison. Littératures. 2019. dumas-02876737

**HAL Id: dumas-02876737**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02876737>**

Submitted on 21 Jun 2020

**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.

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ  
Département d'Études du Monde Anglophone (DEMA)

**Ghost Writing and Writing Ghosts : mémoire(s), identité(s) et  
langage(s) dans *Beloved* de Toni Morrison**



Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de  
Master Langues et Cultures Étrangères : Études Culturelles du Monde Anglophone  
Mémoire de littérature américaine – Master 2

Présenté par  
**Lucas CANTINELLI**

Sous la direction de  
**Pr. Sophie VALLAS**

LERMA EA 853  
Session septembre 2019

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ  
Département d'Études du Monde Anglophone (DEMA)

**Ghost Writing and Writing Ghosts : mémoire(s), identité(s) et  
langage(s) dans *Beloved* de Toni Morrison**



Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de  
Master Langues et Cultures Étrangères : Études Culturelles du Monde Anglophone  
Mémoire de littérature américaine – Master 2

Présenté par  
**Lucas CANTINELLI**

Sous la direction de  
**Pr. Sophie VALLAS**

LERMA EA 853  
Session septembre 2019

## Remerciements

Je me dois d'exprimer ici ma gratitude envers ma directrice de recherche, la Pr. Sophie Vallas, pour m'avoir aidé à naviguer au milieu de l'océan de possibilités offertes par l'œuvre immensément riche de Toni Morrison, à qui j'espère rendre justice par ces travaux.

Je souhaite également remercier mon père pour sa patiente relecture et ses précieux conseils tout au long de mes recherches.

### **N. B. :**

Toutes les citations provenant de *Beloved* sont tirées de la même édition, publiée par Plume Contemporary Fiction en 1988. Pour *Song of Solomon*, les citations seront issues de l'édition Signet.

Illustration de couverture : Roseland, Harry H. *To the Highest Bidder*, 1904.

***Ghost Writing and Writing Ghosts : mémoire(s), identité(s) et langage(s) dans  
Beloved de Toni Morrison***

*Je ne crois pas à une littérature sans fantômes. Je crois que l'écrivain n'écrit que parce  
qu'il est hanté.<sup>1</sup>*  
– Fabienne Kanor

Le titre du roman de Toni Morrison<sup>2</sup> consiste en un seul mot : *Beloved*. Un seul mot, épithète éponyme gravé sur la pierre tombale de l'enfant assassinée. Ce titre peut être interprété comme un mémorial, une synecdoque particularisante pour tous les enfants, entre autres innombrables victimes, soumis à une mort précoce due au contexte de l'esclavage. De fait, se souvenir n'est pas un simple processus automatique dépendant de la mémoire, c'est aussi un acte militant, ayant pour vocation l'édification des générations présentes et futures. L'intrigue de *Beloved*<sup>3</sup>, le cinquième roman de Morrison, paru en 1987, est fondée sur la véritable histoire de Margaret « Peggy » Garner, une esclave en fuite ayant tué sa propre fille plutôt que de la laisser être capturée et ramenée à l'esclavage. La dédicace du roman, « Sixty Million and more », est par ailleurs adressée aux victimes anonymes de la traite d'esclaves africains et du passage de l'Atlantique.

Ainsi se pose la question du devoir de mémoire et de ses ramifications complexes dans le tissu narratif, pratiqué pour empêcher un être, et à travers lui des milliers d'autres, de sombrer dans l'oubli. Cette question se cristallise particulièrement dans ce passage situé à la toute fin de *Beloved* faisant à la fois office de conclusion et d'ouverture :

Everybody knew what she was called, but nobody 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. In the place  
where long grass opens, the girl who waited to be loved and cry shame

---

1 Kanor, « Entretien avec Fabienne Kanor », *Africultures*, 2006.

2 Toni Morrison (née Chloe Anthony Wofford) est l'une des auteures afro-américaines les plus influentes du XXe siècle. Seule détentrice afro-américaine d'un Prix Nobel de Littérature, Morrison se revendique comme auteure femme et noire, deux caractéristiques qu'elle juge essentielles à prendre en compte pour appréhender ses écrits.

3 Roman qui valut à Morrison un Prix Pulitzer en 1988 et qui contribua au Prix Nobel de Littérature qui lui a été décerné en 1993.

erupts into her separate parts, to make it easy for the chewing laughter to swallow her all away. (274)

Ces mots tirés de *Beloved* soulignent donc un paradoxe, celui du cri silencieux, de la présence occultée, de l'énergie quantique du vide inoccupé par l'être absent. *Beloved* existe dans l'espace liminal, en constante vibration, entre mémoire et oubli. James Phelan, dans son analyse de la fin du roman<sup>4</sup>, souligne l'impossibilité de totalement appréhender le personnage de *Beloved*, ainsi que l'impossibilité de s'en défaire : « The characters may forget *Beloved*, but we do not. Indeed, the narrator's insistence on bringing her back into the narrative and calling her 'disremembered' paradoxically emphasizes that she is not entirely forgotten, not entirely disremembered » (235). *Beloved* serait donc une entité liminale, perdue entre mémoire et oubli. À ce titre, elle permet aussi de se poser la question du rapport au passé : jusqu'à quel point est-il bénéfique ou opportun de se souvenir, au risque de vivre dans le passé ? Les heures sombres de l'esclavage aux États-Unis font partie intégrante d'une histoire commune, et donc d'une mémoire commune. Elles font partie d'un héritage culturel, et laissent aujourd'hui encore une marque, une plaie non refermée dans le champ de la littérature afro-américaine, que ce soit en vers, à travers l'inspiration de poètes comme Langston Hughes ou Paul L. Dunbar, ou en prose, sous la plume de romancières telles que Zora Neale Hurston ou Toni Morrison.

La mémoire n'est toutefois pas uniquement contenue dans les limites de l'expression artistique, elle possède des implications envers tous les aspects de la vie et de l'expérience humaine : elle implique une responsabilité. Fabrice Schurmans suggère dans son article sur la post-mémoire<sup>5</sup> de l'esclavage que cette idée de devoir, de responsabilité vis-à-vis de la mémoire incombe nécessairement aux générations futures ; à la communauté, mais aussi à l'individu, chacun dépositaire de ce cadeau qui est aussi un fardeau : « La responsabilité de la mémoire, ainsi que de la façon dont on revient au passé, n'appartient en effet plus aux victimes mais aux sujets, artistes ou non, acceptant aujourd'hui cette responsabilité » (27). Dans le cas des artistes, le poids de la responsabilité est augmenté par la crainte de ne pas être digne de se faire le vecteur du récit de la mémoire, comme le montre Morrison dans une interview avec sa consœur

---

4 Contenue dans un essai intitulé "Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of *Beloved*".

5 Intitulé « Vers une post-mémoire de la traite et de l'esclavage ? » Le concept de post-mémoire sera développé dans le dernier axe de ma réflexion.

Gloria Naylor :

There's a lot of danger for me in writing [*Beloved*], which is why I am very excited about (*sic*). The effort, the responsibility as well as the effort, the effort of being worth it, that's not quite it. The responsibility that I feel for the woman I'm calling Sethe, and for all of these people; these unburied, or at least unceremoniously buried, people made literature in art. (209)

La mémoire africaine et afro-américaine, bien qu'elle ne puisse être définie uniquement à travers son lien avec la mort et la violence sous toutes ses formes, présente néanmoins un enjeu supplémentaire à la simple narration pour les artistes qui, comme Morrison, désirent prêter leur plume à ces voix disparues : celui de la restauration, de la réhabilitation, autant que faire se peut. Il s'agit en effet d'offrir, par l'art et par la littérature, une véritable sépulture à ceux qui n'avaient pour dernière demeure que les tréfonds de l'océan atlantique et les fosses communes anonymes. L'épigramme du roman de Morrison, si elle ne permet pas de donner un nom à chacune des victimes, leur permet néanmoins de se retrouver et d'être évoquées, invoquées à travers le nom « Beloved » qui, selon Jeffrey A. Weinstock<sup>6</sup>, est à la fois très singulier et éminemment pluriel : « [T]he word 'beloved' connotes both the most intense intimacy and communal gatherings, the celebration of new life together and the sundering of bonds by death » (74).

J'interrogerai donc, dans un premier axe de réflexion, le rapport à la mémoire à l'échelle métadiégétique, chez les personnages romanesques de Morrison, en particulier dans *Beloved* qui constituera mon corpus d'étude principal<sup>7</sup>, ainsi qu'à l'échelle diégétique, c'est-à-dire chez l'artiste elle-même en tant que narratrice, et enfin au niveau extradiégétique, chez le lecteur. Il s'agira ici d'étudier la place de la mémoire dans la construction identitaire et dans le rapport à la vie elle-même, à travers notamment l'expérience d'une temporalité particulière, aux frontières remises en question par un rapport pathologique à la mémoire, et de s'intéresser à la possibilité de réconcilier identité et mémoire. En effet, le calvaire de Sethe provient du fait que son identité est enchaînée à celle de la fille qu'elle a assassinée, une entité qui la dévore et la consume,

---

<sup>6</sup> Weinstock propose une lecture du nom « Beloved » comme épigramme dans son essai "Ten Minutes for Seven Letters: Reading *Beloved's* Epitaph". Beloved est en effet un personnage situé essentiellement à la croisée entre l'amour et la mort, comme je le montrerai au tout début de ma réflexion.

<sup>7</sup> J'étudierai aussi, dans une moindre mesure, d'autres romans de Morrison tels que *Song of Solomon*, *Sula*, *Tar Baby* et *Jazz*.

et le tiraillement induit par son déni ou refus de mémoire se trouve opposé à son incapacité à oublier.

De fait, le concept d'identité est essentiellement lié à celui de mémoire ; c'est pour cette raison que j'ai choisi d'étudier dans la seconde partie de mes recherches les enjeux fondamentaux existant au cœur de l'expérience de la mémoire, au travers notamment de sa double nature, personnelle et collective, propriété de l'individu mais aussi de la communauté ; c'est d'ailleurs l'un des points évoqués par Gurleen Grewal dans son ouvrage critique *Circles of Sorrow, Lines of Struggle* : « [Toni Morrison]'s novels aim to redistribute the pressure of accountability from the axis of the individual to that of the collective. Her art draws its imperative from personal and collective histories [...] » (11). Il s'agit donc pour les dépositaires du récit de la mémoire de se construire en trouvant l'équilibre entre les spécificités faisant d'eux des individus uniques et l'héritage qui les lie aux millions d'autres personnes qu'ils n'ont jamais rencontrées. Il apparaît donc nécessaire, comme le recommande Geneviève Fabre<sup>8</sup>, de faire le lien entre les générations passées et présentes, entre ceux qui ont fait l'expérience directe de la mémoire et ceux qui font l'expérience de son récit : « This continuity between past and present is crucial and must be maintained. It creates bonds, kinship, mutual obligations, and a shared communal history of struggle for artistic expression that is a form of power » (105). À travers la figure de l'artiste, c'est toute la vie sociale et littéraire d'une communauté mais aussi par extension de toute une nation, qui est interrogée dans son rapport à la mémoire : « As an African American novelist within the American literary tradition, Morrison interrogates national identity and reconstructs social memory » (Grewal 11).

La mémoire apparaît ainsi comme pierre angulaire de cohésion, à l'origine même de la société et de sa perpétuation. Par conséquent, l'idée de transmission de la mémoire est un autre point crucial que je développerai dans ce second axe de réflexion. Les mythes fondateurs de nombreuses cultures africaines placent la figure de la femme, et plus précisément celle de la matriarche, comme gardienne et narratrice des secrets, des traditions et des récits, qui se transmettent et se préservent ainsi de génération en génération. Il apparaît donc pertinent d'étudier les places et les rôles (ceux-ci sont en

---

<sup>8</sup> Son essai intitulé "Genealogical Archeology or the Quest for Legacy in Toni Morrison's *Song of Solomon*" ne se concentre pas sur *Beloved*. Néanmoins, cela montre bien que les problématiques liées au rapport à la mémoire ne se limitent en aucun cas à un seul roman de Morrison.



effet pluriels) de la femme en général, et de la mère en particulier dans l'œuvre de Toni Morrison, riche en figures féminines et maternelles duellement terribles et vulnérables.

Chez Morrison, mais aussi chez bien d'autres représentants de la littérature afro-américaine, il échoit donc à la femme de protéger, d'entretenir et de transmettre les racines et traditions ancestrales afin de préserver les constituants de l'identité et la spécificité de la culture africaine. Or, l'élément primordial, premier et supposément insécable de toute identité est le nom. Le nom, son importance fondamentale ainsi que le pouvoir de nommer et de renommer se situent également au coeur de l'œuvre de Morrison, plus particulièrement dans deux de ses romans les plus connus : *Beloved* et *Song of Solomon*. C'est cet aspect crucial que j'ai choisi de développer pour compléter la seconde étape de ma réflexion, afin de comprendre comment le nom et la faculté de le donner, de le transmettre sont au centre d'une lutte, d'une volonté de conquête et de reconquête avec le droit à l'identité pour enjeu. Or, le nom, s'il constitue l'élément essentiel de définition, est avant tout un élément de langage ; c'est à travers l'énonciation et la retranscription des mots, qu'ils sortent d'une bouche ou d'un encrier, que se lèguent le discours, le récit de la mémoire.

Ainsi, mon dernier axe de recherche s'intéressera aux liens fondamentaux entre mémoire et langage. En effet, toute la problématique au centre de l'esclavage repose sur la distinction entre humanité et animalité, et par conséquent, sur le plan discursif, entre *logos* et *phonos*. Il apparaît donc pertinent d'étudier les limites du langage dans l'expression, ou plutôt les tentatives d'expression de la mémoire : premièrement, à travers une exploration du concept de narration post-mémorielle ; en effet, le récit de la mémoire ne peut se faire, par définition, qu'à posteriori de son expérience. Il revient donc aux héritiers de cette mémoire, après la disparition de leurs propriétaires, d'en faire et d'en perpétuer le récit.

Or, si les esclaves n'arrivaient pas eux-même à mettre des mots sur l'horreur qu'ils ont traversée, comment leurs descendants et dépositaires le pourraient-ils ? Le recul fourni par le temps qui passe peut-il dénouer cette incapacité discursive ? Toni Morrison, reconnue par de nombreux critiques comme maîtresse dans l'art du langage, s'interroge elle-même dans certains ouvrages théoriques sur la capacité du langage à recouvrir une expérience occultée car traumatisante. Elle tente donc à travers sa production romanesque d'explorer toutes les dimensions du langage afin d'approcher au

plus près un monde de sensations et de sentiments trop écrasants pour être formulés, renvoyant à la sempiternelle question : l'inexprimable peut-il, doit-il être énoncé ?

Le constant aller-retour entre oralité et écriture contribue à la richesse et à la complexité de l'œuvre littéraire de Toni Morrison ; cette ambivalence se trouve donc au centre de deux enjeux majeurs dans le cadre de cette réflexion. Le premier enjeu, identitaire, développé dans le second axe, est celui de la dimension orale particulière de la littérature afro-américaine face au canon littéraire blanc, dans lequel l'écrit domine. Le second enjeu est de pallier les insuffisances respectives de l'oralité et de l'écriture pour parvenir à restituer le plus fidèlement possible l'expérience d'une mémoire dont les mots seuls ne sauraient rendre compte de la complexité. En effet, ce n'est pas l'oralité seule qui caractérise la littérature afro-américaine en général et celle de Morrison en particulier ; c'est aussi sa musicalité propre. Au-delà des mots s'opère chez Morrison une magie créatrice qui permet de transposer sur la page l'essence du Blues et du Jazz, deux facettes d'une même pièce, celle de l'expérience afro-américaine.

C'est donc à travers l'art en général, et à travers la littérature en particulier que Toni Morrison appréhende les enjeux posés par le rapport à la mémoire. Par conséquent, je conclurai cet axe, et donc l'ensemble de ma réflexion, avec une sous-partie<sup>9</sup> étudiant le recours diégétique (de l'auteure-narratrice) et métadiégétique (des personnages) à l'art et à l'esthétique comme refuges et remèdes. Ce recours a pour but, dans certains cas, d'échapper à sa mémoire, et dans d'autres, de se réconcilier avec elle, de lui trouver un exutoire, et de donner un sens, une trajectoire à sa propre existence.

Dès lors, le fil conducteur de cette réflexion sera de démontrer que, dans l'œuvre de Toni Morrison, la construction identitaire de personnages fictifs, celles, plurielles, d'une nation, et dans une certaine mesure, celle de l'auteure elle-même, dépendent du rapport à la mémoire et au langage, aussi bien celui de l'exprimable que de l'inexprimable.

## **CHAPITRE I – LA CICATRICE MÉMORIELLE : PENSER LES PLAIES DU**

---

<sup>9</sup> Cette sous-partie étant conclusive, elle sera plus brève que les autres.

## PASSÉ

*‘Just remember that the things you put into your head are there forever, he said. You might want to think about that.’*

*‘You forget some things, don't you?’*

*‘Yes. You forget what you want to remember and you remember what you want to forget.’<sup>10</sup>*

– Cormac McCarthy

*Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget.<sup>11</sup>*

– Zora Neale Hurston

Dans *Beloved*, la mémoire est telle un arbre aux innombrables racines, similaire à celui laissé par la morsure du fouet dans le dos de Sethe ; elle n'indique pas seulement une profondeur, elle révèle également un relief : la profondeur et le relief des cicatrices des personnages, recouvertes par le baume de l'oubli, ou plutôt du refus de se souvenir. Je souhaite dans ce premier axe de réflexion démontrer que pour Toni Morrison, les chaînes les plus solides ne sont pas tant celles de fer et d'acier, mais celles qui restreignent l'âme jusqu'à l'atrophier.

### A – La mémoire comme déchirement : *Beloved* ou l'impossibilité de vivre

*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.  
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.  
C'est une pyramide, un immense caveau,  
Qui contient plus de morts que la fosse commune.  
— Je suis un cimetière abhorré de la lune,*

---

<sup>10</sup> McCarthy, *The Road*, 2006.

<sup>11</sup> Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 1937.

*Où comme des remords se traînent de longs vers  
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.*<sup>12</sup>

– Charles Baudelaire

Cette sous-partie sera consacrée dans un premier temps à analyser l'indissociabilité de la pulsion de vie et de la pulsion de mort, sous la forme d'un deuil inachevé, hantant la mémoire des habitants du 124 Bluestone Road. J'étudierai ensuite les personnages de *Beloved* dans leur rapport au passé et à la mémoire. Je soulignerai enfin, par le biais de leurs arcs narratifs, les implications littéraires et sociales du traumatisme et de son refoulement.

#### *a – La mort omniprésente*

Dans *Beloved*, la vie ne parvient jamais à se libérer complètement de l'emprise de la mort, les deux notions se mêlant dès les toutes premières lignes du roman qui offrent la vision d'une vie à peine éclosée, et déjà pervertie par le poison : « 124 was spiteful. Full of a baby's venom » (3). Le cadre principal où se déroulera l'intrigue du roman est donc, dès l'incipit, dépeint comme un environnement malsain dans lequel l'innocence n'existe plus, même chez ceux supposés en être les plus purs dépositaires : « Who would have thought a little old baby could harbor so much rage? » (5). Ainsi, vie et mort se mêlent indissociablement dans un seul être, *Beloved*. La couleur de sa pierre tombale, pourtant douce et chaude, est désormais associée dans le cœur de Sethe avec la mort : « Pink as a fingernail [the tombstone] was, and sprinkled with glittering chips » (5). Le personnage de Sethe est aussi particulièrement concerné par cette association, notamment lors de la scène chez le graveur, lorsqu'elle écarte ses jambes pour payer ce dernier (image à double signification, car évoquant à la fois le fait de recevoir la vie pendant l'acte sexuel et de donner la vie pendant l'accouchement) : « [T]hose ten minutes she spent pressed up against dawn-colored stone studded with star chips, her knees wide open as the grave, were longer than life, more alive, more pulsating than the baby blood that soaked her fingers like oil » (5). Ici, les jambes de Sethe ouvrent directement sur la tombe, et la pureté de l'amour maternel est désacralisé, perverti par

---

<sup>12</sup> Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, 1857.

une transaction sordide.<sup>13</sup> D'autre part, le sang de l'infanticide, déjà répandu, est encore chargé de vie (« pulsating »), brouillant là encore la frontière entre la vie et la mort.

C'est en réalité toute la famille de Sethe qui se trouve maudite par l'emprise de la mort sur la vie, puisque Denver, elle aussi, est nourrie dès sa petite enfance par le lait, symbole de vie, mélangé au sang de sa sœur assassinée : « So Denver took her mother's milk right along with the blood of her sister » (152). Ainsi, cette intrusion de la mort devient pratiquement banalisée pour les habitants du 124.<sup>14</sup> Cela contribue assurément au fait que Sethe en vient à nier la réalité de la mort : « Denver picked at her fingernails. 'If it's still there, waiting, that must mean that nothing ever dies.' / Sethe looked right in Denver's face. 'Nothing ever does,' she said » (36). Pour Sethe, la seule et véritable mort est celle qui échappe même aux chaînes de la mémoire, c'est-à-dire l'oubli : « Everybody I knew dead or gone or dead and gone » (42). La véritable mort est donc celle offerte par Léthé<sup>15</sup>, et non par Thanatos. Or, plus loin dans le roman, Sethe tient des propos qui éclairent ceux venant d'être mentionnés : « People die when they want to and if they want to. Don't nobody have to die if they don't want to » (140). Ainsi, dans *Beloved*, cette idée s'applique à la notion d'oubli : Beloved refuse de se laisser oublier par Sethe, ce qui la matérialiserait dans le monde des vivants.

Il est également possible d'interpréter autrement ces paroles ; comme je le montrerai plus loin, Beloved peut être perçue comme partie intégrante de l'essence même de Sethe. Ainsi, ce serait Sethe qui refuserait d'oublier Beloved car cela reviendrait à la tuer pour de bon et, d'une certaine façon, à se tuer elle-même. Du point de vue de Sethe, sombrer dans l'oubli reviendrait donc à mourir véritablement. Or, c'est en premier lieu le refus de laisser sa fille être recapturée par les esclavagistes qui n'a laissé à Sethe d'alternative que l'infanticide ; l'esclavage est donc pour elle un sort là encore bien pire que la simple « mort » physique : « If I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her » (200). Le choix des mots est particulièrement significatif puisque, a priori, « to be killed » suggère plus de violence que le verbe générique « to die », mais ici il semble que c'est le contraire qui se produit : pour Sethe, l'actif est hautement préférable au passif. Colson Whitehead, dans

---

13 « A year of yearning, when rape seemed the solitary gift of life » (10).

14 Denver est décrite page 29 comme « une fille qui avait vécu toute sa vie dans une maison occupée par l'activité vivante des morts ». Sauf indication contraire, toutes les traductions proposées sont les miennes.

15 « Sethe's name may be an allusion to Lethe, the spring of forgetfulness in Greek myth » (Bowers S. 214).

son roman *The Underground Railroad*, publié en 2016, associe lui aussi l'esclavage à la perte définitive des êtres aimés et familiers : « Most of the original Randall slaves were in the ground or sold, some variety of gone » (17). Pourtant, dans *Beloved*, Sethe est capable de prendre une attitude raisonnée face à la mort de son mari Halle : “‘You must think he's still alive.’ / ‘No, I think he's dead. It's not being sure that keeps him alive’” (8). Tout cela souligne bien dans le roman l'abolition partielle, voire complète, des frontières entre la vie et la mort, avec, entre ces deux idées, les concepts de mémoire et d'oubli.

Cependant, il est possible d'observer à certains points du roman une forme de lutte contre la fatalité, un refus de laisser la mort l'emporter sur la vie ; cela s'incarne notamment dans la volonté de continuer à enfanter malgré l'hostilité du monde, redoublée pour une esclave en fuite telle que Sethe : « Pregnant every year including the year she sat by the fire telling [Paul D] she was going to run » (9). Pourtant, pour certaines esclaves et mêmes anciennes esclaves, la vie est un fardeau, et la mort une libération ; selon Sethe, c'était le cas pour sa belle-mère, Baby Suggs : « ‘Was it hard? I hope she didn't die hard.’ / Sethe shook her head. ‘Soft as cream. Being alive was the hard part. [...]’ » (7). Ainsi, la mort en vient à être une échappatoire désirée et fantasmée, quelque soit la force de caractère de ces femmes marquées et blessées par la vie : « Strong women and wise saw [Paul D] and told him [...] that secretly they longed to die [...] that sleep was more precious to them than any waking day » (17). La mort semble donc omniprésente, et fait révélateur, banalisée dans la vie de tous les Noirs, pas seulement dans celles des habitants du 124 Bluestone Road. Cela est particulièrement visible dans les reproches qu'adresse Baby Suggs à Sethe : « ‘Not a house in the country ain't packed to its rafters with some dead Negro's grief. We lucky this ghost is a baby. My husband's spirit was to come back in here? or yours? Don't talk to me. You lucky. You got three left’ » (5). De la même façon les forçats, compagnons de Paul D, chantent à la fois la vie, l'amour – « They sang the women they knew ; the children they had been ; the animals they had tamed themselves or seen others tame » (108) – ainsi que la mort et la haine des faux-espoirs :

Singing love songs to Mr. Death, they smashed his head. More than the rest, they killed the flirt whom folks called Life for leading them on. Making them think the next sunrise would be worth it ; that another stroke of time

would do it at last. Only when she was dead would they be safe. (109)

Il apparaît en réalité que c'est plus particulièrement le lien intime entre toutes ces idées, essentiellement indissociables dans le roman de Morrison, qui est mis en lumière dans ces chants. C'est d'ailleurs précisément dans ce brouillage des frontières entre la vie et la mort, incarné par *Beloved*, que se cristallise le rapport à la mémoire des personnages du roman.

### *b – Sombrier dans la mémoire*

La réincarnation de *Beloved* fait revivre à Sethe la naissance de sa fille, par une symbolique perte des eaux au moment exact de leurs retrouvailles : « [T]he water she voided was endless » (51). Cet « accouchement » est d'autant plus symbolique que la mémoire agit dans cette scène comme instrument de maïeutique ; Sethe est submergée par les flots inarrêtables de sa mémoire trop longtemps refoulée.<sup>16</sup> De fait, *Beloved* pratique une forme de maïeutique consistant à stimuler la mémoire de Sethe par la demande constante de sa mise en récit : « *Beloved* took every opportunity to ask some funny question and get Sethe going. Denver noticed how greedy she was to hear Sethe talk » (62-63). Or c'est précisément de la mémoire de Sethe que *Beloved* se nourrit, puisqu'elle existe à travers elle ; plus Sethe se plonge dans les profondeurs de sa mémoire et fait ressurgir des souvenirs enfouis, plus *Beloved* gagne en pouvoir, en matérialité<sup>17</sup> : « It became a way to feed [*Beloved*]. Just as Denver discovered and relied on the delightful effect sweet things had on *Beloved*, Sethe learned the profound satisfaction *Beloved* got from storytelling » (58).

*Beloved* est un fragment clé de la mémoire qui tient à se faire connaître, ou plutôt reconnaître de Sethe : « [*Beloved*] had appeared and been taken in on the very day Sethe and [Paul D] patched up their quarrel, gone out public and had a good time—like a family » (66). En apparaissant au moment où Sethe était prête à considérer la possibilité de fonder une nouvelle famille, *Beloved* la retient, la tire en arrière. Les éléments montrant la joie et la montée en puissance de *Beloved* reviennent de façon périodique dans le roman, toujours après un épanchement, un ravivement de mémoire de la part de

---

16 « But there was no stopping water breaking from a breaking womb and there was no stopping now » (51).

17 Ce gain de substance est d'ailleurs symbolisé par la prise de poids progressive de *Beloved*, gavée moins de sucreries que du « monopole mémoriel » qu'elle entretient sur Sethe.

Sethe.<sup>18</sup> À l'inverse, lorsque Sethe tente de se tourner vers l'avenir, l'être de mémoire qu'est Beloved perd de son pouvoir et se délite :

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 one of those mornings before Denver woke and after Sethe left she would fly apart. (133)

Dans le roman, la mémoire apparaît comme un système digestif conduisant inévitablement aux limbes de l'oubli et donc à l'anéantissement, comme en témoigne ce monologue décousu de Beloved : « I reach for her chewing and swallowing she touches me she knows I want to join she chews and swallows me »<sup>19</sup> (213). Cependant, Beloved aussi mâche et avale ; c'est un être avide et vorace : « I just had to watch out for it because it was a greedy ghost and needed a lot of love, which was only natural, considering » (209). Cette avidité, cet appétit sont communicatifs puisqu'ils prennent possession de Paul D lui-même et le dévorent ; ils sont également incontrôlables, tout comme la mémoire : « Each time she came, pulled up her skirts, a life hunger overwhelmed him and he had no more control over it than over his lungs » (264). En narrant et suivant le récit de la mémoire, Sethe et Denver redonnent littéralement vie au passé, fournissent la chair des souvenirs au squelette de la mémoire : « And the more fine points she made, the more Beloved liked it. So she anticipated the questions by giving blood to the scraps her mother and grandmother had told her—and a heartbeat » (78).

Comme je l'ai écrit un peu plus haut, au coeur du roman se trouve la question du rapport à la mémoire, cristallisé dans le personnage de Beloved. Dans le cas particulier de Sethe, ce rapport à la mémoire peut apparaître à première vue comme opportun ; en effet, c'est bien la confrontation avec la mémoire, passant par son récit, qui permet de se réconcilier avec celle-ci et d'avancer : « But, as [Sethe] began telling about the earrings, she found herself wanting to, liking it » (58). Sethe estime ainsi que les fondements et les bénéfices de sa relation avec Beloved sont réciproques ;<sup>20</sup> cependant, pour être fusionnelle, sa relation avec Beloved n'en est pas moins parasite : « The bigger Beloved

---

18 « Upstairs, Beloved was dancing. A little two-step, two-step, make-a-new-step, slide, slide and strut on down » (74).

19 L'absence de ponctuation et les espaces supplémentaires sont des choix de Morrison. Ces choix pourraient avoir pour but de représenter les paroles de Sethe comme des pensées pures, des fragments de mémoire flottant, se délitant et se dissipant dès leur formation.

20 « [W]hen I tell you you mine, I also mean I'm yours » (203).



got, the smaller Sethe became; the brighter Beloved's eyes, the more those eyes that used never to look away became slits of sleeplessness » (250).

Cette relation nourrit donc Beloved au détriment de Sethe ; il est toutefois important de noter que cela se fait avec l'accord de cette dernière. Ainsi, Beloved lui prend symboliquement tout son lait, son essence vitale, jusqu'à épuisement : « 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 » (250). Du point de vue de Denver cette « fusion » est source de confusion<sup>21</sup> ; cette situation produisant en effet un renversement des rôles mère-fille : « 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 » (250). Il ressort de tout cela que les chaînes qui retiennent désormais Sethe sont bien plus solides et pernicieuses que les fers de Sweet Home.

### *c – Les chaînes du souvenir*

L'image des chaînes de la mémoire, lacérant non plus la chair mais l'esprit de ses captifs bien après l'évasion de leur prison matérielle, est une métaphore récurrente de la littérature afro-américaine, que l'on retrouve encore dans des romans récents tels que celui, déjà cité, de Colson Whitehead : « Cora remembered Caesar's words about the men at the factory who were haunted by the plantation, carrying it here despite the miles. It lived in them. It still lived in all of them, waiting to abuse and taunt when chance presented itself » (126). Ainsi, comme le souligne Barbara Hill Rigney dans son ouvrage *The Voices of Toni Morrison*<sup>22</sup>, le fugitif ne fait en réalité que passer d'une forme d'esclavage à une autre, tombant de Charybde en Scylla en ne se libérant de l'acier que pour tomber dans les affres du traumatisme mémoriel : « Everyone tells or sings the story of slavery and the escape into a freedom that is also, paradoxically, still a form of slavery » (33).

La mémoire ne meurt jamais et revient sans cesse hanter les personnages de *Beloved*. Sethe souhaite ainsi protéger Denver de ce qu'elle a elle-même vécu, mais

---

21 « [I]t was difficult for Denver to tell who was who » (241).

22 Cet ouvrage propose une approche pour étudier les différents langages entrant non pas en concurrence, mais en complémentarité dans le récit de la mémoire tel qu'il est effectué par Morrison, ainsi que leurs forces et leurs limites.

aussi du danger d'une mémoire pervertie par le traumatisme de l'esclavage : « So, Denver, you can't never go there. Never. Because even though it's all over—over and done with—it's going to be there waiting for you. That's how come I had to get all my children out. No matter what » (36). Dans ce roman, la notion même de mémoire taumatisée est incarnée par *Beloved*, un être dont la nature est particulièrement ambiguë, à la fois revenante et « remémoration »<sup>23</sup>. Le concept de remémoration est central dans l'œuvre de Toni Morrison, pas uniquement dans *Beloved*. La remémoration implique une mémoire vivante, subie par les personnages :

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. (35-36)

Ashraf Rushdy, dans son essai “‘Rememory’: Primal Scenes and Constructions in Toni Morrison's Novels”, précise un point important concernant la remémoration ; elle est perceptible par tous, et non uniquement par la personne qui en est à l'origine : « The term ‘rememory’ [signifies] a magical anamnesis available to one not involved in the original act [...] » (139). C'est ainsi que *Beloved*, manifestation de la mémoire de Sethe, est perceptible par tous les autres personnages et étend son emprise sur les autres habitants du 124 Bluestone Road : « And you think it's you thinking it up. A thought picture. But no. It's when you bump into a rememory that belongs to somebody else » (36). Cela semble donc encore une fois placer *Beloved* à la croisée de l'expérience individuelle et collective.

Je le rappelle, *Beloved* constitue, pour de nombreux critiques, l'avatar des « Soixante millions et davantage » victimes du Passage de l'Atlantique. En tant que tel, elle fait écho à un traumatisme plus ou moins enfoui dans l'esprit de tous les Afro-Américains. Or, le processus de refoulement de la mémoire des protagonistes du roman est particulièrement profond et puissant :

It was some time before [Paul D] could put Alfred, Georgia, Sixo,

---

23 Ma traduction du terme « rememory ». Le terme étant relativement ambigu, il en existe plusieurs traductions.

schoolteacher, Halle, his brothers, Sethe, Mister, the test of iron, the sight of butter, the smell of hickory, notebook paper, one by one, into the tobacco tin lodged in his chest. By the time he got to 124 nothing in this world could pry it open (113)

Toutefois, puisqu'elle confronte avec succès les autres personnages à leur propre mémoire refoulée, Beloved est à l'origine d'un sentiment de vulnérabilité, notamment chez Paul D<sup>24</sup> : « His tobacco tin, blown open, spilled contents that floated freely and made him their play and prey » (218). Cette vulnérabilité est quant à elle source de pudeur, plus particulièrement pour Paul D, traumatisé par la perte de sa virilité dans l'esclavage<sup>25</sup> : « He would not pry it loose in front of this sweet sturdy woman, for if she got a whiff of the contents it would shame him » (73). L'arrivée de Beloved provoque donc une disruption radicale dans la vie des habitants du 124 Bluestone Road<sup>26</sup> : « '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 » (52). En effet, cette description offre un parallèle entre le nom de Beloved et le bruit du tonnerre, sa voix étant l'éclair aveuglant qui le précède, brisant la tranquillité de l'espace.

Il y a derrière la venue de Beloved un sentiment de manque, d'inachevé, qui pointe vers le passé au détriment du présent : « Sethe stirred and looked around. First at Beloved's soft new hand on her shoulder, then into her eyes. The longing she saw there was bottomless » (58). Cela a vraisemblablement pour origine l'abandon, le remplacement symbolique de Beloved par Denver, que Sethe dans son aveuglement (ou dans sa lucidité) n'a pas eu le temps de tuer avant d'être arrêtée : « Sethe reached up for the baby without letting the dead one go. Baby Suggs shook her head. 'One at a time,' she said and traded the living for the dead, which she carried into the keeping room » (152). C'est bien d'abandon que Beloved, de ses propres mots, accuse sa mère une fois ressuscitée : « 'She left me behind. By myself,' said Beloved » (75). Par conséquent, pour étancher une soif d'amour qui semble être intarissable, Beloved va progressivement se nourrir de Sethe, pour ainsi dire l'absorber, la consommer, la drainer de son énergie vitale à la manière d'un vampire : « Stooping to shake the damper, or

---

24 Elle parvient ainsi à lui faire révéler son « cœur rouge » (117) lors de leur relation sexuelle.

25 Paul D s'interroge ainsi sur sa condition d'homme : « It troubled him that, concerning his own manhood, he could not satisfy himself on that point. Oh, he did manly things, but was that Garner's gift or his own will » (220)?

26 Le 124 Bluestone Road était alors habité par Sethe, Denver et Paul D, qui commençait tout juste à se faire une place dans le foyer.

snapping sticks for kindlin, Sethe was licked, tasted, eaten by Beloved's eyes » (57). Il est possible de constater ici l'avidité profonde caractérisant le personnage de Beloved, qui, très littéralement, dévore Sethe des yeux. Les descriptions par Morrison de la communion perversie entre Sethe et Beloved dépeignent cette dernière comme une entité parasite qui amoindrirait son hôte, duquel il faut l'arracher de force : « They stayed that way for a while because neither Denver nor Sethe knew how not to: how to stop and not love the look or feel of the lips that kept on kissing. Then Sethe, grabbing Beloved's hair and blinking rapidly, separated herself » (97-98). En outre, Beloved désire et réclame l'exclusivité de l'attention de Sethe, la voulant pour elle seule :

She could bear the hours—nine or ten each day but one—when Sethe was gone. Bear even the nights when she was close but out of sight, behind walls and doors lying next to him. But now—even the daylight time that Beloved had counted on, disciplined herself to be content with, was being reduced, divided by Sethe's willingness to pay attention to other things. Him mostly.  
(100)

Beloved est donc un être par essence possessif, en particulier en ce qui concerne l'activité de la mémoire ; quand Sethe se recueille dans la Clairière en se souvenant de Baby Suggs, Beloved tente de l'étouffer, Denver l'accusant par la suite : « 'I saw your face. You made her choke' » (101). Le motif de l'étouffement revient d'ailleurs comme leitmotiv tout au long du roman : le « chokecherry tree » sur le dos meurtri de Sethe, par exemple, en est aussi l'illustration ; « to choke » signifie « étouffer » aussi bien que « s'étouffer ». Par ailleurs, Paul D paraît lui aussi partager ce sentiment de jalousie possessive dont Sethe est l'objet : « He resented the children she had, that's what. Child plus Beloved whom she thought as her own, and that is what he resented. Sharing her with the girls » (132). Il essaiera, en fin de compte sans succès, de capter l'attention et l'amour de Sethe qui n'existe que pour et à travers ses deux filles. Pourtant, Paul D réussit tout de même à laisser son empreinte au 124, sa propre « remémoration »<sup>27</sup> symbolisant l'importance de ce qu'il a vécu dans cette maison : « With an effort that makes him sweat he forces a picture of himself lying there, and when he sees it, it lifts his spirit » (270). Cela souligne une fois encore la propension qu'ont les personnages de *Beloved* à vivre principalement à travers une mémoire accaparante et pour ainsi dire

---

<sup>27</sup> Cette remémoration persistera même après son départ : « He goes back down the stairs, leaving the image of himself firmly in place on the narrow bed » (270).

dévorante.

Pourtant, Paul D tentera à plusieurs reprises de se libérer, de tourner son esprit et celui de Sethe vers l'avenir plutôt que vers le passé, en lui proposant de fonder une nouvelle famille : « 'I want you pregnant, Sethe. Would you do that for me?' » (128). Ces paroles peuvent toutefois être interprétées de deux façons : soit comme une échappatoire de Paul D qui, voulant avouer à Sethe sa relation avec Beloved, change d'avis au tout dernier moment<sup>28</sup>, soit comme un encouragement à créer une rupture avec le rythme imposé par la marche forcée de Sethe, qui n'a jamais réellement cessé de fuir, et de choisir son propre rythme de vie, libéré de l'oppression d'une mémoire néfaste : « 'Run!' he said. / 'You run,' said Sethe. 'I been on my feet all day.' / 'Where I been? Sitting down?' and he pulled her along » (129). Cependant, la réaction de Sethe semble suggérer, selon la même métaphore, soit qu'elle n'en est plus capable, soit que l'apprentissage vers l'épanouissement sera particulièrement long et ardu : « 'Stop! Stop!' she said. 'I don't have the legs for this' » (130)

Il est également intéressant de constater que le triangle formé par Sethe, Beloved et Denver se délite dans l'inassouvissement du désir de possession ; en effet, Denver aussi souhaite « posséder » Beloved : « Whatever her power and however she used it, Beloved was *hers* » (104). Par ailleurs, l'attachement de Denver pour Beloved semble aussi s'apparenter à une violente obsession, montrant que même la raison de la sœur n'a aucune prise sur cette remémoration assoiffée d'amour : « She will forgo the most violent of sunsets, stars as fat as dinner plates and all the blood of autumn and settle for the palest yellow if it comes from her Beloved » (121). Ces sentiments semblent donc tenir plus du besoin désespéré, physiologique et ontologique<sup>29</sup> que de l'amour et de la tendresse ; cela s'observe particulièrement lorsque Denver croit à une seconde disparition de Beloved :

'Don't,' [Denver] is saying between tough swallows. 'Don't. Don't go back.' / This is worse than when Paul D came to 124 and she cried helplessly into the stove. This is worse. Then it was for herself. Now she is crying because she has no self. Death is a skipped meal compared to this. She can feel her thickness thinning, dissolving into nothing. She grabs the

---

28 « He could not say to this woman who did not squint in the wind, 'I am not a man' » (128).

29 Tout comme l'attachement de Beloved à Sethe, et de Sethe à Beloved. Les personnages n'existent pas par et pour eux-mêmes, mais à travers l'amour qu'ils se portent ; cet amour devient alors identification pure et simple du sujet avec l'objet.

hair at her temples to get enough to uproot it and halt the melting for a while. (123)

Cette déliquescence de Denver est en effet comparable à celle, littérale, de Beloved lorsque Sethe semble se détacher d'elle : « Beloved looked at the tooth and thought, this is it. Next would be her arm, her hand, her toe. Pieces of her would drop maybe one at a time, maybe all at once » (133). Vers la fin du roman, Sethe dépérit alors que Beloved gagne en substance ; cette dernière est au coeur d'une quête d'identité pervertie, la seule chose qui importe à Sethe étant en effet de sauver cette « meilleure part d'elle-même »<sup>30</sup>, celle qui pour elle justifie son existence : « Whites might dirty *her*<sup>31</sup> all right, but not her best thing, her beautiful, magical best thing—the part of her that was clean » (251). Les enfants de Sethe sont tout pour elle, et la perte de Beloved est pour Sethe un déchirement du cœur et de l'esprit, pour ainsi dire, un déchirement ontologique et mémoriel qui refuse de guérir, une source de douleur et d'incompréhension : « Why did you leave me who am you? »<sup>32</sup> (216). Comme le démontre l'expression « her children's mother » (30), Sethe se définit elle-même comme secondaire par rapport à ses enfants, qui constituent l'essentiel de son identité.

Or, si la mémoire possède autant d'emprise sur les personnages, et plus particulièrement sur Sethe, c'est en effet parce que Beloved, en revenant, s'est logée dans un vide préexistant et devant être rempli : « No question. And no matter, for the sadness was at her center, the desolated center where the self that was no self made its home » (140). Ainsi, l'expression « the self that was no self » pourrait très bien décrire Beloved, entité incomplète et parasite qui devient partie intégrante de l'identité de Sethe, une mère existant pour et à travers ses enfants. Réciproquement, cela pourrait également décrire une mère qui a été poussée à s'arracher ce qui, pour elle, constituait l'essence même de son identité.

Dans *Beloved*, la mémoire est donc un fardeau, une malédiction faisant paraître la folie préférable à la raison : « Other people went crazy, why couldn't she? » (70). Cependant, confronter ses traumatismes semble être nécessaire, puisque la mémoire refoulée ne fait que ressurgir plus violemment et insidieusement : « She shook her head from side to side, resigned to her rebellious brain. Why wasn't there nothing he refused? »

---

30 « '[Beloved] was my best thing' » (272).

31 Sethe elle-même.

32 Dans cette optique, cette plainte serait à la fois celle de Sethe et celle de Beloved, qui partageraient une seule et même voix.

No misery, no regret, no hateful picture too rotten to accept? Like a greedy child it snatched up everything » (70). Ainsi, ce sont bien les chaînes de la mémoire, plus solides et impitoyables que celles faites d'acier, que Beloved utilise pour emprisonner Sethe, lui refusant ainsi la possibilité d'exister pour elle-même. David Lawrence montre dans son essai intitulé "Fleshly Ghosts and Ghostly Flesh: The Word and the Body in *Beloved*" que Beloved est, à cet égard, une esclavagiste à part entière : « In her insistence on absolute possession of her mother, Beloved resurrects the slavemaster's monopoly over both word and body, enforcing the internalized enslavement that has become a legacy of institutionalized slavery » (240) Pourtant, Morrison souligne dans un entretien avec Masha Darling le potentiel de Sethe à exister pour elle-même, qui la rend sensible aux horizons suggérés par Paul D :

Yes, [Sethe] does have a taste of freedom. And therefore she is able to scratch out something and then maybe more and maybe more. So she can consider the possibility of an individual pride, of a real self which says 'you're your best thing.' Just to begin to think of herself as a proper name— she's always thought of herself as a mother, as her role. (251)

Lorsque Sethe réalise que c'est bien sa fille qui a ressuscité d'entre les morts, elle pense un instant être libérée du poids de la mémoire qu'elle a toujours refoulée, ainsi que de celui de la culpabilité qui y est associé.<sup>33</sup> Avec ce retour miraculeux apparaît en effet la possibilité de demander et de se voir accorder le pardon, d'enfin formuler les non-dits qui rongeaient Sethe de l'intérieur depuis le meurtre de Beloved : « 'Maybe she don't want to understand' said Denver. / 'Maybe. But if she'd only come, I could make it clear to her' » (4). Une question en particulier brûle les lèvres de Sethe, maillon central de cette chaîne de mémoire et de culpabilité : « I only need to know one thing? How bad is the scar? » (184). Obtenir une réponse à cette question, briser ce maillon permettrait à Sethe de ne plus avoir à fuir aveuglément son passé.<sup>34</sup>

Pourtant, malgré cela, Sethe ne parvient pas à s'ouvrir au monde extérieur et aux possibilités d'évolution et d'épanouissement qui lui sont offertes ; son univers est fermé, circonscrit par les chaînes de la mémoire à la fois incarnées et infligées par Beloved : « Paul D convinced me there was a world out there and that I could live in it. Should

---

33 « She even looked straight at the shed, smiling, smiling at the things she would not have to remember now. Thinking, 'She ain't even mad with me. Not a bit' » (181-182).

34 Du moins semble-t-elle le penser : « Think about all I ain't got to remember no more. Do like Baby said: Think on it then lay it down – for good » (182).

have known better. *Did* know better. Whatever is going on outside my door ain't for me. The world is in this room. This here's all there is and all there needs to be » (183). De fait, au fil du roman, Sethe devient de plus en plus obnubilée par Beloved, plus rien n'existant en dehors d'elle, même plus Denver, son autre fille : « [S]he cut Denver out completely. Even the song that she used to sing for Denver she sang for Beloved alone: 'High Jonnhy, wide Johnny, don't you leave my side, Johnny' » (240). Sethe, très littéralement, s'abîme dans la contemplation de Beloved.<sup>35</sup> Ainsi, le retour de Beloved, qu'elle estime comme sa seule chance de rédemption, bien loin de la libérer des chaînes de la mémoire, l'y enferme dans une contention perpétuelle : « Wrapped tight, hunch forward, as she started home her mind was busy with the things she could forget » (191).

Beloved correspond donc à la définition d'un traumatisme, un fragment de mémoire qui n'a pas été assimilé au moment de l'événement et qui échappe au contrôle de la raison, « possédant » les personnages dont il empêche l'épanouissement : « As Cathy Caruth<sup>36</sup> emphasizes, 'To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event.' Trauma, as the figure of Beloved uncannily registers, is 'the literal return of the event against the will of the one he inhabits' » (Grewal 98) En tant que tel, le présence de Beloved est perçue par ceux refoulant un traumatisme comme une intrusion qui doit être éliminée ; c'est ce qu'explique ici Teresa Washington dans son essai "The Mother-Daughter *Àjé* Relationship in Toni Morrison's *Beloved*" : « I believe the women gather to destroy because [Beloved's] presence and their acknowledgment of her reality, which is the answer and the rememory of each question and event pushed deeply into the subconscious, would quite simply break their hearts » (69). Ainsi, la destruction de Beloved à la fin du roman peut être interprétée comme une forme de refoulement, processus dont sont victimes l'ensemble des habitants du 124 Bluestone Road et Sethe en particulier.<sup>37</sup> Or, le refoulement opéré par Sethe influe fondamentalement sur sa façon de voir et d'appréhender la vie ; il ne bloque pas seulement le rapport au passé, il oblitère également les possibilités offertes par l'avenir : « 'Today is always here,' said Sethe. 'Tomorrow, never' » (60). Sethe choisit donc de se réfugier dans un immédiat rassurant et mécanique, nécessitant le moins de stimulation psychologique possible :

35 « As soon as the thaw was complete Beloved gazed at her gazing face, rippling, folding, spreading, disappearing into the leaves below » (241).

36 Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory*, 1995.

37 « 'What about inside?' / 'I don't go inside' » (45-46).



« Working dough. Working, working dough. Nothing better than that to start the day's serious work of beating back the past » (73).

Ce comportement ne correspond pas à l'évolution naturelle des êtres mais à une stratégie d'évitement, au recours à une armure, à un cocon.<sup>38</sup> Le refoulement de Sethe cause la flétrissure de son imagination et, par conséquent, du libre arbitre au centre de la notion d'humanité. Il en va de même pour Paul D qui condamne dans les limbes de son esprit tout ce qui ne sert pas directement à assouvir ses besoins vitaux : « After Alfred [Paul D] had shut down a generous portion of his head, operating on the part that helped him walk, eat, sleep, sing » (41).

Ainsi, Morrison s'interroge dans ses romans sur la désirabilité et l'utilité du récit de la mémoire. En effet, cette utilité ne va pas de soi et certains personnages, sans qu'il soit question de refoulement, semblent la remettre en question. Dans *Beloved*, Denver ne semble pas ressentir le besoin de regarder en arrière : « The present alone interested Denver, but she was careful to appear uninquisitive about the things she was dying to ask Beloved, for if she pressed too hard, she might lose the penny that the held-out palm wanted, and lose, therefore, the place beyond appetite » (119). Dans *Song of Solomon*<sup>39</sup>, Milkman Dead, avant sa prise de conscience, ne considère pas le récit de la mémoire comme un processus productif, puisque rien ne peut changer le passé : « 'Goddamn,' Milkman said aloud. 'What the fuck did he tell me all that shit for?' He didn't want to know any of it. There was nothing he could do about it. The doctor was dead. You can't do the past over » (76). De la même façon, pour la communauté noire de Mercy, Michigan, au XXe siècle, ce récit renvoie à une douleur qu'il vaut mieux ne pas raviver : « 'If they ain't busted already, them crackers will see to it. Remember them soldiers in 1918?' / 'Ooooo. Don't bring all that up' » (82). Ou alors, si le récit est quand même réalisé, il est en quelque sorte désacralisé par l'humour pour alléger son poids et ses implications :

The men began to trade tales of atrocities, first stories they had heard, then they'd witnessed, and finally the things that had happened to themselves. A litany of personal humiliation, outrage, and anger turned sicklelike back to themselves as humor. They laughed then, uproariously, about the speed with

---

38 Sethe cherche à « s'emmitoufler dans un présent intemporel » (« wrapped in a timeless present » [184]).

39 *Song of Solomon* est le troisième roman de Morrison, publié en 1978.

which they had run, the pose they had assumed, the ruse they had invented to escape or decrease some threat to their manliness, their humanness. (82)

Colson Whitehead pose lui aussi la question de l'utilité pure et simple de la mémoire pour les esclaves et anciens esclaves ; il peut en effet sembler futile et stérile de se souvenir de leur anniversaire pour ceux qui sont nés dans les chaînes de l'esclavage : « What did you get for that, for knowing the day you were born into the white man's world. It didn't seem the thing to remember. More like to forget » (30). Pourtant, le refoulement de Milkman dans *Song of Solomon* semble tenir davantage d'un mécanisme de défense inconscient que d'un simple effort de la volonté plus ou moins efficace : « 'My mother nursed me when I was old enough to talk, stand up, and wear knickers, and somebody saw it and laughed and—and that is why they call me Milkman and that is why my father never does, but everybody else does. And how did I forget that? And why?' » (77). En effet, la mémoire est un phénomène subi par les personnages de Morrison, contre lequel ils restent impuissants ; Sethe, dans *Beloved*, affirme ainsi qu'en dépit des plus grands efforts, la mémoire ne peut être endiguée éternellement : « 'Comes back whether we want it or not' » (14).

Morrison pose d'autre part la question de la fiabilité de la mémoire, notamment dans *Song of Solomon* ; en effet, celle-ci est souvent ambiguë, oscillant entre souvenir et illusion, comme lorsque Milkman n'arrive plus à distinguer sa mémoire de ses rêves : « He had remembered something. Or believed he remembered something. Maybe he'd dreamed it and it was the dreamed he remembered » (77). Ainsi, la mémoire est un processus pouvant s'avérer particulièrement volatile, plus encore quand les personnages font volontairement le choix de l'oubli. Dans le cadre plus large de l'histoire des États-Unis, le choix de l'occultation est à l'origine d'un phénomène généralisé que je vais à présent analyser dans la suite de cette réflexion.

## **B – « Les États-Unis d'Amnésie »<sup>40</sup> : mémoires et identités occultées**

*What shall we call our 'self'? Where does it begin? Where does it end? It overflows into everything that belongs to us.*<sup>41</sup>

---

40 Ce titre reprend l'expression "The United States of Amnesia", mentionnée par Maggie Ann Bowers dans son article intitulé "Acknowledging ambivalence: The creation of communal memory in the writing of Toni Morrison".

41 James, *Portrait of a Lady*, 1881.

Dans cette sous-partie, j'analyserai les manifestations et symptômes de ce que Morrison décrit comme une « amnésie nationale ». Premièrement, j'étudierai la métaphore littéraire de la marche aveugle et forcée des personnages de *Beloved*, qui ne peuvent ni regarder avec tendresse vers leur passé, ni avec espoir vers l'avenir. Deuxièmement, je montrerai que le blocage mémoriel des esclaves et anciens esclaves ne découle pas uniquement du refoulement, mais aussi du fait que leur mémoire a été détruite, leur a été arrachée à cause d'une rupture avec leurs racines ancestrales. Troisièmement, j'évoquerai le cas de l'expérience des femmes esclaves, enfouie encore plus profondément au cœur de l'amnésie générale. En effet, ces femmes ont également été négligées par la littérature afro-américaine masculine. Dans le prolongement de cette idée, je soulignerai l'apparente incompatibilité du statut d'esclave en fuite de Sethe et celui de mère.

*a – Une marche forcée*

Un motif métaphorique important revient à travers l'ensemble de *Beloved* : celui de la marche forcée, une marche qui ne permet ni nostalgie du passé ni espoir pour l'avenir et qui ne laisse à Sethe que le choix d'avancer ou de mourir : « While [Sethe] was walking, it seemed to graze, quietly—so she walked, on two feet meant, in this sixth month of pregnancy, for standing still » (30). Cette métaphore de la marche se trouve particulièrement dans les gros plans fréquents sur les pieds de Sethe : « 'How you been, girl, besides barefoot?' » (6). Ces gros plans soulignant à la fois l'idée de mouvement et la difficulté d'un chemin parcouru pieds nus, introduisant une première relation intertextuelle biblique ; il est en effet possible de retrouver ici l'image du calvaire christique, la croix de Sethe étant *Beloved*, portée sur ses épaules durant son évasion. Un second écho intertextuel est offert par la scène dans laquelle Amy Denver soigne les pieds de Sethe : « Then she did the magic: lifted Sethe's feet and legs and massaged them until she cried salt tears » (35). Ce passage rappelle en effet une scène de l'Évangile selon Saint Jean, dans laquelle Jésus lave les pieds de ses disciples. Ce parallèle permet de souligner l'humilité de Amy qui offre son aide à plus faible qu'elle.

En outre, Amy s'approche encore davantage de la figure christique puisqu'elle réalise symboliquement ce qui est considéré dans la Bible comme une prérogative divine, le miracle de résurrection : « 'It's gonna hurt now,' said Amy. 'Anything dead coming back to life hurts' » (35). Ainsi, il semble nécessaire de se confronter à la souffrance pour pouvoir revivre, et donc de faire le douloureux récit de la mémoire : « It amazed Sethe (as much as it pleased Beloved) because every mention of her past life hurt. Everything in it was painful or lost » (58). Les propos de Gurleen Grewal corroborent le parallèle entre une confrontation à la mémoire et une résurrection : « Going inside is like embarking on a voyage through the underworld, remembering beyond the river of forgetfulness back to life » (108). Ces propos suggèrent que pour se retrouver face à son traumatisme, Sethe doit opérer un voyage intérieur qui la brisera, mais qui lui permettra enfin de se reconstruire.

L'autre image participant à la métaphore de la marche forcée de Sethe est celui de ses chevilles, mentionnées à de nombreuses reprises dans le roman, notamment pages 12, 24, 26 et 34. Factuellement, les chevilles sont des articulations charnières. D'un point de vue littéraire, elles constituent un ancrage métaphorique pour l'introspection, le plongeon non pas vers l'inconnu mais vers ce que Sethe refuse de reconnaître : « Sethe, if I'm here with you, with Denver, you can go anywhere you want. Jump, if you want to, 'cause I'll catch you girl. I'll catch you 'fore you fall. Go as far inside as you need to, I'll hold your ankles. Make sure you get back out » (46). Sans l'assurance de sécurité offerte par Paul D<sup>42</sup>, le voyage intérieur de Sethe et la confrontation avec les démons de sa mémoire pourraient s'avérer périlleux, pour elle comme pour Paul D : « Saying more might push them both to a place they couldn't get back from » (72). Pour Ella, membre notable de la communauté des femmes noires, stopper cette marche forcée nécessite une forte détermination et une confrontation violente avec le passé : « The future was sunset; the past something to leave behind. And if it didn't stay behind, well, you might have to stomp it out » (256). Cependant, dans l'esprit de Sethe, c'est le retour de Beloved qui marque la fin de cette errance, offrant enfin le repos à son esprit torturé : « When I put that headstone up I wanted to lay in there with you, because my mind was homeless then. No matter how I wanted to. I couldn't lay down nowhere in peace, back

---

42 Individuellement, Sethe et Paul D sont vulnérables face à leurs traumatismes. Ensemble, ils peuvent aller au-delà de leur peur et développer un nouveau rapport à leur mémoire, plus bénéfique. Je développerai les modalités des expériences individuelles et collectives de la mémoire dans la première partie du second axe de ma réflexion.

then. Now I can. I can sleep like the drowned, have mercy » (204).

Il est à présent crucial de noter que le calvaire de Sethe est loin d'être un cas isolé, et qu'il rejoint celui des innombrables victimes de l'esclavage décrites dans *Beloved*, contraintes elles aussi de marcher ou de mourir<sup>43</sup> :

Some of them were running from family that could not support them, some to family; some were running from dead crops, dead kin, life threats, and took-over land. Boys younger than Buglar and Howard; configurations and blends of families of women and children, while elsewhere, solitary, hunted and hunting for, were men, men, men. (52)

De fait, l'homme noir vit alors dans un monde qui n'est pas le sien et qui lui est fondamentalement hostile et étranger, comme le souligne ce passage de *Song of Solomon* : « 'You stupid, man. Real stupid. Ain't no law for no colored man except the one sends him to the chair' » (82). Ainsi, le motif de la marche forcée, de la fuite en avant ne concerne pas seulement Sethe, mais tous les Noirs victimes d'une société où l'esclavagisme prospère et dicte ses lois

#### *b – Les esclaves, aliénés mémoriels*

Pour les Noirs, cette marche forcée ne laisse en aucun cas entrevoir un avenir riant ; en effet, tout espoir dans l'avenir est rendu particulièrement difficile par l'horizon bouché auquel ils font face. Dans *Beloved*, cet horizon morne est dépeint dès le début du roman : « Sky provided the only drama, and counting on a Cincinnati horizon for life's principal joy was reckless indeed » (4). Comme je l'ai montré plus haut, il leur est également impossible de regarder en arrière à cause des traumatismes tapis dans leur mémoire : « To Sethe, the future was a matter of keeping the past at bay. The 'better life' she believed she and Denver were living was simply not that other one » (42). Or, l'autre raison majeure d'une telle impossibilité est la privation, le vol pur et simple de leur mémoire. En effet, les esclaves ont été déracinés et livrés au gré de la tempête au cœur d'un univers hostile, tout comme le personnage de Nanny dans *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston : « Nanny's head and face looked like the standing roots of some old tree that had been torn away by storm » (26). Ainsi, pour

---

43 Ce motif est également très présent dans *The Underground Railroad* de Whitehead, dans lequel Cora est constamment talonnée par le chasseur d'esclaves Ridgeway.

reprandre les mots de Nanny elle-même: « [U]s colored folks is branches without roots [...] » (31).

Dans son essai intitulé “*Beloved* and the New Apocalypse”, Susan Bowers développe la dimension apocalyptique du roman de Morrison, c’est-à-dire ce qui concerne l’idée de révélation : « The fact is that ‘American apocalypse’ is founded on a premise that necessarily excludes African American writing: that America is the New World, land of rebirth and new life, as opposed to Europe, the Old World of decadence, decay and death » (211). Or, il apparaît immédiatement que par « American apocalypse » il faut en réalité comprendre « white American apocalypse ». De fait, les Noirs ont une expérience diamétralement opposée à celle mentionnée ci-dessus :

The reverse experience, of course, is true for African Americans. They did not leave an Old World of death and decadence for a New World of hope and rebirth but were torn from the world of their families, communities, their own spiritual traditions, and languages, to be taken to a world of suffering, death and alienation. The good life lay not before them but behind them; yet, every attempt was made to crush their memories of the past. (211)

Il apparaît donc, dans ce cas, que la mémoire afro-américaine n'est pas seulement hantée par des traumatismes provoquant son refoulement, mais qu'elle a été systématiquement anéantie par les esclavagistes souhaitant couper les esclaves de leurs racines culturelles, comme le montre Christopher Peterson dans son essai “*Beloved's Claim*” : « Alienated from all rights or claims of birth, slaves are severed from all genealogical ties to their living blood relatives, and to their ancestors and descendants » (152). Or, dans “Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in *Beloved*”, Deborah Horvitz prend soin de souligner que si l'expérience de la mémoire peut être vécue comme un déchirement, il en va de même pour son absence pure et simple : « Morrison implies [that] even though memory of the past can prevent living in the present, to pursue a future without remembering the past has its own and even deeper despair for it denies the reality and sacrifice of those who died » (165-166).

Dans *Beloved*, Sethe peut être comparée, pour garder une métaphore clef de l’œuvre, à un arbre coupé tant de ses racines – Baby Suggs, morte – que de ses branches – Howard et Buglar, enfuis. En effet, comme le note Rafael Pérez-Torres dans “Knitting and Knotting the Narrative Thread—*Beloved* as Postmodern Novel”, Sethe se retrouve à

la fois déconnectée du passé et de l'avenir par son manque de repères générationnels :

The concrete historic and geographic specificity that opens the narrative stands opposed to the equally concrete absences evident in the story: the missing ancestor and the missing descendants. Readers are placed generationally in a space that floats somewhere between an absent past and an absent future. Into this static fictional present a ghostly past perpetually attempts to insert itself. (93)

Ainsi, le devoir de mémoire est d'autant plus difficile à pratiquer que les dépositaires de la mémoire ressentent le besoin de faire table rase du passé, de tout recommencer à zéro. Cette idée est notamment exprimée par Morrison dans son entretien avec Masha Darling :

I think Afro-Americans in rushing away from slavery, which was important to do—it meant rushing out of bondage into freedom—also rushed away from the slaves because it was painful to dwell there, and they may have abandoned some responsibilities in so doing. It was a double-edged sword, if you understand me. (247)

Or, comme le fait remarquer Claudine Raynaud dans *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, l'artiste doit surmonter cette difficulté, lutter contre la tentation que représente l'amnésie : « Pour l'écrivain, le devoir de mémoire est une nécessité » (31). Ainsi, c'est pour éviter de sombrer elle-même ainsi que ses lecteurs dans le piège de l'oubli que Morrison prend la plume : « Après s'être longtemps refusée à parler de l'esclavage, Morrison s'est sentie rattrapée par l'histoire des siens, happée par cette amnésie nationale » (31). Par conséquent, Morrison a dû se faire violence et faire violence au lecteur en allant au-delà des souffrances causées par le souvenir et l'écriture de tels événements. Elle évoque cette souffrance dans une autre interview, conduite par Bonnie Angelo :

I thought [*Beloved*] has got to be the least read of all the books I'd written because it is about something that the characters don't want to remember, I don't want to remember, black people don't want to remember, white people don't want to remember. I mean, it's national amnesia. (257)

C'est donc un refoulement généralisé qu'il s'agit de dépasser, en rendant la mémoire à une nation entière.

Cette difficulté de se souvenir doublée d'un refus d'oublier produit une constante tension, au coeur de *Beloved*, entre mémoire et amnésie. Cette tension se cristallise dans le concept de remémoration : « ['Rememorying'] is the central activity in *Beloved*. Because of it the narrative moves constantly back and forth between past and present, mixing time inextricably, as memory escalates its battle against amnesia » (Bowers S. 214). Le rapport au temps est donc très nébuleux dans le roman, puisque le passé recoupe le présent, à travers l'entité parasite qu'est Beloved. L'arrivée d'une telle entité montre l'absolue nécessité de remplir un vide absorbant toute présence, même néfaste. Ainsi, les personnages de Paul D (*Beloved*) et de Joe (personnage de *Jazz*, un autre roman de Morrison), peuvent-ils être étudiés en parallèle dans leur rapport à la mémoire et à la reconstruction de leur « moi ». De fait, à travers leur désir de la femme se trouve une volonté commune de reconstituer les fragments de leur identité brisée et de se réconcilier avec leur passé. Pour Paul D, il s'agit d'une part de la mise à nu de son « coeur rouge » (« red heart ») lors de sa relation avec Beloved et, d'autre part, de la volonté de mettre son histoire aux côtés de celle de Sethe. Nancy J. Peterson<sup>44</sup> note qu'il en va de même pour Joe et Dorcas dans *Jazz* : « [Joe's] desire for Dorcas involves not only sex or beauty or youth, though; perhaps more importantly it involves his desire to articulate, to narrate memories and stories that might connect the past to the present in a meaningful way » (208). Dans les deux cas s'observe donc la même volonté de combler une absence, de réparer une fracture entre le passé et le présent, tout cela par la mémoire : « Sethe's sorrow is 'a permeating heaviness that constricts [her] doings to one single doing: trying to match the present absence with the past presence, and failing, remembering' » (Grewal 115).

Or, cette volonté de combler une absence, de remplir un vide par le recours à la mémoire est un thème récurrent dans la production romanesque de Morrison, que Robert Grant observe<sup>45</sup> notamment dans *Sula*, le deuxième roman de l'auteure afro-américaine :

*Sula* in form and content is 'about gaps, lacks, 'missing' subjects, and ambiguous psychic space, all of which must be 'filled' and interpreted by the reader; further, the narrative content and technique are complementary in

---

44 Dans son essai intitulé "Say Make Me, Remake Me': Toni Morrison and the Reconstruction of African-American History".

45 Il en fait l'analyse dans son essai "Absence into Presence: The Thematics of Memory and 'Missing' Subjects in Toni Morrison's *Sula*".



their appreciation of how the devices of memory 'create' presence out of absence. (94)

Dans son essai intitulé « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances », Nathalie Duclot-Clément explique que Sethe, dans *Beloved*, est un personnage essentiellement déchiré dans son rapport à la mémoire : « Personnage de l'entre-deux, le visage de Sethe est celui de la médiatrice entre l'intérieur et l'extérieur, entre la vie et la mort, entre la culpabilité et la rédemption » (34). Ainsi, Sethe se trouve perpétuellement dans une zone identitaire liminale dans laquelle elle n'est jamais une et entière. Or, comme je l'ai montré plus haut en comparant les personnages de Paul D et Joe, la question de l'identité et du rapport à l'autre est au cœur même de *Beloved*. Comme le souligne Morrison elle-même en compagnie de Darling, Sethe est essentiellement tiraillée entre être elle-même et être la mère de ses enfants : « This story is about, among other things, the tension between being yourself, one's own Beloved, and being a mother » (254).

La solution pour apaiser cette tension passe, là encore, par la façon d'appréhender le rapport à la mémoire. De fait, la mise en récit de la mémoire par les personnages de *Beloved* peut être un processus éminemment douloureux, constamment sujet au refoulement : « 'That's all you let yourself remember' [...] » (5). Les personnages peinent par conséquent à trouver les mots pour le faire, par exemple lorsque Paul D n'a plus la force de continuer à dépeindre à Sethe l'humiliation qu'il a ressentie face à Mister, un coq de basse-cour dont la condition lui semblait plus enviable que la sienne<sup>46</sup> : « 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 » (72). Pourtant, comme Morrison le formule elle-même face à Gail Caldwell, cette confrontation est absolument nécessaire pour vaincre l'emprise du traumatisme et briser les chaînes de la mémoire : « The past, 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 » (241). De fait, les retrouvailles entre Sethe et Paul D les aident à canaliser leur douleur jusqu'à un certain point mais n'entraînent en aucun cas leur guérison : « Sethe and Paul D are able to help each other to a point, but until they have intimate contact with the original pain and the feelings it created that had to be suppressed, they cannot be purged of its

---

46 « 'Mister, he looked so...free. Better than me. Stronger, tougher. Son of a bitch couldn't even get out of the shell by hisself but he was still king and I was...' » (72).

paralizing effect » (Bowers S. 216). Au début du roman, Sethe envisage, sous forme d'interrogation, la possibilité de faire face à cette souffrance, symbolisée par la cicatrice sur son dos, l'accepter plutôt que de la fuir pour pouvoir s'en débarrasser et vivre enfin sereinement :

Would there be a little space, she wondered, a little time, some way to hold off eventfulness, to push busyness into corners of the room and just stand there a minute or two, naked from shoulder blade to waist, relieved of the weight of her breasts, smelling the stolen milk again and the pleasure of making bread? Maybe this one time she could stop dead still in the middle of a cooking meal—not even leave the stove—and feel the hurt her back ought to. (18)

C'est justement cette interrogation rêveuse qui déclenche un nouveau *poltergeist*, encore plus violent que les précédents : « It took [Paul D] 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 » (18). C'est ainsi que se manifeste, à travers Beloved, la part de Sethe qui se raccroche au passé.

À la toute fin du roman, Beloved semble sombrer dans l'oubli, selon l'esthétique de l'enfouissement progressif de la mémoire sous la neige qui étouffe tout son. Ce processus d'occultation concerne les membres de la communauté mais aussi les membres de sa famille :

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. Remembering seemed unwise. (274)

Pourtant, le roman se clôt sur le nom de Beloved. Est-ce pour contredire cet oubli généralisé, où est-ce précisément pour le prévenir ? Le parcours, l'expérience de Beloved et des habitants du 124 Bluestone Road sont individuels, mais aussi collectifs, partagés par les autres anciens esclaves et dans lesquels leurs descendants puiseront une partie de leur identité, comme le symbolise ce passage du roman : « Down by the stream

in back of 124 [Beloved's] footprints come and go. They are so familiar. Should a child, an adult place his feet in them, they will fit. Take them out and they disappear again as though nobody ever walked there » (275). Néanmoins, le souvenir de ce parcours, de cette expérience doit être perpétué, car sans cela, le message qu'il porte en lui serait perdu à jamais. C'est là qu'intervient le roman de Morrison, vecteur de la narration post-mémorielle et véritable sépulture de *Beloved*.<sup>47</sup>

*c – Les femmes, grandes oubliées du récit masculin*

Si l'esclavage était une expérience terrible sous tous rapports pour les hommes noirs, il apparaît clairement chez Morrison, mais aussi dans bien d'autres œuvres d'auteurs afro-américaines, que le contexte social de l'époque était encore plus hostile pour les femmes noires. En témoigne par exemple cet extrait de *Beloved* :

'Well, feel this, why don't you? Feel how it feels to have a bed to sleep in and somebody there not worrying you to death about what you got to do each day to deserve it. Feel how that feels. And if that don't get it, feel how it feels to be a colored woman roaming the roads with anything God made liable to jump on you. Feel that.' (68)

Eva Lennox-Birch montre<sup>48</sup> donc que c'est à ces auteures, femmes et noires, dont Morrison fait partie, qu'il revient de révéler le calvaire, de lever l'amnésie sur ces femmes oubliées par la littérature afro-américaine masculine : « The black male voice, [Morrison] felt, could articulate the experience of blackness, but not femaleness » (149). Non seulement la possession des esclavagistes blancs, la femme noire était aussi soumise à la volonté de l'homme noir : « So de white man throw down de load and tell the nigger man tuh pick it up. He pick it up because he have to, but he don't tote it. He hand it to his womenfolks. De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see » (Hurston 29). C'est donc elle qui est au plus bas de l'échelle de la violence et de l'oppression, ce qui confère une amère ironie aux propos lancés par des hommes noirs à la fin de *Their Eyes Were Watching God* de Hurston, après l'acquiescement de Janie pour le meurtre de son mari Tea Cake : « 'Yeah, de nigger women kin kill up all de mens dey

---

47 « The last word of the text merges with the title of the novel. Together they form an inscription that creates a sense of finality even a tombstone could not provide: *Beloved* » (Pérez-Torres 104).

48 Dans son ouvrage *Black American Women's Writing : A Quilt of Many Colours*.

wants tuh, but you bet' not kill one uh dem. De white folks will sho hang yuh if yuh do.' / 'Well, you know whut dey say 'uh white man and uh nigger woman is de freest thing on earth. 'Dey do as dey please' » (280).

Or, Cynthia Davis, dans “Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction”, résume très clairement la condition de la femme noire aux États-Unis : « The black woman—doubly Other—is the perfect scapegoat » (330). Il est donc fondamental pour Morrison de dévoiler la spécificité de l'expérience féminine noire à travers ses romans, comme elle l'explique à Caldwell :

‘When they say I'm a great American novelist, I say, ‘Ha! They're trying to say I'm not black.’ When they say I'm a wonderful woman novelist, I think, ‘Aha, they think I don't belong.’ So I've just insisted—insisted!—upon being called a black woman novelist. And I decided what that meant—in terms of this big world that has become broader and deeper through the process of reclamation, because I have claimed it. I have claimed what I know. As a black and a woman, I have had access to a range of emotions and perceptions that were unavailable to people who were neither. (243)

Selon Morrison, la solidarité entre femmes noires est cruciale, et cela au-delà des simples liens du sang ; c'est ce que remarque Sandi Russell dans son essai “It's OK to Say Ok” : « ‘The term sister, Toni explains, ‘has a deep old meaning—it was valid, never secondary. Black women had to be real and genuine to each other, there was no one else » (45). Ces propos montrent que contrairement à ce que peuvent penser des personnages comme Paul D, l'esclavage ne doit pas signifier la mort de l'amour et des liens familiaux ; bien, au contraire, il rend les relations de fraternité et de solidarité plus nécessaires que jamais. Or, Lucy Buzacott insiste<sup>49</sup> sur un aspect de *Beloved* qui semble peu développé par les critiques, la relation sororale entre Beloved et Denver : « There are two ways in which I think *Beloved* is a necessary text for re-thinking sisterhood. First, I think it is necessary to consider *Beloved* as a novel of traumatic sisterhood as well as a novel about traumatized maternity » (96). Morrison formule clairement l'un des enjeux majeurs du rapport à la mémoire ; c'est la mémoire qui doit être au service de l'individu et de la communauté, et non l'inverse :

In *Beloved*, Morrison suggests a way through the door of memory, even if

---

49 Dans un essai comparatif intitulé “The Black Mother as Murderess: William Faulkner’s Requiem for a Nun and Toni Morrison’s *Beloved*”.

that way entails a precarious balancing act between the danger of forgetting a past that should not be forgotten and of remembering a past that threatens to engulf the present. While the painful heritage of slavery cannot simply 'pass on', cannot die away (to use another meaning suggested by that ambiguous phrase), enslavement to that heritage, Morrison implies, must 'pass on,' must die away, in order to undertake the task of re-remembering and re-articulating the individual and the communal body. (Lawrence 224)

Puisque la mort figure au premier plan de la vie des esclaves et anciens esclaves, leur conception de la famille et de l'amour parental et conjugal s'en trouve bouleversée. C'est là l'un des grands thèmes de *Beloved* : la question du rapport à la maternité, de ce que cela implique d'être mère dans un monde où les enfants ne sont que des pions jetables sur un échiquier sur lesquels les Blancs jouent non seulement le premier mais aussi le dernier coup.<sup>50</sup> Ainsi, pour Paul D, ancien esclave de la plantation de Sweet Home, l'amour, même une fois hors de l'esclavage, est avant tout un risque pour l'équilibre mental de la mère : « Risky, thought Paul D, very risky. For a used-to-be-slave woman to love anything that much was dangerous, especially if it was her children she has settled on to love » (45). Plus encore, la simple notion de lien familial, quel qu'il soit, apparaît comme un danger dans *Beloved* : « A woman, a child, a brother—a big love like that would split you open in Alfred, Georgia » (162).

De cela résulte une méfiance vis-à-vis de l'amour et de l'attachement que Paul D résume de la façon la plus péremptoire : « If anybody was to ask me I'd say, 'Don't love nothing' » (92). Il semble donc exister, selon toutes apparences, une incompatibilité essentielle entre la condition d'esclave et le statut de mère, comme Grewal ne manque pas de le souligner dans son propre ouvrage : « Paul D's cruel reminder to Sethe that she has two feet (human), not four (animal) refers to the brute fact that under slavery black women were listed under the category *Animal*, valued as breeders, not mothers » (113). Ainsi, lorsqu'il se retrouve confronté à l'infanticide que Sethe a perpétré pour protéger *Beloved* de l'esclavage, Paul D l'accuse de porter à cette dernière un amour « trop épais » (« too thick » [164]), qui serait donc littéralement étouffant, mortifère. Une autre expression, tirée cette fois de *Song of Solomon*, apporte un éclairage intéressant sur cette

---

50 Reginald Watson reprend lui aussi la comparaison des esclaves à des pièces d'échecs (« pawns or checker pieces in a game that only white society could win » [105]). De la même façon, Baby Suggs remarque avec amertume l'inhumanité totale d'une conception des choses : « [N]obody stopped playing checkers just because the pieces included her children. » (23).

idée d'excès d'amour : « '[T]hank God I ain't never had one of them graveyard loves' » (128). On observe donc que chez Morrison, l'amour peut représenter un véritable danger pour l'être aimant mais aussi pour l'être aimé. Ce danger est tellement écrasant que la personne en proie aux afflications de l'amour est prête à choisir la haine afin d'atténuer ses souffrances :

'Gimme hate, Lord,' he whimpered. 'I'll take hate any day. But don't give me love. I can't take no more love, Lord. I can't carry it. It's too heavy. Jesus, you know. You know all about it. Ain't it heavy? Jesus? Ain't love heavy? Don't you see, Lord? You own son couldn't carry it. If it killed Him, what You think it's gonna do to me? Huh? Huh?' (26)

C'est donc la conception même de l'amour maternel qui se trouve remise en question par l'acte de Sethe ; Claudine Raynaud résume le problème ainsi : « La quête de soi de Sethe est fonction de sa conception de l'amour maternel. L'esclavagisme devait détruire ce lien d'amour en le rendant animal car il s'agissait littéralement d'un système de reproduction. *Beloved* pose la question : peut-on être mère lorsqu'on est esclave ? » (1996 83). Caroline M. Woidat, attire l'attention<sup>51</sup> sur le fait que l'acte de Sethe, fruit de son amour pour sa fille *Beloved*, est jugé comme odieux par les autres femmes de sa communauté : « Sethe's 'thick' love for her children is depicted in defiance of traditional conceptions of motherhood. To love a child enough to take its life redefines motherhood from the perspective of a slave » (185).

Nathalie Duclot-Clément offre ainsi un parallèle saisissant avec la figure mythologique de Médée dans son article déjà mentionné : « L'image devient protéiforme, polysémique quand celle qui donne la vie, la reprend ; la *Magna Mater* cède la place à la Mère Terrible, à l'Autre mère et à l'Anti-mère » (9). Or, si les femmes de la communauté considèrent Sethe comme une mère dénaturée, ou tout simplement comme un monstre, Sethe elle-même se définit purement et uniquement par son rôle de mère ; elle vit pour et par ses enfants, envers et contre tous : « Sethe defines herself as mother in defiance of the near-impossibility of that role » (Bowers S. 216). L'infanticide est en effet considéré par Sethe comme l'unique condition par laquelle elle peut rester mère dans un contexte d'esclavage où selon des personnes directement concernées, comme Paul D, tout amour de ce genre est interdit, sinon impossible. Giulia

---

51 Encore un essai comparatif, cette fois entre Morrison et Nathaniel Hawthorne. Il est intitulé "Talking Back to Schoolteacher: Morrison's Confrontation with Hawthorne in *Beloved*".

G. Mikrut cite ainsi Terry Caesar dans son analyse de la question : « Terry Caesar explains that in *Beloved*, the concepts of motherhood and of being an enslaved woman ‘profoundly contaminate’ each other and so become ‘virtually inseparable’ (113)<sup>52</sup> » (72-73).

L'enjeu ontologique de la maternité est fondamental dans *Beloved* ; Beloved et Denver font partie de Sethe, elles font partie intégrante de son essence même : « You asleep on my back. Denver sleep in my stomach. Felt like I was split in two » (202). Cet enjeu est particulièrement présent dans le roman à travers la relation fusionnelle entre Sethe et Beloved, comme le souligne Barabara Hill Rigney en citant Hélène Cixous<sup>53</sup> : « The mother, too, is a metaphor. It is necessary and sufficient that the best of herself be given to woman by another woman for her to be able to love herself and return in love the body that was ‘born’ to her. Touch me, caress me, you the living no-name, give me my self as myself<sup>54</sup> » (46). L'identité de la mère passe ainsi par celle de l'enfant ; pour être complète, parfaite, Sethe, la mère, a besoin de Beloved, sa fille, d'où la « fusion », à la fin du roman, des deux identités en une. Avant cela, la majeure partie de Sethe est occultée, reléguée au plus profond de son inconscient ; elle n'existe que par fragments, que fait ressurgir Beloved au fil de son séjour au 124 Bluestone Road : « The first thing we learn of Beloved's manifested presence at 124 Bluestone Road is the shattered mirror, highly significant as a prefiguration of the shattering and merging of identities that will occur throughout the novel » (Hill Rigney 48).

Il est par ailleurs ironique de remarquer avec Eusebio Rodrigues<sup>55</sup> que l'amour maternel de Sethe, jugé comme dénaturé, est en réalité parfaitement naturel, dans le sens le plus strict du terme : « One can only speculate that mother love, when not allowed free expression and growth in human society, remains a primal instinct. Fiercely possessive and predatory, it kills to protect the young from the enemy » (164). Il est possible d'observer dans *Beloved* deux exemples extrêmes de conceptions de l'amour maternel ; celui de Sethe, qui vient d'être mentionné, prête à tuer son propre enfant pour ne pas avoir à renoncer complètement à lui, et celui de Baby Suggs, qui correspond parfaitement à la vision de Paul D, qui conseille d'aimer peu pour ne pas être détruit par la perte de l'être aimé : « The last of her children, whom she barely glanced at when he

52 Caesar, “Slavery and Motherhood in Toni Morrison’s ‘Beloved’”, *Revista de Letras* 34.

53 Cixous, “The Laugh of the Medusa”, *Critical Theory since 1965*.

54 *Beloved*, page 313.

55 Cette analyse de Rodrigues peut être retrouvée dans “The Telling of *Beloved*”.

was born because it wasn't worth the trouble to try to learn features you would never see change into adulthood anyway » (139). Chez Whitehead, l'esclavage fonctionne dans une certaine mesure comme inhibiteur pour la procréation dans l'esprit des femmes esclaves, alors même que l'objectif des esclavagistes est justement la plus forte natalité possible : « 'Liberty make a body fertile,' Georgina said. 'That, and the knowledge they will not be sold', Cora added » (294). Pourtant, Morrison semble posséder un avis différent sur la question, qu'elle expose à Masha Darling :

It seemed that slavery presented an ideal situation to discuss the problem. That was the situation in which Black women were denied motherhood, so that they would be interested in it—everybody would be interested in making, holding, keeping a family as large and productive as it could be. (254)

Dans tous les cas, le geste de Sethe constitue un geste de réclamation (« a claim ») sur Beloved, pour affirmer leurs identités et leur relation mère-fille à la face d'un monde hostile : « Or perhaps the eroticism so inherent in this relationship comes from the context of history itself, the continuing presence of danger or death, the necessity to seize the erotic moment from a hostile world, the need to affirm a life that is not a gift but that is stolen from history » (Hill Rigney 98). Cette idée de réclamation de la mère esclave sur son enfant peut être retrouvée dans d'autres ouvrages de littérature noire, et plus précisément dans certains récits d'esclaves du XIXe siècle comme *The Narrative of Sojourner Truth*, un récit d'esclave datant de 1850 évoqué par Xiomara Santamarina dans son essai "Black Womanhood in North American Women's Slave Narratives" : « The former slave's successful suit to reclaim her son from slavery after his illegal sale out of state also testifies to the lengths the former slave was willing to go to assert her motherhood against enormous odds » (236).

De fait, dans *Beloved*, le contexte de l'esclavage semble créer un lien indéfectible entre la notion d'amour et le concept de propriété ; l'esclavage est la condition aliénante par excellence. Cela est particulièrement visible dans ces propos tenus par Sethe expliquant comment a évolué l'amour qu'elle porte à ses enfants après son évasion de Sweet Home : « 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 » (162). Morrison explique elle-même cet état de fait à Darling :



Under those theatrical circumstances of slavery, if you made that claim, an unheard-of claim, which is that you are the mother of these children—that's an outrageous claim for a slave woman. She just became a mother, which is becoming a human being in a situation which is earnestly dependent on your not being one. That's who she is. So to claim responsibility for children, to say something about what happens to them means that you claim all of it, not part of it. Not till they're five or six, but all of it. [...] She almost steps over into what she was terrified of being regarded as, which is an animal. It's an excess of maternal feeling, a total surrender to that commitment, and, you know, such excesses are not good. (252)

En effet, l'esclave est dépossédée de tout, jusqu'à son identité ; or, il est nécessaire de préserver le lien mère-fille pour que l'amour maternel puisse exister :

Like countless slave mothers whose contact with separated offspring was hurried and furtive, Sethe's mother felt impelled to preserve a matrilineal link, however tenuous. In Sethe's case her mother's identity was impressed upon her by her mother's pointing to the scar of a brand which had been burned on her body as if she were a farm animal. (Lennox Birch 179)

C'est donc cette complète déshumanisation, propre à l'esclavage, qui explique le renoncement maternel de Baby Suggs.<sup>56</sup> La déshumanisation voulue par l'esclavage a pour but de créer du bétail, c'est-à-dire des esclaves dociles. Or, elle a souvent pour effet de déclencher des comportements plutôt caractéristiques d'une bête sauvage acculée, que Sethe se remémore en faisant le récit de son passé : « [...] I'm gonna eat his feet off. I'm laughing now, but it's true. I wasn't just set to do it. I was hungry to do it. Like a snake. All jaws and hungry » (31). Ainsi, pour Morrison, la désacralisation des liens familiaux, plus particulièrement celui de la maternité, occasionnés notamment par le retranchement des femmes au rang de femelles reproductrices, au prix d'atroces souffrances physiques et morales, serait la pire horreur née de l'esclavage :

The disintegration of family, the denial of a mother's right to love her daughter, Morrison reiterates, is perhaps the greatest horror of the black experience under slavery. The final insult, the ultimate cruelty, that causes

---

56 « As a chattel valued only as a breeding machine, Baby Suggs has adopted a strategy for survival by which she had not allowed herself to become attached to babies who could be, and were, sold from her » (Lennox Birch 180).

Sethe to flee Sweet Home is not the beating that results in her chokecherry-tree scars, her own brand that links her to the mothers of Africa, but the act of Schoolteacher's (*sic*) nephews 'taking her milk,' the milk meant for her 'crawling-already baby.' Thus the white masters not only violate Sethe in an act comparable to rape, but they also violate the sacred state of motherhood and the African spiritual values which, for Morrison, that state represents. (Hill Rigney 68)

Il ressort de tout cela que l'esclavage influe grandement sur la conception de l'amour et des liens familiaux, ainsi que sur la façon d'aimer, et cela même une fois l'esclave échappé de ses chaînes matérielles. Quand la dureté de la vie ne permet pas aux esclaves de vivre, mais seulement de survivre, certains, comme Halle dans *Beloved*, vivent et aiment uniquement à travers le recours à la mémoire : « So looking at each other intently was a Sunday-morning pleasure and Halle examined her as though storing up what he saw in sunlight for the shadow he saw the rest of the week. And he had so little time » (25-26). Pourtant, dans *Beloved*, la mémoire se matérialise tout au long du roman comme une entité menaçante, consumant les personnages de l'intérieur comme de l'extérieur ; la mémoire n'est alors plus une échappatoire, bien au contraire, mais un ensemble de chaînes empêchant l'ancien esclave d'atteindre la liberté complète, celle de l'esprit après celle du corps. Dans la préface à son recueil d'essais critiques sur Morrison, David Middleton montre que les personnages de *Beloved* doivent par conséquent livrer une bataille intérieure, panser et penser leurs blessures mémorielles afin de pouvoir avancer et, autant que possible, guérir : « Thus the battle for characters in *Beloved* is over 'rememory,' and hence recovery of their human dignity » (xv). Cette bataille passe notamment par le choix de formuler, ou non, le traumatisme, et ainsi de narrer, ou non, le récit de la mémoire.

### **C – « Il nous faut un lendemain » : la mémoire, un enjeu de construction**

*Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,  
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,  
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe*

Dans cette dernière sous-partie de mon premier axe de réflexion, j'étudierai la notion de droit au silence face au traumatisme, qui est le corollaire du droit à la parole. Ensuite, j'élargirai cette idée en développant la notion de libre arbitre dans le rapport à la mémoire, avancer et évoluer après un traumatisme étant aussi un choix. Pour conclure, à travers l'analyse de la fin de *Beloved*, je m'intéresserai aux enjeux et à la désirabilité du récit de la mémoire.

*a – Le droit au silence*

S'il est possible de dépasser le traumatisme par la parole, ce processus découle du bon vouloir de l'individu concerné ; il n'est en aucun cas souhaitable, sinon possible, de forcer le récit de la mémoire. Ainsi, de même qu'un droit à la parole est nécessaire pour formuler un mal-être – c'est Morrison, en tant qu'auteure, qui prête sa voix à ceux qui ne peuvent plus se faire entendre – il existe un droit au silence face à un deuil trop écrasant pour être exprimé. Dans son article, Schurmans cite Françoise Vergès<sup>58</sup> pour expliquer ce droit au silence :

Pouvons-nous entendre la parole énoncée par la personne asservie ou bien l'accumulation d'images (corps torturé, bouche bâillonnée) impose déjà toujours un filtre qui rend cette parole inaudible ? Et la femme asservie, est-elle deux fois mise au silence, comme esclave et comme femme ? La doxa ne prétend-elle pas qu'il faut accéder à la liberté – mais quelle est la définition de cette 'liberté' – pour être capable d'énoncer ? Le droit au silence, au refus de parler car parler serait adopter le vocabulaire de l'autre avant même d'avoir pu inventer une traduction, n'est-il pas un droit imprescriptible et qu'il faut respecter ? (8)

Ainsi, si Morrison reconnaît et respecte le droit au silence, elle a elle-même fait le choix de formuler le récit de la mémoire à travers son œuvre et à sa façon, comme le montre Anna Iatsenko dans son essai intitulé "Bodies, Music, and Embodied Cognition in Toni

---

<sup>57</sup> Hugo, « Demain, dès l'aube », *Les Contemplations*, 1856.

<sup>58</sup> Vergès, « Exposer l'esclavage », *Africultures*, n°91.

Morrison's Fictional Works" : « Morrison identifies the silences with respect to the trauma of slavery and, simultaneously, acknowledges and acts upon the need to voice these silences in her writing in order to work through the trauma of slavery » (58). Pour autant, l'expression « to voice these silences » ne signifie pas les remplacer par du bruit, mais bien les souligner, les mettre en valeur en tant que silences, bien plus révélateurs que n'importe quelle parole : « Morrison's answer is a 'creative listening' and imaginative revisioning that listens to the silences of traumatic history and, rather than trying to fill them in, appreciates the silences as silences » (Weinstock 88). Pourtant, Morrison répond, dans *Beloved*, à la question posée par Doudou Diène, citée elle aussi par Schurmans, qui s'interroge sur la double nature du traumatisme mémoriel lié à l'esclavage, en le matérialisant justement dans un être qui est tout sauf silencieux et invisible :

Comment exposer ces deux choses, le silence et l'invisibilité ? [...]  
Comment exposer la chaîne, c'est-à-dire le fait matériel de la capture, de la souffrance, de la déshumanisation, le fer ? Mais comment exposer aussi le lien ? Parce que cette chaîne, derrière sa tragédie et sa violence, a aussi été une rencontre. Comment exposer quelque chose qui n'est pas simplement de la nature de la mémoire mais également de la conscience et qui n'est pas seulement une affaire du passé mais qui a une réalité profonde, présente ? »

(6)

Comme j'ai eu le loisir de le souligner au cours de cette réflexion, le refoulement et le silence des personnages de *Beloved* ne signifient pas pour autant que ces derniers ont tout simplement oublié leurs traumatismes ; selon Paul Connerton<sup>59</sup>, cité par Schurmans, il s'agit en effet d'un réflexe de survie face à un trop-plein émotionnel :

We cannot, of course, infer the fact of forgetting from the fact of silence. Nevertheless, some acts of silence may be an attempt to bury things beyond expression and the reach of memory; yet such silencings, while they are a type of repression, can at the same time be a form of survival, and the desire to forget may be an essential ingredient in that process of survival. (16)

Toutefois, si le silence ne permet pas de guérir mais seulement de protéger pour un temps, cela pose une problématique que Weinstock formule ainsi : « How does one live

---

59 Connerton. « Seven Types of Forgetting », *Memory Studies*, Vol 1.

with a history or an inheritance that is too painful or shameful to be remembered—one that an individual or an entire culture desperately wishes to forget—and yet which is too important to be forgotten? » (81).

De fait, l'exemple des personnages de *Beloved* montre bien la douleur que représente vivre avec un souvenir trop douloureux pour être évoqué mais trop important pour être oublié. Comme le souligne Morrison elle-même dans son entretien avec Darling, il s'agit donc d'évoquer ce souvenir d'une façon adéquate ; elle propose ainsi la littérature comme *medium* : « There is a necessity for remembering the horror, but of course there's a necessity for remembering it in a manner in which it can be digested, in a manner in which the memory is not destructive. The act of writing the book, in a way, is a way of confronting it and making it possible to remember » (248). Par conséquent, le roman serait le parfait moyen de se souvenir, de rendre possible et supportable le devoir de mémoire ; cela permettrait d'appréhender la mémoire dans un esprit de création et non de destruction.

#### *b – Le choix de la (re)construction*

L'écriture agit comme relation au passé et à la mémoire ; le passé devient « histoire vivante » et possède donc une influence certaine sur le présent, comme Morrison l'explique dans une interview avec Bessie Jones et Audrey Vinson : « [W]hat makes one write anyway is something in the past that is haunting, that is not explained or wasn't clear so that you are almost constantly rediscovering the past. I am geared toward the past, I think, because it is important to me; it is living history » (171). Selon Dean Franco<sup>60</sup>, c'est au lecteur que revient le choix et la responsabilité de développer un rapport à la mémoire bénéfique et productif :

*Beloved* is a novel that makes the past feel painfully present to readers, as to many of the novel's critics have attested. If such an experience is going to amount to a reckoning beyond haunting, and if we are ever to look up from the open grave constituted by the book in our hands, it is up to the reader to establish 'critical distance' between past and present. (123)

De fait, *Beloved*, en tant qu'œuvre littéraire, lance un défi car elle encourage le lecteur

---

60 Auteur de l'essai "What We Talk About When We Talk About *Beloved*".

afro-américain<sup>61</sup> à faire le choix de la confrontation avec une mémoire commune refoulée afin d'entamer un processus de guérison :

The very existence of *Beloved*, let alone our reading the work, becomes a cosmic application of a necessarily stinging bluestone for every Africana (*sic*) person who bears but has ignored the genetic scars of slavery in order to survive but must remember every fragmented affliction in order to heal and evolve fully. (Washington T. 64)

La mémoire refoulée – symbolisée, dans le cas de Paul D, par une boîte en étain – agit telle une boîte de Pandore : une fois le barrage rompu, son cours est inarrêtable. *Beloved*, par sa présence, ses questions et son attitude intrusives, « force » le for intérieur des membres des habitants du 124 : « 'Beloved.' [Paul D] said it, but she did not go. She moved closer with a footfall he didn't hear and he didn't hear the whisper that the flakes of rust made either as they fell away from the seams of his tobacco tin. So when the lid gave he didn't know it' » (117). Il subsiste une ambiguïté concernant Paul D atteignant ce que Morrison nomme « the inside part » ; celle de savoir s'il s'agit d'une métaphore pour le sexe de *Beloved*<sup>62</sup> ou bien de la boîte d'étain de Paul D qui cède et dévoile son contenu : « 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' » (117). Toujours est-il qu'avec *Beloved*, Paul D retrouve une partie de son humanité perdue avec son « cœur rouge » :

'Well, ah, this is not the, a man can't, see, but aw listen here, it ain't that, it really ain't, Ole Garner, what I mean is, it ain't a weakness, the kind of weakness I can fight 'cause cause something is happening to me, that girl is doing it, I know you think I never liked her nohow, but she is doing it to me. Fixing me. Sethe, she's fixed me and I can't break it.' (126-127)

Il est clair ici que le changement qui s'opère chez Paul D transcende le langage, et est source à la fois de confusion, de désorientation, et de révélation ; Paul D se trouve au seuil d'une nouvelle vie.<sup>63</sup> Ainsi, la confrontation avec *Beloved* n'est pas indésirable en soi puisqu'elle permet d'amorcer un processus de guérison.

---

61 *Beloved*, pour autant, n'est pas exclusivement destiné au lecteur afro-américain, comme je le démontrerai plus loin dans ma réflexion.

62 « 'I want you to touch me on the inside part and call me my name' » (116).

63 « 'Anything dead coming back to life hurts' » (35).

L'œuvre de Morrison est donc un exutoire pour des émotions refoulées, partiellement ou non exprimées jusqu'alors : « The representation of slavery in *Beloved* is made powerful by the positioning of desire at center stage, precisely what had found only a choked articulation all through slavery and in the emancipation narratives that emerged from it » (Grewal 97). En effet, le simple fait de mettre en récit la mémoire est une part fondamentale du processus de guérison puisque cela permet de débloquent à la fois les traumatismes du passé et d'envisager des perspectives d'avenir : « The reclaiming process Sethe undergoes in the novel gives her better prospects for the future. In addition, what it mostly gives her is speaking agency to recount the past in her own terms so the present becomes more bearable and planning the future more feasible » (Mikrut 81). Rompre les barrières du refoulement est un processus qui implique de sortir radicalement de sa zone de confort ; se confronter à la mémoire implique, pour les personnages du roman de Morrison et pour le lecteur, un changement de perception paradigmatique, car une fois le récit de la mémoire transmis, reçu et assimilé dans son intégralité, plus rien ne pourra être comme avant : « The gap is bridged between America and Africa, the past and the present, the dead and the living, the flesh and the spirit. But they are joined in a specific shared, secret horror, perhaps the most devastating effect of the violence heaped upon them by 'the men without skin' » (Horvitz 164).

Les romans de Morrison, fondamentalement ouverts et protéiformes, possèderaient des vertus curatives à travers leurs multiples dimensions : « Operating on several registers, *Song of Solomon* demonstrates, in Trinh Minh-ha's words, that 'the story as a cure and a protection is at once musical, historical, poetical, ethical, educational, magical, and religious' »<sup>64</sup> (Grewal 65). Morrison prend bien soin de préciser que pour que le récit soit productif et bénéfique, il doit permettre d'identifier certaines valeurs intemporelles dont l'utilité ne doit pas se perdre dans le passé :

'In trying to cure the cancer of slavery and its consequences, some healthy as well as some malignant cells were destroyed.... The point is not to soak in some warm bath of nostalgia about the good old days—there were none!—but to recognize and rescue those qualities of resistance, excellence and integrity that were so much a part of our past and so useful to us'<sup>65</sup>

---

64 La citation est tirée de Trinh T, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Literature*.

65 Morrison, "Rediscovering Black History", *The New York Times*.

(Morrison citée dans Grewal 68-69)

Le rapport à la mémoire est au coeur même du principe (re)construction identitaire : « Operating independently of the conscious will, memory is shown to be an active, constitutive force that has the power to construct and circumscribe identity, both individual and collective, in the image of its own contents » (Lawrence 231). Par conséquent, l'un des enjeux de la reconstruction par la mémoire afro-américaine n'est rien de moins que l'identité de cette communauté :

The characters of *Beloved*—and by implication, contemporary African Americans—have lost touch with those who died from slavery and even with their own pasts. As a result they have lost part of themselves, their own interior lives. Their struggle is to lift the veil of Lethe to reveal the truth of their personal and collective histories. (Bowers S. 210)

Il s'agit aussi de reconstruire en réhabilitant ce qui avait été spolié et souillé par les esclavagistes, c'est-à-dire l'humanité même des esclaves, leur dignité : « Remembering is part of reversing the 'dirtying' process that robbed slaves of self-esteem » (214). Selon Susan Bowers, c'est en rétablissant le lien avec leurs racines et leur expérience collective que les Afro-Américains pourront guérir en tant que communauté ; cela s'opère en levant le voile de l'oubli par le récit de la mémoire, ici le roman de Morrison : « *Beloved* is a novel about collecting fragments and welding them into beautiful new wholes, about letting go of pain and guilt but also recovering what is lost and loving it into life » (227). Ainsi, le roman est le lien unificateur et réconciliateur entre passé, présent et futur, pour le personnage comme pour le lecteur afro-américain :

What *Beloved* suggests is that tomorrow is made possible by the knowledge of yesterday, a knowledge that for contemporary African American can be gained from imagining what it was like to walk in the flesh of their slave ancestors. [...] By speaking the horror, Morrison assumes and helps to create the community that can hear it and transform it. (228)

Les propriétés curatives du récit ne profitent donc pas uniquement à la quête d'identité des personnages, elles permettent aussi au lecteur de ne pas sombrer dans un état pire que l'oubli, l'amnésie, et de tirer tout le bénéfice possible de l'expérience transmise par le récit : « The characters' remembering in *Beloved* epitomizes the novel's purpose of conjuring up the spirits and experiences of the past and thus ultimately empowering



both characters and readers » (214). Il est important de préciser que Morrison, à travers ses romans, n'a pas la prétention de purement et simplement supprimer la douleur héritée des horreurs de l'esclavage ; son objectif est de proposer un moyen de l'apaiser, de l'empêcher de s'envenimer à force de refoulement. Ainsi, l'un des objectifs des romans de Morrison, comme elle la décrit dans son entretien avec Thomas LeClair, est d'apporter quelque chose de concret, de bénéfique au lecteur : « [My novels] should clarify the roles that have become obscured; they ought to identify those things in the past that are useful and those things that are not; and they ought to give nourishment » (121). C'est donc aux dépositaires du récit de la mémoire d'en faire quelque chose de bénéfique et de productif, en fonction de ce qu'ils choisiront d'y trouver. Les paroles de la griote, personnage d'une parabole de Morrison issue de son discours Nobel de 1993, font échos au tout dernier mot de *Beloved* ;<sup>66</sup> cela dépend du lecteur d'y voir une conclusion ou bien une introduction : « What did they hear in those final words: 'The bird is in your hands'? A sentence that gestures toward possibility or one that drops a latch? » (271). Le travail sur la mémoire doit être constant et dynamique, il ne peut en aucun cas rester figé et étranger à celui qui le pratique. Or, il semble que la fin des romans de Morrison n'en est jamais vraiment une.<sup>67</sup> La fin de *Beloved* pourrait en effet signifier un nouveau départ en portant un message d'espoir et d'encouragement à travers le tout dernier mot du roman, le nom de l'enfant assassinée qui prendrait alors une valeur performative : « be loved ».

C'est la confrontation à la mémoire qui permet d'entrer en convalescence ; avec Morrison, cette confrontation prend la forme du récit de la mémoire, et c'est ce récit qui permet à ses personnages de vivre avec eux-mêmes. De la même façon que Sixo est « réassemblé », par sa *Thirty-Mile Woman*, se souvenir permet de se reconstruire, comme le souligne Claudine Raynaud dans "*Beloved or the Shifting Shapes of Memory*" : « Remembering is an act of gathering the pieces, as the body parts need to be held together, collected » (52). Le récit agit donc comme un remède enclenchant un processus de reconstruction de la mémoire. Toutefois, cette reconstruction ne va pas sans laisser de profondes cicatrices : « The narrative represents fragmented bodies, psyches, stories, and memories gradually becoming whole through telling. » (Grewal

---

66 « *Beloved* » (275).

67 « Emotional closure, [Morrison] thinks, is not compatible with the black artistic sensibility » (McKay 1988 1).

104). En dépit des douloureuses mais nécessaires blessures liées à la mise en paroles du récit de la mémoire, il y a eu de la part des Afro-Américains un réel besoin d'exprimer, de communiquer leur expérience notamment par la littérature.<sup>68</sup> Weinstock conclut son analyse sur *Beloved* comme épitaphe de la manière suivante : « Reading epitaphs is about summoning spirits and coming to terms with ghosts, not about exorcising them » (81). Pourtant, *Beloved* est bel et bien chassée, exorcisée par les femmes de la communauté noire. Cela semble suggérer que Sethe n'est pas encore parvenue, à la fin du roman, à accepter son deuil, à se réconcilier avec son passé.

Dans le roman de Morrison, *Beloved* apparaît en effet comme une entité nocive et vengeresse, n'existant plus que pour détruire et défaire. Elle permet cependant aux autres personnages de se confronter à leurs démons respectifs en aigissant comme révélateur et agent de transformation :

For each of the three residents of 124—Sethe, Paul D and Denver—relating to *Beloved* addresses her or his most profound individual anguish, whatever lies at the core of each identity. For Sethe, it is mothering; for Paul D, his ability to feel, and for Denver, her loneliness. Their individual reactions to her reflect their respective voids and reveal their deepest selves. (Bowers S. 216)

Paul D est un personnage fédérateur, qui rapproche Sethe de la communauté qui l'avait ostracisée.<sup>69</sup> Il est la présence dont Sethe avait besoin pour entamer un processus de guérison vis-à-vis de sa mémoire ; il lui permet d'envisager une nouvelle vie, d'ouvrir son horizon :

There was no room for any other thing or body until Paul D arrived and broke up the place, making room, shifting it, moving it over to someplace else, then standing in the place he had made. [...] Emotions sped to the surface in his company. Things became what they were: drabness looked drab; heat was hot. Windows suddenly had view. (39)

Une part de Sethe veut avancer sans fuir, reconstruire une vie dans laquelle le motif de

---

68 Les chiffres proposés par Deborah McDowell dans son essai "Telling Slavery in 'Freedom's Time'" sont révélateurs : « The decade of the 1930s closed on a large-scale reclamation of narratives of slavery in the form of the over 2,000 interviews with ex-slaves compiled by the Works Progress Administration between 1936 and 1938 » (166).

69 « Several even nodded and smiled at her mother, no one, apparently, able to withstand sharing the pleasure Paul D was having » (48).

la marche ne serait plus source de douleur mais de douceur<sup>70</sup> : « [Sethe, Denver and Paul D] were not holding hands, but their shadows were. Sethe looked to her left and all three of them were gliding over the dust holding hands. Maybe he was right. A life » (47).

Cette perspective d'avenir se concrétisant, le passé, incarné dans *Beloved*, refait littéralement surface, surgissant des profondeurs de l'eau symbole de la mémoire, pour hanter Sethe. Paul D souhaite guérir Sethe en la convaincant de la nécessité d'aller de l'avant : « 'Sethe,' he says, 'me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow' » (273). Cela lui permettrait enfin de vivre enfin pour et par elle-même.<sup>71</sup> Paul D se heurte néanmoins à l'incompréhension de Sethe, dont l'identité s'est à nouveau fracturée avec la perte définitive de *Beloved*. Pour se libérer des chaînes de la mémoire évoquées au commencement de cette réflexion, il est donc nécessaire de reprendre le contrôle sur sa vie, de (ré)apprendre la liberté : « Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another » (95). C'est ce qu'apprend à faire Baby Suggs, qui redécouvre le fonctionnement de son corps en tant que corps qui désormais lui appartient, et non comme propriété, comme objet. Sa vie débute littéralement à l'instant où elle se rend compte des battements de son cœur : « '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 » (141).

*c – To pass on or not to pass on?*

La fin de *Beloved* est très souvent analysée par les critiques qui soulignent son ambiguïté, contenue dans la formule : « This story is not a story to pass on » (275). James Phelan en énonce ainsi le paradoxe : « Hasn't the narrator just 'passed on' the story, and haven't we just spent an enormous amount of emotional energy reading it? » (236). En outre, la formule est répétée et déclinée de différentes façons<sup>72</sup> ; cela pourrait être considéré comme une interdiction de transmettre le récit – même si, comme Phelan

---

70 L'idée de douceur est présente dans le participe présent « gliding ».

71 A la fin du roman, Paul D lui assure qu'elle n'a pas besoin de *Beloved* pour exister : « 'You your best thing, Sethe. You are.' » (273).

72 On la retrouve en effet au présent avec le « this » et au passé avec « it » : « It was not a story to pass on » .

le dit, c'est exactement ce que fait la narratrice – soit comme un avertissement : « This is not just a story to tell for amusement; this is not a story to pass by; this is not a story to tell lightly because once you tell it things will never be the same. But this is also not a story that you will ever fully comprehend » (238). En effet, selon Pérez-Torres, il existe plusieurs façons d'interpréter les mots « [t]his story is not a story to pass on » :

'Pass on' signifies both rejection and acceptance. Beloved's story cannot be repeated, the narrative warns, cannot be allowed to occur again in the world. The repeated warning also means that it is a story that cannot be forgotten, that cannot be rejected or 'passed' on. Thus the close of the novel evokes again the motif of absence and presence by ambiguously suggesting that Beloved's story should neither be forgotten nor repeated. (93)

Le cas de *Beloved* est donc par essence paradoxal ; il faut se souvenir de la souffrance pour pouvoir l'oublier<sup>73</sup>. C'est à cette condition et seulement à cette condition que les personnages du roman pourront aller de l'avant.

Tous ces éléments tendent vers une problématique générale, au coeur même de l'œuvre de Morrison et de notre réflexion ; faut-il ou ne faut-il pas faire le récit de la mémoire ? Ce dernier est-il souhaitable, ou vaut-il mieux laisser certaines choses sombrer définitivement dans les limbes de l'oubli ? C'est ce que se demande Phelan en s'interrogeant sur la responsabilité du lecteur – et pas seulement du lecteur afro-américain – face à un tel récit : « In reading this narrative, we—white readers, all readers—have, in a sense, lived with Beloved. Will we forget her because it is unwise to remember, unwise because remembering may entail some responsibility to her memory? » (237). La question de la responsabilité est en effet celle du devoir de mémoire envers les victimes anonymes de l'esclavage et du Passage de l'Atlantique, d'une génération à la suivante ; Morrison explique à Darling qu'il s'agit à travers ce récit de reconstituer, de reconstruire une identité, celle de ceux à qui elle a été arrachée, et celle des générations qui en sont dépositaires :

The gap between the past and the present does not exist. It's bridged for us by our assuming responsibility for people no one's ever assumed responsibility for. They are those who died en route. Nobody knows their names, and nobody thinks about them. In addition to that, they never

---

73 « [...] *Beloved* is the story that stops haunting when told, and stops being told when disremembered, but must be remembered to be told, and must be told to be disremembered » (Rushdy 154).

survived in the lore; there are no songs or dances or tales of these people.

(247)

Ainsi, en écrivant un roman comme *Beloved*, Toni Morrison « réclame » (« claims ») ces victimes anonymes, absentes de la tradition orale, et leur fournit un véritable tombeau littéraire. Le personnage de *Beloved*, comme je l'ai expliqué au cours de cette réflexion, serait l'avatar de toutes ces victimes anonymes, les « soixante millions et davantage » de l'épigraphe. *Beloved* elle-même est dans une certaine mesure anonyme puisque son nom n'est pas un véritable nom<sup>74</sup> : « Everybody knew what she was called, but nobody knew her name » (274). Or, elle est intimement connue et reconnue par Morrison, son auteure, qui la sauve de l'oubli, personne d'autre ne la réclamant, ne la revendiquant<sup>75</sup>. De la même façon que Morrison apporte quelque chose à *Beloved*, *Beloved* apporte quelque chose à Morrison :

I said something I didn't know I knew. About the 'dead girl.' That bit by bit I had been rescuing her from the grave of time and inattention. Her fingernails maybe in the first book; face and legs, perhaps, the second time. Little by little bringing her back into living life. So that now she comes running when called—walks freely around the house, sits down in a chair; looks at me, listens to Gloria Naylor and anybody else she wants to. She cannot lie. Doesn't know greed or vengeance. Will not fawn or pontificate. There is no room for pupils in her eyes. She is here now, alive. I have seen, named and claimed her—and oh what company she keeps. (Morrison citée dans Naylor 217)

De cette façon, la sépulture littéraire bâtie par l'auteur est aussi – surtout ? – un berceau. En outre, *Beloved* imprègnerait donc toute la production romanesque de Morrison, qui lui a donné corps, petit à petit, au fil de ses romans, pour enfin « s'incarner » dans *Beloved*. C'est Morrison qui s'est assurée que le devoir de mémoire serait bien respecté, pour enfin apaiser le passé tourmenté ; désormais, *Beloved* ne hante plus, elle accompagne. Or, si le devoir de mémoire consiste d'une part à honorer les disparus, il implique d'autre part, pour chaque nouvelle génération, de se souvenir des atrocités du passé pour les empêcher de se reproduire : « One of the questions which *Beloved* asks is whether it is possible to transform unspeakably horrific experiences into knowledge »

---

74 J'aurai le loisir de développer l'analyse du nom de *Beloved* dans une autre partie de ma réflexion.

75 « Although she has claim, she is not claimed » (274).

(Bowers S. 212).

La restauration et la perpétuation de la mémoire afro-américaine est l'une des responsabilités de Morrison. Cela implique son inscription dans un ensemble plus large qu'elle, celui des Afro-Américains l'ayant précédée, par leur expérience et par leurs écrits. C'est ce que Morrison explique à l'occasion d'une interview avec Christina Davis :

[The recovering of the history of black people] is a serious responsibility and one single human being can only do a very very tiny part of that, but it seems to me to be both secular and non-secular work for a writer. You have to stake it out and identify those who have preceded you—resummoning them, acknowledging them is just one step in that process of reclamation—so that they are always there as the confirmation and the affirmation of the life that I personally have not lived but is the life of that organism to which I belong which is black people in this country. (225)

Cette tâche serait ainsi, dans l'esprit de Morrison, collective par essence :

An artist, for me, a black artist for me, is not a solitary person who has no responsibility to the community. It's a totally communal experience where I would feel unhappy if there was no controversy or no debate or no anything—no *passion* that accompanied the experience of the work. I want somebody to say amen! (Davis Ch. 225)

Je m'intéresserai donc, dans le second temps de ma réflexion, sur la nature et les implications de la mémoire en tant qu'expérience individuelle et collective, ainsi que sur les modalités et les enjeux de sa transmission.

## CHAPITRE II – HÉRITAGE ET FARDEAU : PARTAGE DE LA MÉMOIRE ET

## IDENTITÉ

*Nous entrerons dans la carrière  
Quand nos aînés n'y seront plus,  
Nous y trouverons leur poussière  
Et la trace de leurs vertus (bis)  
Bien moins jaloux de leur survivre  
Que de partager leur cercueil,  
Nous aurons le sublime orgueil  
De les venger ou de les suivre.<sup>76</sup>*

– Anonyme<sup>77</sup>

De fait, chez Morrison, la (re)construction identitaire des personnages passe par leur inscription dans un ensemble plus large, celui de la communauté, de son vécu et de son expérience.<sup>78</sup> L'existence d'une mémoire commune est nécessaire pour que les personnages puissent évoluer en tant qu'individus : « *Beloved* insists that if change is possible, it will happen only when individuals are integrated with the natural world and each other » (Bowers S. 221). Ainsi, la confrontation avec la mémoire est douloureuse mais libératrice, et conduit vers l'expression d'une expérience collective : « This remembering of [Paul D's] haunting past is constructive rather than destructive, giving him the freedom, finally, to choose his own desire. In effect, he regains the authorship of his own text; he wants to put the story of his body, as well as the body of his story, alongside Sethe's » (Lawrence 243).

### A – L'expérience de la mémoire : entre individualité et collectivité

*Historical responsibility has, after all, to do with action—where we place the weight of our existences on the line, cast our lot with others, move from an individual consciousness to a collective one.<sup>79</sup>*

– Adrienne Rich

---

76 Rouget de Lisle, « La Marseillaise », 1792.

77 Le septième couplet de la « Marseillaise », dit « couplet des enfants », n'est pas de Rouget de Lisle mais d'un anonyme.

78 « *Beloved* combines the personal quest theme with the collective memory of racial brutality » (Bowers S. 213).

79 Rich, “Resisting Amnesia: History and Personal Life”, 1986.

Pour commencer, je montrerai dans cette sous-partie que la mémoire agit comme un pont, comme un catalyseur reliant expérience et identité individuelles à leurs pendants collectifs. Ensuite, je me pencherai sur la question de la propriété de la mémoire du peuple noir, volée et occultée par les esclavagistes. Enfin, j'étudierai la dimension fondamentalement participative de la mise en récit de la mémoire dans la littérature de Morrison.

#### *a – Lier par la mémoire*

Chez Morrison, la mémoire opère comme un phénomène réparateur et quasi religieux (au sens étymologique de *religere*, « relier »). C'est également le moyen de faire porter et résonner une voix à travers le temps et l'espace, et c'est pour cela qu'elle est au cœur même de la transmission de l'expérience individuelle et collective, de génération en génération.<sup>80</sup> C'est par exemple le cas dans *Sula*, le second roman de Morrison :

In literature as in life, memory acts as a cognitive and imaginative synthesizing connector of the lapses, gaps, absences, discontinuities, and ruptures of time. In *Sula*, a text structured with interstices and indeterminate spaces, memory repeatedly enacts a creative and creatively healing function. Furthermore, memory becomes a subjective method of communication with someone or something 'not there.' Appropriately, both *Sula's* and *Nel's* concluding statements in the novel are messages to each absent other across the breaches of space and time. (Grant 100)

La mémoire individuelle serait alors un seuil vers – voire un paratexte de – la mémoire collective, qui serait au cœur même de la relation avec d'autres individus partageant un vécu commun.<sup>81</sup> C'est dans le concept de remémoration développé par Morrison dans ses romans et plus particulièrement dans *Beloved* que s'incarne, pour ainsi dire, le lien indéfectible entre mémoire personnelle et commune<sup>82</sup> : « [T]he idea of rememory, the

---

80 La mémoire est aussi le nucleus de la plus intime relation familiale : « Memory, at its most profound and archaic, originates in the repetition of nursing; it founds the mother-child (here daughter) bond » (Raynaud 2007 49).

81 « [M]emory exists as a communal property of friends, of family, of a people » (Rushdy 159).

82 Comme je l'ai évoqué précédemment, la remémoration d'un individu est perceptible par les autres membres de sa communauté.



concept of mental recollection, both anamnesis and construction, that is never only personal but always interpersonal, has been an important theme in all [Morrison's] novels » (Rushdy 139).

Selon l'analyse de Valerie Smith dans son essai "Neo-Slave Narratives", *Beloved*, en tant que remémoration, constitue le point d'ancrage, de focalisation entre mémoire individuelle (l'acte tragique de Sethe) et mémoire collective (l'expérience du Middle Passage et de l'esclavage) : « In the body of *Beloved*, then, individual and collective pasts and memories seem to have become united and inseparable » (180). Comme le souligne Lars Eckstein dans "A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved*", ce n'est qu'à cette condition que peut être appréhendée la douleur causée par les traumatismes liés à l'esclavage : « It is the tension between the individual voice and a collective chorus that the 'condition of pain' involved in the Black Atlantic experience can be fully expressed [...] » (146). Par conséquent, *Beloved* se retrouve également à la croisée de l'identité individuelle et collective<sup>83</sup> : « [Morrison] creates a fluidity of identity among Sethe's mother, Sethe's grandmother, and the murdered two-year-old, so that *Beloved* is both an individual and a collective being » (Horvitz 163). Patrick Bryce Bjork l'a lui aussi noté dans son ouvrage *The Novels of Toni Morrison: The Search for Self and Place Within the Community*, c'est dans le cadre de l'idée de communauté<sup>84</sup> que s'opère la construction identitaire des personnages de Morrison :

In depicting a totality of communal emotions and experience, Morrison's novels demonstrate that the community is a multiple, refractory space within each self which, as dispossesses and nurtures, deceives and instructs, assails and comforts, serves as the ultimate touchstone in the search for self and place. (164)

Ainsi, l'identité collective liée à la communauté est contenue dans l'identité personnelle de chaque individu la formant.<sup>85</sup> Cela s'illustre dans *Beloved* à travers le cas de Sethe, qui reconstruit par ses souvenirs son lien avec ses racines : « [Sethe] recalls a language now lost which was spoken by Nan and her mother, and remembers slaves who sang

---

83 Par ailleurs, je l'ai montré, *Beloved* est à la fois la fille adorée de Sethe et l'avatar de toutes les victimes du passage de l'Atlantique.

84 J'utilise l'expression « idée de communauté », car certains personnages, comme Sula (*Sula*) et Son (*Tar Baby*), se construisent justement par opposition à cette idée ; ils sont définis par leur non-appartenance à la communauté.

85 « Each communal variation, the community, the clan, the ancestor, is an intrinsic part of the self, and exists not merely as an altruistic concern » (Bryce Bjork ix).

and 'danced the antelope'. The ancestral link sustained in black culture is an agent in her recuperation and growth into self-identity » (Lennox Birch 184). Pour Claudine Raynaud, la coexistence de l'identité individuelle et collective est avant tout une question d'équilibre : « Dans chaque roman, il faut arriver à mesurer la part de soi et la place que l'on doit accorder à l'autre pour qu'une identité se forge, pour que soit sauvegardée la part de subjectivité nécessaire à la survie du moi » (1996 80).

C'est à travers sa production romanesque, explique Morrison dans une interview avec Bill Moyers, qu'elle arrive à faire se connecter et s'entrelacer mémoire individuelle et mémoire collective : « You see something. Somebody takes a cataract away from your eye, or somehow your ear gets unplugged. You feel larger, connected. Something of substance you have encountered connects with another experience. Novelists can do that. Art can do it in a number of ways » (273). La mémoire individuelle est donc un fragment d'une mémoire collective et à pour vocation à être transmise ; cela n'est pas seulement exprimé dans *Beloved* mais également dans d'autres romans de Morrison.<sup>86</sup> L'idée de mémoire individuelle comme pièce du patchwork de la mémoire commune est aussi soulignée par Colson Whitehead : « A plantation was a plantation; one might think one's misfortunes distinct, but the true horror lay in their universality » (122). Par conséquent, la mémoire individuelle, pour être bénéfique, doit s'inscrire au coeur d'une mémoire collective, partagée, qui serait le socle de la communauté. Morrison, dans son interview avec Angelo, décrit donc *Beloved* comme une somme d'expériences individuelles s'inscrivant dans un second temps dans la grande histoire de l'expérience collective : « I was trying to make it a personal experience. [*Beloved*] was not about the institution—Slavery with a capital S. It was about these anonymous people called slaves » (257).

Ainsi, l'expérience individuelle de Paul D rejoint l'expérience collective des esclaves avec la pratique de la chaîne de forçats : « As the chain was passed on and each man stood in the other's place, the line of men turned around, facing the boxes they had come out of. Not one spoke to the other » (107). Cette expérience terrible se transforme alors en une chorégraphie esthétique : « They chain-danced over the fields, through the woods to a trail that ended in the astonishing beauty of feldspar [...] » (108). L'union<sup>87</sup>

---

86 « Memory, in *Sula* and *Song of Solomon* and *Beloved*, is personal and also communal property, and certainly it is most generative when shared » (Middleton xiii).

87 Les séances de communion dans la Clairière, organisées par Baby Suggs, sont l'expression par excellence de cette union nécessaire : « It started that way: laughing children, dancing men, crying

est indispensable pour faire front face à ce traumatisme : « For one lost, all lost. The chain that held them would save all or none [...] » (110). La communauté noire, par sa jalousie et son ingratitude, trahit cette idée d'union en abandonnant la figure christique qu'était Baby Suggs, la raison véritable de cette trahison semblant être qu'elle n'a justement pas partagée l'expérience commune de l'esclavage dans la même mesure que les autres ; les Noirs de la communauté reprennent à leur compte la souffrance traversée, le calvaire christique pour se légitimer : « 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. Who had never been lashed by a ten-year old whiteboy as God knows they had » (137).

Cette souffrance est un élément de plus définissant l'identité que les Noirs tentent de reconstruire après l'esclavage. Cette identité étant à la fois individuelle et collective, Baby Suggs, ayant moins souffert, est ostracisée de la communauté. Sethe peut supporter son histoire car elle n'est pas seule à en souffrir le poids; cette histoire individuelle fait partie de l'expérience de toute une communauté : « [Sethe's] story was bearable because it was [Paul D's] as well as well—to tell, to refine and tell again. The things neither knew about the other—the things neither has word-shapes for » (99). Pour autant, la possibilité de développer une expérience individuelle s'en retrouve-t-elle étouffée par une inscription systématique dans le cadre d'une expérience collective ?

### *b – Mémoire et propriété*

Nancy Peterson avertit en effet du risque encouru par la prédominance de l'expérience collective sur l'expérience individuelle : « The danger of narrating monumental history lies in creating a master narrative in which there is no space to articulate any local narratives that run counter to it [...] » (209). Or, la source de la littérature de Morrison est justement une histoire partagée, qui sans étouffer l'individualité de chacun, sublime son existence par son inscription dans un cadre qui la dépasse<sup>88</sup>. De fait, l'identité personnelle, individuelle, n'est en aucun cas incompatible avec l'identité sociale, collective. Au contraire, ces deux expériences du monde et de la

---

women and then it got mixed up » (88).

88 « For [Morrison], roots are less a matter of geography than a sense of shared history; less to do with place, than with inner space: the freedom to be oneself, and yet a member of the tribe » (Russell 44).

vie se nourrissent l'une l'autre et sont toutes deux nécessaires pour l'épanouissement des personnages de Morrison :

The novel is born of the tension between the individual psyche and the social world. Yet Morrison's novel stands in a position that evokes an epic structure and an epic purpose: to unite the individual and the world in a meaningful relationship that strengthens individual self-identity and fortifies identity and power for the community. (Pérez-Torres 108)

Pour Morrison, racines et identité sont donc intimement liées, et son œuvre est plongée dans la culture ancestrale africaine.<sup>89</sup> Par conséquent, comme elle le révèle dans un entretien avec Charles Ruas, Morrison cherche dans ses romans à restaurer ces traditions populaires et cette mythologie, en tant que connaissance viable du monde : « Words like 'lore' and 'mythology' and 'folk tale' have very little currency in most contemporary literature » (113). La transmission des récits de l'expérience et de la mémoire se font ainsi par et pour la communauté : « The community had to take on that responsibility of passing from one generation to another the mythologies, the given qualities, stories, assumptions which an ethnic group that is culturally coherent and has not joined the larger mainstream keeps very much intact for survival » (Ruas 112).

C'est donc par le récit que s'opère le rattachement de l'expérience individuelle à l'expérience collective, ici à travers le genre littéraire du récit d'esclave, dans lequel Morrison a également puisé pour écrire *Beloved*. Or, comme le souligne Morrison elle-même, c'est à elle de faire le récit de la mémoire et de revendiquer la mémoire aliénée du peuple noir : « I know I can't change the future but I can change the past. It is the past, not the future, which is infinite. Our past was appropriated. I am one of the people who has to reappropriate it' » (Taylor-Guthrie xiii-xiv). Si Morrison affirme ne pas pouvoir changer l'avenir, il reste que c'est en offrant aux générations de son temps la mémoire afro-américaine dérobée et occultée qu'elle leur permet d'aborder l'avenir sous un autre angle.

*Beloved* pose en effet l'importante question de la propriété de la mémoire ; cette dernière est de fait ambivalente en ce qu'elle renvoie à la fois au vécu le plus intime et personnel d'un individu et à une expérience partagée par autrui. Or, si la mémoire

---

89 Comme Gay Wilentz le remarque dans son essai portant sur *Song of Solomon*, « Morrison's writings are deeply entrenched in her own black folk roots and the community in which she grew up. Moreover, her text is informed by her mother's stories, her tribe, and her ancestors—African and African American » (109).

rassemble ceux ayant des souvenirs communs, elle peut également procurer un sentiment d'exclusion à ceux ne les possédant pas et donc ne pouvant prendre part à la communion mémorielle, comme c'est le cas pour Denver lorsque Sethe et Paul D parlent de leur passé devant elle : « They were a twosome saying 'Your daddy' and 'Sweet Home' in a way that made it clear both belonged to them and not to [Denver]. That her own father's absence was not hers » (13). Ainsi, le personnage de Denver se trouve de sa propre volonté dans une optique d'expérience purement individuelle, puisqu'elle refuse de se reconnaître comme fragment d'une identité collective.<sup>90</sup> Par conséquent, il est possible qu'une des raisons de l'attachement désespéré que Denver porte à Beloved est que cette dernière lui permet de s'approprier, en quelque sorte, la mémoire de sa mère, d'exister dans son monde : « Denver was seeing it now and feeling it—through Beloved. Feeling how it must have felt to her mother » (78). Quoi qu'il en soit, l'épanouissement individuel des personnages de *Beloved*, Denver y compris, est lié à la connaissance de la mémoire collective noire : « Denver, who belongs to the future, lives through a racial past without whose knowledge she would not be complete » (Rodrigues 162).

Le récit de la mémoire ne fait pas que transmettre une responsabilité ; il transmet aussi un traumatisme ressenti par son dépositaire. Le déchirement lié à la mémoire individuelle devient dès lors un déchirement collectif : « 'By extension, the listener to the trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself (Laub 57)<sup>91</sup> » (Weinstock 87). Pourtant, c'est grâce au récit de la mémoire, aussi douloureux soit-il, et à l'inscription de l'expérience individuelle dans le cadre plus large de l'expérience commune que le rapport au passé devient bénéfique et productif, comme le souligne Morrison :

[People] don't want to talk, they don't want to remember, they don't want to say it, because they're afraid of it—which is human. But when they do say it, and hear it, and look at it, and share it, they are not only one, they're two, and three, and four, you know? The collective sharing of that information

---

90 « 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 » (62).

91 Laub, "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening", *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*.

heals the individual—and the collective. (Darling 248)

*c – Le récit de la mémoire : une expérience participative*

Son interview avec Claudia Tate donne l'occasion à Morrison de révéler que selon elle, l'écriture d'un roman ne confine pas seulement à une expérience individuelle, mais renvoie aussi à une forme de communion avec un vécu collectif : « Some people work on several books at one time. I can never do that. So if one's not there, I feel a little lonely, as though I've lost touch, though momentarily, with some collective memory » (170). En effet, faire du récit littéraire de la mémoire la pierre angulaire d'un nouveau paradigme, bénéfique et profitable, est un accomplissement collectif de l'auteur d'une part, et du lecteur d'autre part; il faut que que tous comprennent les enjeux et les responsabilités liées à la transmission d'un tel récit. C'est la conclusion apportée à la parabole du discours Nobel prononcé en 1993 par Morrison : « Look. How lovely it is, this thing we have done—together » (273).

C'est à Morrison, en tant qu'auteure, que revient le rôle de créer l'étincelle de magie procurée par le roman : « To make it happen is my job, not the reader's » (Tate 169). Toutefois, le récit de la mémoire tel qu'il est livré par Morrison à travers le roman ne se suffit pas à lui même, et l'étincelle de Morrison n'est que l'amorce d'un processus qui se développe chez le lecteur: « [The novel] should have something in it that enlightens; something in it that opens the doors and points the way. Something in it that suggests what the conflicts are, what the problems are. But it need not solve those problems because it is not a case study, it is not a recipe » (Morrison<sup>92</sup> citée dans Lawrence 244). En effet, le lecteur, par sa démarche intellectuelle et émotionnelle, contribue à la magie créatrice de l'œuvre : « They always say that my writing is rich. It's not—what's rich, if there is any richness, is what the reader gets and brings him or herself » (Darling 253). Or ce qu'apporte le lecteur aux romans de Morrison n'est pas seulement l'interprétation d'un message ; son rôle créateur s'étend également au langage lui-même, ou plutôt aux multiples langages de la mémoire qu'il contribue à construire :

In *Beloved*, the reader's participation is pivotal in as much as the reader's piecing together of a damaged past, functions as a way to 'evolve a

---

92 Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation".

subjective language with which to attach different meanings to slavery outside the ways in which it has become fixed in historiography and myths' (Keenan 55).<sup>93</sup> (Weinstock 87)

L'idée d'une évolution liée à la mise en récit de la mémoire ne concerne pas uniquement les personnages du roman de Morrison, mais se retrouve chez d'autres personnages de la littérature afro-américaine, comme le prouve cet extrait de *Their Eyes Were Watching God* : « 'Lawd!' Pheoby breathed out heavily, 'Ah done growed ten feet higher from jus' listenin' thu you, Janie. Ah ain't satisfied wid mahself no mo'' » (284). Elle se retrouve par ailleurs chez les lecteurs eux-mêmes. En effet, comme Maggie Ann Bowers le note dans son article intitulé "Acknowledging Ambivalence: The Creation of Communal Memory in the Writing of Toni Morrison", le processus de guérison opère à deux échelles, métadiégétique (le récit de la mémoire dans le roman) et diégétique (le récit de la mémoire par le roman) : « Morrison aims for her readers to be involved in their reading and to be transformed through the process much in the same way that the characters of the novels are transformed through the understanding which they gain through storytelling and song » (21). Morrison parvient en effet à transposer la qualité intrinsèquement participative du récit oral dans ses romans, comme elle le suggère à Bessie Jones et Audrey Vinson : « [When we were sitting around telling stories, the stories were never the property of the teller. They were community property or they were family property and anybody could elaborate on them or change them or retell them. You heard them over and over again » (176).

Le récit de la mémoire est de ce fait une expérience fondamentalement collaborative, partagée entre la personne qui en fait la narration et la personne qui le reçoit : « 'I cannot be flattered because it isn't *me*; the ego isn't involved in the listening, the telling...there is room for everyone' » (Russell 46). Les romans de Morrison et le langage qu'elle utilise sont de nature et de fonction fondamentalement participatifs :

The language has to be quiet; it has to engage your participation. I never describe characters very much. My writing expects, demands participatory reading, and that I think is what literature is supposed to do. It's not just about telling the story; it's about involving the reader. The reader supplies the emotions. The reader supplies even some of the color, some of the

---

93 Keenan, "Four Hundred Years of Silence", *Recasting the World: Writing After Colonialism*.

sound. My language has to have holes and spaces so the reader can come into it. He or she can feel something visceral; see something striking. Then we [you, the reader, and I, the author] come together to make this book, to feel this experience. (Tate 164)

Les romans de Morrison s'inscrivent donc dans une littérature de la communauté, du partage.<sup>94</sup> En réalité, la dimension participative du récit ne se retrouve pas seulement dans la production romanesque de Morrison, mais bien dans la littérature afro-américaine dans son ensemble. Par ailleurs, comme Morrison l'explique à Gloria Naylor, chaque auteur noir éclaire de sa propre sensibilité une facette particulière d'une œuvre fondamentalement collective et infinie, puisque tout comme les différentes perceptions auxquelles elle s'expose, cette œuvre est en perpétuelle évolution :

You work with one facet of a prism, you know, just one side, or maybe this side, and it has millions of sides, and then you read a book and there is somebody who is a black woman who has this sensibility and this power and this talent and she's over here writing about that side of this huge sort of diamond thing that I see, and then you read another book and somebody has written about another side. And you know that eventually that whole thing will be lit—all of these planes and all of the facets. But it's all one diamond, it's all one diamond. [...] You haven't even begun and there's so much room and each one is another facet, another face of this incredible stone, this fantastic jewel that throws back light constantly and is constantly changing because even the face that I may have cleaned or cleared or dealt with will change. [...] Geometrically all those things touch in a way, but each person has his own space, his own side of the diamond to work on. (Naylor 214-215)

Pour Morrison, la qualité participative de sa littérature proviendrait de l'oralité originelle de l'usage afro-américain du langage :

I do a lot of revision when I write in order to clean away the parts of the book that can only work as print, but it also must work as a total story because that is one of the major characteristics of black literature as far as

---

94 « I write what I have recently begun to call village literature, fiction that is really for the village, for the tribe. Peasant literature for *my* people, which is necessary and legitimate but which also allows me to get in touch with all sorts of people » (LeClair 120-121).



I'm concerned—it's not just having black people in it or having it be written by a black person, but it has to have certain kinds of fundamental characteristics (one of) which is the participation of the other, that is, the audience, the reader, and that you can do with a spoken story. (Davis 231)

Il s'agit alors d'impliquer le lecteur émotionnellement et intellectuellement, d'instaurer un dialogue entre l'auteure et le lecteur.<sup>95</sup> Pour Morrison, l'auteure occupe une fonction clé dans la communauté, comme elle le souligne lors de son entretien avec Eslie B. Washington : « She is sister, teacher, aunt » (234). Ainsi, l'auteure est à la société ce que la femme est à la structure familiale afro-américaine : elle est la garante de ses mythes et de ses traditions, elle est la narratrice du grand récit de la mémoire.

## **B - La mère africaine : protéger et transmettre**

*These are the women who surge from the unconscious, more terrifying than history itself, for they represent a lost history, a racial identity retrievable only by a dangerous journey to the mother space, which is the area of unbearable dreams and incomprehensible myths, a dark continent of the mind.*<sup>96</sup>

– Barbara Hill Rigney

Cette sous-partie sera consacrée dans un premier temps à étudier le rôle de la mère africaine au sein de sa famille et de sa communauté en tant que gardienne et narratrice du récit mémoriel d'une génération à la suivante. Ensuite seront étudiées les caractéristiques de la figure de la matriarche dans *Beloved* ainsi que d'autres romans de Toni Morrison. Pour finir, je montrerai que le statut de mère recouvre des enjeux identitaires majeurs pour les Africains et Afro-Américains.

### *a – La mère comme vectrice du récit mémoriel*

Les mères afro-américaines font ainsi office de gardiennes du récit mythique des

---

95 « I want my fiction to urge the reader into active participation in the nonnarrative, nonliterary experience of the text, which makes it difficult for the reader to confine himself to a cool and distant acceptance of data » (Morrison 1984 387).

96 Hill Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, 1991.

origines<sup>97</sup> et sont garantes de sa transmission aux générations suivantes ; c'est ce qu'explique Gay Wilentz dans "Civilizations Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*" : « I have noted the importance of women in transmitting the stories of the past to maintain the culture within an Afrocentric world view; [in *Song of Solomon*] generational continuity (passing on the stories of the family) becomes cultural continuity as well. » (117). Or, comme je l'ai expliqué précédemment, le lien entre chaque génération, symbolisé par la connaissance des racines et des traditions ancestrales, est fondamental dans l'œuvre de Morrison, ce qu'elle explique elle-même dans son interview avec Ruas : « The relationships of the generations have always been paramount to me in all of my works, the older as well as the younger generation, and whether that is healthy and continuing » (103). C'est en effet en puisant au cœur de la mémoire afro-américaine que Morrison écrit ses romans ; c'est en la transmettant que Morrison fait revivre l'expérience noire. Or, comme l'a remarqué Claudine Raynaud dans *Toni Morrison : l'esthétique de la survie* : « Les personnages symbolisant l'ancêtre sans lequel le lien avec le passé est rompu sont souvent des femmes. On a vu là la déesse-mère, la Terre-mère des religions africaines » (53). Ainsi, c'est bien la femme qui occupe ce rôle central de lien entre passé et présent, de gardienne et narratrice du récit de la mémoire.

L'interprétation que fait Deborah Horvitz, citée ci-après, du roman de Morrison, souligne l'importance de la transmission féminine de la mémoire de génération en génération, articulée autour du personnage de *Beloved* :

In *Beloved*, the ghost-child who comes back to life is not only Sethe's two-year-old daughter, whom she murdered eighteen years ago; she is also Sethe's African mother. This inter-generational, inter-continental, female ghost-child teaches Sethe that memories and stories about her matrilineal ancestry are life-giving. (158)

De fait, *Beloved* occupe une place centrale dans le récit de la mémoire afro-américaine ; elle est le symbole même de l'expérience féminine de l'esclavage.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Elles sont aussi le lien entre les vivants et les morts, agissant comme interprètes : « As one in touch with the continuum of ancestors/descendants, Pilate holds posthumous conversations with her own father and has an uncanny knowledge of events she has not witnessed » (Wilentz 118).

<sup>98</sup> « She is the haunting symbol of the many *Beloveds*—generations of mothers and daughters—hunted down and stolen from Africa; as such, she is, unlike mortals, invulnerable to barriers of time, space, and place » (Horvitz 157).

Morrison insiste par conséquent sur l'importance<sup>99</sup> des liens entre femmes non seulement dans le microcosme de la famille, mais aussi dans le macrocosme de la communauté. Cela est par exemple visible dans *Song of Solomon*, lorsque la narratrice estime que Hagar, la petite-fille de Pilate, nécessite tout un ensemble de présences féminines pour la guider : « 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 » (307). Il est donc d'une importance capitale de préserver ce lien de transmission féminine, de le respecter et de le cultiver.

Donner une voix à la femme noire et réhabiliter sa perception de la réalité comme viable est donc un des objectifs majeurs de la production littéraire et critique de Morrison :

In the 1960's, when the seeds of Morrison's early novels were germinating, the need of black Americans was for an awareness of an ancestral past *before* their enslaved American experience wherein their supposed inferiority had been inscribed and reinforced. Similarly women, black and white, were demanding that their own contribution to the culture of their society was given recognition. (Lennox Birch 150)

De fait, le récit, chez Morrison, est généralement l'apanage des femmes. La parole féminine, dans *Beloved* est cryptique en plus d'être mystique ; incompréhensible pour Stamp Paid, si elle est à la limite d'exprimer l'inexprimable, elle lui donne au moins une forme tangible et puissante : « 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 » (199).

*b – La mère chez Morrison : figure sacrée, figure bafouée*

La perpétuation du récit mémoriel afro-américain passe en effet par le respect et l'écoute des ancêtres, et plus particulièrement de la figure privilégiée en termes de

---

99 Morrison va même plus loin ; ce lien n'est pas seulement important mais nécessaire pour que les femmes afro-américaines puissent vivre dignement : « 'Without this passing down of wisdom, the daughters cannot have 'livable' lives and an entire generation of African Americans will be affected adversely because of the wounds these motherless or sisterless black women carry with them' » (Peterson N. 209).

transmission ; la matriarche.<sup>100</sup> Il résulte de cela que la matriarche acquiert un certain prestige, un certain pouvoir aux yeux des membres de la famille et de la communauté, directement proportionnel à son ancienneté, comme l'illustre Morrison dans une anecdote racontée lors de son entretien avec Anne Koenen : « My mother and my grandmother lived in the same town, and I thought that my mother was a powerful person, and the person more powerful than she was her mother who was really powerful. [...] And who can be more powerful than your great-grandmother? » (79). Morrison considère par conséquent la mère africaine comme une figure à part<sup>101</sup>, à la fois au-dessus et au centre de la communauté noire mais discréditée par la culture blanche, qui enferme la mère africaine dans le stéréotype de la Mama.<sup>102</sup> Elle souligne également le décalage entre la multitude de talents développés par les mères esclaves et le peu de considération avec lequel elles étaient perçues par la société blanche : « [A black mammy] could nurse, she could heal, she could chop wood, she could do all those things. And that's always been a pejorative word, a bad thing, but it isn't » (Koenen 82). Bryce Bjork explique par ailleurs dans son essai que la femme noire était victime de stéréotypes non seulement dans la conception blanche de la mammy, mais aussi à travers le topos de la « tragic mulatta » développé chez certains auteurs de littérature américaine comme Zora Neale Hurston.

Morrison construit donc une autre image de la mère africaine aux propriétés anciennes et puissantes à l'opposé des représentations soumises et inoffensives de la Tante Chloe de Harriet Beecher Stowe dans *Uncle Tom's Cabin*, ou de « Aunt Jemima », personnage issu des « minstrel shows », utilisée par la Quaker Oats Company comme emblème de sa marque : « By making resistance central to the experience of all slave women, not just the Nat Turners<sup>103</sup> of history books, Morrison dissolves the stereotype of the mammy figure » (Grewal 101). De fait, si la femme noire a gagné en pouvoir et en présence, c'est parce que les conditions dans lesquelles elle vivait ne lui en ont pas

---

100 « Détentrice de la mémoire, du passé individuel et collectif la matriarche relie les temps passé, présent et futur » (Duclot-Clément 6).

101 Si Baby Suggs, matriarche du 124 Bluestone Road, peut sous certains aspects être désignée comme figure christique, elle peut également être associée à la mythologie africaine : « [s]imilar to the Grandmother deity of Anlo people [...] » (Washington 55).

102 Anita Durkin souligne que la société esclavagiste s'est servie de ce stéréotype comme outil d'oppression et d'inhibition identitaire ; elle décrit ainsi le rôle de la Mama : « [...] as one *forced* on enslaved African American women, an identity thrust on them, and she underscores that this role is/was also an erasure of the violence enacted by whites as a means of constructing black identities, including that of the Mammy (182).

103 Nathaniel Turner est un esclave pendu pour avoir mené une révolte d'esclaves en Virginie en 1831.

laissé le choix : « Beginning in slavery, the black woman, unlike the male-protected and pedestalled white woman, was forced, since she could never be protected by her male, slave counterpart, to develop into a mature, self-reliant being; she was the first, truly liberated American woman » (Bryce Bjork 17). Ce serait son inscription dans cette lignée de puissantes femmes qui aurait permis à Morrison d'occuper, à travers son art qu'elle revendique comme noir et féminin, une position de pédagogue bienveillante au sein de sa communauté.<sup>104</sup> Cet axe de transmission matrilineaire ne doit en aucun cas être rompu, les racines ne doivent pas être ignorées, sous peine de se perdre de vue en tant qu'individu, en tant que femme : « A woman has to be a daughter before she can be any kind of woman. If she doesn't have that in mind, if she doesn't know how to relate to her ancestors, to her tribe, so to speak, she is not good for much » (Jones B. et Vinson 184).

Ainsi, Morrison, dans ses romans et tout particulièrement dans *Beloved*, donne une place cruciale à la figure de la mère. Sethe fait en effet preuve d'un instinct maternel certain, protégeant ses filles d'un amour inconditionnel et indéfectible. Pour elle, le lait maternel représente sa capacité à donner la vie et à la nourrir, la préserver : « 'They used cowhide on you?' / 'And they took my milk.' / 'They beat you and you was pregnant?' / 'And they took my milk!' » (17). En être dépouillée par les neveux de schoolteacher la conduit à ressentir une indignation primale ; les Blancs lui ont retiré, symboliquement, la vie. Cette dépossession semble être pour elle la pire forme d'aliénation causée par l'esclavage ; ce n'est pas seulement sa propre vie qui s'en retrouve vampirisée, c'est aussi la vie de ses enfants.<sup>105</sup> Pour Sethe, avoir assez de lait pour ses enfants est d'une importance fondamentale et obsessionnelle : « You remember that, don't you; that I did? That when I got here I had enough milk for all? » (198).

L'allaitement est également un symbole de communion entre la mère et l'enfant ; après la scène de patinage entre Sethe et ses deux filles, Sethe leur donne du lait, poursuivant ainsi la communion mystique avec Beloved et Denver, enveloppées de couvertures et de chaleur maternelle : « Sethe warmed milk and stirred cane syrup and vanilla into it. Wrapped in quilts and blankets before the cooking stove, they drank, wiped their noses, and drank again » (175). Nathalie Duclot-Clément utilise précisément

104 « Black women writers—having the example of authoritative mothers, aunts, grandmothers, great-grandmothers—have something special to contribute to the world. They have a distinctive and powerful artistic heritage. It is not white and it is not male » (McKay 141).

105 « Nobody will ever get my milk no more except my own children. » (200).

cet élément pour définir ce qu'est une mère ;<sup>106</sup> une figure nourricière, protectrice et surtout garante de transmission : « La génitrice est préalablement celle dont le sang et le lait donnent et entretiennent la vie : elle s'inscrit dans l'imaginaire du sacrifice, de la douleur originelle, la perpétuation et la filiation » (5). Il est donc intéressant de noter que la figure mystique de la mère, gardienne du savoir et dépositaire du récit des origines, se situe généralement chez Morrison dans l'espace liminal entre nature et culture, entre individualité et communauté, entre passé et présent<sup>107</sup> : « Figure médiatrice entre les données géographiques (pont entre l'Ici et l'Ailleurs), temporelles (passé, présent, avenir), la matriarche est également celle qui conditionne la rencontre entre l'individu et la collectivité » (Duclot-Clément 7). Ainsi, c'est la mère qui fait le lien entre toutes ces notions sur les plans de la mémoire, de l'expérience, et donc de l'identité.

La mère africaine, chez Morrison, revêt une dimension quasi-divine, celle d'un être à l'amour infini.<sup>108</sup> Cela s'illustre dans l'exaltation que Sethe ressent à travers 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 » (162). L'amour de Sethe est infini ainsi qu'universel : « [T]here wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to » (162). L'épigraphe du roman fait d'ailleurs référence à un amour pur et unconditionnel, celui de la divinité, qui devient celui de la mère : « I will call them my people, / which were not my people ; / and her beloved, / which was not beloved. Romans 9:25 ». Pour Morrison, la mère est celle qui possède certaines « propriétés sacrées » incarnées dans *Tar Baby* par les « femmes dans les arbres », rejetées en bloc avec ses racines africaines par le personnage de Jadine :

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 Mose's crib; knowing their steady consistency, their pace of

---

106 Dans *Song of Solomon*, Milkman est défini par sa relation avec Ruth, tout comme Beloved est définie par sa relation avec Sethe : le motif de l'allaitement y constitue le lien fusionnel entre la mère et l'enfant.

107 Baby Suggs dans *Beloved*, Eva Peace et la mère d'Ajax dans *Sula*, Pilate Dead dans *Song of Solomon*.

108 Pilate, dans *Song of Solomon*, est elle aussi une de ces figures de mère universelle à l'amour inconditionnel ; cela est notamment illustré par ses dernières paroles : « 'I wish I'd a knowed more people. I would of loved 'em all. If I'd a knowed more, I would a loved more' » (336).

glaciers, their permanent embrace, they wondered at the girl's desperate struggle down below to be free, to be somethin other than they were. (184)

En cela, Jadine perd toute possibilité de remplir le rôle de gardienne et vecteur du récit de la mémoire afro-américaine. Jadine perd en stabilité ce qu'elle gagne en mobilité ; or Morrison explique, dans une interview avec Judith Wilson, ce qui pour elle caractérise une femme accomplie :

No Black woman should apologize for being educated or anything else. The problem is not paying to the ancient proprieties—which for me means the ability to be ‘the ship’ *and* ‘the safe harbor.’ Our history as Black women is the history of women who could build a house *and* have some children, and there was no problem. (135)

Ce sont ces « propriétés ancestrales » qui définissent la mère africaine selon Morrison; les autres différences pouvant exister entre deux femmes, pourtant diamétralement opposées à première vue, semblent insignifiantes. Cela s'observe notamment dans *Song of Solomon* lorsque la narratrice différencie puis compare Pilate et Ruth : « They were so different, these two women. [...]. One corseted, the other buck naked under her dress. [...] Their similarities were profound. Both were vitally interested in Macon Dead's son, and both had close and supportive post-humous communication with their fathers » (139).

Il apparaît donc que la figure apaisante de la mère africaine, constituant le dernier rempart contre la froideur d'un monde déserté par l'amour et l'amitié, se pense en fin de compte en termes de similitudes et non de différences.<sup>109</sup> Ainsi, aux yeux de Morrison, la femme africaine doit remplir deux rôles fondamentaux : être à la fois « navire », c'est-à-dire libre et indépendante, et « port », c'est-à-dire fiable et inébranlable, présente pour ceux dont la survie dépend d'elle. Cette vision semble largement partagée par d'autres auteures noires telles que Nellie McKay : « As Nellie McKay<sup>110</sup> has formulated, black women's texts instantiated notions of black womanhood as multidimensional; for black women, womanhood was not ‘static or a single ideal’ » (Santamarina 234). Pour autant, Morrison ne dépeint pas dans ces romans les matriarches comme toutes-puissantes ; ces dernières possèdent également leurs défauts et leurs faiblesses, comme tout être

---

109 « With two exceptions, everybody [Milkman] was close to seemed to prefer him out of this life. And the two exceptions were both women, both black, both old » (Morrison 1978 331).

110 McKay, “The Narrative Self: Race, Politics, and Culture in Black American Women's Autobiography”, *Women, Autobiography, Theory*.

humain : « 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 a flawed here, triumphant there, mean, nice, complicated woman, and some of them win and some of them lose » (Davis 231).

*c – Épaisseur de l'amour et enjeux identitaires*

De fait, il existe une ombre à l'amour inconditionnel qui caractérise la figure de la mère universelle ; dans le cas de Sethe, cet amour est aussi source de destruction, d'étouffement, comme le montre cette accusation par Paul D : « 'Your love is too thick'[...] » (164). En témoigne aussi le sacrifice de Beloved de la main de Sethe. Pourtant, pour cette dernière, ce sacrifice fait partie intégrante de l'amour qu'elle porte à sa fille, et en est peut-être l'expression la plus pure, si elle en est la plus douloureuse ; cela s'illustre dans son incompréhension face au reproche de Paul D : « 'Too thick?' [...] 'Love is or it ain't. Thin love ain't love at all' » (164). Selon Barbara Hill Rigney, le meurtre de Beloved peut aussi être interprété comme un le moyen de faire résonner un message exprimé dans le langage du désespoir, un idiome perverti dérivant directement du langage maternel et corporel : « Perhaps [...] this is partly Morrison's motivation to have Sethe act/speak with her body, to commit that one politically significant act—the murder of her own child—which translate the body into the word, establishes her place in history, and serves to document the nature of the most brutal of realities, to indict slavery as an institution [...] » (70).

Deux visions en apparence diamétralement opposées sur le plan éthique se confrontent donc à travers l'acte de Sethe ; celle, socialement acceptée, de la mère incapable de blesser ses enfants confrontée à celle de la mère prête à tout pour les protéger.<sup>111</sup> En effet, en tuant son propre enfant, Sethe se rapproche de la figure tragique de Médée, mise en scène par le dramaturge antique Euripide, cité par Duclot-Clément.<sup>112</sup> Cette dernière assimile ainsi Sethe et Médée à la figure de la « Mère

---

111 C'est d'ailleurs ce qu'explique Christopher Peterson : « 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* » (154).

112 « Jamais je ne laisserai mes enfants à mes ennemis, pour en être outragés. Il est absolument nécessaire qu'ils meurent. Et, puisqu'il le faut, je les tuerai, moi qui les ai enfantés. Cela est résolu et sera fait » (Euripide Scène 20 vers 1236-1250).



Terrible », perçue comme dénaturée et à contrepied de la conception traditionnelle du rôle de mère. Dans cette optique, la façon dont Beloved « dévore » Sethe après sa résurrection s'apparenterait en réalité à la façon dont Sethe a elle-même dévorée Beloved : « L'infanticide, la violence prononcée par la Mère se conjuguent sous les termes de dévoration, d'engloutissement. Tendresse et violence se rencontrent dans un même geste ; cet effet renforce l'enchevêtrement symbolique unissant le don de vie et le don de mort » (Duclot-Clément 12).

L'infanticide perpétré par l'esclave fugitive Margaret Garner, dont le personnage de Sethe est inspiré, a également fait s'affronter deux visions politiques cette fois-ci ; l'une servant à conforter l'esclavage en postulant que le Noir est une bête sauvage, l'autre ayant pour but de le remettre en question en exposant ses sévices :

For racist ideologues, slave infanticide is further proof of an animality inherent in black motherhood: a propensity to violence from which white motherhood is exempt. For abolitionists, slave infanticide emerges both as proof of slavery's evils and of a mother love's for her children in the face of an institution that disregards slave kinship. (Peterson C. 156)

Or, que cet acte soit analysé d'un point de vue éthique ou politique, l'enjeu ultime reste le même ; c'est l'identité de l'assassine et celle de l'assassinée : « Killing thus becomes equated with claiming. But if to kill is to claim as one's own, then the reverse is also true: the claim of possession is always violent » (Peterson C. 157). Il s'agit par conséquent ici, pour Sethe, d'affirmer à la fois l'identité de Beloved en tant qu'être humain en aucun cas destiné aux chaînes de l'esclavage, et comme une partie de Sethe elle-même, à laquelle elle ne peut renoncer ; en tuant Beloved, Sethe affirme en même temps qu'elle détruit son statut de mère. Tout le paradoxe du sacrifice de Sethe réside en effet dans cette idée d'anéantissement protecteur, libérateur et créateur : « Rather than subject their progeny to the financially motivated, sexually depraved, and morally bankrupt whims of their oppressors, some mothers of *Ajé*<sup>113</sup> returned the creations of their wombs to the tomb-like 'wicked bag' that holds destruction, creation, and re-creation » (Washington T. 54).

La mère africaine est un vaisseau double ; elle porte en elle la vie, qu'elle transmet à la génération suivante, en même tant que la culture : « The African mothers, the

---

113 Pour plus de détails sur la figure de la mère *Ajé*, se référer à l'essai de Teresa Washington.

ancestors figures as Morrison often refers to them, are the primary namers in Morrison's novels, just as they are the transmitters of culture and the inventors of language, itself the operative agency of culture » (Hill Rigney 45). Or, ces propos soulignent un autre fait important : la faculté de nommer renvoie à un langage maternel, originel ; et c'est à la mère que revient en premier lieu le pouvoir de nommer, qui sera le sujet de la prochaine étape de ma réflexion : « La génitrice est également celle qui confère une identité, une origine : non seulement elle positionne sa descendance dans l'espace du foyer mais elle nomme les siens. Le nom, par le pouvoir émanant de la nomination et par la reconnaissance qu'il entraîne, est dépendant de la mère [...] » (Duclot-Clément 7).

### C - « Définisseurs » et « définis » : baptiser et rebaptiser

*What's in a name? That which we call a rose  
By any other name would smell as sweet.*<sup>114</sup>

– William Shakespeare

Ici, j'analyserai en premier lieu la manière dont les Noirs ont été rendus invisibles par le vol et l'occultation de leur identité en m'intéressant au pouvoir procuré par la capacité de nommer. Ensuite, je procéderai à deux études de cas ; la première portera sur la richesse onomastique du prénom Beloved dans le roman éponyme de Morrison, et la seconde traitera des enjeux et manifestations ambivalentes de la construction identitaire de la famille Dead dans *Song of Solomon*, un autre de ses romans.

*a – Dévoiler l'invisible : page blanche et encre noire*

En privant les Noirs de leur nom et donc de leur identité, l'esclavage a contribué même après son abolition à rendre invisible les Afro-Américains et leur expérience au cœur d'une société privilégiant les Blancs. Cet état de fait a eu de nombreuses conséquences tant sur le plan économique que social, mais aussi artistique. En effet, je vais maintenant évoquer la place de la littérature afro-américaine vis-à-vis du canon

---

<sup>114</sup> Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 1597.

littéraire américain et souligner les enjeux identitaires que cela implique.<sup>115</sup> Si j'ai évoqué plus haut l'immense pouvoir que représente la capacité de nommer, je n'ai pas mentionné l'autre aspect essentiel de ce pouvoir : en effet, si ceux qui ont le monopole de la définition peuvent définir autrui, ils se définissent eux-mêmes ce faisant ; cela s'observe notamment dans le champ de la littérature. C'est ce que note Anita Durkin dans son essai "Object Written, Written Object: Slavery, Scarring, and Complication of Authorship in *Beloved*" : « [I]n wilfully excluding African Americans from the study of American literature, contemporary critics fails to recognize the ways in that white authors construct themselves and their texts against blackness, thereby reinforcing a canonical construction built on, certain of, the exclusion it perpetuates » (178). Ainsi, l'expérience afro-américaine dont l'influence sur les auteurs blancs est pourtant cruciale, est largement ignorée dans l'étude de la littérature nationale.

Morrison explique en effet dans son essai *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* que la présence noire dans la littérature américaine, maîtrisée et apprivoisée comme objet d'étude par l'Africanisme, est sacrifiée sur l'autel de la définition identitaire : pour que la notion d'« Américain » puisse exister pleinement en tant que présence, il faut que son aspect positif se détache sur un fond négatif, sur une absence : « Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny » (52).

Cela pose donc un problème épineux ; si l'expérience blanche s'est définie par contraste à l'expérience noire, cette dernière ne peut être occultée sous peine de conduire à une compréhension incomplète<sup>116</sup> de la littérature américaine : « One can identify the American literary canon as miscegenous, then, through the inextricability of these terms: if whiteness needs blackness for definition, how can whiteness ever fully disentangle itself from blackness? » (Durkin 174). Morrison, en transmettant le récit de

---

115 Pour une analyse plus détaillée de la place des écrits afro-américains dans la littérature nationale, se référer à Morrison, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", 1988, ainsi qu'à *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, 1992.

116 Les écrits noirs, ne trouvant pas leur place dans le canon littéraire américain, sont exilés aux marges de la reconnaissance et de la compréhension : « The contemplation of this black presence is central to any understanding of our national literature and should not be permitted to hover at the margins of the literary imagination » (Morrison 1992 5). En cela, ils sont dans une situation similaire à celle du personnage de *Beloved* dans son propre roman, qui cherche à s'actualiser, à remplir par une présence un espace vide qui lui revient de droit.

la mémoire à travers ses romans, cherche à faire œuvre de réhabilitation de l'expérience noire dans la société américaine d'une part, et de la littérature afro-américaine dans le canon littéraire américain d'autre part : « I am not experimental, I am simply trying to recreate something out of an old art form in my books—the something that defines what makes a book 'black' » (McKay 152-153).

Puisque les maîtres possédaient le monopole du *logos* créateur, ils étaient les sujets du discours dont les esclaves étaient l'objet ; en tant que tels, les esclaves n'étaient rien de plus que la surface vierge sur laquelle les esclavagistes écrivaient leur propre vérité : « [Slaves were forced to] become the object of white narratives and the text on which those narratives are inscribed » (Durkin 175). Un tel langage est despotique et source d'aliénation. Selon Pérez-Torres, ce langage tyrannique ne laisse pas seulement des traces physiques mais également psychologiques, notamment la méfiance systématique de l'utilisation du corps comme surface narrative :

Over and over, Sethe finds this tyranny associated with signs and language. She becomes a text upon which her white masters inscribe a discourse of slavery. She also becomes a text upon which patriarchy seeks to write. Sethe ponders why Paul D would want her, suddenly, to bear him a child. She suspects that he wants to use her body as a marker for establishing a legacy for himself: he will use her to have a child and thus leave a sign that he had passed that way. (102)

Dans *Beloved*, la cicatrice sur le dos de Sethe est l'expression physique de ce langage de la violence inscrivant chaque facette de l'identité imposée aux esclaves en lettres de feu et de sang : « In this description of her brand, Sethe's mother subsequently indicates the ways that white writing on black bodies, scarring, is both a signifier of identity and the construction of identity » (Durkin 177). Pourtant, ce langage tyrannique qui avait pour vocation d'asseoir la toute puissance du définisseur sur le défini a été réapproprié et subverti par les esclaves comme Sethe, lui conférant une dimension inédite et puissante, non plus destructrice mais créatrice :<sup>117</sup> « The master's text becomes the subject rather than the object of language, a master of rather than a slave to discourse » (Pérez-Torres 98-99).

Ainsi, ces cicatrices défigurant à jamais le corps de l'esclave deviennent les

---

117 Claudine Raynaud note en effet que « [l]e corps noir se lit comme un texte ; il est le degré zéro de l'écriture noire » (1996 104).

marques d'une expérience, d'une identité communes, un texte éclairé par l'interprétation de ceux qui en ont la clé :<sup>118</sup> « The marks are hieroglyphs, clues to a culture and a history more than to individual personality » (Hill Rigney 39). Pour autant, l'identité cicatricielle ne nie pas la singularité de Sethe : « [E]ven as the scars signifies communality, it further suggests Sethe's individuality, and marks her as identifiably *Sethe* » (Durkin 180). C'est donc en apprenant à se réappropriier son corps et à apporter sa propre interprétation à ces cicatrices, éclairée par celles de toute une communauté, que l'ancienne esclave sera en mesure de reconstruire une identité qui lui sera propre.<sup>119</sup> Danielle Skeehan note dans son article “Deadly Notes: Atlantic Soundscapes and the Writing of the Middle Passage” que cette réappropriation du corps passe non seulement par l'inscription (la cicatrice), mais également par la pratique d'un langage corporel sonore : « By using their own bodies to make sound, enslaved Africans could contest the logic of their enslavement, challenging the very notion that these bodies are no longer their own » (13).

Ainsi, le corps martyrisé de l'esclave, découpé par le fouet et mordu par le feu, porte non plus le récit du maître mais devient le palimpseste<sup>120</sup> arborant l'histoire de l'être humain enfin libéré : « Beyond slavery, as the readings of Sethe's scar by Amy Denver, Baby Suggs, and Paul D (among others) show, the scar's context, its meaning, opens to redefinition and reinterpretation, a kind of overwriting of the slave owner's text » (Durkin 181). Un parallèle avec l'article de Morrison intitulé “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” peut ici être souligné ; en réhabilitant les écrits afro-américains au coeur de la littérature nationale, Morrison établit à l'échelle de toute une culture cette indépendance identitaire, cette reprise de contrôle sur la destinée de tout un peuple : « We are the subjects of our own narrative, witnesses to and participants in our own experience, and, in no way coincidentally, in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, ‘other.’ We are choices » (133).

---

118 Comme le fait remarquer Michèle Bonnet dans son article “To Take The Sin Out of Slicing Trees...’: The Law of the Tree in *Beloved*”, Sethe ne peut pas voir la cicatrice dans son dos, laquelle est par conséquent sujette à l'interprétation d'autrui plutôt qu'à la sienne.

119 C'est ce à quoi Baby Suggs encourage les membres de sa congrégation lors des cérémonies de la Clairière.

120 L'image du palimpseste est aussi employée par Richard Perez, qui l'associe quant à lui au concept de remémoration : « Significantly, the image of an event persists in the space where it occurred, impressed there for all who travel through to experience, a kind of palimpsest of place where the past merges into the now through a convoluted process of rememory » (195-196).

*b – Gravée au fer rouge : l'identité comme quête et revendication*

Comme je l'ai montré dans la première partie de ma réflexion, la mémoire des esclaves africains leur a été arrachée par leurs bourreaux ; or pour Morrison, ce vol, cette spoliation passe en tout premier lieu par la perte du nom, dans lequel s'incarne le lien aux racines ancestrales, comme elle l'explique à Thomas LeClair :

If you come from Africa, your name is gone. It is particularly problematic because it is not just *your* name but your family, your tribe. When you die, how can you connect with your ancestors if you have lost your name? That's a huge psychological scar. The best thing you can do is take another name which is yours because it reflects something about you or your own choice.

(126)

Le nouveau nom donné par les esclavagistes traduit non pas une identité mais une non-identité, une absence, un vide.<sup>121</sup> Ce nom s'apparente d'ailleurs plutôt à une marque ; celle, gravée au fer rouge, sur la chair de la mère de Sethe : « Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the skin. She said, 'This is your ma'am. [...]' » (61). Cette identité au fer rouge est donc fondée sur la négation et l'Altérité.<sup>122</sup> Or, la lettre « i » que Denver apprend à former chez Lady Jones représenterait la volonté primale de se construire une véritable identité, de se faire une place dans le monde, de s'affirmer en tant qu'être humain « For anything is better than the original hunger—the time when, after a year of the wonderful little *i*, sentences rolling out like pie dough and the company of other children, there was no sound coming through » (121). En effet, en anglais, c'est le pronom personnel « *I* » de la première personne du singulier qui marque l'identité, l'individualité, et pour ainsi dire la singularité. Néanmoins, la graphie du *i* apprise par Denver porte aussi symboliquement cette information : le point individuel se séparant de la branche initiale. Denver, en se construisant une identité à travers le langage, tente de dépasser l'identité au fer rouge, l'identité symbolique héritée par sa famille sans pour autant la nier.

---

121 « [Le nom] est signe de dépossession alors qu'il devrait signifier la singularité du sujet » (Raynaud 1996 85).

122 Dans le cas de Sethe, c'est la marque qu'elle inflige à la gorge de Beloved qui la rejette dans l'Altérité : « La transgression assumée par la mère transporte le personnage dans les arcanes de l'Altérité. En effet, le sang versé des enfants, l'offense perpétrée condamnent le personnage à devenir un 'autre' » (Duclot-Clément 14).

De fait, puisqu'il y a une destruction de l'identité noire causée par l'esclavage, une reconstruction est nécessaire, comme le souligne David Lawrence : « Central to the pursuit of self-ownership is the articulation of a self-defining language that springs from the flesh and blood of physical experience and that gives shape to the desire so long suppressed under slavery » (235). Une fois libérés, les anciens esclaves se forgent de fait une nouvelle identité, qu'ils auront eux-mêmes choisie en tant qu'individus ; ce n'est ni la mère, ni le maître qui sont à l'origine de ce tout nouveau nom symbolisant une identité naissante. Cet extrait de *The Autobiography of Miss Jane Pittman* par Ernest Gaines est ainsi particulièrement révélateur :

Then somebody said: 'My name Abe Washington. Don't call me Buck no more.' We must have been two dozens of us there, and now everybody started changing names like you change hats. Nobody was keeping the same name Old Master had given them. This one would say, 'My new name Job.' 'Job what?' 'Just Job.' 'Nigger, this ain't slavery no more. You got to have two names.' 'Job Lincoln then.' 'Nigger, you ain't no kin to me. I'm Lincoln.' 'I don't care. I'm still Job Lincoln. Want fight?' (Gaines cité dans Jones G. 167)

Pourtant, il est important d'interroger la valeur, le sens de cette identité au regard de l'ancienne, celle précédant l'esclavage. En effet, de la même façon que Sethe tente de retrouver un semblant d'humanité en se construisant une robe de mariée à partir de débris dépareillés, les esclaves libérés se construisent un nouveau nom à partir de fragments hétéroclites, par imitation rituelle de noms blancs possédant à leurs yeux une puissance mystique<sup>123</sup> (par exemple « Abe Washington » – le diminutif d'Abraham, prénom du président Lincoln, accolé au patronyme de George Washington) mais complètement extérieurs à leurs racines africaines, ce qui semble paradoxal à la lumière de cette remarque de Claudine Raynaud : « Les esclaves ont des noms dont ils ne veulent pas forcément se séparer car l'acte de nomination est un acte de re-naissance qui a pour effet pervers de nier les liens au passé et donc aux autres membres de la famille » (1996 89). En effet, comme Barbara Hill Rigney le souligne elle aussi : « [T]he name itself is a connection with family, with tradition and history » (42). Ainsi, dans *Beloved*, à la libération de Jenny Whitlow, cette dernière se retrouve face à un vide identitaire qui

---

123 Ainsi, ce qui devait revêtir un aspect solennel, une scène de renaissance, de reconstruction identitaire, se transforme en une scène comique.

doit être rempli. Elle décide alors d'abandonner son nom d'esclave et de créer sa propre identité, « Baby Suggs », à travers le surnom affectueux qui lui avait été donné par son mari, chargé de sens pour elle.

Le besoin de reconnaissance, d'appartenance et de quête identitaire est ainsi particulièrement puissant chez Morrison, et ce besoin s'exprime notamment à travers l'importance accordée au baptême ;<sup>124</sup> le nom ne doit pas être une étiquette donnée à la légère comme il en était coutume de maître à esclave. Le nom définit l'être ainsi que ses qualités essentielles ; il est ainsi autosuffisant, comme en témoigne la terrible transaction entre Sethe et le graveur : « Ten minutes for seven letters. With another ten could [Sethe] have gotten 'Dearly' too? [...] Dearly Beloved. But what she got was the only word that mattered » (5). Le nom de Beloved est donc infiniment important pour Sethe, il est fondamentalement significatif et il contient dans ces lettres l'intégralité de l'être qu'il désigne et définit.

Selon James Phelan, le nom de Beloved peut-être lu comme une forme impérative, suggérant le besoin vital de Beloved d'être aimée.<sup>125</sup> Il serait donc possible de lire le titre du roman comme un message d'espoir, d'encouragement de la part de Morrison envers Beloved et tout ce qu'elle représente. Phelan éclaire une autre facette du message de fin en décrivant Beloved en ces mots : « a person whose multiplicity transcends any story that can be told about her » (239). Ainsi, le tout dernier mot du roman est chargé de toute la complexité et de toute la richesse évoquée par Beloved. Si cet ultime mot semble fermer une boucle en rejoignant le titre, il symbolise également l'affirmation de l'encre noire sur la page blanche, la promesse que l'enfant assassinée, loin de tomber dans l'oubli, vivra dans le récit de l'expérience afro-américaine dont Morrison se fait la gardienne et la narratrice. En offrant à Beloved et aux « Sixty Million and more » une sépulture littéraire, Morrison leur a garanti l'immortalité.

Le langage parasite de la violence et de l'esclavage, dont Beloved réincarnée se fait l'interprète, dénature, supplante le langage de la mère :

[Sethe] draws a handsaw accross [Beloved's] throat. Sethe stakes her position in the world of the novel by using the only form of discourse she has at hand. The power to name is the power to mark, the power to locate and identify. This is the power Sethe assumes for herself in deciding the fate

---

124 Pilate, dans *Song of Solomon*, chérit son nom en le gardant dans une capsule accrochée à son oreille.

125 « [H]er need to 'be loved' » (Phelan 239).



of her children. (Pérez-Torres 100)

En « nommant », en identifiant définitivement Beloved comme sa fille, libre et non esclave, à l'aide d'une scie, Sethe exerce un pouvoir absolu sur cette dernière. Le langage possède en effet le pouvoir de donner la vie et la mort, de créer une absence lorsqu'il est dénaturé par une violence despotique et de guérir, restaurer lorsqu'il tente d'établir le récit de la mémoire, de porter témoignage. Dans les deux cas, il se confronte à ses propres limites, celles d'exprimer l'inexprimable.<sup>126</sup>

*c – « Le seul mot qui importait » : polysémie onomastique dans Beloved*

Les noms propres revêtent une importance capitale dans toute la production romanesque de Morrison et, au-delà du nom lui-même, l'acte de nomination : « Le nom [des héros de Morrison], souvent titres de ses romans, signalent l'articulation du langage à l'identité du sujet et interrogent le lecteur sur ce geste de nomination dont les Noirs ont été dépossédés » (Raynaud 1996 75). Le pouvoir de l'acte de baptême chez Morrison renvoie à l'importance de guérir par la volonté de « mettre les mots » sur une blessure, un traumatisme : « Just as Baby Suggs heals Sethe's bruised body by bathing it part by part, Morrison heals the collective body of pain by the ritual of naming. The circular movement of the narrative both repeats and makes whole » (Grewal 104).

Le fait de nommer est lié à la maîtrise du *logos*. En nommant un individu, on acquiert un pouvoir sur ce dernier en contribuant à le définir.<sup>127</sup> Dans le cas du rapport entre le maître et l'esclave, la maîtrise du *logos* est unilatérale et relègue le langage de l'esclave au *phônos* animal : « L'anonymat des esclaves leur interdit l'accès au statut de sujet, les rend invisibles, nie leur liens à leurs proches, les exclut de la maîtrise que procure le langage » (Raynaud 1996 86). Les esclaves, définis par leurs maîtres, sont ainsi essentiellement Autres, caractérisés par un manque, une insuffisance, comme l'illustre ce passage de *Beloved* décrivant les esclaves de Sweet Home : « 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

---

126 « Beloved is thus twice marked: once with a handsaw and once with a chisel. The first sign brings an absence, creates a lack; the second is Sethe's attempt to fill that lack with an explanation of the emotion that prompted the first. Both, we understand, are legitimate expressions of a difficult discourse » (Pérez-Torres 101).

127 « But the power greater than knowing a name is bestowing it, for the act of naming another reflects a desire to regulate and therefore to control » (Hill Rigney 44).

translated into a language responsible humans spoke » (125).<sup>128</sup> Cette idée d'exclusivité de l'acte de définition se cristallise dans une phrase de *Beloved* en particulier, lorsque l'esclave Sixo, par une subtilité discursive, essaie d'échapper à son châtement : « Clever, but schoolteacher beat him anyway to show him that definitions belonged to he definers —not the defined » (190). Le simple acte de langage consistant à nommer un individu possède ici un pouvoir colossal et laisse entrevoir toutes les implications éthiques que ce pouvoir suggère dans le cadre de l'esclavage.

Pourtant, bien que ce soit Sethe qui ait nommée Beloved, c'est cette dernière qui possède un pouvoir, un ascendant sur Sethe : « 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 » (250). Cela pourrait découler du fait que c'est Beloved elle-même qui définit l'essence de Sethe, qui, je l'ai montré, se définit comme mère avant de se définir comme individu. Beloved est à la fois moins et plus qu'un nom. Sa signification est puissante et peut se passer de « Dearly », qui serait redondant. Beloved fait tout autant référence au bébé qu'à l'amour que Sethe lui porte. Le participe/nom « Beloved » possède ainsi une dimension incantatoire, dans laquelle les deux fonctions ne font plus qu'une : « We'll smell them together, Beloved, Beloved » (201). En la nommant ainsi, Sethe fait exister Beloved à travers la mère elle-même ; quand Beloved meurt, elle ne cesse pas pour autant d'exister car elle survit à travers Sethe.<sup>129</sup> Ainsi, en faisant de Beloved une partie d'elle-même, Sethe la prive dans une certaine mesure d'exister en tant qu'individu à part entière.<sup>130</sup> De fait, il apparaît que cette Beloved ne possède pour ainsi dire pas ou plus d'identité individuelle; son identité, caractérisée par l'absence pure et simple de patronyme et par la double nature de son prénom, à la fois nom et participe à valeur adjectivale :<sup>131</sup>

The very name 'Beloved' interrogates a number of oppositions.

Simultaneously adjective and noun, the word troubles the distinction

---

128 À travers le désaveu de leur humanité, ce n'est pas leur voix seule qui leur est retirée mais aussi la virilité des hommes, fondamentale dans la construction de l'identité de Paul D et des esclaves de Sweet Home : « Garner called and announced them men—but only on Sweet Home, and by his leave. Was he naming what he saw or creating what he did not? » (220)

129 « 'In the dark my name is Beloved' » (75).

130 Cette privation se manifeste très concrètement dans le meurtre de Beloved par Sethe.

131 En tant que participe, « Beloved » renvoie à une forme de passivité, toute son essence étant contenue dans l'amour maternel que lui porte Sethe.

between the characteristics of a thing and the thing itself. To the extent that the title of the book is an unaccompanied modifier, it calls attention to the absence of the thing being modified. Additionally, the word 'beloved' names not only the girl baby returned: in the funeral service the word addresses the mourners of the dead. The word thus names at once that which is past and present, she who is absent, and those who are present. (Smith 179)

Beloved se rattache ainsi à une identité collective et surtout, symbolique : « Finally, Beloved has no identity other than that merged with the 'Sixty million and more' of the dedication, all those who suffered the outrage of enslavement; her consciousness is a group consciousness, her memory a racial memory of the Middle Passage » (Hill Rigney 41). Par conséquent, Beloved aurait avant tout une fonction utilitaire : celle de provoquer une prise de conscience chez les autres personnages, leur donner une bonne fois pour toutes l'occasion de se confronter aux démons de leur mémoire : « Beloved is gone because the past she represents has been confronted; by facing the past, Sethe is released into the present. Beloved disappears, having served her function of 'rememory'; the sound and fury is over, and spiteful, loud 124 is finally quiet » (Grewal 116). Beloved ne serait donc pas un être, ni même un personnage à part entière ; elle existerait « en-soi », c'est-à-dire ayant une fonction prédéterminée et non « pour-soi », ou libre de donner elle-même un sens à sa vie.<sup>132</sup>

Le prénom Beloved symbolise donc une ambivalence entre la vie et la mort, entre le passé et le présent, ainsi qu'une ambivalence identitaire que je viens de démontrer. Il incarne une autre ambivalence, que je développerai plus en détail dans la dernière partie de ma réflexion ; celle entre l'oral et l'écrit au cœur du roman de Morrison : « Finally, the word 'beloved' calls attention to the space between written and oral, for until readers know the context in which her name appears, we do not even know how to speak that name: with three syllables or two » (Smith 179). De la même façon, identifier Beloved comme remémoration en fait un être double par nature.<sup>133</sup> Le nom de Beloved est choisi à partir de l'oraison funèbre, et donc à partir d'un message adressé à Sethe et à toute la communauté, mais aussi, dans l'esprit de Sethe, à Beloved elle-même.<sup>134</sup> « In its various

---

132 Pour plus de précisions sur l'ontologie sartrienne, se référer à *L'Être et le Néant*, 1943.

133 « Recalling both 'remember' and 'memory', 'rememory' is both verb and noun; it names simultaneously the process of remembering and what is being remembered » (Smith 179).

134 « In its various uses, the term thus connects public with private, the intimacy of the individual love relationship with communal gatherings of both celebration and grief » (Weinstock 76).

uses, the term thus connects public with private, the intimacy of the individual love relationship with communal gatherings of both celebration and grief » (Weinstock 76).

A l'inverse, certains noms dans *Beloved* semblent en apparence être vides et creux. En effet, les noms donnés aux esclaves par leur maître ne possèdent aucune profondeur et ne sont pas liés à une quelconque identité. Cynthia Lyles-Scott remarque ainsi dans son essai "A Slave by Any Other Name: Names and Identity in Toni Morrison's *Beloved*" que ces noms ont une fonction précise et que leur onomastique est d'origine purement utilitaire, comme dans le cas des esclaves de Sweet Home :

By being given the same first name, with only an alphabetical character to distinguish between them, the Pauls are effectively dispossessed of their individuality and their own distinctive claim to an identity. Their names do not celebrate accomplishments, personality traits, or family conventions. The designations are solely for the benefit of the slave masters and not the self-identification of the male slaves. (197)

Pourtant, mêmes ces noms-là peuvent acquérir une signification, une étincelle créatrice d'identité : Sixo (« numéro six »), en mourant brûlé vif par les chasseurs d'esclaves, hurle le nom de « Seven-o » ; il semble pertinent de supposer que ce nom est celui de son enfant à naître qui a réussi à s'échapper avec sa compagne. Ainsi, Sixo subvertit la fonction utilitaire de son nom en lui donnant un sens et pour ainsi dire une direction, la perpétuation de la lignée de Sixo et de son identité échappant au contrôle des esclavagistes.

*d – « T'aimes pas ton nom ? » : déconstruction et reconstruction identitaire dans Song of Solomon*

Dans *Song of Solomon*, le fait de changer de nom est vécu comme une rupture, et le roman développe les implications et les dangers d'une telle rupture :

Milkman's family name [...] signifies the attitude of the black middle class toward the slave past: they would rather consign it to oblivion than let it persist as a humiliating reminder. Milkman's grandfather accepts a name that would 'wipe out the past' (54) and give him a clean start; in doing so Milkman becomes heir to a historical amnesia that is culturally and

psychically debilitating—if not lethal. (Grewal 67-68)

Ici, le nom de la famille Dead est du à une erreur administrative, et par conséquent, ce qui aurait du être garant d'une identité libre et choisie devient une autre forme d'aliénation causée par la société blanche. Pour Milkman Dead, l'acte de nommer est un processus sérieux et solennel qui ne doit pas être laissé au hasard ;<sup>135</sup> le nom doit être porteur de sens : « It was a matter that concerned [Milkman] a good deal, for the giving of names in his family was always surrounded by what he believed to be monumental foolishness » (15). Il est toutefois important de noter que la signification peut venir après le nom, comme l'essence après l'existence dans la pensée sartrienne :

Even while [Milkman] was screaming he wondered why he was suddenly so defensive—so possessive about his name. He had always hated that name, all of it, and until he and Guitar became friends, he had hated his nickname too. But in Guitar's mouth it sounded clever, grown up. Now he was behaving with this woman as though having the name was a matter of deep personal pride, as though she had tried to expel him from a very special group, in which he not only belonged, but had exclusive rights. (38-39)

Il est en effet parfois nécessaire de créer du sens à partir de l'absurde, de combler une absence avec une présence et de procéder non pas à une construction, mais bien à une reconstruction identitaire.<sup>136</sup> Ainsi, l'onomastique dans les romans de Morrison enseigne également que pour le baptême, comme pour de nombreux autres aspects de l'expérience afro-américaine, nécessité fait loi.<sup>137</sup> Quoi qu'il en soit, ces romans, et en particulier *Song of Solomon*, montrent également que pervertir le nom, lui enlever son sens, revient à pervertir le récit des origines, à corrompre la mémoire :

Surely, he thought, he and his sister had some ancestor, some lithe young man with onyx skin and legs as straight as cane stalks, who had a name that was real. A name given to him at birth with love and seriousness. A name that was not a joke, nor a disguise, nor a brand name. But who this lithe young man was, and where his cane-stalk legs carried him from or to, could never be known. No. Nor his name. His own parents, in some mood of

---

135 Pour nommer leurs enfants, les membres de la famille Dead choisissent un mot au hasard dans la Bible ; c'est ainsi que Pilate, la tante de Milkman, a obtenu son nom.

136 « '[Macon Dead I] didn't have to keep the name, did he? He could have used his real name, couldn't he?' / 'Mama liked it. Liked the name. Said it was new and would wipe out the past' » (53-54).

137 « 'Niggers get their names the way they get everything else—the best way they can' » (88).

perverseness or resignation, had agreed to abide by a naming done to them by somebody who couldn't have cared less. (17-18)

L'histoire des ancêtres de Milkman montre que le nom est le reflet de la complexité d'une identité, unique mais aux innombrables facettes taillées au gré de sa construction ; ainsi, Sing et Cromwell Byrd s'appelaient à l'origine Singing Bird et Crow Bird.<sup>138</sup> Le nom possède une dimension sacrée car il est porteur de la mémoire de origines, qui doit à tout prix survivre. Ainsi, *Song of Solomon* montre que les noms et leur sens sont au centre de l'idée de mémoire, et sont nécessaires non seulement à l'exercice du souvenir, mais aussi à sa compréhension:

Under the recorded names were other names, just as 'Macon Dead,' was recorded for all time in some dusty file, hid from view the real names of people, places and things. Names that had meaning. No wonder Pilate put hers in her ear. When you know your name, you should hang on to it, for unless it is noted down and remembered, it will die when you do. (329)

Ainsi, Milkman, une fois relié à ses racines et à son nom, peut pleinement comprendre et apprécier un monde en harmonie avec ses propres origines, resplendissant de couleurs et fondamentalement opposé au monde terne à l'horizon fermé dépeint dans *Beloved* :<sup>139</sup> « Ohio, Indiana, Michigan were dressed up like the Indian warriors from whom their names came. Blood red and yellow, ocher and ice blue » (329). Les noms jouent donc un rôle clé de construction identitaires dans la culture africaine ; par conséquent, ils ne sont pas un élément fixe mais fondamentalement évolutif ; c'est ce qu'explique Wilentz dans son analyse de *Song of Solomon* :

From Sing Dead's insistence that her husband Jake should keep the misguided name he was given by an illiterate white man to Pilate's wearing of her name in her ear, a constant process of naming and renaming occurs in the novel. In this context, it is evident that naming can be a method of regaining control of one's life. (120)

Le nom, en tant qu'élément de langage, possède un sens. La délivrance d'un nom, au sens propre comme au figuré, est un acte particulièrement significatif et puissant pour l'individu nommé comme pour la communauté à laquelle il appartient : « It's become a common practice, among the community, to give a name to someone according to their

---

138 Voir page 304.

139 « Winter in Ohio was especially rough if you had an appetite for color » (4).

characteristics: it's life that gives you a name, in a way » (Pérez-Torres 99). D'une certaine manière, être rebaptisé par la vie permet d'obtenir une identité plus conforme à son essence ; c'est une restauration, une resacralisation de l'individu à la fois en tant que singularité et en tant que membre d'une communauté.<sup>140</sup>

Il est particulièrement intéressant de constater, dans *Song of Solomon*, que la (re)création de l'identité de Guitar par ce dernier, du sens qu'il lui donne s'apparente plutôt à une déconstruction identitaire, une destruction de la signification du nom et une négation de son importance :

'You sound like that red-headed Negro named X. Why don't you join him and call yourself Guitar X?' / 'X, Bains—what difference does it make? I don't give a damn about names.' / 'You miss his point. His point is to let white people know you don't accept your slave name.' / 'I don't give a shit what white people know or even think. Besides, I do accept it. It's part of who I am. Guitar is *my* name. Bains is the slave master's name. And I'm all of that. Slave names don't bother me; but slave status does.' (160)

En effet, ici s'observe un exemple de la jungle, mentionnée dans *Beloved*, plantée et cultivée dans l'esprit des Noirs par les Blancs, leur enlevant petit à petit toute humanité au rythme de sa croissance. Guitar n'a plus besoin de nom ; il n'est plus que le « Sunday Man », membre des Seven Days et, comme le souligne Milkman, une arme vivante dénuée de toute humanité :<sup>141</sup> « A torpedo is a torpedo, I don't care what his reasons » (161). Ainsi, le nom dans sa dimension de signifiant n'est plus pertinent pour Guitar, puisque le seul langage qu'il emploie désormais est celui de la violence. Ce qui semble intéresser Guitar n'est donc pas le lien avec les racines ancestrales que symbolise le nom mais bien la restitution d'un pouvoir, celui de l'acte de baptême.<sup>142</sup>

Morrison insiste également dans ce roman sur le pouvoir du nom, un pouvoir qui revêt presque une dimension occulte tant le principe du nom secret rappelle celui des anciens mythes égyptiens<sup>143</sup> :

The power of a name is so strong in much of Africa and the diaspora that

---

140 « The community bestows names upon people, constructing through a communal act of rechristening a self meant to counteract the disempowerment of a slave past » (Pérez-Torres 99).

141 Encore un parallèle avec *Beloved* : « The ice pick is not in her hand, it is her hand » (262).

142 « [I]t may not be necessary to learn one's original African name; it is the *process* of naming which must survive » (Wilentz 121).

143 Selon la légende, la déesse Isis aurait soutiré par la ruse au dieu Râ son nom secret afin d'obtenir son pouvoir.

often people kept a secret name so that an enemy could not use it for evil intent. In the New World, a name could also be employed in opposition to the oppressor, as slaves were wont to do. The biblical names used in [*Song of Solomon*] present a 'secret' name since they rarely fit the person named, thus transforming the Old Testament (Pilate, of course, is the most obvious example). (Wilentz 120)

La communauté noire de Mercy, Michigan, reprend symboliquement le contrôle de l'acte de baptême monopolisé par les Blancs en refusant purement et simplement les noms imposés par le pouvoir dominant : « 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 » (Morrison 1978 4-5). Il y a ici un retournement du langage, une redéfinition par la subversion.<sup>144</sup> Pour Cynthia Davis, cette subversion serait à la fois une volonté de résistance et un aveu d'impuissance face à la perte du pouvoir lié au baptême ; comme je l'ai écrit plus haut, ce retournement du langage est avant tout symbolique : « The change from 'Doctor Street' (as blacks originally called Mains Avenue) to 'Not Doctor Street,' for example, shows a lingering reluctance to accept white naming, but also a loss of the original power to name » (326).

---

144 « Par ce don du nom propre, les Noirs s'approprient et détournent le geste de nomination, accèdent à l'univers symbolique réservé aux Blancs » (Raynaud 1996 88).



### CHAPITRE III – EXPRIMER L'INEXPRIMABLE : LA PROTÉIFORMITÉ DU LANGAGE

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,  
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*<sup>145</sup>

– Nicolas Boileau

*'But words is like the spots on dice: no matter how y fumbles em, there's times when  
they jes wont come. I dunno why.'*<sup>146</sup>

– Jean Toomer

En effet, les esclaves, puis dans une certaine mesure leurs descendants afro-américains, ont été dans l'incapacité de s'exprimer car privés par coercition de la capacité discursive. Je vais développer dans ce nouvel et dernier axe de réflexion les difficultés induites par cette privation, ainsi que les solutions et stratagèmes de contournement trouvés et mis en place pour la surmonter, notamment à travers l'analyse du concept de narration post-mémorielle. J'étudierai ensuite les particularités du langage fondamentalement ambivalent employé par Toni Morrison dans ses romans, en prenant *Beloved* comme fil conducteur. Je terminerai ces recherches par une sous-partie conclusive sur la façon dont Morrison d'une part, en tant qu'auteure-narratrice, et les personnages de *Beloved* d'autre part, ont mis en œuvre dans le roman l'esthétisme de l'art comme baume et carapace, en résilience contre leurs traumatismes.

#### A – « Le fer dans la bouche » : esclavage et langage

*Au clair de la lune,  
Mon ami Pierrot,  
Filons, en costume,  
Présider là-haut !  
Ma cervelle est morte.  
Que le Christ l'emporte !*

---

145 Boileau, « L'Art poétique », 1674.

146 Toomer, "Blood-Burning Moon", *Cane*, 1923.

*Béons à la lune,  
La bouche en zéro.*<sup>147</sup>

– Jules Laforgue

Cette sous-partie sera dans un premier temps consacrée à l'étude des manifestations et des conséquences de la privation discursive pour les esclaves et les Afro-Américains par la suite. Dans un second temps, je poserai les enjeux du concept de récit post-mémoriel et expliquerai en quoi le recours à ce dernier est nécessaire. J'analyserai ensuite le rapport que Morrison entretient avec le langage, notamment à travers son roman *Beloved*. Enfin, j'introduirai la dernière étape de ma réflexion en évoquant la coexistence dans l'œuvre de Morrison de deux types de langages.

*a – Oppression discursive : intériorisation des normes et privation du langage*

Les esclavagistes, je l'ai montré, possédaient le monopole du *logos* et de ses subtilités<sup>148</sup> comme outil de domination, notamment à travers l'acte de baptême. Ils pouvaient ainsi définir l'essence même des esclaves dans toutes les instances du discours public et privé, littérature incluse. L'abolition de l'esclavage n'a pas signifié pour autant la fin de ce langage dominant et l'oppression qui en résultait s'est perpétuée. Or, il est intéressant de constater qu'une fois le *logos* accessible aux Afro-Américains, certains d'entre eux ont repris ce même langage qui les asservissait. Le langage dominant et les valeurs d'oppression qu'il véhiculait ont en effet été intériorisés, pouvant parfois mener à une haine de soi-même et de la notion même de « noirceur », comme le montre ce passage de *Their Eyes Were Watching God*, dans lequel une femme noire critique implicitement le mariage de Janie et Tea Cake : « Ah jus' couldn't see mahself married to no black man. It's too many black folks already. We oughta lighten up de race » (209). Là encore, Morrison elle-même le souligne dans “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, cela se retrouve dans le champ littéraire, dans le processus même d'écriture : « There is a clear flight from blackness in a great deal of Afro-American literature » (146). De fait, certaines auteures afro-américaines choisissent consciemment ou inconsciemment de se couper de leurs

---

147 Laforgue, « Complainte de Lord Pierrot », *Les Complaintes*, 1885.

148 « All men are created equal, unless we decide you are not a man » (Whitehead 219).

racines africaines :

Writers such as Nella Larsen and Jessie Faucet, Baker<sup>149</sup> argues, understandably wanted to depart from the constraining images of black women in nineteenth-century literature but ended up completely sundering all connections to their roots in southern folk wisdom and black vernacular, leaving only the possibility of adopting nothern 'white-faced minstrelsy' on which to model their literary expressivity. Because of the 'daughters seduction' into 'whitemale patriarchy', Baker asserts, 'passing' became the predominant trope of their literature. (Peterson N. 207)

Cela s'observe notamment, d'un point de vue linguistique, à travers l'abandon du vernaculaire afro-américain, qui s'illustre dans le comportement même des personnages qui cherchent à étouffer un « langage noir » au profit d'un « langage blanc » : « Gloria worked hard on eliminating her plantation inflections—Cora heard her slip when conversation took a folksy turn—but she was naturally impressive, whether she spoke colored or white » (Whitehead 296). Dès lors, les œuvres des auteurs afro-américains concernés ne versaient plus que dans l'imitation d'une forme de littérature propre aux auteurs américains Blancs. En cela, ils se rapprochent dangereusement de l'amnésie généralisée, du « passing on » dans le sens de « disparition », que Morrison évoque à la fin de *Beloved*. Pour cette dernière, le remède à cette amnésie touchant une partie du paysage littéraire afro-américain ne réside non pas dans un effort d'imagination de la critique, mais bien dans le recours, plaisant ou non, à la mémoire : « What is passing if not the repression of one's personal history? Morrison's novel emphasizes historical rememory precisely to move away from passing as the trope that governs contemporary views of the Harlem Renaissance as a historical era » (Peterson N. 207-208).

Ce rejet de la noirceur constitue donc un rejet des racines, un rejet de l'héritage et de la mémoire des ancêtres africains et afro-américains, comme l'illustrent certains protagonistes clés des romans de Morrison :

*L'Oeil le plus bleu* met en scène Geraldine qui intègre les valeurs de la culture blanche et, aliénée par rapport à sa propre culture, crée un univers aseptisé. La mère de Pecola préfère l'enfant blanche dont elle a la garde à sa propre fillette. Nel, dans *Sula*, adopte un style de vie petit-bourgeois,

---

149 Baker, *Workings of the Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*.

perpétuant ainsi le rejet de son passé et de son héritage par sa mère. Jadine dans *Tar Baby* reconnaît le génie de Picasso mais non celui des artistes africains dont il s'est inspiré. (Raynaud 1996 33)

Il existe donc un décalage, un déplacement de la haine de l'opresseur à l'oppressé<sup>150</sup> : « 'You're different from me. Ah can't stand black niggers. Ah don't blame de white folks from hatin' 'em 'cause Ah can't stand 'em mahself' » (Neale Hurston 210). Tout ce qu'il reste aux Noirs, c'est le langage, dont la reprise de contrôle est une bataille mot par mot : « They were with their tongues cocked and loaded, the only real weapon left to weak folks. The only killing tool they are allowed to use in the presence of white folks » (Neale Hurston 275). Or, cette dernière arme est utilisée par les Noirs dans ce passage que je viens de citer non pas pour aider, mais pour condamner Janie, une des leurs, pour le meurtre de son mari Tea Cake qu'elle a commis en situation de légitime défense.

Dans *Beloved*, Sethe, en tant qu'esclave, tente de reconstruire un semblant d'humanité, de représentation féminine, qui lui a été déniée par les Blancs :

'Well, I made up my mind to have at the least a dress that wasn't the sacking I worked in. So I took to stealing fabric, and wound up with a dress you wouldn't believe. The top was from two pillow cases in her mending basket. The front of the skirt was a dresser scarf a candle fell on and burnt a hole in, and one of her old sashes we used to test the flatiron on.' (59)

Cependant, c'est une humanité artificielle, rapiécée, fondée sur le socle bancal d'une imitation rituelle du langage symbolique dominant (la robe de mariée, la cérémonie), recousue à partir de débris, de ruines hétéroclites. Chez Whitehead, le personnage de Cora se rend bien compte que de tels symboles ne sont pas les siens :

The vignettes and parodies between the lunar tables and weather reports—about cranky old widows and simple darkies—confused her as much as the moral lessons in the holy book. Both described human behavior beyond her ken. What did she know, or need to know, of fancy wedding manners, or moving a herd of lambs through the desert? (220)

À l'inverse, Baby Suggs, affranchie, décide de se séparer de son nom d'esclave, Jenny Whitlow, pour prendre le nom symbolique de Baby Suggs. Ce nom n'en est pas un à proprement parler, dans le sens conventionnel du terme, mais un surnom affectueux..

---

150 Ainsi, dans *The Bluest Eye*, la haine de Cholly Breedlove est dirigée non pas vers les Blancs l'ayant surpris en plein acte sexuel avec sa compagne, mais envers cette dernière.

Néanmoins, comme je l'ai souligné dans la précédente partie de ma réflexion, il est infiniment plus évocateur, représentatif, et « juste » pour Baby Suggs elle-même. Ce nom « artificiel », symbolique, la définit mieux à ses yeux que son nom d'esclave. De fait, l'humanité n'est-elle pas avant tout une notion symbolique, et par conséquent linguistique ? En effet, en termes d'identité, ce qui distingue l'homme libre de l'esclave n'est qu'un symbole artificiel, semblable à la marque au fer rouge gravée dans la chair de la mère de Sethe : « If something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark » (61).

Les esclavagistes, pour nier l'humanité des esclaves, les dépossèdent donc de leur identité et de leur mémoire, en les coupant de leurs racines. Cela passe notamment par la privation de la langue maternelle :

They had been stolen from villages all over Africa and spoke a multitude of tongues. The words from across the ocean were beaten out of them over time. For simplicity, to erase their identities, to smother uprisings. All the words except for thr ones locked away by those who still remembered who they had been before. 'They keep 'em hid like precious gold,' Mabel said. (Whitehead 113)

Ensuite, les esclaves, déshumanisés, se voyaient interdire l'usage pur et simple du langage par le recours au mors, le « fer dans la bouche » : « In *Beloved*, not only is the mother tongue obliterated from consciousness, the actual tongue of the speaking subject is harnessed or clamped by an iron bit. Morrison's intense practice of language is an attempt to articulate the pain of this double violence » (Grewal 113). Ce fer existe au sens littéral mais aussi au sens métaphorique ; Sethe se mord la langue jusqu'à sentir le goût ferreux du sang pour ne pas se mettre en danger par ses paroles : « She'd had the bit so many times she smiled » (203). Cette voix arrachée n'est pas totalement revenue une fois les Noirs débarrassés de leurs chaînes matérielles; cela, ici encore, est plus particulièrement vrai pour les femmes.<sup>151</sup> Ces dernières, en effet, voient leur voix rendue inaudible non seulement par leur couleur, mais aussi par leur sexe : « Somebody got to think for women and chilluns and chickens and cows. I god, they sho don't think none theirselves » (Neale Hurston 110).

La privation du langage, opérée par l'arrachement aux racines d'une part et la

---

<sup>151</sup> « Ah wanted to preach a great sermon about colored women sittin' on high, but they wasn't no pulpit for me » (Neale Hurston 31-32).

violence physique d'autre part, est tout aussi oppressive que la privation de liberté, en ce qu'elle nie aussi la capacité à disposer de soi-même : « In *Beloved*, the question of authority over one's own body is consistently related to that of authority over discourse; bodily and linguistic disempowerment frequently intersect » (Lawrence 233). La voix littéralement et figurativement étouffée ne peut dès lors plus faire le récit authentique de la mémoire : « Caught between the sensationalism of the newspapers and the inflammatory rhetoric of the abolitionists, Sethe's story disappears » (Pérez-Torres 101). N'étant pas considérés comme des êtres humains par la société esclavagiste, les Noirs n'ont bien sûr aucun moyen de se faire entendre dans l'espace public ;<sup>152</sup> cette observation est valable non seulement en ce qui concerne la visibilité sociale des Noirs, mais aussi en ce qui concerne leur absence de droit à la justice : « No sheriff paid them any mind, no journalist listened to their stories » (Whitehead 166).

Ainsi, les esclaves et anciens esclaves se retrouvaient complètement impuissants face à, et à cause de cette impossibilité discursive : « In spite of the fact that Sethe's language is that of the mother, the tale-telling woman, she has no way to speak with political effectiveness, no power to change her own condition, let alone that of the world » (Hill Rigney 70). Or, la privation de la voix des Noirs continue encore, à la fin du XXe siècle, de se manifester par l'absence ou la très faible présence de discours Noir dans le paysage littéraire et artistique et littéraire américain, comme le souligne Morrison dans son entretien avec Bill Moyers : « Blacks don't speak for themselves in the texts. And since they were not permitted to say their own things, history and the academy can't really permit them to take center stage in the discourse of the text in art, in literature » (262).

### *b - Le principe de narration post-mémorielle*

Ainsi, Morrison, en tant qu'auteure noire souhaitant faire dans ses romans le récit de la mémoire afro-américaine, doit composer avec un défi crucial et inhérent à ce récit ; celui de son inénarrabilité : « As Andrew Levy<sup>153</sup> notes, 'unspeakability' is the challenge Morrison works with, 'because the institutionalized parameters of guilt and

---

152 En témoigne ce passage de *Beloved* : « Because there was no way in hell a black face could appear in a newspaper if the story was about something anybody wanted to hear » (155).

153 Levy, "Telling *Beloved*", *Texas Studies in Literature and Language*.

responsibility do not provide the vocabulary to 'tell,' legally or narratively, the anomalies of a slave mother's infanticide' » (Grewal 97). L'incapacité des Noirs à recourir au discours dans une société imposant son propre langage dominant se double ainsi de l'incapacité intrinsèque au langage d'exprimer certains traumatismes trop horribles, trop douloureux. Schurmans illustre cette idée par une citation de *Hummus*, roman de Fabienne Kanor : « J'ai commencé à faire mais je n'avais pas les mots. Pas la langue pour dire l'invisible. Pas le cœur à raconter l'absence. (...) Comment mettre sa douleur à la morgue ? Ne plus la voir ni la toucher ? L'oublier parce que le corps de la souffrance change ? Qu'il est un temps où l'on ne peut plus l'identifier ? » (23). Il apparaît ainsi que ce blocage, cette lutte pour formuler le traumatisme sont également endurés par les auteurs afro-américains ne les ayant pas directement vécus. Le défi de l'inénarrable, de l'inexprimable est donc non seulement celui de Morrison, mais également celui de tout un genre littéraire qui s'est particulièrement développé au XXe siècle et prégnant encore aujourd'hui ; celui du récit post-mémoriel. Or, la nécessité de transmettre le récit mémoriel, selon Hill Rigney, ne découlerait pas seulement d'un devoir de mémoire militant, mais aussi de l'impossibilité de garder pour soi, de supporter seul(e) le poids de telles atrocités : « Rape and death, rats and starvation—the memories are so traumatic and so graphic that we accept with Morrison that they must persist to become universally shared, cosmically experienced » (75).

Marianne Hirsch<sup>154</sup>, citée par Schurmans, définit ainsi le concept de post-mémoire qui n'est pas tant une mémoire par procuration que l'expérience véritable d'un vécu à travers le souvenir :

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (...) These events happened in the past, but their effects continue into the present. (18)

---

154 Hirsch, "Past lives: Postmemory in Exile", *Poetics Today*.

À la lumière de ces propos, il convient en premier lieu de poser la question de la légitimité du récit post-mémoriel ; autrement dit, un individu n'ayant pas directement vécu les traumatismes de toute une génération est-il réellement en mesure d'en faire la narration ? Peut-il seulement y prétendre légitimement ? Dans *The Underground Railroad* de Whitehead, le personnage de Lander, Afro-Américain né dans une famille aisée et n'ayant jamais connu l'esclavage, se fait pourtant le porte-parole de ses frères encore enchaînés : « He had long, dingy dainty fingers. How curious that one who'd never picked a boll or dug a trench or experienced the cat-o'-nine-tails had come to speak for those who had been defined by those things » (336). Cela pourrait s'expliquer par la nature même des traumatismes liés à l'esclavage, que j'ai déjà évoquée au cours de ma réflexion ; ils sont essentiellement collectifs, et ne peuvent être circonscrits ni spatialement ni temporellement. Lander résume donc ainsi la raison de son engagement : « As long as one of our family endured the torments of bondage, I was a freeman in name only » (337). Morrison confirme elle-même cet état de fait dans son article «Memory, Creation and Writing» : « Memory is for me always fresh, in spite of the fact that the object being remembered is done and past » (385).

Son roman *Beloved* agit ainsi comme focalisateur et interface légitime d'une expérience mémorielle qui ne pouvait être directement exprimée par Sethe<sup>155</sup> : « Si le personnage de Sethe ne dispose d'aucun support pour l'exercice de la mémoire, le roman de Morrison remplit cette fonction, devient pour son récepteur un point de mémoire possible » (Schurmans 17-18). Le genre romanesque, dans toute sa dimension créative, serait d'ailleurs le genre post-mémoriel par excellence puisqu'il permettrait de combler les inévitables lacunes de la mémoire tout en préservant sa validité et sa pertinence : « Full or empty, postmemory seeks connection. It creates where it cannot recover. It imagines where it cannot recall » (Hirsch citée dans Schurmans 25). Les romans restent par ailleurs, explique Morrison dans un entretien avec Jane Bakerman, le genre littéraire le plus adapté pour faire fleurir une idée, pour concevoir le monde dans toute sa complexité de manière didactique : « Novels aren't dying! People *crave* narration. [...] People want to hear a story. They love it! That's the way they learn things. That's the way human beings organize their human knowledge—fairy tales, myths. All

---

155 Bien entendu, Sethe est un personnage fictif ; toutefois, l'argument reste valable dans la mesure où Margaret Garner, de qui Sethe est inspirée, et nombre de ses semblables n'ont pu exprimer elles-mêmes leur expérience par la narration.



narration. And that's why the novel is so important » (35). Le potentiel narratif du genre romanesque est par définition illimité, et assure la complémentarité de l'imagination et de la réflexion concernant le passé, le présent et l'avenir.<sup>156</sup>

Morrison, dans *Beloved*, est bien la narratrice omnisciente dispensatrice de la troisième personne, la porte-parole des opprimés. Par conséquent, un problème d'ordre narratif se pose, qui sous-tend en réalité tout l'enjeu identitaire présent dans le concept de récit post-mémoriel : « The freeing of voice seems obvious with the 'I' narrator. The question then is how to keep the voice free and still maintain a third-person narrative » (Jones G. 170). Il s'avère que Morrison évite cet écueil en libérant la parole de Sethe et de Beloved simultanément, non seulement en ayant recours au « I » de la première personne, mais encore en procurant à ce dernier une puissance et une signification redoublée ; il est en effet partagé indiscernablement entre Sethe et Beloved : « I am Beloved and she is mine » (210/214). Le roman permet donc de débloquent la parole et de rendre significatif chaque silence, chaque non dit, en un mot, d'exprimer l'inexprimé et l'inexprimable.

Dès lors, il est essentiel de bien comprendre ce que l'on entend par cette idée, « exprimer l'inexprimable ». Dans la parabole du discours Nobel de Morrison, les enfants parlant à la vieille femme conçoivent le langage comme un bouclier, un voile, alors qu'il est précisément ce qui doit écarter – et non déchirer – le voile de l'indicible : « You, old woman, blessed with blindness, can speak the language that tells us what only language can: how to see without pictures. Language alone protects us from the scariness of things with no names. Language alone is the mediation » (273). Les enfants de la parabole, symbolisant les générations futures, doivent apprendre à se débarrasser de la peur pour avoir accès au véritable pouvoir du langage, qui n'est pas de tenir à l'écart mais d'apaiser, de guérir, pour finalement pouvoir comprendre ces choses qui n'ont pas de nom. En effet, exprimer l'inexprimable ne signifie pas « mettre à jour », « à vif »<sup>157</sup> ce qui se situe hors des mots, mais de former un langage permettant de purifier, de guérir et d'apaiser pour le bénéfice des victimes d'horreurs telles que l'esclavage : « [L]anguage can never live up to life. Nor should it. Language can never 'pin down'

---

156 Morrison l'explique ainsi à Charles Ruas : « The novel has to provide the richness of the past as well as suggestions of what the use of it is. I try to create a world in which it is comfortable to do both, to listen to the ancestry and to mark out what might be going on sixty or one hundred years from now » (Ruas 113).

157 « To speak what is necessarily, essentially, and inescapably unspoken is not to speak the unspoken; it is rather only to speak a narrative or speakable version of that event » (Smith 178).

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 » (270). Ces générations pourront alors mesurer l'abomination de telles horreurs et ainsi (re)construire plutôt que de détruire : « Be it grand or slender, burrowing, blasting, or refusing to sanctify, wheter it laughs out loud or is a cry without an alphabet, the choice word, the chosen silence, unmolested language surges toward knowledge, not its destruction » (270-271). Le personnage de Denver et sa volonté de tracer le « I » de son identité semblent ainsi traduire une volonté de réconcilier l'inénarrable avec le langage ; c'est dans cette même perspective que Gayl Jones commente les écrits d'Ernest Gaines et de son utilisation de la première personne du singulier : « The 'I' of oral tradition also seems linked to a concern with a whole African American personality telling his or her own story and controlling the moral perspective of it, the images, the conceptions of value, the selection of events, the dramatic structure and significant conflicts » (165).

J'ai évoqué dans le premier axe de ma réflexion le droit au silence au nom du traumatisme vécu par les victimes de l'esclavage. Il est à présent important de comprendre en quoi le silence, loin d'être incompatible avec le concept de récit post-mémoriel, peut en réalité en faire partie intégrante. De fait, chez Morrison, le non dit possède un pouvoir évocateur certain, libérant une énergie du vide, et absence de mots ne signifie pas pour autant absence de langage construit et cohérent ; c'est ce qu'elle explique à l'occasion de son entretien avec Jane Bakerman : « 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 » (37). En effet, le langage ne peut pas tout exprimer, ne peut pas tout résoudre, comme le souligne Barabra Hill Rigney : « All of Morrison's works are about silence as well as about language, whether that silence is metaphysical or physically enforced by circumstance » (21). Le silence est donc souvent la première réaction au traumatisme pour la victime directe comme pour la victime indirecte, c'est-à-dire l'auteure. Dans ce dernier cas, la parole bloquée, refoulée, se manifeste par la page blanche : « In a public lecture in Columbus, Ohio, in 1988, Morisson responded to a question about the stylistic shifts in *Beloved* by stating that they represented 'writer's block', that the world she had created was so painful to her at times she found the world impossible to reenter » (110).

Or, le silence est parfois plus éloquent que le plus fin des orateurs et est en lui-

même une forme de langage aux implications terribles.<sup>158</sup> Ainsi, le silence, chez Morrison, n'est pas purement et simplement un aveu d'impuissance, ce n'est pas un vide qui est laissé par l'absence de parole, c'est une prise d'inspiration annonçant la venue d'une voix pouvant enfin se faire entendre : « The point of Morrison's work is to give a voice to the voiceless, to speak the unspeakable on the part of the speechless, to tell just 'how offended the tongue is, held down by iron' (*Beloved*, 71) » (Hill Rigney 21). C'est en effet par son travail de fond et de forme sur le discours, par son cisèlement du langage et son aiguisement du silence que Morrison parvient à restituer aux victimes du Passage et de l'esclavage ce qui leur avait été arraché, ce qu'ils avaient perdu, ce à quoi certains avaient renoncé : leur voix et leur identité.

*c – Dépoussier le langage : la réappropriation discursive afro-américaine*

Toni Morrison, par l'écriture de ses romans, décide donc de sortir du silence imposé aux Noirs ou choisi par eux. Ce faisant, elle réétablit des liens temporels et mémoriels qui avaient été défaits : « Historically, silence was one of the primary conditions of the Black self. Through connection with the past and the Other, Morrison writes new subjects developing from a process of self-actualisation made possible thanks to a rejection of silence and an emphasis on vocalization » (Mikrut 67). Or, pour pouvoir sortir du silence, il est nécessaire de développer un nouveau rapport au langage, élément déterminant le rapport à la réalité et qui permet à l'individu et à la communauté d'exister en tant que tels : « It is [Morrison's] desire to restore the power of African American language to the people—the 'nommo' or power that exists in language and that has the potential to reshape reality » (Taylor-Guthrie xxii). Il s'agit dès lors de déconstruire le langage pour en retirer la dimension oppressive et permettre au Noir objet du discours de devenir son sujet.<sup>159</sup> Hors littérature, la réappropriation du langage opérée par les Afro-Américains s'observe dans le développement d'un « contre-langage »<sup>160</sup>, le vernaculaire noir. Gates en réalise une étude dans son ouvrage intitulé *The Signifying*

---

158 « Morrison also indicates in each of her novels that images of the zero, the absence, the silence that is both chosen and enforced, are ideologically and politically revelatory » (Hill Rigney 21).

159 C'est ce que s'attache à faire Morrison, comme elle l'explique dans *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*: « The kind of work I have always wanted to do requires me to learn how to maneuver ways to free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains » (xiii).

160 J'utilise cette expression dans le même sens que l'expression de « contre-culture ».

*Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* : « [T]he black vernacular has assumed the singular role as the black person's ultimate sign of difference, a blackness of the tongue. It is in the vernacular that, since slavery, the black person has encoded private yet communal cultural rituals » (xix).

Dans le champ de la littérature, c'est à travers un art neuf et en réanimant un langage fané et momifié que Morrison redonne vie à la mémoire.<sup>161</sup> C'est tout un processus de nettoyage, de restauration qu'entreprend Morrison ; elle fait en sorte de redonner un éclat aux mots que l'usage a rendus ternes : « I try to clean the language up and give words back their meaning, not the one that's sabotaged by constant use, so that 'chaste' means what it meant originally. [...] If you work very carefully, you can cleanup ordinary words and repolish them, make parabolic language seem alive again » (Tate 165). Cette restauration passe notamment par le fait de redonner au langage écrit sa qualité primordiale et ancestrale, qui est celle de l'oralité : « I have to rewrite, discard, and remove the print-quality of language to put back the oral quality, where intonation, volume, gesture are all there » (Tate 165-166). C'est d'ailleurs dans cette oralité obtenue en remodelant le langage que Morrison place l'essence du style littéraire afro-américain ; dans ses propres œuvres, cela s'observe notamment par l'absence d'adverbes rendus redondants par la faculté de rendre le texte « audible », comme elle l'explique dans une interview avec Judith Wilson<sup>162</sup> :

Some of the writers think it's dropping g's. It's not—it's something else. It's a (*sic*) putting together all sorts of things. It's cleaning up the language so that old words have new meanings. It has a spine that's very biblical and meandering and aural—you really have to hear it. So that I never say 'She says softly.' If it's not already *soft*, you know, I have to leave a lot of space around it so a reader can hear that it's soft. (136)

Cela nécessite une excellente maîtrise du langage<sup>163</sup>, condition nécessaire pour pouvoir le remodeler, le détruire pour mieux le reconstruire : « And then you have that

---

161 « I like to [...] dust off the language [...] » (LeClair 122).

162 Comme Morrison l'explique dans l'interview avec Jane Bakerman intitulée *The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison*, il s'agit de laisser le langage respirer ; les coutures du langage doivent rester invisibles.

163 Margaret B. Wilkerson, dans « The Dramatic Voice in Toni Morrison's Novels », estime que la virtuosité linguistique de Morrison s'observe particulièrement dans ses dialogues : « The dialogue in Morrison's novels reveals her to be a master with confident control of language. She has a sharp hear for the nuances of human utterance » (186).

combination of respect for the language and contempt, so you can break it. But you have to know what it is before you can break it. You can't break any rule that you don't know. This is the language that we speak, and one should know all there is to know about it. Everything » (Jones B. et Vinson 187). Ainsi, lorsque Thomas LeClair demande à Morrison ce qui distingue son écriture et lui donne de la valeur, cette dernière répond : « The language, only the language. [...] There are certain things I cannot say without recourse to my language » (123-124). De tout cela ressort le fait que les romans de Morrison permettent de considérer et d'expérimenter le langage sous un angle particulier, celui de l'oralité propre à la tradition afro-américaine.<sup>164</sup>

Baby Suggs possédait, durant les cérémonies de la Clairière, la forme orale propre au Verbe divin, au pouvoir fédérateur et guérisseur immense : « [Baby Suggs'] speech, both literally and metaphorically, comes from her 'big old heart', providing a kind of scaffolding for the reconstitution of the damaged communal body. The members of the community must put themselves back together—re-member themselves—so that they can remember that the heart 'is the prize' (89) » (Lawrence 236). L'accès à la parole, à la puissance d'un langage créateur est pour elle une mission sacrée.<sup>165</sup> Elle a plus tard perdu l'usage de ce langage, ou plutôt y a renoncé, terrassée par le meurtre de Beloved et la trahison de sa communauté. Or, Stamp Paid se fait fort de rappeler à Baby Suggs que le recours au langage pour la transmission du témoignage, du récit de la mémoire, est nécessaire : « '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' » (177). La voix et les mots peuvent changer, mais le message doit être préservé, c'est ce que retient Sethe de l'histoire de ses origines : « What 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 » (62). Le message en question est en effet le récit mystique des origines, de la survie, de l'identité révélée, passé oralement de génération en génération. Ce message fait à la fois partie de la mémoire individuelle et collective, les origines de Sethe s'inscrivant dans l'horreur de la traversée de l'Atlantique et traçant le linéaments de l'histoire d'une survivante parmi d'innombrables victimes anonymes.

---

164 Je développerai ce point dans la prochaine étape de ma réflexion.

165 « The Word had been given to her and she had to speak it. Had to » (178).

Ainsi, le Passage de l'Atlantique semble être le catalyseur, le point d'origine de nombreux traumatismes liés à l'esclavage exprimés dans la littérature afro-américaine. Chez Colson Whitehead avec le personnage de Cora comme chez Morrison avec le personnage de *Beloved*, cette expérience est « revécue » par des individus ne l'ayant pas directement subie ; c'est un traumatisme collectif : « The park was still there; in the night she had dreamed she was at sea and chained belowdecks. Next to her was another captive, and another, hundreds of them crying in terror. The ship bucked on swells, dove and slammed into anvils of water » (Whitehead 217). Dès lors, pour ces personnages, l'expérience du traumatisme de leurs ancêtres ne passe pas par les mots mais par les images, les sensations procurées par une communion onirique, sinon mystique, avec ces victimes aux visages brouillés, à la fois parents et inconnus ; en témoigne cette question de *Beloved* : « [H]ow can I say things that are pictures » (210).

De fait, le passage de l'Atlantique marque la rupture du lien culturel oral, la coupure des origines, le brouillage de l'identité déjà initié dans le mélange volontaire des ethnies à bord par les négriers afin de réduire les possibilités de communication et les velléités de révolte. Cependant, les esclaves ont trouvé le moyen de communiquer entre eux, précisément en dépassant les limites du langage : « [C]all and response soundings allowed men and women speaking different languages to communicate about the conditions of their captivity. In fact, on board the *Hubridas*, what began as murmurs and morphed into song erupted before long into the shouts and cries of coordinated revolt » (Skeehan 6). Certains écrits sont particulièrement révélateurs à ce propos, précisément par leur essentielle insuffisance :

The 'horrible scene' in Cugoano's account quickly shifts registers to the sounds of the ship, and thus from the visual to the auditory: chains rattling, whips lashing. Cugoano repeatedly acknowledges that these experiences are beyond what 'language can describe,' and his passage into slavery also suggests a passage into an Atlantic soundscape defined by the *voices* of the enslaved—rather than the *written* record of captors.<sup>166</sup> (Skeehan 15)

Tout ceci pose une question fondamentale qui introduira le prochain stade de ma

---

166 Cugoano, *Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa*. pp. 124-5.

réflexion : l'entrelacement entre écrit et oral dans l'œuvre de Toni Morrison, à la fois source de douloureuse tension et de sublime équilibre.

## **B – « Briser l'échine des mots » : un langage en constante vibration**

*We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives.*<sup>167</sup>

– Toni Morrison

Cette sous-partie me donnera l'occasion d'étudier en profondeur la nature du langage employé par Morrison dans ses romans, et particulièrement dans *Beloved*. Ce langage est en effet impossible à définir, et donc à catégoriser. Je montrerai tout d'abord que le langage de Morrison, du fait de la tradition narrative africaine, opère de constants aller-retours entre oralité et écriture. Ensuite, je montrerai que cette première ambivalence en sous-tend une autre, fondamentale : l'entrelacement entre *phonos* et *logos*. Je me pencherai après cela sur une étude de cas, celle des voix entendues par Stamp Paid à son arrivée au 124 Bluestone Road, pour montrer que les vibrations produites par le langage de Morrison constituent à la fois un gage de parfaite harmonie, mais aussi la menace de défaire ce langage. Enfin, je conclurai cette sous-partie en m'intéressant aux très riches influences musicales, notamment celles du Blues et du Jazz imprégnant l'œuvre de Morrison en général et *Beloved* en particulier.

### *a – Entre oralité et écriture*

Henry Louis Gates Jr. cite en épigraphe de *The Signifying Monkey* des propos de l'homme de lettres afro-américain W. E. B. DuBois concernant l'idée de « book-learning », c'est-à-dire la foi placée en l'apprentissage et la transmission de connaissances par voie écrite :

It was [...] the curiosity, born of compulsory ignorance, to know and test the power of the cabalistic letters of the white man, the longing to know. Here at last seemed to have been discovered the mountain path to Canaan; longer

---

<sup>167</sup> Morrison, « Nobel Lecture 1993 », 1993.

than the highway of Emancipation and law, steep and rugged, but straight,  
leading to heights high enough to overlook life. (épigraphe)

Ces propos interrogent la valeur symbolique, pour les Afro-Américains, de la transition de l'oralité traditionnelle africaine au langage écrit propre à l'Occident. Il s'agit en effet de savoir si cette transition représente pour les Noirs une perte ou un gain, si leur intégration dans le schéma culturel américain équivaldrait à une perte de vue des traditions ancestrales.<sup>168</sup>

Or, selon Gayl Jones, il ne semble pas pertinent d'opposer systématiquement, particulièrement dans le champ littéraire, oralité et écriture : « Not every literature admits the influence of its folklores and oral tradition in its literary criticism, yet all literatures have an essential connection with orality; indeed one might say that the foundation of every literary tradition is oral, whether it is visible or invisible in the text » (3). Si Jones reconnaît qu'il subsiste une tension entre ces deux formes d'expression,<sup>169</sup> elle explique que cette dernière est principalement de l'ordre de la concurrence artistique : « [This tension] has always existed between African American and European American literatures and has been aggravated by social relationships, but is not unique; parallels the aesthetic tension between the American and the European models » (10).

Pour Anita Durkin, la question de cette complémentarité<sup>170</sup> entre oralité et écriture se pose tout particulièrement dans le cas de la littérature afro-américaine ; en effet, l'oralité propre aux modalités narratives africaines ancestrales pose un défi à tout auteur afro-américain souhaitant transmettre un récit par écrit : « [T]he African American author's entrance into writing demands some negotiation between the legacy of oral narrative, of storytelling, and publication in written aesthetic forms » (174).<sup>171</sup> Les

---

168 Comme le note Raynaud dans le cas de *Beloved* : « Halle s'émancipe par l'instruction, préfigurant ainsi le trajet de Denver qui ira faire ses études à Oberlin. Tension, toujours ici explicitée, entre l'héritage oral et ce qu'il implique de liberté, et la nécessité de passer par le langage codifié de l'Autre, l'écrit » (1996 30-31).

169 « Even with the recognition of the importance of oral traditions and techniques in resolving the problems of aesthetic identity, a tension usually continues to exist between the oral modes and the literary ones » (9).

170 Durkin prévient toutefois du risque représenté par une étude exclusive de l'oralité de *Beloved* au détriment de sa dimension écrite : « The disproportionate attention allotted to the oral character of the novel subsequently veers dangerously close to a subordination of written to oral, a subordination that can, in turn, close off the many interesting questions about the US literary canon and the Eurocentric/white examination of the canon that Morrison's metafictional attention to the subject of writing in *Beloved* raises » (173).

171 Pour une étude plus détaillée des enjeux de la rencontre entre le vernaculaire afro-américain et le langage lettré du canon américain, se référer à Gates, *The Signifying Monkey* et à son analyse du trope du



possibilités et degrés d'association du langage écrit et du langage oral sont donc infinis car ils dépendent de la plume de chaque auteur, qui entretient son propre rapport avec ces deux formes d'expression et en surmonte les difficultés.<sup>172</sup> De fait, Morrison cherche précisément, à travers ses romans, à réconcilier le modèle oral du récit des conteurs ancestraux avec le langage écrit ; ainsi, dans son art, la fonction de romancière se double de celle de conteuse, de griote :

What differentiates the novel from all other forms of prose literature—the fairy tale, the legend, even the novella—is that it neither comes from oral tradition nor goes into it. This distinguishes it from storytelling in particular. The storyteller takes what he tells from experience—his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale.<sup>173</sup> (Grewal 65)

Selon Pérez-Torres, la qualité d'un texte se juge précisément à l'aune de son respect de la dimension première du récit, qui est celle de l'oralité : « Experience which is passed on from mouth to mouth [...] is the source from which all storytellers have drawn. And among those who have written down the tales, it is the great ones whose written version differs least from the speech of many nameless storytellers » (106). Il s'agit donc pour Morrison d'associer la pérennité du langage écrit avec la puissance évocatrice et narrative de l'oralité.

Gayl Jones affirme en outre qu'écriture et oralité ne sont pas seulement compatibles ; elles sont quasiment transposables, superposables : « Oral tradition offers continuity of voice as well as its liberation » (179). Cela s'observe particulièrement à travers le cas de la poésie, un genre littéraire à la fois fait pour être lu et écouté : « One not only *reads* Toomer, one *hears* him; his words live beyond the page, full of rhythm and metaphor, sight and sound, lyrical dram. » (71). Ce langage poétique et musical<sup>174</sup> n'est cependant pas exclusif aux recueils de poèmes et il est possible de le retrouver en essence dans un roman comme *Beloved*, dans lequel il stimule l'audition mais aussi la vision : « Our poetry, because of the oral nature of poetry itself in most world traditions, seems more obviously connected with oral modes and motives. But fiction writers too

---

« Talking Book ».

172 « Each writer in his or her own way resolves the tensions between orality and literature in the quest for the restoration of the self as whole personality » (180).

173 Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*.

174 Jones décrit la chanson (« song ») comme étant le fruit de l'union entre la technique littéraire et la voix (« literary technique connected to voice ») (78).

have drawn from oral traditions' sounds and forms to modify traditional fiction, to destroy and recreate it, and to make and remake whole images » (54).

Le choix de Morrison de mêler oralité et écriture dans ses romans ne relève pas seulement d'un choix artistique, mais aussi d'un choix politique : « The various oral forms, like the literary ones, not only hold forth artistic possibilities, but also imply aesthetic, thematic, and social dimensions. » (Jones G. 1). J'ai en effet démontré au cours de ma réflexion que la voix est un vecteur fondamental de l'identité, cela se révélant encore plus particulièrement dans le cas de ceux qui en sont privés.<sup>175</sup> Ainsi, il est nécessaire pour les romanciers et poètes afro-américains qui ont pour vocation d'agir comme vecteurs de la voix de leur ancêtres d'explorer de nouvelles formes d'expression à travers les modalités du langage et de la littérature. Les deux traditions, orale et écrite, auxquelles a été exposée Morrison dès son enfance, se sont informées mutuellement et lui ont permis de développer une littérature dans laquelle, loin de s'exclure mutuellement, ces deux traditions se nourrissent et se subliment l'une l'autre.<sup>176</sup> Morrison explique cet état de fait dans une interview avec Kathy Neurstadt : « There were two kinds of education going on: one was the education in the schools which was print-oriented; and right side by side with it was this other way of looking at the world that was not only different than what we learned about in school, it was coming through another sense. People told stories » (90). Ainsi, le langage utilisé par Morrison dans ses romans, et tout particulièrement dans *Beloved*, se situe dans une zone liminale, vibrant entre oralité et écriture. Cela met en lumière un autre aspect essentiel de l'utilisation que Morrison fait du langage : l'oscillation entre le son désarticulé, le *phonos*, propre à l'oralité, et le *logos*, discours construit et cohérent, associé à l'écriture.

#### *b – Entre phonos et logos*

Quand bien même les victimes de l'esclavage pourraient l'exprimer librement, le récit reste inénarrable, « unspeakable » car il se situe à la fois en-deçà et au-delà des limites du langage ; dans *Beloved*, lorsque Sethe propose à Paul D de lui parler de son

---

175 « When the voice is restored to literature, the identity is restored. And it is often necessary to 'speak in a new way'—certainly *in another way* [...] » (Jones G. 179).

176 « [*Beloved*] follows how the inscription of discourses reveals the necessity for a transformation of meaning and, thus, serves as witness to how the inadequacies of one discourse need be fulfilled by another » (Pérez-Torres 101).

ressenti, de expérience en tant qu'esclave, ce dernier lui explique que l'expression d'un tel traumatisme ne peut passer par la parole seule : « 'I never have talked about it. Not to a soul. Sang it sometimes, but I never told a soul' » (71). Lorsque l'horreur vécue est poussée à son extrême, le *phonos*, primal et animal, exprime ce qui est hors de portée du *logos*, du discours ; ainsi, Paul D, s'il ne comprend pas la chanson de Sixo, ressent la vibration de haine fondamentale qu'elle porte en elle : « [T]he words put him off—he didn't understand the words. Although it shouldn't have mattered because he understood the sound : hatred so loose it was juba<sup>177</sup> » (227).

Ainsi, le *logos* seul ne suffit pas à contenir toutes les atrocités de l'esclavage, et plus généralement les épreuves de l'expérience noire. C'est le *phonos*, le cri sauvage et désarticulé qui sort ainsi de la bouche de Milkman, au comble de la douleur et de la désillusion, dans *Song of Solomon* : « There was nothing. Nothing at all. And before he knew it, he was hollering a long, *awwww* sound into the pit » (252). Katherine Mayberry fait une remarque à propos de *Jazz* de Toni Morrison, pouvant tout à fait s'appliquer à *Beloved* ; en effet, elle note que les personnages du roman évitent instinctivement le recours au discours pour communiquer leur trop-plein émotionnel : « It is no wonder, then, that many of the novel's black characters give up on narrative discourse—because it is treacherous, but also because it is inadequate, incapable of sounding certain deep realities and meanings » (302). J'ai mentionné plus haut le recours au *phonos* pour exprimer ce qui ne peut passer par le *logos* ; or il existe un langage encore plus primaire et pour ainsi dire cru que le *phonos*, un langage qui se passe de mots, mais aussi de sons, à la fois fondamentalement basique et éminemment efficace. C'est ce langage corporel, instinctif, fondé sur une connaissance intime entre chaque « locuteur » que Paul D et ses compagnons forcés utilisent lorsqu'ils sont enchaînés ensemble, lorsque la survie de tous dépend de chacun<sup>178</sup> : « When Paul D's chain gang rescues itself from the muck flooding their below-ground cages, it discovers this kind of instinctive communication in the chain that binds them together [...] » (Lawrence 240).

La présence du *phonos*, dans *Beloved*, est le plus perceptible à la fin du roman, lorsque les femmes de la communauté noire se réunissent au 124 Bluestone Road pour « exorciser » *Beloved*. Ici, en effet, le bannissement de l'entité néfaste n'est pas celui de

177 La « juba » est une danse cadencée créée par les esclaves.

178 J'ai décrit cette scène plus haut dans ma réflexion.

la liturgie catholique, reposant sur le principe de récitation ; le rituel repose purement sur l'émission d'un son primal d'une grande puissance situé entièrement hors des limites du *logos* : « 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.' The Word of the father and even of God is rewritten by the women of *Beloved* [...] » (Hill Rigney 10). Hill Rigney remarque d'ailleurs dans les propos juste mentionnés que le son proféré par ces femmes constitue en réalité un retournement de la Genèse une subversion du *logos* suprême, le Verbe divin à l'origine de la Création, en un *phonos* suprême et guérisseur<sup>179</sup> : « In the beginning there was no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like » (259). Ce son est fondamentalement fédérateur et unit dans une vibration primale tous les membres de la communauté, qui ne forment plus qu'un cœur et qu'une âme.

Ce son primordial et polymorphe se fait entendre à plusieurs reprises dans le roman,<sup>180</sup> sous la forme d'un bourdonnement, d'un fredonnement (« humming »). Il apparaît tout d'abord juste avant la naissance de Beloved ; il sert de point de focalisation pour atténuer les souffrances de Sethe : « Sethe could hear her humming away in the bushes as she hunted spiderwebs. A humming she concentrated on because as soon as Amy ducked out the baby began to stretch » (80). Il resurgit ensuite, encore plus vertigineux que le silence, lors de l'arrestation de Sethe juste après le meurtre de Beloved : « As it was, they waited till the cart turned about, headed west to town. And then no words. Humming. No words at all » (152). Ce fredonnement, produit par Beloved resuscitée est donc une clé ouvrant un des tiroirs de la mémoire de Sethe : « Leaning forward a little, Beloved was humming softly. It was then, when Beloved finished humming, that Sethe recalled the click—the settling of pieces into places designed and made especially for them » (175). Il s'agit en effet d'une berceuse inventée par Sethe pour ses enfants ; ainsi, ce son tisse le lien intime entre deux êtres, une mère et son bébé.

La forme de la berceuse elle-même se situe à la liminalité entre le *phonos* et le

---

179 Guérisseur et non destructeur ; je l'ai montré, Beloved ne disparaîtra pas tant que son histoire continuera d'être narrée.

180 Si ce son n'est mentionné que périodiquement, il n'en imprègne pas moins l'ensemble du texte, son énigmatique et lancinante musicalité le faisant vibrer sur un rythme pouvant être rapproché à celui du Blues.

*logos*, entre fredonnement et parole, entre le bourdonnement apaisant de la matrice originelle et la complexité du langage en construction. Ce lien entre mère et enfant, inestimable pour Sethe, et d'ailleurs présent dans les paroles supposées de la berceuse, qui, au-delà de leur sens littéral, expriment la volonté de conserver ce lien : « ‘High Johnny, wide Johnny, don't you leave my side Johnny’ » (240). Ce lien n'est d'ailleurs pas détruit, même après la seconde disparition de Beloved, comme en témoigne ce passage situé dans le chapitre épilogue, dans lequel Paul D rend visite à Sethe : « To the right of him, where the door to the keeping room is ajar, 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’ » (271)

*c – Entre discordance et unisson*

Les voix des trois femmes du 124 Bluestone Road (Sethe, Denver et Beloved) résonnent ensemble dans certains chapitres du roman<sup>181</sup>, discordantes et pourtant en harmonie<sup>182</sup> dans leur convergence vers Beloved : « Beloved, she my daughter, she mine » (200) ; « Beloved is my sister » (205) ; « I am Beloved and she is mine » (210).<sup>183</sup> Chaque chapitre fait donc office de « reflet » pour l'autre, la page représentant le miroir, que les personnages traversent à volonté. Dans le compte-rendu de son entretien avec Morrison, Gail Caldwell rapporte que selon l'auteur, Beloved a besoin de l'encadrement des voix de Sethe et de Denver pour faire entendre et résonner la sienne : « ‘I couldn't get Beloved's voice,’ says Morrison, ‘I just couldn't get there. I wrote around it: She was there, but she couldn't say anything... I could get Denver's and Sethe's voices, but I just couldn't get that girl to say where she has been’ » (242).

Pourtant, à partir du chapitre 23, la voix de Denver semble disparaître<sup>184</sup> et Sethe se confond avec Beloved, les deux personnages « fusionnant », pour ainsi dire, ne formant plus qu'une seule entité au visage unique (« I see her face which is mine »

181 Respectivement les chapitres 20 (200), 21 (205) et 22 (210). Ces chapitres suivent l'arrivée de Stamp Paid au 124 Bluestone Road, lorsque ce dernier entend un mélange de voix qui lui sont incompréhensibles.

182 « [Les voix de Sethe, Beloved et Denver] représentent les faces antinomiques d'une même réalité, illustrent la tension entre harmonie et tohu-bohu » (Raynaud 1996 73).

183 Il est intéressant de noter que cette dernière ouverture se répète au chapitre 23 (214), confondant plus encore les voix Sethe et de Beloved.

184 Denver, exclue dans une certaine mesure de la relation symbiotique entre Sethe et Beloved, recherche de son côté l'apaisement dans un espace clos, solitaire, maternel, un espace de substitution pour combler un manque : « Bent low, Denver could crawl into this room, and once there she could stand all the way up in emerald light » (28).

[212]; « now I am her face » [213]) La fusion est si complexe et complète que le langage finit lui aussi par se distordre, fondre, et s'avouer défait ; les deux voix se croisant et se recroisant jusqu'à être entremêlées si étroitement que le langage agonisant est forcé d'abandonner la notion de locuteur et d'interlocuteur : « Will we smile at me » (215). En effet, les voix de Sethe et de Beloved n'en forment finalement plus qu'une, résonnant en écho incantatoire, comme si les mots étaient lovés sous la voûte du ventre maternel enfin retrouvé, réunis dans la relation symbiotique mère-foetus : « 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 » (217).

Dans ces chapitres, dans lesquels la voix intérieure des personnages s'expriment, le langage est onirique<sup>185</sup>, synesthétique (« how can I say things that are pictures » [210]), et flottant dans un épais brouillard déictique dénué en outre de ponctuation : « All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others crouch too » (210). Ce langage est donc intemporel, bien qu'il témoigne d'une expérience datée (le transport des esclaves à fond de cale) ; le récit, qui préfère l'image crue à un langage à bout de souffle, la réactualise, la sauve du refoulement, de l'oubli. Morrison elle-même explique dans “Unspeakable Things Unspoken” que le langage de la mémoire employé dans *Beloved* est débarrassée de toute contrainte temporelle : « [T]here is ‘no time’ in *Beloved*, ‘especially no time because memory, prehistoric has no time’ » (162).

En analysant cette « fusion » entre Sethe et Beloved à travers un prisme musical, il apparaît pertinent de la rapprocher de l'image du diapason, unissant deux voix parfaitement accordées l'une avec l'autre. Cette harmonie musicale revêt, j'ai eu l'occasion de le montrer, une forte dimension ontologique<sup>186</sup> ; à travers leur voix, c'est leur mémoire et leur identité que partagent la mère et sa fille. De fait, Gayl Jones note dans son ouvrage les enjeux identitaires liés au Blues : « Themes of identity and recognition are archetypal in all blues dramas. Blues pulls together and asserts identity (self and other) through clarification and playing back of experiences and meanings » (93). Ces enjeux peuvent être observés dans le poème “Someone Sweet Angel Chile” de

185 Cette impression est due à l'absence de ponctuation, à la syntaxe en apparence aléatoire dans ces passages. Si certains passages sont écrits dans une prose nébuleuse et onirique, d'autres ont été rédigés sans concessions par une plume dure et acérée comme la scie avec laquelle Sethe assassine son enfant.

186 Selon Jones, « Self-definition is defining self in recognized kinship with others » (39) ; cela s'applique tout à fait aux échos des voix féminines du 124, si mystérieuses pour Stamp Paid, s'identifiant mutuellement de chapitre en chapitre.

Shirley Williams, analysé par Gayl Jones. Dans ce poème, il existe un accord musical entre deux voix qui se révèlent complémentaires et forment pour ainsi dire un tout holistique : « She was looking in / my mouth and I knowed / no matter what words / come to my mind the / song'd be her'n jes as / well as it be mine. » (40) Jones décrit ainsi la fin du poème : « It is a description by a central consciousness that merges voices and perspectives—the poet's and Bessie's and the other voices—in the same 'I' » (42). Le parallèle avec les chapitres de *Beloved* mentionnés plus haut semble alors tout à fait pertinent. En effet, les deux textes, le roman de Morrison et le poème de Williams opèrent, en jouant avec la musicalité du langage, une fusion ontologique qui transcende le simple souci de syntaxe et dont le secret réside dans le rythme et la synchronisation des perceptions.

#### *d – Entre Blues et Jazz*

De fait, le défi de l'oralité se posant pour l'auteur afro-américain passe en grande partie par la question de la musicalité du langage. Or, Gayl Jones fait référence à certains propos critiques de Shirley Williams pour montrer qu'il est possible de coucher la musique sur du papier, non pas sous forme de partition mais de vers : « Shirley Williams described Langston Hughes's use of the classic blues structure in his poem 'Young Gal's Blues' as an example of an oral form moving unchanged into literary tradition » (38). Ces propos concernent donc le genre poétique, dont la forme particulière a justement pour vocation de produire une forme de musicalité à travers le cisèlement rythmique du langage. Il reste à démontrer qu'ils puissent tout aussi bien s'appliquer au genre romanesque, celui privilégié par Morrison. C'est ce que s'attache à faire Gurleen Grewal en réagissant aux propos du musicien de Jazz Paul Wertico, cité ci-après : « The real great cats [of Jazz music] can write novels » (128) Grewal ajoute elle-même un corollaire tout à fait révélateur à cette affirmation : « the real great cats of literature can make music » (128). C'est précisément le cas de Morrison, dont toute la production romanesque est imprégnée des traditions musicales du Blues et du Jazz.

J'ouvre ici une brève parenthèse afin de rappeler certaines caractéristiques basiques<sup>187</sup> de ces deux genres musicaux, partageant un certain nombre de similitudes.

---

187 Il est en effet très difficile de définir en détail des genres aussi riches et complexes que le Blues et le Jazz. Ce n'est d'ailleurs pas l'objet de cette réflexion.

Le Blues, né au XIXe siècle, exprime le désespoir des Afro-Américains face à un monde hostile à travers des mélodies au tempo lent, s'appuyant souvent sur un chant se rapprochant dans une certaine mesure de la complainte : « The solitary black experience in which life is viewed as a difficult road, was the mainspring of the Blues, and this metaphor for experience was fed into literature » (Lennox Birch 29). Le Jazz, dont la création suit de près celle du Blues, laisse une place importante aux envolées rythmiques, à l'improvisation et à l'ouverture musicale : « Le jazz devient la métaphore idéale de l'écriture de Morrison<sup>188</sup> car elle demande la participation de l'auditoire. Forme ouverte, porteuse d'émotions fortes, elle dit l'élan du désir, le manque qui le nourrit » (Raynaud 1996 59).

Ce sont donc ces deux genres musicaux qui se mêlent chez Morrison en même temps que d'autres traditions orales et musicales<sup>189</sup>, contribuant ainsi à l'immense richesse de son œuvre. C'est ce que note Betty Fussell dans son compte-rendu d'entretien avec Morrison :

In her novels, Morrison seeks to restore the oral language of black people, the mix of blues and jazz and gossip and tales; she also wants to tell her stories in a voice that can incorporate high culture and low, Greek tragic choruses and gospel songs, so 'you don't feel the jumps'—as when her mother would smoothly shift from *Carmen* to hymns to blues (286)

La musique imprègne ainsi d'une manière ou d'une autre chaque ligne des romans de Morrison,<sup>190</sup> et cela est perceptible jusque dans la structure même de ses romans, comme c'est le cas avec *Beloved*. De fait, Dans son commentaire sur la nouvelle "Karintha" de Jean Toomer, Gayl Jones explique que la répétition, dans le langage musical du Blues, possède une dimension rituelle, indiquant aussi bien la fin d'un cycle que l'impossibilité de le transcender totalement. Or, cette forme de répétition rituelle fait partie de la structure même du roman *Beloved*, notamment dans les ouvertures des trois grandes parties formant l'ossature du texte : « Repetition, as part of the thematic and verbal architecture of the story, sets off the lyrical beginning (the problem introduced) [« 124

---

188 Lars Eckstein décrit ainsi l'esthétique des romans de l'auteure afro-américaine : « Morrison's narrative approach can be called a 'jazzthetic' one » (134).

189 « If Baby Suggs thus represent an Afro-Christian musical tradition, Paul D clearly embodies the secular tradition of the blues » (Eckstein 138).

190 « Music is what Morrison's novels are about 'because music' was 'everywhere and all around' » (Fussell 284).



was spiteful. » *Beloved* p3], middle (its complication and consequences) [« 124 was loud. » *Beloved* p169], and end/beginning (the open end of blues ritual) [« 124 was quiet » *Beloved* p239] » (72).

Le rythme du récit découle donc directement de sa musicalité ; le roman agit en quelque sorte de la même façon qu'une composition musicale, comme le souligne Rodrigues dans son article "The Telling of *Beloved*" :

The oral-aural mode will use repetition to intensify the experience. Words will be repeated; phrases and images will be used over and over again to generate rhythmic meanings; fragments of a story will recur, embedded in other fragments of other stories. A born bard, the narrator, a blueswoman, will cast a spell on her audience so that fragments, phrases, words accelerate and work together to create a mythic tale. (155)

La narratrice est comparée par Rodrigues à une bardesse et à une musicienne de Blues ; ceci est très révélateur puisque ces deux termes associent parfaitement l'idée de récit à l'idée de chant, de musique envôtant le lecteur, ajoutant à l'arc de la narratrice la corde de la magie. De fait, ce pouvoir de la narratrice-barde est révélé et sublimé par Morrison elle-même lorsque cette dernière offre une lecture à voix haute de ses œuvres :

Like the blues-singing women who populate her fiction, [...] so Morrison also sings her novels (and anyone who has heard Morrison read from her work will know this is literally as well as metaphorically true). Images of music pervade her work, but so also does a musical quality of language, a sound and rhythm that permeate and radiate in every novel. (Hill Rigney 8)

L'ouverture musicale propre au Jazz<sup>191</sup> se caractérise dans les romans de Morrison<sup>192</sup> par une fin n'apportant pas de résolution à proprement parler ; *Sula* s'achève ainsi sur une spirale de souffrance dépourvue de point de focalisation, *Song of Solomon* laisse indécise la destination de la course effrénée de Son, et le conseil, ou plutôt la prière finale de la narratrice de *Beloved*, « this is not a story to pass on », est équivoque dans sa polysémie.<sup>193</sup> Cette irrésolution apparaît comme un choix conscient de Morrison, qu'elle explique dans son entretien avec Nellie McKay :

---

191 « [T]he uncertainty of [*Jazz*'s] narrative voice is one more way in which the book remains 'unresolved' in an appropriate, even calculated, jazzlike fashion » (Middleton xvi).

192 Dans l'ensemble de ses romans, et non uniquement dans *Jazz*, roman pour lequel l'influence musicale est particulièrement explicite.

193 Je renvoie ici aux différentes interprétations de cette formule que j'ai analysées dans une partie précédente.

Classical music satisfies and closes. Black music does not do that. Jazz always keeps you on the edge. There is no final chord. There may be a long chord, but no final chord. And it agitates you. [...] I want my books to be like that—because I want that feeling of something held in reserve and the sense that there is more—that you can't have it all right now. (155)

Par ailleurs, ces propos permettent de constater que l'irrésolution constitue une différence importante qui, selon Morrison, distingue la musique blanche (la musique classique) de la musique noire (le Blues, le Jazz). Par conséquent, il existerait séparément un langage musical noir et un langage musical blanc, qui correspondraient à des goûts différents. Si le lecteur critique se fie aux écrits de certains auteurs afro-américains, ces goûts peuvent apparaître comme tranchés et hermétiques, les Afro-Américains rejetant une musique blanche qu'ils jugent fade et sans âme. De telles idées peuvent être observées chez Hurston (« Don't care how good anybody could play a harp, God would rather to hear a guitar » [232]) ainsi que chez Whitehead, qui décrit dans le passage suivant un orchestre blanc jouant devant un public blanc, perçu par Cora, jeune esclave en fuite : « The banjo man displayed some talent, the horn player and fiddler less so. Their melodies were bland in comparison to those of the colored musicians she'd heard, on Randall and off, but the townspeople enjoyed the denatured rythms » (187).

Pourtant, le roman de Morrison ne vit pas seulement au rythme de musiques africaines et afro-américaines, il contient aussi l'existence et l'influence d'une musique blanche, comme le souligne Claudine Raynaud dans son essai “*Beloved* or the Shifting Shapes of Memory” : « The poetics of the blues and of the spirituals, the hybridity of the heritage from work songs to European lullabies, are thus inscribed in the fabric of the novel to remind the reader of the force of the singing voice as a tool for survival and as beauty » (57). Il n'y a donc pas, là encore, de contradiction fondamentale dans le mélange d'influences caractérisant l'œuvre de Morrison. J'ai relevé plus haut la complémentarité existant chez Morrison entre oral et écrit, image et langage, *phonos* et *logos* ; Il se trouve donc qu'en tous points, les écrits de Morrison semblent conduire à la complémentarité plutôt qu'à la contradiction, et cela jusqu'au plus profond du tissu narratif :

Reverberation is that quality which characterizes all of Morrison's fictions—

what is left unsaid is equally as important as what is stated and specified; what is felt is as significant as what is experienced; what is dreamed is as valid as what transpires in the world of 'fact.' And none of this conditions of being is rendered as opposite; there are no polarities between logic and mysticism, between real and fantastic. (Hill Rigney 26)

Gayl Jones, dans *Liberating Voices*, note qu'il en va de même pour la musique afro-américaine imprégnant les romans de Morrison ; cette musique posséderait selon Jones une nature plurielle (« 'both/and' »), ce qui apparaît comme paradoxal d'un point de vue occidental, dont la tradition ramène à un point exclusif « 'either/or' » (48). Ces considérations permettent par exemple d'expliquer les propos de Barbara Hill Rigney concernant la catégorisation des écrits de Morrison<sup>194</sup> : « '[M]agic realism' is not, for Morrison, an oxymoron » (27).

Morrison évoque, dans son interview avec Charles Ruas, la transition qui s'est progressivement opérée entre la musique noire et la littérature noire en tant que vecteur privilégié de l'expérience et de la mémoire afro-américaine :

[Music] used to be an underground, personal thing. It's right that it should be larger now. It's done a fantastic thing, it's on the globe, it's universal. We can do it, and that's important. But what that means is, something else has to take its place. And that something else I think I can do best in novels. (113)

De fait, en se diffusant avec succès, les musiques noires telles que le Blues ou le Jazz ont été reprises par de très nombreux musiciens, certains d'origines autres qu'afro-américaine. Par conséquent, la particularité identitaire véhiculée par cette musique a peu-à-peu perdu de son sens. En transposant cette particularité avec toute la musicalité qui l'accompagne vers le genre romanesque, Morrison est parvenue à développer un langage proprement noir dans lequel les Afro-Américains peuvent se reconnaître et retrouver le récit de leur mémoire.<sup>195</sup> De fait, Lennox Birch note que les influences Jazz dans les romans de Morrison contribuent à stimuler la mémoire enfouie sous les sables du temps et la neige de l'oubli : « Jazz not only urged the young to live, it urged the old to remember [...] » (191-192).

---

194 Il convient toutefois de noter qu'un certain nombre d'interviews montre la réticence de Morrison à apposer une étiquette, quelle qu'elle soit, à ses œuvres.

195 Je le répète ici, le lecteur qui n'est pas de cette origine ne se retrouve pas pour autant dans l'incapacité de comprendre ou d'apprécier les romans de Morrison. Comme j'ai pu le montrer, ces derniers ne sont pas hermétiques mais complexes et riches d'influences diverses et variées.

J'ai étudié dans l'axe de recherche précédent les relations entre mémoire individuelle et mémoire collective dans le roman *Beloved* ; or, Gayl Jones souligne le fait que mêler le vécu personnel et l'expérience collective est également l'une des caractéristiques des musiques afro-américaines étudiées ici : « On the jacket of one of John Coltrane's albums Michael S. Harper states, 'Black musicians have always meddled the private and the historical into the aesthetics of human speech and music, the blues and jazz' » (44). Enfin, Gurleen Grewal remarque que *Beloved* a initié une volonté « d'harmoniser » une dissonance temporelle : « In the work of understanding and integrating the dissonance of the past, *Jazz* continues the project of *Beloved* » (119). Cette expression semble pertinente à appliquer au personnage de *Beloved*, élément perturbateur provenant du passé et s'imposant dans le présent. Or, le principe même de dissonance, dans la musique Jazz, n'est pas nécessairement inopportun, puisque cette musique puise précisément sa force dans sa capacité à se construire à partir d'éléments disparates et imprévus : « Jazz is defined as a music that is 'vocal and instrumental, monodic and polyphonic, individual and collective, improvised and worked out' » (Grewal 128). De la même façon, dans *Beloved*, le personnage éponyme constitue une dissonance permettant aux autres personnages de penser, sinon de panser, les plaies de leur passé.

### C – Transformer la douleur en couleur : refuge esthétique, remède artistique

*This is healing ink. As blood, it stains memory and mind. Chemical oil scent laced with indigo, this ink is difficult to wash from the fingertips. It tattoos the soul. The ink demystifies sweet homes, discombobulates linear time.*<sup>196</sup>

– Teresa N. Washington

*What, I wonder, would I be without a few brilliant spots of blood to ponder? Without aching words that set, then miss, the mark?*<sup>197</sup>

– Toni Morrison

Dans cette dernière sous-partie ayant pour objectif de conclure l'ensemble de ma

<sup>196</sup> Washington, "The Mother-Daughter *Ajé* Relationship in Toni Morrison's *Beloved*", 2005.

<sup>197</sup> Morrison, *Jazz*, 1992.

réflexion, je m'intéresserai dans un premier temps à la façon dont les personnages de *Beloved* se réfugient dans la contemplation esthétique des couleurs afin de prendre une distance suffisante pour échapper à leur souffrance. Dans un second temps, je montrerai que Morrison, en tant qu'auteure, utilise son art pour tenter de comprendre ce genre de souffrance et de donner à ses lecteurs, ainsi qu'à elle-même, les outils pour le dépasser.

#### *a – L'esthétique comme refuge des personnages*

Le roman *Beloved* présente des personnages résignés ou tentés de résigner face à l'absurdité cruelle du monde. Sethe est ainsi confrontée dès le tout début du roman à une lutte dont elle ne peut en aucun cas ressortir victorieuse ; cette lutte est celle qu'elle a menée avec Denver pour échapper à Beloved, alors sous forme d'esprit frappeur hantant le 124 Bluestone Road : « Together they waged a perfunctory battle against the outrageous behavior of the place » (4). De cette phrase ressort aussi l'omniprésence de Beloved, qui n'est pas décrite comme un élément intru mais bien comme le foyer lui-même, irrémédiablement et intégralement corrompu. Plusieurs fois au cours du roman, Sethe est tentée de « déposer les armes », d'accepter d'arrêter de lutter contre ce qui a été commis dans le passé et qui ne peut plus être changé : « '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'<sup>198</sup> » (86). Or, elle ne renonce jamais à Beloved, et c'est par la force qu'elle doit être stoppée à la fin du roman dans sa tentative de meurtre sur Edward Bodwin. Ainsi, c'est sa propre essence que Sethe a abandonnée pour se vouer corps et âme à la remémoration de sa fille.

L'abandon de la foi, de la volonté, est incarné de façon plus probante par Baby Suggs, personnage dont la puissance passée offre un contraste encore plus saisissant avec sa déchéance : « Baby Suggs, holy, believed she had lied. There was no grace—imaginary or real—and no sunlit dance in a Clearing could change that » (89). Pour Baby Suggs, vivre ou mourir revient alors du pareil au même.<sup>199</sup> Elle tient l'ensemble des Blancs pour responsables de son malheur et de celui des siens<sup>200</sup>, faisant ainsi écho aux propos d'Alice Walker dans *The Third Life of Grange Copeland*, cités par Gayl Jones :

---

198 Il est possible d'observer ici l'influence de la forme musicale du « negro spiritual » avec les paroles de « Down by the Riverside ».

199 « [S]he couldn't get interested in living life or leaving it » (4).

200 « [T]here was no bad luck in the world but white people » (104).

« '[W]hen they [whites] got you thinking that they're to blame for *everything* they have you thinking they's some kind of gods!' » (159). Ce genre d'éléments a vraisemblablement nourri l'interprétation de Pérez-Torres selon laquelle l'obsession de Baby Suggs avec les couleurs renverrait principalement à la couleur de la peau et au rapport entre Noirs et Blancs : « The punning on Baby Suggs's fixation with 'color' is an appropriate verbal device for a narrative concerning and arising from a black culture » (96). Si rien ne semble contredire cette interprétation, il semble toutefois pertinent de proposer d'autres pistes quant à l'ambivalente « présence-absence » des couleurs dans *Beloved*.

De fait, dans "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", Morrison oppose à ce sujet *Beloved* à un autre de ses romans, *Song of Solomon*<sup>201</sup> : « The painterly language of *Song of Solomon* was not useful to me in *Beloved*. There is practically no color whatsoever in its pages, and when there is, it is so stark and remarked upon, it is virtually raw. Color seen for the first time, without its history » (161-162). Ainsi, si la profusion des couleurs dans *Song of Solomon* est bien perceptible, leur absence dans *Beloved* est en réalité relative ; en effet, le peu de couleurs qui s'y trouvent ressortent crues, et pour ainsi dire cruelles, par contraste sur un fond décoloré : « In that sober field, two patches of orange looked wild-like life in the raw » (38). Les couleurs de *Beloved* deviennent en effet aveuglantes pour les personnages, du fait même de leur rareté : « So, kneeling in the keeping room the morning after Paul D came, she was distracted by the two orange squares that signaled how barren 124 really was » (39).

Malgré la crudité de ces couleurs, ces dernières deviennent un objet de quête et de contemplation pour les personnages de *Beloved* confrontés à un monde cruel, vide de sens, et si laid en apparence :

The orange square on Baby Suggs's otherwise colorless quilt and her recurring request for color in the abstract<sup>202</sup> [...], Amy Denver's quest for 'carmine' velvet, even Sethe's refusal to remember the painful life of color —[...]—all are indications of the artistic vision that can see color in a

---

201 Il en va de même pour le roman *Tar Baby*, débordant de couleurs : « The whole island was vomiting up colour like a drunk and here in the corner, in plastic filtered light, was one spot of sane, refined mauve » (188). Ces dernières sont si présentes que les personnages en sont étouffés. C'est en effet notamment dans la question de la couleur de peau que réside la problématique posée par le roman.

202 « [Baby Suggs] used the little energy left her for pondering color » (4).

colorless world and *make* life meaningful even when historical events are so antagonistic as to invalidate aesthetic consideration. (Hill Rigney 60)

La considération esthétique à travers la contemplation des couleurs constitue donc pour ces femmes<sup>203</sup> un moyen de se protéger, de se débarrasser de toute préoccupation matérielle, en un mot de se couper du monde qui les a faites tant souffrir. Un parallèle intéressant peut être fait à ce sujet entre le personnage de Baby Suggs dans *Beloved* et celui de Pilate Dead dans *Song of Solomon*. Ces deux femmes correspondent au modèle de la matriarche, une figure charismatique à la dimension mystique très prononcée, comme j'ai pu le montrer au cours de ma réflexion. Or, Baby et Pilate diffèrent sur un point fondamental ; alors que la première a renoncé à son pouvoir mystique (le Verbe) et à son charisme flamboyant pour se réfugier dans la contemplation d'une simple tache orange sur un dessus-de-lit, Pilate reste jusqu'à son dernier souffle ouverte à toutes les nuances de la vie, utilisant sa noirceur même pour se transfigurer en personnage arc-en-ciel, complexe du fait même de sa simplicité :

You think dark is just one color, but it ain't. There're five or six kinds of black. Some silky, some wooly. Some just empty. Some like fingers. And it don't stay still. It moves and changes from one kind of black to another. Saying something is pitch black is like saying something is green. What kind of green? Green like my bottles? Green like a grasshopper? Green like a cucumber, lettuce, or green like the sky is just before it breaks loose to storm? Well, night black is the same way. May as well be a rainbow (40-41)

Toutefois, dans *Beloved*, à l'inverse de *Song of Solomon*, la prise de refuge dans la contemplation est rendue difficile pour la même raison que j'ai évoquée un peu plus haut : la rareté des couleurs. En effet, *Beloved* s'ouvre sur un environnement hostile et stérile d'un point de vue esthétique : « Winter in Ohio was especially rough if you had an appetite for color » (4). Ce dénuement esthétique symboliserait l'absence de perspective, l'horizon bouché et l'avenir vide de sens des personnages avant l'arrivée de Paul D et la résurrection de Beloved : « Sky provided the only drama, and counting on a Cincinnati horizon for life's principal joy was reckless indeed. » (4). Or, s'il y a ici désert esthétique, c'est qu'il y a eu désertion ; les couleurs et la chaleur ont fui en même temps que Howard et Buglar, les deux fils de Sethe qui habitaient le foyer autrefois

---

203 Denver pourrait être ajoutée à cette liste dans la mesure où son havre personnel est caractérisé par une apaisante couleur verte

paisible, vivant et coloré du 124 Bluestone Road<sup>204</sup> : « Each one fled at once—the moment the house committed what was for him the one insult not to be borne or witnessed a second time. Within two months, in the dead of winter, leaving their grandmother, Baby Suggs ; Sethe, their mother ; and their little sister, Denver, all by themselves in the gray and white house on Bluestone Road » (3).

Ainsi, le monde fondamentalement hostile dans lequel vivent les Noirs à cette époque semble de prime abord impropre au principe même de considération esthétique. Cela est en effet également perceptible chez Whitehead : « Versifying left [Cora] cold. Poems were too close to prayer, rousing regrettable passions. Waiting for God to rescue you when it was up to you. Poetry and prayer put ideas in people's heads that got them killed, distracting them from the ruthless mechanism of the world » (300). Pourtant, la contemplation des couleurs dans laquelle se plongent les personnages de *Beloved* pour se détacher des causes de leur douleur peut aussi apparaître comme le lien qui les unit au monde et à la vie.<sup>205</sup> Cette idée semble corroborée par un autre passage de Whitehead décrivant la réaction de Cora à la mort de sa mère, faisant écho à celui cité précédemment : « In Cora's shock, the world drained to gray impressions. The first color to return was the simmering brown-red of the soil in her family's plot. It reawakened her to people and things, and she decided to hold on to her stake, even though she was young and small and had nobody to look after anymore » (17). Il apparaît donc que chez Morrison, et particulièrement dans *Beloved*, la contemplation des couleurs est recherchée par les personnages comme anesthésiant émotionnel. Or, cela a justement pour effet sur ces personnages de leur faire littéralement ressentir les couleurs.

De fait, dans ce roman, les émotions ont leur propre couleur, leur propre esthétique<sup>206</sup> ; ainsi, la douleur<sup>207</sup> de *Beloved* se manifeste sous la forme d'une couleur rouge presque palpable par Paul D à son entrée au 124 Bluestone Road : « Paul D tied

---

204 L'adresse, « Bluestone Road », évoque la couleur bleue, dont les connotations sont ambivalentes. D'une part, elle est associée à la sérénité, et d'autre part, le bleu pourrait être ici celui du « Blues-tone », un air de Blues n'évoquant plus que mélancolie et désespoir.

205 « [C]olor often appears in Morrison's fiction as a sign of the ability to feel [...] » (Bowers S. 216).

206 Pour les Afro-Américains, une couleur peut être contenue dans un son ; comme je l'ai montré, la musique Blues, présente dans *Beloved* mais transcendant le roman, cristallise toute la mélancolie des Noirs face à l'injustice du monde.

207 Selon Sethe, la couleur rouge hantant son foyer s'apparente plus à de la tristesse qu'à de la colère, émotion généralement associée à cette couleur : « 'It's not evil, just sad' » (8). Les autres couleurs doivent servir pour Sethe à tempérer le rouge du sang versé, comme l'espère Paul D : « He hoped she stuck to blue, yellow, maybe green, and never fixed on red » (181).



his shoes together, hung them over his shoulder and followed her through the door straight into a pool of red and undulating light that locked him where he stood » (8). Chez Morrison, les couleurs agissent comme un langage fiable et intuitif situé au-delà des mots, comme un élément activateur de la mémoire ; c'est ce que suggère ce passage de *Song of Solomon*, dans lequel Pilate fonde ses souvenirs non pas sur un nom mais sur une couleur : « 'That's the same color,' she said, as if she had discovered something important. 'Same color as my mama's ribbons. I'd know her ribbon color anywhere, but I don't know her name' » (42-43).

Or, si la mémoire possède sa propre couleur, sa propre esthétique, il en va de même pour le refoulement, dans lequel se réfugient les personnages traumatisés de *Beloved*. Cette esthétique est en effet celle du silence, de l'enfouissement progressif, de l'apaisement associés à la blancheur de la neige : « The couple upstairs, united, didn't hear a sound, but below them, outside, all around 124 the snow went on and on and on. Piling itself, burying itself. Higher. Deeper » (134). Toutefois, le semblant de paix procuré par le refoulement tient plus d'un engourdissement artificiel, la mémoire étant toujours prête à ressurgir avec dans son sillage, la douleur.<sup>208</sup>

C'est le concept d'esthétisation pratiqué par les personnages de *Beloved* qui permet en outre d'exorciser l'horreur, de sublimer la laideur en beauté et de convertir l'impuissance en noblesse. Ainsi, Amy Denver parvient à donner un sens esthétique à l'hideux amas de cicatrices sur le dos de Sethe ; plus encore, en insistant sur l'idée de floraison, Amy retourne l'image mortifère pour en faire surgir la vie :

'It's a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here's the trunk—it's red and split 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.[...].' (79)

En effet, le génie de Morrison réside non seulement dans le fait de parvenir à faire accepter l'idée de mort, mais également dans celui d'en dégager la beauté cachée, comme en témoigne ce passage de *Tar Baby* : « A dead hydrangea is as intricate and lovely as one in bloom. Bleak sky is as seductive as sunshine, miniature orange trees without blossom or fruit are not defective; they are that » (244).

---

208 Sethe elle-même en est consciente lorsqu'elle donne cet avertissement à Denver : « Because even though it's all over—over and done with—it's going to be there waiting for you » (36).

De la même façon que les traumatismes vécus par les personnages se situent hors de portée du *logos* seul, l'amour qui unit Sethe à ses enfants ne peut être exprimé par de simples mots ; cette impossibilité se cristallise dans la question posée par *Beloved* : « [H]ow can I say things that are pictures » (210). La dimension esthétique de cet amour est donc fondamentale et s'exprime à travers les rares couleurs présentes dans le roman tranchant avec la cruauté de la vie ; pour Sethe, le rose pailleté de la pierre tombale de *Beloved* est la pâleur de la mort, mêlé au rouge du sang de sa fille : « [T]he last color she remembered was the pink chips in the headstone of her baby girl. [...] It was as though one day she saw red baby blood, another day the pink gravestone chips, and that was the last of it » (38-39).

Morrison accorde ainsi une importance fondamentale à la dimension picturale de ses romans, présente dans le langage propre aux Afro-Américains qu'elle utilise. C'est ce qu'elle explique à Bessie Jones et Audrey Vinson : « 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 lots (*sic*) of color in it; has pictures. It's heavily loaded graphic-graphic. In addition to its sound, it has its sight—those two things » (179). Dans *Beloved*, langage et image se complètent de la même façon qu'oralité et écriture, chacun comblant les lacunes de l'autre, pour peindre avec de l'encre ce qui ne peut être exprimé par la voix seule<sup>209</sup>, par la couleur seule :

[Morrison] is a writer who works from images.<sup>210</sup> She must have an image of a scene in her mind before she can write it. Thus the techniques of painters, their ability to re-create interpreted mental images to visual forms, fascinate her. It is her goal as a writer to transform the visual to the aural via language so readers can create pictures in their own mind. (Taylor-Guthrie xi)

Ainsi, l'objectif littéraire de Morrison est de pouvoir écrire l'image sur la page, lui donner vie et non simplement l'évoquer ; elle désire apporter une réponse à la question de *Beloved* : « How can I say things that are pictures » (210).

---

209 « La limite extrême de l'oralité est la vision impossible, où les mots, pour traduire les images, défont, font défaut » (Raynaud 1996 72-73).

210 L'image est donc la matière première utilisée par Morrison, comme le note Claudine Raynaud : « Contrairement aux écrivains qui remontent de l'événement au souvenir en essayant de donner un sens à ce dernier, pour Morrison, l'image est première. Elle surgit avant le souvenir et l'éclaire » (1996 11).

Comme j'ai pu le montrer dans mon premier axe de réflexion, le silence est souvent la première réaction à un traumatisme. Cela est vrai pour la victime directe comme pour la victime indirecte, c'est-à-dire l'auteure dans le cas de Morrison. Dans ce dernier cas, la parole bloquée, refoulée, se manifeste par la page blanche : « In a public lecture in Columbus, Ohio, in 1988, Morrison responded to a question about the stylistic shifts in *Beloved* by stating that they represented 'writer's block', that the world she had created was so painful to her at times she found the world impossible to reenter » (Hill Rigney 110).

Or, Dana Micucci note dans son compte-rendu d'entretien avec Morrison que selon cette dernière, c'est bien par l'écriture de ses romans qu'elle a pu trouver la force de dépasser ce blocage, de vaincre le traumatisme en trouvant enfin le moyen de l'exprimer : « Writing is the place where she can be courageous, says Morrison, where she can 'think the unthinkable' » (278). En effet, dans son interview avec Bill Moyers, Morrison révèle que l'art permet de donner un sens à la vie et dans une certaine mesure d'offrir une protection contre le chaos et l'absurdité du monde : « The fear of collapse, of meaninglessness, of disorder, of anarchy—there's a certain protection that art can provide in the guise, not even of truth, but just a kind of linguistic shape of a life or a group of lives » (273). Plus encore, l'art, s'il ne peut réparer l'irréparable, offre d'une part la possibilité d'accepter, de comprendre la nature du traumatisme et d'autre part les bases d'une réflexion dépassant les tabous, débloquent la parole pour rendre hommage aux générations passées et responsabiliser les générations présentes et futures : « Seul l'art semble à même de transformer la fosse commune en cimetière, de faire de l'Atlantique un vaste lieu de mémoire où, à défaut de noms, circuleraient des représentations. Envisagé de la sorte, l'art devient le lieu non seulement de la mémoire du trauma, mais également le lieu de la réflexion sur la signification de cette mémoire pour les descendants des victimes » (Schurmans 2).

La couleur rouge de la violence, si elle est rejetée par les personnages, ne répond pas moins à sa propre esthétique ; en tissant son texte de fils vermeils, Morrison transfigure l'horreur en œuvre d'art.<sup>211</sup> Claudine Raynaud, montre comment Morrison, à

---

211 Le domaine de la psychanalyse s'est bien entendu intéressé à l'art comme forme d'expression de l'inexprimable pour l'esprit humain, par exemple à travers les travaux de Robert Jay Lifton, que Hill

travers sa vision de la cicatrice corporelle, parvient non seulement à poser une base solide pour la construction identitaire de ses personnages<sup>212</sup> elle réussit également à transformer une cicatrice hideuse en un ornement précieux :

The different interpretation for [Seth's] scar points to the necessity of finding a metaphor for physical suffering. It is metonymic of the novel as a whole in so far as it rescues the slave body from commodification. It celebrates the beauty of these marked bodies and also constructs a history of the body as the site of historically inflicted oppression and violence. The cut throat of the little girl becomes a necklace; the collar Paul D wears turns into 'neck jewelry – its three wands, like attentive baby rattlers, curving two feet into the air' (273). (2007 52)

Par conséquent, l'art romanesque de Morrison agirait à la fois comme un refuge, un sanctuaire contre la crudité du monde et sa barbarie, ainsi que comme le moyen privilégié d'appréhender cette barbarie là où les simples mots, la simple parole échouent.

Du point de vue de Morrison, l'auteur possède une responsabilité sociale ;<sup>213</sup> c'est à elle de transmettre l'identité et l'expérience afro-américaines à travers son œuvre. Pour autant, comme le souligne Danille Taylor-Guthrie, sa littérature en tant qu'objet d'art ne se retrouve pas dénaturée par cette responsabilité : « There is no tension between function and aesthetics for Morrison. Her fiction, like all art she says, is inherently political and should be 'beautiful' » (viii). Morrison elle-même affirme dans une interview avec l'équipe du journal *Black Creation Annual* qu'art et politique sont tout simplement indissociables : « I don't believe any real artists have ever been non-political. They may have been insensitive to this particular plight or insensitive to that, but they were political because that's what an artist is—a politician » (4). Ainsi, Morrison fait appel dans ses romans à la fois au cœur et à la raison de ses lecteurs.<sup>214</sup>

C'est également à travers l'art que Morrison a pu transcender le langage en jouant avec les frontières de l'écriture et du *logos* et en mêlant savamment littérature et

---

Rigney résume en ces termes : « For Lifton, it is only through art that the apocalyptic realities and the global hysteria which characterize history can be rendered bearable, and those few artists who attempt thus to reinscribe history touch the 'mythic or formative zone of the psyche'(70) » (77).

212 Comme je l'ai montré dans mon deuxième axe de réflexion.

213 « The 'call' to write is not only a personal vocation; it also serves her community » (Taylor-Guthrie viii).

214 C'est ce qu'elle explique dans son entretien avec Charles Ruas : « I really want this emotional response, and I also want an intellectual response to the complex ideas there. My job is to do both at the same time, that's what a real story is » (97).

musique. En jonglant avec les forces et les lacunes de multiples formes discursives<sup>215</sup>, Morrison a créé un « jeu »<sup>216</sup> de langage unique : « When language breaks down, when gaps are introduced, when comprehension is problematized, language begins to act, to enact, to perform, rather than report » (Weinstock 86-87). Pour Morrison, l'art est un processus de réappropriation par l'expression et l'auto-définition ; son langage est différent de celui des sciences qui explique mais n'exprime pas. Plus encore, Morrison affirme dans son entretien avec Gail Caldwell que l'art peut et doit s'appliquer à chaque aspect de la vie humaine, du plus trivial au plus extraordinaire, du plus heureux au plus terrible :

‘When I had problems, I thought: If they can live it, I can write about it. I refuse to believe that that period, or that thing [slavery] is beyond art. Because the consequences of practically everything we do, art alone can stand up to. It's not the historians' job to do that—you know what I'm saying? You will get some truth out of it that is not just the province of the natural or social sciences.’ (245)

L'art possède ainsi. une capacité évocatrice, créatrice à travers le langage que ne possèdent tout simplement pas les sciences humaines comme l'histoire.<sup>217</sup>

Ainsi, à travers des romans comme *Beloved*, Toni Morrison soulève des questions enfouies au cœur d'une communauté, au cœur d'une nation. C'est le rapport au passé et à la mémoire se trouvant au centre de la construction identitaire des personnages, des lecteurs et de l'auteure elle-même que Morrison interroge à travers un art capable d'offrir aux êtres blessés et confus ce dont ils ont besoin pour avancer ; la possibilité d'un renouveau, et le rappel que la beauté, malgré tout, existe.<sup>218</sup>

---

215 Comme Morrison l'explique à Claudia Tate, toute la richesse et la complexité de ses romans dérive de sa maîtrise du simple alphabet : « I only have twenty-six letters of the alphabet; I don't have color or music. I must use my craft to make the reader see the colors and hear the sounds » (159).

216 C'est la traduction qui m'a parue la plus proche de l'idée contenue dans le verbe « perform » utilisé par Weinstock.

217 « L'œuvre romanesque poursuit par la créativité, par cet 'excès' qu'introduit la poétique, l'effort de reconstruction du passé que d'autres effectuent dans les disciplines des sciences humaines. » (Raynaud 1996 27).

218 C'est ce que Morrison explique lors de son entretien avec Elsie B. Washington : « The word *novel* means 'new.' A novel ought to confront important ideas, call them historical or political, it's the same thing. But it has another requirement, and that is its art. And that should be a beautiful thing » (238).

## Conclusion :

L'objectif de mes travaux était de mettre en lumière les différentes manières dont deux réflexions fondamentales présentes au cœur de l'écriture de Toni Morrison, le rapport à la mémoire et le rapport au langage, s'articulaient autour de la notion d'identité. J'ai estimé que cette articulation se cristallisait de façon particulièrement convaincante dans le roman *Beloved*, que j'ai placé au centre de mes raisonnements. Néanmoins, il me semblait préjudiciable d'exclure totalement l'étude d'autres romans de Morrison, tels que *Song of Solomon*, *Sula*, *Tar Baby* et *Jazz*, dans lesquels ces idées apparaissaient également avec force. J'ai donc employé ces œuvres en périphérie de *Beloved* afin de souligner l'importance cruciale des notions de mémoire, de langage et d'identité à travers l'ensemble de la production romanesque de Morrison.

Or, Morrison, bien que réticente à catégoriser définitivement ses romans dans des cases telles que celles du réalisme magique ou du post-modernisme, revendique fièrement son statut d'auteure femme et noire, qu'elle juge nécessaire de prendre en compte pour appréhender ses œuvres. Ainsi, il m'a semblé pertinent de faire résonner les écrits de Morrison avec d'autres romans de la littérature afro-américaine. J'ai donc choisi pour mettre en perspective l'œuvre de Morrison deux romans que j'ai personnellement beaucoup appréciés : *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston et *The Underground Railroad* (2016) de Colson Whitehead. Le principal critère m'ayant conduit à choisir ces deux romans fut leurs dates de publication respectives ; en effet, je souhaitais couvrir un champ chronologique étendu autour de *Beloved*, publié en 1987, afin d'observer si les problématiques dégagées avaient suivi l'évolution de la littérature afro-américaine et de quelles façons. Toutefois, j'ai là encore essayé de ne pas éclipser mon étude de *Beloved*, roman vers lequel toutes les idées développées dans mes travaux convergent.

Pour ce qui est des notions que je souhaitais étudier, j'ai choisi de les développer chacune dans un axe de réflexion différent. Bien entendu, ces axes n'étaient en aucun cas hermétiques et j'ai fait en sorte d'entrecroiser les trois notions afin de montrer leur indissociabilité tout au long de ma réflexion. J'ai dû choisir de développer certains points au détriment d'autres tout aussi pertinents<sup>219</sup> mais élargissant ma réflexion au-delà

---

219 Je pense notamment à une analyse approfondie du concept de « Signifyin(g) » développé par Henry Louis Gates Jr., qui aurait étayé mon étude des stratégies de réappropriation du langage dominant par la

du cadre formel autorisé.

En premier lieu, j'ai développé l'idée de cicatrice mémorielle qui, à l'inverse de la cicatrice corporelle, évoque non un relief mais une profondeur, celle du refoulement des personnages face à leurs traumatismes. J'ai donc pu montrer dans ce premier axe la façon dont le rapport que les personnages de *Beloved* entretenaient avec leur mémoire les enfermait dans des chaînes aussi coercitives que celles des esclavagistes. J'ai également souligné le fait que la mémoire africaine des hommes et des femmes capturés par ces mêmes esclavagistes leur avait été dérobée en même temps que leur liberté, afin d'occulter tout constituant de leur identité d'êtres humains : leurs mythes, leurs traditions et leur langage. Parallèlement, une fois l'esclavage aboli, j'ai mis en lumière le fait que l'occultation mémorielle de certaines victimes pouvait être auto-induite, ces dernières ayant fait le choix de laisser derrière eux un passé trop douloureux, dont l'horreur est trop grande pour en permettre le souvenir, moins encore la narration. Je désirais conclure cet axe en démontrant que la construction identitaire des personnages de Morrison d'une part et de ses lecteurs d'autre part, dépendait de leur démarche individuelle quant à la façon d'appréhender le rapport au passé et à la mémoire ; être esclave de leur mémoire, à l'inverse se l'aliéner par le refoulement, ou bien se réconcilier avec elle et l'employer pour avancer et construire sereinement l'avenir.

De fait, l'idée de construction identitaire était précisément celle que je voulais développer dans l'axe central de ma réflexion, autour duquel le premier et dernier axe s'articulent. Il s'agissait alors de prolonger l'étude de la mémoire en étudiant la double nature de cette dernière qui traduit à la fois l'expérience d'un seul individu mais se rattachant au vécu de tout un peuple. L'ambivalence de cette nature donne à la mémoire un potentiel narratif immense, et appelle à sa transmission de génération en génération. Or, chez Morrison, l'agent de cette transmission est la figure de la mère, la matriarche dont la nature est aussi double que celle de la mémoire, à la fois aimante et terrible, en réalité terrible dans son amour. C'est la transmission du récit mémoriel dont la mère afro-américaine se fait le vecteur qui permet aux personnages de Morrison de construire leur identité à l'échelle du roman, et c'est ce même récit, contenu dans le roman de Morrison qui permet au lecteur de construire la sienne à sa propre échelle. Je souhaitais conclure ce deuxième axe par l'étude d'une autre notion qui recoupe celles d'identité et

---

communauté afro-américaine.

de langage (mon dernier axe de réflexion portant sur le langage) : celle du nom et de la capacité de nommer. J'ai par conséquent pu montrer que nommer constituait à la fois un acte de définition et de langage, et que cela conférait un pouvoir immense du définisseur sur le défini, du sujet du discours sur son objet. De fait, j'ai insisté sur le fait que la capacité de nommer se trouvait au cœur même de l'objectif de reconquête ontologique menée par les Afro-Américains sortis de l'esclavage. Or, il était important de montrer que si la revendication de cet acte de langage était nécessaire, c'est parce que les esclaves étaient absolument exclus de toute pratique du *logos* ; ils étaient privés par leurs maîtres de tout pouvoir discursif et par conséquent existaient en dehors du langage dominant dont ils étaient pourtant l'objet.

Ainsi, le dernier axe de ma réflexion a permis d'examiner la difficulté résultant de cette impossibilité discursive et les moyens utilisés pour en venir à bout. J'ai également pris beaucoup de plaisir à analyser les subtilités du langage employé par Morrison, fondamentalement protéiforme, en m'intéressant notamment aux influences musicales ayant servi à le modeler. Enfin, je souhaitais conclure mes recherches en ouvrant sur le statut et le rôle du roman en tant qu'œuvre d'art, ainsi qu'aux responsabilités et au pouvoir que ces derniers impliquent.

En effet, si Toni Morrison est aujourd'hui l'une des auteures afro-américaines les plus influentes de sa génération, c'est aussi parce qu'elle a su animer son art avec des problématiques aidant chaque personne osant s'y confronter à se définir tout en restant prête à évoluer ; des problématiques vivantes et universelles, aussi anciennes que le langage et aussi profondes que la mémoire.



## Sources primaires

Morrison, Toni. *Beloved*. 1987. Plume Contemporary Fiction, 1988. 275 pages.

## Sources secondaires

### Sources critiques par Toni Morrison

Morrison, Toni. "Rediscovering Black History", *The New York Times*, August 11, 1974. pp. 14-24.

—. "Rootedness: The Ancestor as Foundation", 1984.

—. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", *The Tanner Lectures on Human Values*, 1988. pp. 123-163.

—. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Picador, 1992. 91 pages.

—. "Nobel Lecture 1993", 1993. *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*, ed. Peterson, The John Hopkins University Press, 1997, pp. 267-274.

### Sources critiques sur Toni Morrison

Bryce Bjork, Patrick. *The Novels of Toni Morrison: The Search for Self and Place Within the Community*. Peter Lang, 1992. 172 pages.

Hill Rigney, Barbara. *The Voices of Toni Morrison*. Ohio State University Press, 1991. 127 pages.

Middleton, David L., ed. *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. Garland Publishing Inc., 1997. 323 pages.

Bowers, Susan. "Beloved and the New Apocalypse". Middleton. pp. 209-230.

Lawrence, David. "Fleshly Ghosts and Ghostly Flesh: The Word and the Body in *Beloved*". Middleton, pp. 231-246.

Mayberry, Katherine J. "The Problem of the Narrative in Toni Morrison's *Jazz*". Middleton, pp. 297-310.

Rushdy, Ashraf H. A. "'Rememory': Primal Scenes and Constructions in Toni Morrison's Novels". Middleton, pp. 135-164.

Wilentz, Gay. "Civilizations Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*". Middleton, pp. 109-134.

McKay, Nellie Y., ed. *Critical Essays on Toni Morrison*. G. K. Hall & Co., 1988. 219 pages.

Fabre, Geneviève. "Genealogical Archeology or the Quest for Legacy in Toni Morrison's *Song of Solomon*". McKay, pp. 105-113.

Grant, Robert. "Absence into Presence: The Thematics of Memory and 'Missing' Subjects in Toni Morrison's *Sula*". McKay, pp. 90-104.

Russell, Sandi. "It's OK to Say OK". McKay, pp. 43-47.

Wilkerson, Margaret B. "The Dramatic Voice in Toni Morrison's Novels". McKay, pp. 179-190.

Peterson, Nancy J., ed. *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*. The John Hopkins University Press, 1997. 286 pages.

Pérez-Torres, Rafael. “Knitting and Knotting the Narrative Thread—*Beloved* as Postmodern Novel”. Peterson, pp. 91-110.

Peterson, Nancy J. “‘Say Make Me, Remake Me’: Toni Morrison and the Reconstruction of African-American History”. Peterson, pp. 201-224.

Phelan, James. “Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of *Beloved*”. Peterson, pp. 225-244.

Woidat, Caroline M. “Talking Back to Schoolteacher: Morrison's Confrontation with Hawthorne in *Beloved*”. Peterson, pp. 181-200.

Raynaud, Claudine. *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*. Belin, 1996. 128 pages.

Shands, Kerstin W., Giulia Grillo Mirkut, eds. *Living Language, Living Memory: Essays on the Work of Toni Morrison*. Södertörns högskola, 2014. 153 pages.

Buzacott, Lucy. “The Black Mother as Murderess: William Faulkner’s Requiem for a Nun and Toni Morrison’s *Beloved*”. Shands. pp. 85-94.

Iatsenko, Anna. “Bodies, Music, and Embodied Cognition in Toni Morrison’s Fictional Works”. Shands, pp. 55-66.

Mirkut, Giulia G. “‘You your best thing, Sethe. You are’: African American Maternal Experience in Toni Morrison’s *Beloved*”. Shands, pp. 67-84.

Tally, Justine, ed. *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. Cambridge University Press, 2007. 197 pages.

### **Sources critiques sur *Beloved***

Bloom, Harold, ed. *Toni Morrison's Beloved (New Edition)*. Infobase Publishing, 2009.

221 pages.

Durkin, Anita. "Object Written, Written Object: Slavery, Scarring, and Complication of Authorship in *Beloved*", 2007. Bloom, pp. 173-194.

Eckstein, Lars. "A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved*", 2006. Bloom, pp. 133-150.

Franco, Dean. "What We Talk About When We Talk About *Beloved*", 2006. Bloom, pp. 109-132.

Lyles-Scott, Cynthia. "A Slave by Any Other Name: Names and Identity in Toni Morrison's *Beloved*", 2008. Bloom, pp. 195-202.

Peterson, Christopher. "Beloved's Claim", 2006. Bloom, pp. 151-172.

Washington, Teresa N. "The Mother-Daughter *Àjé* Relationship in Toni Morrison's *Beloved*", 2005. Bloom, pp. 49-72.

Watson, Reginald. "Derogatory Images of Sex: The Black Woman and Her Plight in Toni Morrison's *Beloved*", 2006. Bloom, pp. 93-108.

Weinstock, Jeffrey A. "Ten Minutes for Seven Letters: Reading *Beloved*'s Epitaph", 2005. Bloom, pp. 73-92.

Bonnet, Michèle. "'To Take The Sin Out of Slicing Trees...': The Law of the Tree in *Beloved*", *African American Review* 31, 1997.

Caesar, Terry P. "Slavery and Motherhood in Toni Morrison's '*Beloved*'", *Revista de Letras* 34, 1994.

Grewal, Gurleen. *Circles of Sorrow, Lines of Struggle*. Louisiana State University Press,

1998. 154 pages.

Levy, Andrew. "Telling *Beloved*", *Texas Studies in Literature and Language*, XXXIII Spring 1991.

Raynaud, Claudine. "*Beloved* or the Shifting Shapes of Memory". *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, ed. Tally, Cambridge University Press, 2007, pp. 43-58.

### **Interviews de Toni Morrison**

Taylor-Guthrie, Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison*. University Press of Mississippi, 1994. 293 pages.

Angelo, Bonnie. "The Pain of Being Black: An Interview with Toni Morrison", 1989. Taylor-Guthrie, pp. 255-261.

Bakerman, Jane. "The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison", 1977. Taylor-Guthrie, pp. 30-42.

*Black Creation Annual*, "Conversation with Alice Childress and Toni Morrison", 1974. Taylor-Guthrie, pp. 3-9.

Caldwell, Gail. "Author Toni Morrison Discusses Her Latest Novel *Beloved*", 1987. Taylor-Guthrie, pp. 239-245.

Darling, Masha. "In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison", 1988. Taylor-Guthrie, pp. 246-254.

Davis, Christina. "An Interview with Toni Morrison", 1986. Taylor-Guthrie, pp. 223-233.

Fussell, Betty. "All That Jazz", 1992. Taylor-Guthrie, pp. 280-288.

Jones, Bessie W., Audrey Vinson "An Interview with Toni Morrison", 1985. Taylor-Guthrie, pp. 171-187.

Koenen, Anne. "The One Out of Sequence", 1980. Taylor-Guthrie, pp. 67-83.

LeClair, Thomas. "The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison", 1981. Taylor-Guthrie, pp. 119-128.

McKay, Nellie. "An Interview with Toni Morrison", 1983. Taylor-Guthrie, pp. 138-155.

Micucci, Dana. "An Inspired Life: Toni Morrison Writes and a Generation Listens". Taylor-Guthrie, pp. 275-279.

Moyers, Bill. "A Conversation with Toni Morrison", 1989. Taylor-Guthrie, pp. 262-274.

Naylor, Gloria. "A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison", 1985. Taylor-Guthrie, pp. 188-217.

Neurstadt, Kathy. "The Visits of the Writers Toni Morrison and Eudora Welty", 1980. Taylor-Guthrie, pp. 84-92.

Ruas, Charles. "Toni Morrison", 1981. Taylor-Guthrie, pp. 93-118.

Tate, Claudia. "Toni Morrison", 1983. Taylor-Guthrie, pp. 156-170.

Washington, Elsie B. "Talk with Toni Morrison", 1987. Taylor-Guthrie, pp. 234-238.

Wilson, Judith. "A Conversation with Toni Morrison", 1981. Taylor-Guthrie, pp.

129-137.

### **Sources sur la littérature afro-américaine**

Baker Jr., Houston A. *Workings of the Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*. University of Chicago Press, 1991.

Fisch, Audrey, ed. *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge University Press, 2007. 266 pages.

McDowell, Deborah E. "Telling Slavery in 'Freedom's Time'". Fisch, pp. 150-167.

Santamarina, Xiomara. "Black Womanhood in North American Women's Slave Narratives". Fisch, pp. 232-245.

Smith, Valerie. "Neo-Slave Narratives". Fisch, pp. 168-186.

Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1988. 290 pages.

Jones, Gayl. *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*. Harvard University Press, 1991. 228 pages.

Lennox Birch, Eva. *Black American Women's Writing: A Quilt of Many Colours*. Harvester Wheatsheaf, 1994. 266 pages.

McKay, Nelly Y. "The Narrative Self: Race, Politics, and Culture in Black American Women's Autobiography", *Women, Autobiography, Theory*, 1998.

### **Romans par Toni Morrison**

Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. 1970. Plume Contemporary Fiction, 2005. 216 pages.

—. *Sula*. 1973. Vintage, 2005. 174 pages.

—. *Song of Solomon*. Signet, 1978. 337 pages.

—. *Tar Baby*. Signet, 1981. 309 pages.

—. *Jazz*, Alfred A. Knopf, 1992. 229 pages.

—. *God Help the Child*. Vitage International, 2015. 178 pages.

### **Autres romans**

Beecher Stowe, Harriet. *Uncle Tom's Cabin*, Boston: John P. Jewett, 1852.

Hurston, Zora N. *Their Eyes Were Watching God*. 1937. Virago Press, 1986. 297 pages.

Gaines, Ernest. *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. Dial Press, 1971.

Kanor, Fabienne. *Humus*. Gallimard, 2006. 256 pages.

Walker, Alice. *The Third Life of Grange Copeland*. Harcourt Brace Jovanovich, 1970. 247 pages.

Whitehead, Colson. *The Underground Railroad*. Fleet, 2016. 366 pages.

### **Sources électroniques :**

Bowers, Maggie A. "Acknowledging Ambivalence: The Creation of Communal Memory in the Writing of Toni Morrison", *Wasafiri*, 13:27, 19-23, 1998. Consulté le 04/05/19. DOI: 10.1080/02690059808589588



Davis, Cynthia A. "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction". *Contemporary Literature*, vol. 23, no. 3, 1982, pp. 323–342. Consulté le 13/02/05. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1208158](http://www.jstor.org/stable/1208158). DOI: 10.2307/1208158

Diène, Doudou. « Exposer la résistance culturelle de l'esclave », *Africultures*, n° 91. Mars 2013. Consulté le 8 mars 2019. DOI : 10.3917/afcul.091.0020

Duclot-Clément, Nathalie. « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances ». *Loxias*, 1. 5 juin 2004. Consulté le 04/05/19. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=46>.

Horvitz, Deborah. "Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in *Beloved*". *Studies in American Fiction*, vol. 17, no. 2, 1989, pp. 157. Consulté le 12/05/19. *ProQuest*, <http://libgate.library.nuigalway.ie/login?url=https://search-proquest-com.libgate.library.nuigalway.ie/docview/1297885568?accountid=12899>.

Morrison, Toni. "Memory, Creation and Writing". *Thought: Fordam University Quarterly* Volume 59, Issue 4. December 1984. Consulté le 04/05/19. DOI: 10.5840/thought198459430

Perez, Richard. "The Debt of Memory: Reparations, Imagination, and History in Toni Morrison's *Beloved*". *Women's Studies Quarterly*, vol. 42, no. 1/2, pp. 190–198. 2014. Consulté le 12/05/19. *JSTOR*, DOI: <https://www.jstor.org/stable/24364922>

Rodrigues, Eusebio L. "The Telling of *Beloved*", *The Journal of Narrative Technique*, vol. 21, no. 2, 1991, pp. 153–169. Consulté le 14/05/19. *JSTOR*, DOI: [www.jstor.org/stable/30225328](http://www.jstor.org/stable/30225328)

Schurmans, Fabrice. « Vers une post-mémoire de la traite et de l'esclavage ? ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*. IIe série, n°10. 30 avril 2017. Consulté le 30/12/18. DOI : 10.4000/carnets.2188

Skeehan Danielle. "Deadly Notes: Atlantic Soundscapes and the Writing of the Middle Passage". *The Appendix* vol.1, n°3. 18 juillet 2013. Consulté le 29/12/18. DOI : <http://theappendix.net/issues/2013/7/deadly-notes-atlantic-soundscapes-and-the-writing-of-the-middle-passage>

Vergès, Françoise, mars 2013, « Exposer l'esclavage », *Africultures*, n°91. Mars 2013. Consulté le 8 mars 2019. DOI : 10.3917/afcul.091.0007

### **Sources musicales**

Fisk University jubilee quartet. « Down by the Riverside », Columbia, 1922.

### **Sources diverses**

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken, 1969.

Caruth, Cathy. ed. *Trauma: Explorations in Memory*, The John Hopkins University Press, 1995.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Critical Theory since 1965*, Adams and Searle, ed. Florida State University Press, 1986.

Connerton, Paul. « Seven Types of Forgetting », *Memory Studies*, Vol. 1, 2008. pp. 59-71.

Cugoano, Ottobah. *Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa*; published by himself, 1787.

Euripide. *Médée*. Athènes, 431 av. JC.

Keenan, Sally. "Four Hundred Years of Silence", *Recasting the World: Writing After*

*Colonialism*. Ed. Johnatan White. The John Hopkins University Press, 1993.

Hirsch, Marianne. "Past lives: Postmemory in Exile", *Poetics Today*, Vol. 17, N° 4, Hiver 1996, pp. 659-686.

Laub, Dori. "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening", *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, 1992.

Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943.

Trinh T., Minh-ha. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Literature*, Indiana University Press, 2009.

Williams, Sherley A. *Chants of Saints*. University of Illinois Press, 1979.

## Table des matières

INTRODUCTION.....	1
-------------------	---

### CHAPITRE I – LA CICATRICE MÉMORIELLE : PENSER LES PLAIES DU PASSÉ

<b>A – La mémoire comme déchirement : <i>Beloved</i> ou l'impossibilité de vivre.....</b>	<b>7</b>
<i>a – La mort omniprésente.....</i>	<b>8</b>
<i>b – Sombrier dans la mémoire.....</i>	<b>11</b>
<i>c – Les chaînes du souvenir.....</i>	<b>13</b>
<b>B – « Les États-Unis d'Amnésie » : mémoires et identités occultées.....</b>	<b>22</b>
<i>a – Une marche forcée.....</i>	<b>23</b>
<i>b – Les esclaves, aliénés mémoriels.....</i>	<b>25</b>
<i>c – Les femmes, grandes oubliées du récit masculin.....</i>	<b>31</b>
<b>C – « Il nous faut un lendemain » : la mémoire, un enjeu de construction.....</b>	<b>38</b>
<i>a – Le droit au silence.....</i>	<b>39</b>
<i>b – Le choix de la (re)construction.....</i>	<b>41</b>
<i>c – To pass on or not to pass on?.....</i>	<b>47</b>

### CHAPITRE II – HÉRITAGE ET FARDEAU : PARTAGE DE LA MÉMOIRE ET IDENTITÉ

<b>A – L'expérience de la mémoire : entre individualité et collectivité.....</b>	<b>51</b>
<i>a – Lier par la mémoire.....</i>	<b>52</b>
<i>b – Mémoire et propriété.....</i>	<b>55</b>
<i>c – Le récit de la mémoire : une expérience participative.....</i>	<b>58</b>
<b>B – La mère africaine : protéger et transmettre.....</b>	<b>61</b>
<i>a – La mère comme vectrice du récit mémoriel.....</i>	<b>61</b>
<i>b – La mère chez Morrison : figure sacrée, figure bafouée.....</i>	<b>63</b>

*c – Épaisseur de l'amour et enjeux identitaires.....68*

**C – « Définisseurs » et « définis » : baptiser et rebaptiser.....70**

*a – Dévoiler l'invisible : page blanche et encre noire.....70*

*b – Gravée au fer rouge : l'identité comme quête et revendication.....74*

*c – « Le seul mot qui importait » : polysémie onomastique dans Beloved.....77*

*d – « T'aimes pas ton nom ? » : déconstruction et reconstruction identitaire dans Song of Solomon.....80*

### **CHAPITRE III – EXPRIMER L'INEXPRIMABLE : LA PROTÉIFORMITÉ DU LANGAGE**

**A – « Le fer dans la bouche » : esclavage et langage.....85**

*a – Oppression discursive : intériorisation des normes et privation du langage.....86*

*b – Le principe de narration post-mémorielle.....90*

*c – Dépoussier le langage : la réappropriation discursive afro-américaine.....95*

*d – Au-delà des mots.....98*

**B – « Briser l'échine des mots » : un langage en constante vibration.....99**

*a – Entre oralité et écriture.....99*

*b – Entre phonos et logos.....102*

*c – Entre discordance et unisson.....105*

*d – Entre Blues et Jazz.....107*

**C – Transformer la douleur en couleur : refuge esthétique, remède artistique.....112**

*a – L'esthétique comme refuge des personnages.....113*

*b – L'art comme remède de l'auteure.....119*

**CONCLUSION.....122**

**BIBLIOGRAPHIE.....125**